

UNA PARABOLA LETTERARIA:  
IL CASO DI EMANUEL CARNEVALI

ALCUNE TRAIETTORIE INTERPRETATIVE  
FRA ITALIA E STATI UNITI

## INDICE

<b>Introduzione</b>	<b>p. 5</b>
<b>Cronologia della vita e delle opere di Emanuel Carnevali</b>	<b>p. 13</b>
<b>CAPITOLO I. Carnevali e la letteratura italo-americana</b>	<b>p. 36</b>
– Una ragione di fuga: il rapporto col padre	p. 37
– Carnevali come “caso a parte”: <i>A need for assimilation</i>	p. 46
I. Introduzione	p. 46
II. La letteratura d’emigrazione	p. 48
III. <i>A need for assimilation</i>	p. 52
<b>CAPITOLO II. Genesi di una poetica</b>	<b>p. 82</b>
– Nietzsche e Rimabaud	p. 83
– L’amore e la cosa inquieta	p. 91
I. Il matrimonio e le donne americane	p. 91
II. La madre	p. 97
III. Melania P.	p. 104
<b>CAPITOLO III. Il Primo dio</b>	<b>p. 110</b>
– Il poeta e la mancanza	p. 111
– L’incontro col divino	p. 116
– Il deserto della parola	p. 127
<b>Capitolo IV. Carnevali e Papini</b>	<b>p. 130</b>
– Una prospettiva critica	p. 131
– La scoperta di <i>Un uomo finito</i>	p. 137
– La maschera di Papini	p. 142

**CAPITOLO V. The American Coterie**

**p. 151**

- L'ultimatum agli *Others*
- Williams e «Others»
- A legacy of sorts
- Dopo il ritorno
- Lo straniero è come un volto

p. 152

p. 165

p. 177

p. 185

p. 220

**BIBLIOGRAFIA**

**p. 220**

*Ai miei genitori*

Interea dulces pendent circum oscula nati.  
(Virgilio, *Georgiche*, II, v. 523)

*A Paola*

How odd the Girl's life looks  
Behind this soft Eclipse.  
(E. Dickinson)

## INTRODUZIONE

Emanuel Carnevali aveva sedici anni quando si trasferì in America. Prima a New York, dove condusse una vita senza agi, a volte addirittura miseranda, arrangiandosi in umili mestieri. Poi a Chicago, finalmente scoperto da Harriet Monroe, che pubblicò alcuni suoi lavori sulla rivista letteraria «Poetry», presso cui svolse l'incarico di condirettore. Il giovane ribelle, nei ghetti di New York, aveva infatti imparato a scrivere poesie, leggendo, come da un vivo manuale, la rivista fiorentina «La Voce».

Conobbe e frequentò i maggiori poeti d'America, fra cui Ezra Pound, William Carlos Williams, Sherwood Anderson, Robert McAlmon. Essi apprezzarono la novità di quella sua scrittura che era insieme la lingua dell'esilio e la sua nuova "identità" (una lingua che Carnevali aveva imparato sulle insegne commerciali di New York) e si lasciarono provocare per tre anni dall'esplosione di entusiasmo e ira del giovane straniero.

Nel 1922, all'età di venticinque anni, ammalatosi di encefalite letargica, Emanuel Carnevali rientrò in Italia dove trascorse il resto della sua vita ricoverato presso vari ospedali, in ultimo presso quello di Bazzano, vicino a Bologna. Lì continuò a ricevere visite e lettere dei suoi numerosi amici americani, da lì continuò ad inviare articoli per riviste internazionali e cominciò a raccontarsi nell'incompiuto romanzo *Il primo dio*.

Vi rimase fino alla morte, sopravvenuta a causa di un banale incidente l'11 gennaio 1942. Emanuel Carnevali era nato a Firenze il 4 dicembre 1897.

La presente indagine sull'opera di Emanuel Carnevali intende tracciare i contorni di una figura letteraria e umana semisconosciuta ma che, per le testimonianze raccolte e il positivo, seppur scarso, approccio critico, sembra rivelare caratteri di indubbio fascino e originalità.

Carnevali fu un poeta fra due continenti e fra due tradizioni letterarie: scontento dell'Italia non seppe però soddisfarsi della realtà americana. Anzi, distrutte e disilluse le speranze originarie, di magnifiche e gloriose vicende di fama, il giovane emigrante cominciò a contestare anche la sua nuova patria d'adozione. Il fatto più eccezionale è che la distruzione del cosiddetto "mito americano", Carnevali la fa passare proprio attraverso quella cultura e tradizione da cui era partito. In America Carnevali ritorna nostalgicamente alle origini europee della sua formazione letteraria e umana, alla cultura del vecchio continente.

Egli cercò, nella maniera un po' esuberante e a tratti meramente narcisistica che gli fu propria, di attrarre su di sé l'attenzione dell'élite culturale americana, alla quale fece sentire la sua voce di poeta di un altro mondo.

Il giovane Carnevali, che si era sentito straniero in Italia, cova, in America, un ancor maggiore senso di estraneità che va ben oltre le motivazioni pratiche di un qualsiasi emigrante. Le sue sono ragioni di ordine estetico ed etico: la cultura americana non è, secondo Carnevali, onesta e vera, perché deriva da un'etica inumana e schiacciante. La realtà delle grandi città e della grande meccanizzazione ha ucciso la volontà, nel suo senso nicciano, ma soprattutto ha ucciso la vita vera. Ultima conseguenza di questo corollario tragico è l'inevitabile sofferenza del poeta che, non avendo più a disposizione la vita di cui scrivere è costretto a un'esistenza ancora più grama.

Carnevali sceglie di essere poeta, perciò si assicura un indelebile marchio di estraneità.

In lui sembra perpetuarsi l'idea simbolista, ma di ascendenza romantica, dell'esistenza di una connessione intima, quasi una fusione, fra arte e vita. Attraverso un viatico d'arte che fosse arte assoluta e sincera, come quella dei grandi simbolisti francesi, suoi modelli ispiratori, bruciò in fretta la propria esistenza. Nell'ansia di raggiungere al più presto il suo senso ultimo, la condannò ad un destino postumo.

L'andamento diversificato del presente lavoro trova una giustificazione nel fatto che la vicenda di Carnevali non consente in via definitiva di raggiungere alcuna soluzione (e in ciò forse risiede l'attrattiva dell'autore), né di guadagnare alcuna posizione critica nitida. Perciò si è preferito, in tutta onestà, dare conto di alcune traiettorie, che non ne esauriscono la complessità, ma saltuariamente forniscono qualche lampeggiamento interpretativo (come nel rapporto con Papini) e, per quel che concerne l'incursione nel mondo delle lettere americane, la scoperta di una certa influenza che agì per il tramite di una suggestione e di un'affabulazione retorica impetuosa (è il caso di William Carlos Williams).

Ecco perché Emanuel Carnevali risulta essere un vero "caso a parte", cui stanno strette le etichette anche di più facile attribuzione, come l'appartenenza alla letteratura dell'emigrazione e italo-americana in particolare. L'aver affrontato diffusamente lo studio di questo settore ci ha aiutato a comprendere le ragioni di una collocazione sempre ai margini: laddove Carnevali appare inserito in un contesto di scritture "migranti", lo è sempre eccentricamente e negli esiti, a nostro avviso più felici, solo con specifiche connotazioni che ne ribadiscono la "diversità" (da Prezzolini a Fontanella, da Durante a Valesio).

A descrivere meglio la linea di questa parabola letteraria è sicuramente Paolo Valesio per il quale esiste una categoria di intellettuali la cui opera «si caratterizza sempre più come attività in movimento *fra* (piuttosto che in residenza *dentro*), le

comunità nazionali»<sup>1</sup>. Per questi scrittori non istituzionalizzati (soprattutto poeti) *fra due mondi*, non esiste una catalogazione e una dignità letteraria sicura. Li accomuna infatti «una posizione di mobilità transculturale, che richiede lo sviluppo di un concetto non nazionalistico di storia letteraria»<sup>2</sup>.

Sulla ragione per la quale non si sia ancora approntata una qualche genealogia della poesia italiana fra i due mondi, Valesio bacchetta chi, credendo che *genealogia* significhi solo “radici profonde e alberi secolari”, ha negato che essa potesse venir rappresentata da «un fenomeno di passaggi rapidi, ma intensi e significativi»<sup>3</sup>. Se è vero, come sostiene Valesio, che la letteratura italiana fra i due mondi non può vantare «attraversamenti prodigiosi», rispetto a quelli di altre letterature (Lorca, Cendras, Saint-John Perse) in compenso, dice:

«Possiamo riferirci ad un caso che, se più modesto, è però più significativo; perché non si tratta di una breve parentesi all'interno di una canonizzata carriera europea, ma della nascita americana di una vocazione poetica in un espatriato italiano. Mi riferisco a Emanuel Carnevali»<sup>4</sup>.

Se Prezzolini si era limitato a registrare, di Carnevali, l'eccezionalità, mantenendolo però nel solco stretto della poesia italo-americana (“italiano americana”, direbbe Valesio) e non trovando per lui che una definizione da *outsider*, fuori dal coro, Valesio ne fa la base generativa di una nuova categoria, quella *tribù* che si definisce sulla base della propria doppia appartenenza:

«La ragione fondamentale per cui Carnevali merita di essere ricordato come genealogia della poesia italiana contemporanea negli Stati Uniti è il suo aver vissuto e scritto nell'intervallo o interstizio tra diverse compagini sociali; il suo non essere stato né italiano né americano, ma veramente (cioè coerentemente, puramente - anche con la irresponsabilità che spesso si accompagna alla purezza), poeta fra i due mondi»<sup>5</sup>.

Il critico e poeta Valesio, partendo quindi dalla necessità tutta personale, di dare una collocazione critica e restituire una *traditio* alla *tribù* di cui per altro è parte integrante, sceglie come scaturigine di questa comunità la figura magmatica e sfaccettata di un Emanuel Carnevali che si conferma scrittore capace, parafrasando Durante, di scavalcare le aporie dell'emigrazione proponendosi come vero personaggio *in-between*.

Con i capitoli successivi ci si addentra nell'opera stessa di Carnevali: con *Genesi di una poetica* si intende spiegare attraverso un duplice percorso, quale sia il probabile

---

<sup>1</sup> Cfr. P. Valesio, “I fuochi della tribù”, in P. Carravetta, P. Valesio, *Poesaggio. Poeti italiani d'America*, Pagvs Edizioni, Treviso, 1993, p. 258.

<sup>2</sup> Ivi, p. 256.

<sup>3</sup> Ivi, p. 276

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Ivi, p. 277.

*background* da cui è scaturita la sua poetica e quindi, le caratteristiche della sua produzione letteraria.

Abbiamo ritenuto di poter associare al ribellismo di Carnevali quello di stampo simbolista *alla* Rimbaud: pur non essendo presente una stretta comparazione fra i due autori a livello di esiti letterari (il Carnevali-poeta risulta più vicino alla linea contemporanea della poesia italiana o a certo panismo naturalistico di matrice americana), la ricerca di un modello etico e di un ideale latore di poetica, fa ricadere in Rimbaud, il poeta ribelle per eccellenza, la scelta più esatta (le proposizioni di vitalità, di giovinezza e di entusiasmo sono le stesse del poeta francese). A queste si uniscono in maniera, non del tutto dissimile da quanto accadeva in Papini, suo “modello italiano”, le spinte narcisistiche ed entusiastiche di natura nicciana.

Il filosofo tedesco rappresenta per Carnevali un'altra forte suggestione e gli presta la sua voce stentorea, quando si tratta di smantellare i miti della vecchia religione e tentare l'incontro e l'assimilazione col divino. Sia Nietzsche che Rimbaud ricorrono più volte all'interno di saggi o di citazioni estemporanee, quali esemplificazioni e costanti referenti, a conforto di una *stroncatura* piuttosto che di una celebrazione poetica. Ma compaiono soprattutto in riferimento a sé, nel racconto che Carnevali fa della sua esistenza, attraverso l'autobiografia *Il primo dio*. Esiste infatti, nella sua vita, una ricaduta essenziale di quegli sbandierati modelli estetici, quasi a volerne fare più che le linee guida di un'opera a venire, le maschere della propria esistenza.

Alla ricerca di un modo di vivere e di stare al mondo, Carnevali fa sempre ricadere la sua estetica all'interno di un'etica: quella sregolata e fuori dalla normalità, che lui sceglie per sé sembra essere, come avvertirà lo stesso William Carlos Williams, un rischio giocato a carte scoperte.

Appare subito chiaro che il tentativo di ricostruire un'archeologia dei modelli, che inauguri per Carnevali una solida struttura interpretativa, tende sempre ad esaurirsi in un'indagine sulla sua vita: proprio l'inclinazione al biografismo e al soggettivismo lirico è insita in ogni scritto di Carnevali.

Alla base delle *great expectations* che si erano per lui profetizzate, ed evidentemente eluse da una triste biografia, esiste un interessante piedistallo da cui quella corsa letteraria ebbe inizio: una base che mescola insieme suggestioni filosofiche e letterarie e motivazioni di natura intima e mentale.

La biografia di Carnevali è un gioco di rimandi continuo a figure dell'infanzia e alle esperienze traumatiche dei suoi primi anni. Esse lo segnano come individuo e come letterato e inscrivono nella sua natura un codice di *estraneità* che sarà anche cifra del suo essere poeta. Se l'esperienza amorosa è il tramite d'elezione per raggiungere, secondo un'idea di derivazione romantica che Carnevali sposa per intero, l'*assoluto* poetico, ciò sembra caricarsi in lui di un'urgenza diversa, quasi ontologica.

La sofferta ricerca dell'incontro con la donna che *fa nascere* il poeta, è da noi ricondotta alla dolorosa *irrecuperabilità* della madre, immagine di una perdita senza rimedio e al ricordo, più accessibile, della zia Melania. L'immaginario femminile di Carnevali si popola quindi di figure reali e simboliche, che tentano di riaffermare un



passato *mitico*, ma che più spesso subiscono lo scacco del reale (le prostitute, le donne brutte), espresso per altro con uno stile sovente grottesco e disincantato.

La deriva psicologica che viene ad assumere nel capitolo *L'amore e la cosa inquieta* l'indagine su una possibile origine della sua scrittura, si prospetta quindi come un tentativo di lettura non univoca, sicuramente, ma anche non meramente ipotetica, in quanto fondato su ciò che di più certo Carnevali ha lasciato: il racconto della sua vita.

Quanto di vero o di costruito esista dietro questa (auto)biografia, si tenterà di indagare nel capitolo di confronto con Papini (*Carnevali e Papini*): del fiorentino, che suggerisce a Carnevali il gusto per la stroncatura e gli *trasmette* l'apprezzamento di medesimi modelli letterari, l'autobiografia *Un uomo finito*<sup>6</sup>, sarà immenso calco, per il suo *Primo dio*<sup>7</sup>. L'autobiografia di Carnevali, la cui stesura eccentrica e polifonica ne farà uno scritto "postumo", sembra rispettare il modello vociano della vita per frammenti ma, pur partendo dal presupposto papiniano ne sviluppa le premesse e porta a compimento il progetto di "incontro col divino" che il delirio superomistico di Papini non aveva realizzato. Così facendo Carnevali si sovrappone al suo modello, lo inverte, ma conferma anche il rischio dell' "indiarsi" nel nuovo contesto metropolitano, che non permette più l'esistenza di nuovi *adami* e di poeti in grado di rinominare il mondo, se non mettendo in conto un alto scotto da pagare.

La presenza di Carnevali nel mondo delle lettere americane, terza e conclusiva parte di questo lavoro, entra quasi senza premesse nell'ambiente della New York e della Chicago *Renaissance*, dando subito conto del gesto più strepitoso che il giovane emigrato pose in essere attraverso quello che viene ricordato come l'*Ultimatum*<sup>8</sup> agli "Others". Ciò avviene in un periodo critico, soprattutto per William Carlos Williams, un momento in cui dopo reiterati tentativi di far morire la rivista «Others» e l'inesausta ricerca di un modernismo veramente americano, l'urlo di Carnevali sembra offrire la spinta per quel balzo in avanti che porta Williams ad interrogarsi drasticamente sul ruolo del poeta e sul tipo di arte che è giusto produrre. Esiste in sostanza una sintonia fra le parole urlate di Carnevali e le istanze già più volte espresse da Williams: finalmente, nell'editoriale "Gloria!"<sup>9</sup>, oltre a chiudere i battenti della rivista «Others», il poeta americano saluta il giovane italiano, ringraziandolo per avergli aperto gli occhi sull'ipocrisia della ricerca tecnica in ambito poetico.

---

<sup>6</sup> Cfr. G. Papini, *Un uomo finito*, Libreria della «Voce», Firenze, 1912; ora in G. Papini, *Opere*, I Meridiani, Mondadori, 1977.

<sup>7</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, Adelphi, Milano, 1978.

<sup>8</sup> Cfr. E. Carnevali, "Maxwell Bodenheim, Alfred Kreymborg, Lola Ridge, William Carlos Williams", in E. Carnevali, *A Hurried Man*, Contact Editions/ Three Mountains Press, Paris, 1925; pp. 247 – 268; poi parzialmente in K. Boyle, *Autobiography of Emanuel Carnevali*, Horizon Press, New York, 1967 col titolo "My Speech at Lola", pp. 141–148; ora tradotto in italiano in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., pp. 353 – 369. Per comodità il saggio verrà identificato col titolo *Ultimatum*.

<sup>9</sup> W.C. Williams, "Gloria!", «Others», (N. J.), V, 6, Luglio 1919.

Se la critica ha preferito considerare la fase del ritorno in Italia di Carnevali, come quella del ripiegamento sconsolato di uno scrittore finito, che non ha più nulla da dire e che non può altro se non fare i conti col suo breve passato, proprio lo studio delle riviste, degli scambi epistolari incrociati e delle intraprese letterarie di quel periodo, smentisce almeno in parte, tale conclusione. Emanuel Carnevali non solo non è totalmente assente dalla ribalta letteraria americana del tempo, ma agli occhi di quella generazione egli divenne quasi un simbolo della lotta che si intendeva intraprendere contro le vecchie forme e il conformismo, e venne spesso richiamato all'azione, sollecitato e coinvolto da giovani redattori e letterati (Boyle, McAlmon, Putnam, Walsh, Dudley). Il suo contributo "dopo il ritorno" fu quindi attivo, e funzionò anche e soprattutto in chiave di stimolo: Carnevali come modello in cui identificarsi insomma, un caso letterario che andava *stanato*, l'antesignano della fuga dagli schemi e dalle imposizioni, il modello del giovane entusiasta che sfida l'*establishment*, ma anche la maschera dell'incompreso con cui interpretare e contestare i frequenti insuccessi e le accuse di velleitarismo. Si vedrà quindi come Carnevali sarà riconosciuto all'interno della generazione degli americani *espatriati* ed anticonformisti, da cui deriverà il suo inserimento nell'antologia *Americans Abroad*<sup>10</sup>.

Ripercorrendo *à rebours* attraverso il nostro lavoro i passi di Carnevali, il suo viaggio, nel duplice aspetto reale (l'esilio) e metaforico (la vita), pur nella giungla di incontri e di testimonianze *on the road*, ciò che alla fine rimane o per meglio dire emerge, è la faccia di un giovane di diciassette anni, occhi e capelli scuri, espressione decisa, di sfida. Come a dire che il nostro punto d'arrivo consiste in un volto. È il volto di un adolescente in posa da intellettuale per una foto da recapitare all'indirizzo di un altro giovane, ma affermato, letterato italiano: Giovanni Papini. La necessità di farsi riconoscere doveva passare, per il giovane Carnevali, attraverso la sua persona fisica, la costituzione di un corpo, l'identità di un volto.

*Lo straniero è come un volto* è il titolo azzardato assegnato all'ultimo paragrafo di questo nostro lavoro e nasce dall'aver collegato il concetto di *estraneità* e di straniero a quello, opposto, di *identità*. L'identità di un volto che sempre risulta inspiegabile e alieno.

Per il destino di estraneità che spesso si attribuisce allo scrittore della cosiddetta "modernità", ci sentiamo di poter annoverare lo straniero Emanuel Carnevali nella schiera degli scrittori moderni, di coloro cioè che non hanno più un volto nel quale identificarsi, ma fanno del loro linguaggio una più comoda maschera<sup>11</sup>. Carnevali aveva scritto una volta a Harriet Monroe: «I want to become an american poet»<sup>12</sup>,

---

<sup>10</sup> Peter Neagoe (a cura di), *Americans Abroad*, The Service Press, The Hague, 1932

<sup>11</sup> Cfr. E. Jabès, *Uno straniero con, sotto il braccio, un libro di piccolo formato*, SE, Milano, 2001.

<sup>12</sup> «Voglio diventare un poeta americano», frammento di lettera di E. Carnevali a Harriet Monroe in un fascicolo di «Poetry», XI, 6, marzo 1918.

denunciando, nell'adesione ad un'identità linguistica diversa, rispetto a quella d'origine, il suo essere altro, estraneo.

Non fu solo un fatto di idioma, quell'impasto di americano appena appreso che risultava alieno agli stessi nuovi connazionali. La sua estraneità apparteneva, come s'è detto, ad una dimensione essenziale, ontologica, ben espressa nella scelta di una professione che colpisse «il mondo con giudizi assoluti»<sup>13</sup> e arrivasse all'essenza delle cose: Carnevali voleva essere poeta.

Ma quale strada intraprendere per essere il poeta che Carnevali vuole essere? In quale forma calare il suo credo, il suo grido? Carnevali anche in questo sembra calarsi nei panni dello scrittore moderno, la cui arte nasce da una domanda inerente la forma, ovvero da una questione di stile.

Il legame che unisce la modernità al problema dello stile sembra essere inaugurato, per Roland Barthes, in un momento preciso della storia: «da quando la scrittura classicista è esplosa, tutta la letteratura, da Flaubert a oggi è diventata una problematica del linguaggio»<sup>14</sup>. Cioè a dire, una questione di stile.

Così Barthes ne *Il grado zero della scrittura*: «dal momento in cui lo scrittore ha cessato di essere un testimone dell'Universale ed è divenuto una coscienza infelice, il suo primo gesto è stato di scegliere l'impegno della sua forma»<sup>15</sup>.

Questa forma, secondo Barthes, comincerebbe ad affascinare, disorientare, avere un peso. La lingua classicista aveva una natura relazionale, quasi un'algebra, senza densità né meraviglia. Niente si depositava al fondo della parola, e tutto era trasportato lontano, in linea retta a creare un gesto totale “di intellesione e di comunicazione”.

A tutto questo ora si sostituisce la verticalità dello stile, la dimensione verticale e solitaria del pensiero. La natura frammentaria di questa “parola nuova” ha, per la prima volta, i suoi riferimenti a livello di una biologia e di un passato, appartiene cioè a chi la fa: «è la *cosa* dello scrittore, il suo splendore e la sua prigione, è la sua solitudine»<sup>16</sup>. Lo stile insomma è: «la voce decorativa di una carne»<sup>17</sup>.

Lo scrittore moderno sceglie lo stile per necessità e diventa, suo malgrado, una sorta di eroe: la solitudine è il suo destino e in questa condizione di paria egli accetta il peso del mondo e le sue verità. Se lo porta addosso, come una croce e un fardello, errando alla ricerca di una *lingua-dimora*. A questo proposito sembra illuminare la frase che Edmond Jabès fa pronunciare al suo uomo misterioso:

«Lo scrittore è lo straniero per eccellenza. Messo dovunque al bando, si rifugia nel libro da dove la parola lo espellerà. Ogni volta è a un nuovo libro che egli dovrà provvisoriamente la propria salvezza»<sup>18</sup>.

---

<sup>13</sup> E. Carnevali, “Arthur Rimbaud”, citazione da E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 371.

<sup>14</sup> R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1982, p. 4.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> E. Jabès, op. cit., p. 24.

Il senso della parabola letteraria di Carnevali sembra ben espresso, in chiusura, dall'opinione di Luigi Ballerini. Egli identifica in Emanuel Carnevali:

«Una voce specialissima e appassionata che contrae, nel suo doppio esilio negativo (esilio *dalla* provenienza e *dalla* destinazione) l'ira e la disperazione espressiva del Novecento sia italiano che americano»<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> L. Ballerini, "Emanuel Carnevali, fra autoesibizione e orfismo", in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 414.

## CRONOLOGIA DELLA VITA E DELLE OPERE DI EMANUEL CARNEVALI \*

### 1897

Il 4 dicembre Manuel Federico Carlo nasce a Firenze in via Montebello 11, da Tullio Carnevali, ragioniere capo di prefettura e da Matilde Piano. Emanuel, come più tardi si farà chiamare, viene al mondo dopo che i suoi genitori si sono separati; il primogenito Augusto (Lugo di Romagna, 28 novembre 1895), rimane affidato al padre.

### 1898

In seguito a una gravissima broncopolmonite che colpisce Emanuel, la madre, che ora abita insieme alla sorella Melania e i due figli di quest'ultima, decide di lasciare la casa di via Montebello, per trasferirsi in una villa della campagna fiorentina.

### 1901

Muore il nonno materno, il colonnello Federico Piano, che fino a quel momento ha provveduto in gran parte al mantenimento delle due figlie e dei tre nipoti. Le sorelle si vedono costrette a trasferirsi a Pistoia, dove Melania si mantiene con alcuni lavori saltuari, forse impartendo lezioni private di francese.

### 1905

Le due donne lasciano con i figli la Toscana per il Piemonte e si stabiliscono a Biella. Profonde e, in ogni caso durature, sono le impressioni che Emanuel ha ricevuto dal paesaggio toscano. Nella corrispondenza che intratterrà con Giovanni Papini prima e Carlo Linati poi, Carnevali tiene a sottolineare sempre il fatto di essere nato a Firenze:

«Io non [...] chiedo che ella [Papini] d'improvviso s'accorga che c'è un altro grand'uomo nel mondo, e nego di cadere sotto qualunque sua classificazione dei

---

\* Per questo contributo si è fatto riferimento alla cronologia contenuta in E. Carnevali, *Diario bazzanese e altre pagine*, a cura di Gabriel Cacho Millet, traduzione di Maria Pia Carnevali, (numero monografico della rivista «Quaderni della Rocca», 4/1994), Bazzano, 1994. Per dare voce agli aggiornamenti accorsi nei più recenti anni si è anche tenuto conto della cronologia riportata nell'opera, sempre a cura di G. C. Millet: E. Carnevali, *Racconti di un uomo che ha fretta*, Fazi Editore, Roma, 2004.

A queste due fonti principali sono stati da noi interpolati, in nota e in corpo del testo, brani e passaggi, tratti dall'opera stessa di Carnevali, che meglio specificano e approfondiscono alcuni momenti della sua vicenda.

La puntuale cronologia qui riportata appare un supporto valido e necessario al fine di inquadrare la figura di Emanuel Carnevali e di rintracciarne le coordinate essenziali.

“giovani” in “stroncature”. Io sono nato a Firenze!»<sup>20</sup>. E a Linati scrive: «Se Ella non si è ancora pentita di scrivere due parole sul conto del mio libro le offro le seguenti informazioni: “Io sono fiorentino”...»<sup>21</sup>. Le precarie situazioni economiche e lo stato di salute della sorella dedita alla droga costringono Melania a lavorare in fabbrica come caporeparto, per mantenere tutti.

Emanuel fa la sua prima esperienza da interno in un convitto per ragazzi.

## 1906

Dopo un anno di permanenza a Biella, le due sorelle vanno a vivere a Cossato.

## 1907

13 novembre: entra nel Convitto Nazionale “Rinaldo Corso” di Correggio dove già studia il fratello maggiore Augusto.

## 1908

Colpita da tetano, diagnosticato come “semplice raffreddore”, la madre muore all’età di 35 anni:

«Mia madre - ricorda scrivendo a Linati - è una stella fulgente nella mia memoria: una santa. Per 11 anni mi nutrii della sua miseria, della sua malattia e del suo dolore. Poi mia madre morì e dopo un anno vidi la faccia di mio padre, il quale mi mise subito in collegio...»<sup>22</sup>.

La zia Melania, che Emanuel evocherà più tardi in *Tale one*, tiene con sé il bambino e diventerà la sua confidente e la responsabile dell’educazione del suo spirito: «Fu lei a fare di me un poeta»<sup>23</sup>, scriverà Carnevali ne *Il primo dio*.

## 1909

Il padre si risposa a Bologna con Valeria Grossi.

## 1910

Nasce Roberta, la prima sorella per parte di padre.

---

<sup>20</sup> Lettera dattiloscritta in due facciate da Chicago, databile verso la fine di agosto 1919, ora in E. Carnevali, *Voglio disturbare l’America. Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini ed altro*, con il saggio: Emanuel Carnevali, un discepolo de «La Voce» in esilio, XXXII pagine di tavole fuori testo, a cura di Gabriel Cacho Millet, La casa Usher, Milano-Firenze, 1981, pp. 90-91.

<sup>21</sup> Lettera da Bologna con data autografa del 27 agosto 1925, ora in E. Carnevali, *Voglio disturbare l’America. Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini ed altro*, op. cit., p. 151.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> «Ho l’impressione che fu lei a fare di me un poeta, anche in quei lontani giorni dell’infanzia e dell’adolescenza», E. Carnevali, *Il primo dio*, Il primo dio, poesie scelte, racconti e scritti critici (ordinati da David Stivender), a cura di MariaPia Carnevali con un saggio di Luigi Ballerini, Adelphi Edizioni, 1978, pp. 28-29.

## 1911

A giugno Emanuel vince una borsa di studio al celebre collegio Marco Foscarini di Venezia. Qui trascorre quasi due anni ma, forse in seguito alla sua amicizia particolare con un collega, è rispedito a casa:

«Nel convitto mi innamorai di un ragazzo più giovane di me di un anno [...]. Quando lo tenevo per mano ero felice; quando gli camminavo a fianco, nell'ora di libertà, ero al settimo cielo [...]. Alla fine i superiori si accorsero che c'era qualcosa tra me e Giovanni [...]. Fui espulso [...]»<sup>24</sup>.

## 1912

Nasce Adolfo, secondo fratello per parte di padre.

## 1913

Il 28 ottobre fa ingresso nell'Istituto Tecnico Pier Crescenzi di Bologna, dove è allievo del critico letterario e narratore Adolfo Albertazzi, discepolo di Carducci. In questo rapporto non del tutto pacifico forse c'è, in embrione, il ridestarsi degli interessi letterari di Carnevali.

## 1914

Il 14 marzo, in seguito a una lettera di Giuseppe Lipparini, preside del liceo Minghetti, nella quale s'avvertiva che Augusto non si presentava da venti giorni a scuola, Tullio Carnevali scopre che anche Emanuel andava marinando le lezioni. Il clima in famiglia diviene teso e Emanuel si rifugia nella casa del suo amico Mario Pacini che ha dei parenti negli Stati Uniti. Emanuel decide di andare via di casa e scrive una lettera al padre nella quale lo informa del suo desiderio di abbandonare per sempre la scuola e di voler partire per l'America<sup>25</sup>. Alcuni giorni dopo, forse plagiato dal fratello, Augusto comunica al padre di voler fare la stessa cosa<sup>26</sup>. Il 5

---

<sup>24</sup> Ivi, p. 51-54.

<sup>25</sup> «Un giorno la donna di servizio mi assalì, dicendo: “Il preside della tua scuola ha telefonato a tuo padre..”. Scappai subito di casa. Saltò fuori più tardi che a telefonare era stato il preside della scuola di mio fratello, ma quell'osservazione era bastata a colmare il calice. Me ne andai a casa di Mario e là, piangendo come uno sciocco, scrissi a mio padre una lettera, in cui gli dicevo che ero stufo, stufo marcio della sua casa, che piantavo per sempre la scuola e che volevo partire per l'America non appena possibile. Quando rividi mio padre disse che era d'accordo che andassi in America poiché, e queste furono le sue esatte parole, “a nemico che fugge ponti d'oro”. Chiaro. Ero io il nemico di quella grossa bestia». Ivi, pp. 54-55.

<sup>26</sup> Secondo quanto riporta Cacho Millet nella aggiornata “Cronologia della vita e delle opere di Emanuel Carnevali” in *E. Carnevali, Racconti di un uomo che ha fretta*, Fazi Editore, Roma 2005, i due fratelli partirono separatamente e solo in un secondo momento si incontrano a New York: «Emanuel parte da Genova sul *Caserta* il 17 marzo e arriva a New York il 5 aprile e va ad abitare in Borough Street 36. due settimane dopo, il 23 aprile, a bordo del *Potsdam*, proveniente da Rotterdam, via Boulogne, lo raggiunge il fratello Augusto», p. 173. La specifica di Millet non trova esatto riscontro nel racconto di Carnevali, per il quale lui e il fratello giunsero a New York nello stesso giorno.

aprile i due fratelli arrivano a New York<sup>27</sup>. Augusto lavora come cameriere presso una ricca famiglia newyorkese, per la quale la sera suona il violino. Emanuel, invece, si esercita in tutti i mestieri saltuari: lavapiatti, garzone di drogheria, cameriere, pulitore di pavimenti, spalatore di neve, ecc. Soffre di tutto: fame, abietta miseria, privazioni di ogni sorta, lavori di infimo genere. Comincia ad imparare l'inglese leggendo le insegne commerciali di New York.

## 1915

Novembre: il fratello, che era di leva, ritorna in Italia.

## 1916

Emanuel continua, sebbene saltuariamente, a lavorare come cameriere. Frequenta una specie di "Missione" protestante per perfezionare il suo inglese. Insieme ad un amico olandese scrive soggetti cinematografici (*Sette uomini neri*, *Il richiamo della cornamusa*, *La legge morale*) che inutilmente cerca di vendere all'*Universal* di New York<sup>28</sup>.

## 1917

Durante l'inverno fa lo spalatore di neve a Brooklyn. Scrive il suo primo verso in inglese: «*Love is a mine hidden in the mountain of our old age*»<sup>29</sup>. Legge avidamente i poeti francesi, in particolare Rimbaud, Laforgue e Corbière. Vive il periodo da lui definito di "lettore di poesia".

A luglio scrive *Sentimental Dirge*<sup>30</sup>, la sua prima poesia in rima. Invia a tutte le riviste che conosce i suoi versi che immancabilmente gli sono rifiutati. Stringe profonda amicizia con Louis Grudin (Lou)<sup>31</sup>, il quale gli fa leggere Whitman, Poe e

---

<sup>27</sup> «Era il 5 aprile quando mettemmo piede a Manhattan e il tempo dimostrò di essere matto almeno quanto la città [...]. Così cominciai la mia vita nelle camere ammobiliate americane [...]. Cercando lavoro imparai a conoscere New York, ogni angolo, ogni buco, in lungo e in largo, dal Battery su fino alla 110th Street», ivi, p. 69.

<sup>28</sup> «A quell'epoca avevo stretto amicizia con un olandese, che si era messo in testa di scrivere dei soggetti per il cinema. Uno dei nostri lavori s'intitolava *Il richiamo della cornamusa*. Era un pasticciccio d'amore, morte, delitto e criminali. Insieme scrivemmo anche *Sette uomini neri*, una storia poliziesca assurda e interminabile, che fu naturalmente respinta da tutti. Un altro dramma che scrissi fu *La legge morale* e parlava di un prete che finiva per pregare per la sua scellerata madre, la quale aveva tentato di farlo uccidere da un amante assolutamente improbabile», ivi, p. 85.

<sup>29</sup> «Abitai per alcuni mesi in Willoughby Street, a Brooklyn, i mesi più neri, forse, della mia vita. Spalavo la neve, un'impresa terribile per un mingherlino come me [...]. Non ero ancora un poeta, ero soltanto un lettore, ma fu lì che scrissi un verso. Scrissi: L'amore è una miniera nascosta nelle montagne della nostra vecchiezza», ivi, p. 95.

<sup>30</sup> Poesia poi iscritta nel corpus di *The Splendid Commonplace*, gruppo di poesie premiate dalla rivista «Poetry» con 50 dollari, in «Poetry», XI, 6, Marzo 1918, pp. 298-303, poi in E. Carnevali *A Hurried Man*, foreworded by Dorothy Dudley, Contact Edition/ Three Mountains Press, Paris, 1925, pp. 94-100; ora in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit. pp. 166-175.

<sup>31</sup> «Lou, ragazzone grande e grosso e grasso, che scoppiavi dentro la tua uniforme di soldato! Insieme mandavamo in frantumi l'universo, conquistavamo il mondo, anzi i mondi! Eravamo i padroni della strada, quando vi camminavamo di notte [...]. Nella mia memoria, Lou, tu occupi lo spazio di un intero cielo. Mi sono dissetato e sfamato di te. Avevo per te un'ammirazione sconfinata, seppure



soprattutto Sandburg che Emanuel riecheggia poi in alcune delle sue poesie<sup>32</sup>. Grudin ci ha lasciato una bella immagine di Carnevali agli albori della sua esperienza letteraria. Dice di averlo incontrato una notte mentre camminava con in mano un taccuino, sussurrando da Bowery ad Harlem:

«Nessuno mi vede, nessuno si meraviglia di me»<sup>33</sup>.

Finalmente James Oppenheim<sup>34</sup>, direttore di «The Seven Arts», al quale Carnevali aveva inviato nove poesie, ne accetta due o tre da pubblicare nella sua piccola rivista e ricompensa il suo lavoro con 25 dollari. In quella stessa redazione conosce lo scrittore Waldo Frank con cui corrisponderà fino al 1923. Frank così ricorda il loro primo incontro:

«Mi fu subito evidente che era un uomo di intelletto vero, di vera sensibilità, di profondo potere spirituale. Tuttavia c'era, nel sottofondo di questa musica una nota che pure avvertii subito: la nota di una leggera tendenza a sfruttare [...]. Era sincero, ma aveva adottato, con gli altri elementi di una tradizione alla Rimbaud, una certa consapevolezza della sua sincerità e profondità, del loro effetto sui suoi amici, del suo potere di approfittare di essi»<sup>35</sup>.

Con Grudin Carnevali fa visita ai più grandi scrittori americani di allora (Max Eastman, Louis Untermeyer, Babette Deutsch, Alfred Kreymborg e altri).

A settembre «The Seven Arts» chiude i battenti senza aver pubblicato le poesie di Carnevali. Oppenheim gli suggerisce allora di scrivere alla direttrice della piccola e prestigiosa rivista «Poetry» di Chicago. Carnevali si presenta così a Harriet Monroe, direttrice della rivista:

«Voglio diventare un poeta americano perché, nella mia mente, ho ripudiato i modelli italiani di buona letteratura. Non mi piace Carducci, ancor meno D'Annunzio, degli autori americani ho letto, piuttosto bene, Poe, Whitman, Twain, Harte, London, Oppenheim e Waldo Frank. Credo nel verso libero. Mi sforzo di non essere un imitatore»<sup>36</sup>.

---

incoerente. Benché tu mi chiamassi 'maestro', ero io che imparavo da te sempre». E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 93.

<sup>32</sup> E. Carnevali, *The Splendid Commonplace*, cfr. nota 10.

<sup>33</sup> «... Nel freddo cuore della notte/ camminava da Bowery ad harem / e sussurrava il suo cosmico orrore: / "Nessuno mi vede, nessuno si meraviglia di me"/ e lo scriveva nel suo taccuino / dalle pagine leggermente rigate di blu / con la copertina di cartone che s'accartocciava e si staccava / come le scortecciate pareti delle camere ammobiliate / che si sgretolavano lentamente, lasciando cadere la loro polvere lieve / perché fosse respirata di nuovo da quelli che venivano / e andavano e si spartivano quell'aria», da Louis Grudin, *Emanuel*, in *Poems and Tales*, Horizon Press, New York, 1976, p. 57; ora in E. Carnevali, *Diario bazzanese e altre pagine, Diario Bazzanese e altre pagine*, a cura di Gabriel Cacho Millet, traduzione di MariaPia Carnevali numero monografico della rivista "Quaderni della Rocca", 4/1994, Bazzano, 1994, p. 62.

<sup>34</sup> Era infatti James Oppenheim, il direttore del mensile «The Seven Arts», non A. R. Orage, come vuole Carnevali ne *Il primo dio*, op. cit., pp. 96-97, che era invece direttore della rivista «New Age».

<sup>35</sup> W. Frank, lettera ad Harriet Monroe da New York, 27 gennaio 1922 in "Poetry Magazine Papers", 1912-1936, The Joseph Regenstein Library, University of Chicago; ora in E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America, Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., p. 16.

<sup>36</sup> «I want to become an American poet because I have in my mind, rejected Italian standards of good literature. I do not like Carducci, still less D'Annunzio... Of American authors I have read, pretty

Nell'ottobre dello stesso anno sposa a soli 19 anni una giovane piemontese emigrata, Emilia Valenza.

Ha finalmente una casa, anche se situata in uno dei quartieri più malfamati di New York, l'East Side, chiamato, *Hells Kitchen*<sup>37</sup>.

Nel frattempo era nata a Bologna la terza sorella per parte di padre, Mariapia, futura traduttrice della sua opera in Italia.

A novembre stringe amicizia con il poeta nicaraguense e futuro fondatore dell'Università di Panama, Salomòn de la Selva, il quale gli fa conoscere la sua fidanzata e poetessa Edna St. Vincent Millay.

## 1918

A gennaio escono per la prima volta le sue poesie *Colored Lies* in «The Forum»<sup>38</sup>.

A febbraio chiede a Harriet Monroe di metterlo in contatto con Alfred Kreyborg, allora direttore di «The Others», per collaborare alla realizzazione di questa piccola rivista allora edita a New York.

A marzo avviene il vero e proprio debutto del Carnevali poeta in America: «Poetry» pubblica la serie di poesie *The Splendid Commonplace*<sup>39</sup> (corrette in parte dalla Monroe) e vince il premio di 50 dollari «For a Young Poet», indetto da quella prestigiosa rivista.

Ad aprile conosce Dorothy Dudley, futura autrice della prefazione al libro *A Hurried Man*<sup>40</sup>.

Con Carolyne<sup>41</sup> Dudley, sorella di Dorothy, inizia un rapporto sentimentale, uno dei motivi, poi, della rottura del suo matrimonio.

Nel corso dello stesso mese un numero della piccola rivista «The Lyric», edita da Sam Roth (nota più tardi per le pubblicazioni piratesche dell'*Ulysses* di Joyce su

---

well, Poe, Whitman, Twain, Harte, London, Oppenheim and Waldo Frank. I believe in free verse. I try not to imitate», E. Carnevali, frammento di lettera a Harriet Monroe in «Poetry», XI, 6, marzo 1918, p. 343, (nello stesso fascicolo era stato pubblicato per la prima volta, di Carnevali, *The Splendid Commonplace*), ora in E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America, Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., p. 20, n. 33.

<sup>37</sup> Cfr. E. Carnevali, *Tale Three (Home Sweet Home!)* parti 1-6, in «The Little Review», VI, 10, Marzo, 1920, pp. 28-37; poi in E. Carnevali, *A Hurried Man*, op. cit., pp. 33-48. *Tale Three (Home Sweet Home!)* parts 7- 9, in «The Little Review», VI, 11, Aprile, 1920, pp. 51-58; in *A Hurried Man*, op. cit., pp. 48-58; parzialmente in *Autobiography*, pp.137-138; in Italia tradotto da Carlo Linati col titolo: *Home Sweet Home! (Tale Three)*, «Il Convegno», (Milano), VI, 10-11-12, 25 Dicembre, 1925, pp. 527-538.

<sup>38</sup> E. Carnevali, *Colored lies*, «The Forum», Gennaio 1918, New York, pp. 83-84, raccolta poi pubblicata con il titolo *Cinque Poesie*, in «Paragone», 280, Giugno 1973, pp. 79-80, 83-84 (tr. Mariapia Carnevali); ora in *Il primo dio*, op. cit., pp. 162- 165.

<sup>39</sup> E. Carnevali, *The Splendid Commonplace*, gruppo di poesie premiate dalla rivista «Poetry» con 50 dollari, in «Poetry», XI, 6, Marzo 1918, pp. 298-303, poi in E. Carnevali, *A Hurried Man*, foreward by Dorothy Dudley, Contact Edition/ Three Mountains Press, Paris, 1925, pp. 94-100; ora in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit. pp. 166-175.

<sup>40</sup> E. Carnevali, *A Hurried Man*, op. cit.

<sup>41</sup> Cfr. E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., pp. 103-105, e E. Carnevali, *Diario bazzanese e altre pagine*, op. cit., p. 44, dove in *Fedora delle Pagine sparse*, riconosciamo la stessa Carolyne Dudley.

«Two Worlds Monthly»), reca quasi esclusivamente scritti di Carnevali, Schneider e Grudin.

In luglio lavora come segretario di Joel Elias Spingarn, grande amico di Croce e storico di Letteratura italiana e futuro proprietario del «Times». Spingarn fa leggere a Carnevali alcuni numeri de «La Critica».

Alla Public Library di New York, mentre fa delle ricerche per Spingarn, scopre «La Voce». Quando, poco tempo dopo tenta di iniziare un carteggio con Benedetto Croce, scriverà in una sua lettera che, questa scoperta gli ha dato: «gran fame di cose italiane»<sup>42</sup>, e la voglia di mettersi in contatto epistolare con altri letterati suoi connazionali: Prezzolini, Papini, Soffici, Slataper e Palazzeschi.

Conosce, tramite Kreymborg, William Carlos Williams, pediatra, poeta e ‘anima’ di «Others»<sup>43</sup>. Proprio a casa di Williams, a Rutherford (New Jersey), trascorre alcuni giorni assieme alla moglie.

Ad agosto traduce per Spingarn insieme a “Lou” (Grudin) e “Izzi” (Schnider), il *Breviario di Estetica* di Croce. Scrive poi al filosofo mentre sta traducendo il saggio *Tesi fondamentali di un’ Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*<sup>44</sup>.

A settembre inizia la sua opera di traduttore della nuova poesia italiana. Traduce per la prima volta in inglese poesie di Palazzeschi, Govoni, Saba, Slataper, Di Giacomo, Jahier.

A novembre muore al fronte il fratello Augusto.

A dicembre Spingarn lo licenzia dopo avere scoperto che, da quando Carnevali lavora per lui, negli scaffali della sua biblioteca sono venuti a mancare alcuni preziosi volumi delle sue rare collezioni<sup>45</sup>.

## 1919

A gennaio pubblica su «Poetry»: *Five Years of Italian Poetry*<sup>46</sup>, breve antologia della nuova poesia italiana con una sua introduzione, per cui riscuote un grande successo fra i pochi amici poeti.

---

<sup>42</sup> «Qui non si comprano giornali italiani all’infuori della “Lettura” e “Domenica del Corriere”. Ma nella Public Library ho scoperto tutti i numeri de “La Voce”, e ciò mi ha dato una gran fame di cose italiane. E Spingarn mi diede una volta dei volumi legati della sua “Critica”. Sono affamato di quelle cose e di tutto in genere, poiché scrivo, non faccio quattrini e mi manca tutto», ivi, p. 62.

<sup>43</sup> «E in casa di Lola Ridge incontrai William Carlos Williams - e non ho fatto mai incontro più felice», E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 100.

<sup>44</sup> «Caro Signor Croce [...] Ho tradotto male, per il Sig. J. E. Spingarn, il suo *Breviario di Estetica* e sto traducendo quel fascicolo sull’Accademia Pontiniana», E. Carnevali, *Voglio disturbare l’America, Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., p. 61.

<sup>45</sup> Cfr. E. Dahlberg, *Beautiful Failures*, in «New York Times Book Review», 15 gennaio 1967, p. 36, in cui a riguardo dell’improvvisa “disoccupazione” di Carnevali si legge: «C’era un’altra differenza d’opinioni fra lui e Spingarn a proposito dei libri che stanno sullo scaffale del letterato. Carnevali era del parere che un bel numero di essi sarebbe stato più utile a lui che a Spingarn...», (traduzione di G. C. Millet, in E. Carnevali, *Voglio disturbare l’America, Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., p. 31).

<sup>46</sup> E. Carnevali, *Five Years of Italian Poetry: 1919-1915, with translations from Corrado Govoni, Salvatore Di Giacomo, Piero Jahier, Aldo Palazzeschi, Umberto Saba e Scipio Slataper*, «Poetry»,

A febbraio inizia il carteggio con Giovanni Papini<sup>47</sup>. Nelle lettere da lui inviate al letterato italiano Carnevali spiega la sua “fame di cose italiane” e si ripromette di fare una buona *réclame* in America per Papini giacché, confessa: «mi hanno proposto di scrivere “on you”»<sup>48</sup>. Ciò che di Papini l’America conosceva era stato per opera di Williams James, fondatore della scuola pragmatista nordamericana. James aveva lodato Papini come *real genius* e gli aveva riconosciuto un ruolo importante nel pensiero filosofico italiano e pragmatista. Quello che James aveva divulgato in America era in sostanza il Papini de *Il crepuscolo dei filosofi* e degli scritti apparsi sulla rivista fiorentina «Leonardo». Carnevali aveva intenzione di diffondere il Papini de *Un uomo finito* e de «La Voce». In realtà Carnevali andrà incontro a molte difficoltà per pubblicare il suo articolo così come per la traduzione de *Un uomo finito*.

Il 22 febbraio, in occasione del centenario della nascita di George Washington, Alfred Kreymborg offre un party insieme ai poeti di «Others». Durante la serata Carnevali e Williams si scontrano in un significativo dibattito sulla tecnica in poesia. Carnevali raccoglie la sfida e sostiene una concezione della poesia che non sia mera tecnica e lavoro di superficie, ma derivazione diretta dall’umanità della persona, intesa come totalità, nella sua vicenda biografica, fisica e psicologica<sup>49</sup>. Di fronte a tutti prende le difese di Giovanni Papini, considerato dalla redazione di «The Dial»: «Non ancora abbastanza maturo»<sup>50</sup>.

E fa piovere una serie di invettive sul capo di Mr. Clarence Britton, vice direttore di quella rivista e presente al party. Forse da questo momento Carnevali comincia a riflettere sull’idea di fare egli stesso una rivista alla maniera de «La Voce».

---

XIII, 4, Gennaio 1919, pp. 209-219; poi parzialmente in E. Carnevali, *A Hurried Man*, op. cit., p. 220-226; in *Autobiography of Emanuel Carnevali*, compiled and prefaced by Kay Boyle, Horizon Press, New York 1967, pp. 125-127; ora anche in E. Carnevali, *Voglio disturbare l’America*, op. cit., pp. 115-147; e E. Carnevali, *Saggi e Recensioni*, a cura di G. C. Millet (traduzione di Maria Pia Carnevali), numero monografico della rivista “Quaderni della Rocca”, 3/ 1994, Bazzano, 1994, pp. 18-37.

<sup>47</sup> Cfr. E. Carnevali, *Voglio disturbare l’America, lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit.

<sup>48</sup> Ivi, p. 67.

<sup>49</sup> In questa occasione Carnevali pronuncia quello che verrà ricordato come il suo *Ultimatum* agli «Others». Il testo di questo sfogo letterario si trasforma in uno scritto già nel mese di marzo del 1919, col titolo *Maxwell Bodenheim, Alfred Kreymborg, Lola Ridge, William Carlos Williams*, ma sarà pubblicato per la prima volta in *A Hurried Man* solo nel 1925 (op. cit., pp. 247-248), poi parzialmente in Kay Boyle, *Autobiography of Emanuel Carnevali*, Horizon Press, New York, 1967, col titolo *My Speech at Lola*, pp. 141-148; ora in *Il primo dio*, pp. 353-369.

<sup>50</sup> «L’uomo finito non apparirà nelle pagine d’un giornale. Ma ho deciso di tradurlo lo stesso. E neppure il mio articolo, non l’hanno voluto. Un professoruccio italianescante non crede che il suo nome sia abbastanza maturo e, d’altronde udì dire di lei cose spaventevoli; colui è uno degli editori del periodico dove l’articolo doveva apparire, e disse di no e siccome he knows all about Italy la sua parola valse», E. Carnevali, *Voglio disturbare l’America, lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., p. 75. L’articolo su Papini di cui Carnevali lamenta con rammarico il veto alla pubblicazione comparirà tre anni più tardi: cfr. E. Carnevali, *Giovanni Papini*, «The Modern Review», (Winchester, Mass.), I, 1, autunno 1922, pp. 11- 14; ora in E. Carnevali, *Voglio disturbare l’America, lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., pp. 109- 112; E. Carnevali, *Saggi e recensioni*, Quaderni della Rocca, 3/1994, Bazzano, 1994, pp. 58-61.

A marzo, divenuto ormai per i suoi amici americani il *Black Poet*, pubblica su «Others» il saggio - poema *Arthur Rimbaud*<sup>51</sup>. Riscrive intanto la discussione con Williams avvenuta durante il party, con questo titolo: *Maxwell Bodenheim, Alfred Kreyborg, Lola Ridge, William Carlos Williams*<sup>52</sup>. Il pezzo, ricordato come *L'Ultimatum* agli «Others» è il grido di un ragazzo che esordisce in letteratura e allo stesso tempo una dichiarazione di guerra a tutti quelli che non scrivono come lui: questo pezzo fa di lui un nuovo *poeta maledetto*, alla maniera di Rimbaud e Laforgue. Non è un caso che la scrittura del saggio in questione interrompa un altro lavoro cui Carnevali attendeva in quel periodo: il saggio su *Jules Laforgue e l'«inconsient»*. Così lo stesso Carnevali l'aveva presentato alla direttrice di «Poetry» già alla fine del 1918:

«Mi permetta di inviarle, la prossima volta, un articolo su Jules Laforgue. Ezra Pound ha già scritto su di lui e così hanno fatto mille altri, a venti dei quali ho dato un'occhiata; e io voglio ancora scrivere un articolo su Laforgue. Presuntuoso, eh? Vede, Laforgue è morto, credo, nel 1887 e la sua opera è stata totalmente ignorata tanto che nel 1917 un critico abbastanza noto (in una introduzione a Baudelaire) ancora scriveva erroneamente “Lafforgue”. Ma ora è molto letto. Yvette Guilbert lo chiama “il mio favorito”. Il poveruomo è diventato *troppo* popolare. *Poèmes* fu edito per la nona volta nel 1917 (Mercure de France) e *Moralités légendaire* otto volte. Deve essere più conosciuto qui. E, guardi, nessun apprezzamento da gente come quella di «Little Review» è degna di lode, non vale niente, non è neppure da cercarsi. Laforgue è un poeta. Non snob, anche se si avvicina al limite della grandezza come Ezra Pound (forse è andato al di là di essa camminando sull'orlo e, pieno di paura, deve essere caduto nell'abisso che è proprio al di là dell'arte, arte divina, salutare, difficilissima da afferrare, equilibrio della mente). C'è un abisso, ne sono testimoni Schumann, Nietzsche, Maupassant, Strindberg, Verharen (per un periodo della sua vita) per i quali l'abisso era la follia. Nessuno snob, dico io, può mai pronunciare una parola comprensibile su Laforgue. Tutto questo vuol dire che io non sono snob e posso parlare di lui»<sup>53</sup>.

Tuttavia rimangono incompiuti sia il saggio che una poesia inedita dal titolo: *For Jules Laforgue par l'inconsient*, da destinarsi a «Poetry». Quanto Carnevali fosse immerso in Laforgue lo dimostra il fatto che il linguaggio del poeta francese e la sua visione del mondo e dell'arte, emergono con insistenza dalle pagine dell'*Ultimatum*. Ma anche l'articolo - denuncia non ha fortuna: «Poetry» si rifiuta di pubblicarlo ed Helen Hoyt, vicedirettrice, scrive sulla busta nella quale Carnevali invia il pezzo:

---

<sup>51</sup> Cfr. *Arthur Rimbaud*, «Others» (Grantwood, N. J.), V, 4, marzo 1919, pp. 20-24, ora in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., pp. 370-375.

<sup>52</sup> Cfr. nota 28.

<sup>53</sup> Frammento di lettera del 1918 a Harriet Monroe, ora in E. Carnevali, *Saggi e Recensioni*, op. cit., p. XXIV.

«Brano stupendo, ma non da pubblicare su “Poetry”, o su qualunque altra rivista. Costituisce per me un rimprovero e allo stesso tempo un trionfo»<sup>54</sup>.

A maggio comincia a tradurre brani dell’opera di Papini, in particolare da *L’uomo finito*.

A giugno compare su «The Little Review» il suo primo racconto breve dal titolo *Dancing as an Art*.

Nel luglio dello stesso anno William Carlos Williams, direttore di turno di «Others», pubblica l’ultimo numero<sup>55</sup> della rivista e lo dedica interamente a Emanuel Carnevali. Il suo scritto sembra rivelare il trauma che l’intervento carnevaliano al party di Kreymborg gli ha generato:

«Emanuel Carnevali, il poeta nero, l’uomo vuoto, la New York che non esiste, la fine di *Others* [...]. Io celebro il tuo arrivo. È per te che noi venimmo fuori, noi vecchi nel buio [...]. *Others* è giunto alla fine. Dopo questo io mi rifiuto di pubblicare un altro numero. *Others* non è sufficiente»<sup>56</sup>.

Em, come ora viene chiamato, abbandona la moglie a New York per trasferirsi a Chicago con la promessa di richiamarla quando si sarà sistemato, ma non manterrà quella promessa. Lavora non più di quindici giorni a «Il cittadino di Chicago» e poi forse al «Chicago Journal of Commerce». Stringe amicizia con Carl Sandburg, Sherwood Anderson, Edgar Lee Masters e l’avvocato Mitchell Dawson, mecenate di tutti i suoi sogni e aiuto concreto durante tutte le sue malattie.

Ad agosto insieme a Dawson cerca di dar vita a una sua rivista che dovrebbe chiamarsi «New Moon», Novilunio, e conta sulla collaborazione di “ciò che c’è di buono in America”: Anderson, Frank, Williams, Kreymborg, Frost, Eliot, Lawrence. E anche all’estero vuole mantenere dei contatti: Papini in Italia, Jules Romains e l’americanista francese Jean Catel, amico di Paul Fort e Vincent d’Indy, in Francia. Già al gennaio dello stesso anno si era fatta risalire la prima intenzione di realizzare una rivista che fosse simile a «La Voce». E già in una lettera indirizzata a Giovanni Papini, spedita da New York e datata fine febbraio 1919, Carnevali aveva anticipato al letterato italiano quest’ambizione, auspicandosi la sua collaborazione:

«Non c’è mai stato un periodico come “La Voce” qua. Fra poco sarò uno degli editori di un piccolo periodico, “Poetry”, dove delle orribili cose mi apparvero. Lo voglio fare internazionale. Mi aiuti, vuole?»<sup>57</sup>.

Ma è solo poco tempo dopo il suo arrivo a Chicago, verso la metà del 1919, che matura l’idea di fondare effettivamente, e dirigere, una nuova rivista di poesia, letteratura e teatro. «New Moon» sarebbe stata finanziata da una cooperativa per

---

<sup>54</sup> Cfr. G. C. Millet, introduzione a E. Carnevali, *Voglio disturbare l’America, lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., p. XXIV.

<sup>55</sup> W. C. Williams, *Gloria!*, «Others», (Grantwood, New Jersey), V n. 6, luglio 1919, pp. 3-4; ora in E. Carnevali, *Diario Bazzanese e altre pagine*, op. cit., pp. 52-54.

<sup>56</sup> Ivi, p. 52.

<sup>57</sup> E. Carnevali, *Voglio disturbare l’America, lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., p. 68.

azioni e ogni scrittore, secondo l'idea di Carnevali sarebbe stato pagato. E il nume di questa impresa sarebbe stato Giovanni Papini:

«Caro Sig. Papini: finalmente abbiamo raggiunto fermi e definiti piani, s'avrà una rivista, amici americani ed io. Ciò che c'è di buono in America l'avremo: Carl Sandburg, Sherwood Anderson, Waldo Frank, W. Carlos Williams, Alfred Kreyborg, Robert Frost, T. S. Eliot, D. H. Lawrence, (ne sa qualcheduno?) ma né Giovanni, né Ruotolo. Sarà una cosa voluminosa e costosa [...]. Lei che è stato l'«editore» d'Italia - vogliamo che lei scriva qualche cosa - non importa che. A proposito della nascita di un periodico - o a proposito dell'inevitabile aborto - o della schifezza dei periodici che vivono troppo - faccia lei - Vuole? Sarebbe un vero favore. Lo tradurremmo. Io vorrei ben dirle che vogliamo fare scrivere una specie di manifesto [...]. Si vuole fare un buon giornale, ecco. Si crede di sapere perché gli altri puzzano e che puzzino ne siamo certi. Dunque. Vuole scrivere qualche cosa (?) 2 parole o 5000 parole (?). Una bestemmia od un sermone (?). Un'affermazione negativa o viceversa (?) oppure «non ne so nulla. Non si può fare un giornale in America», basterebbe perché lo stimiamo; cioè le vogliamo bene abbastanza per ascoltarlo sempre anche quando ci rompe i coglioni (a noi giovani!). Faccia lei, non importa che dunque, ma non rifiuti, *please*. Un'altra cosa. Non vogliamo corrispondenti all'estero, ma Contributori sì. Jules Romains credo sarà con noi. E lei pure. Tradurremmo le sue cose perché non vale farle leggere ai coloni italiani. Dunque, prima di ricevere il suo consenso, lo metteremo nella nostra lista. Se poi vuole esserne tolto lo dirà e ci offenderà [...]»<sup>58</sup>.

All'euforia di questi primi momenti di slancio intellettuale si mescola tuttavia un sentimento di sradicamento e abbandono. Questo atteggiamento sfiduciato che cova nell'animo e che più tardi lo sovrasterà, porta Carnevali a concepire la letteratura, oltre e più della vita, come unico baluardo di verità cui poter consegnare l'esistenza di un uomo. Una lettera scritta in francese a Waldo Frank i primi di agosto del 1919 sintetizza il suo stato d'animo:

«[...] Je suis un déraciné comme Barrés les appelle. Je comprend - il n' ya qu' un grand compromis, pour un homme comme il faut, c'est la vie. Moi, ce compromis je ne voudrais pas le faire [...]. Je voudrait bien vivre. L' on ne vit pas, il n' y a pas cette chose vague qu' on appelle la vie - il n' ya que la littérature, les mots...»<sup>59</sup>.

Nell'ottobre del 1919 diventa vice-direttore di «Poetry». In questo periodo ha una nuova relazione sentimentale con una ragazza ebrea, Annie Glick. Per lei userà parole dolci e violente in un capitolo de *Il primo dio* interamente dedicatole.

---

<sup>58</sup>Lettera spedita a Giovanni Papini da Chicago e datata agosto 1919, *ivi*, pp. 85-89

<sup>59</sup>« [...] Io sono uno sradicato, come li chiama Barrés. Io capisco che non c'è che un gran compromesso, per un uomo come si deve, ed è la vita. Io, questo compromesso non lo vorrei mai fare [...]. Vorrei certamente vivere. Non si vive per niente, non c'è quella cosa vaga che si chiama la vita - non c'è che la letteratura, le parole», (la trad. è mia). Lettera a Waldo Frank, in E. Carnevali, *Saggi e recensioni*, op. cit., pp. XXV-XXVI.

## 1920

A febbraio vive un periodo di profonda crisi in seguito all'abbandono di Annie Glick e alla sua partenza per New York. Scoraggiato scrive a Papini:

«Passo giorni di orribile tristezza nella più sconsolata solitudine. Non posso dire di avere un amico. L'America è orribile. Ma è il mio paese. Bisogna essere ben forti per amarla abbastanza da starci. E mi sono detto che ci rimarrò»<sup>60</sup>.

Rinuncia al suo incarico di «Poetry», per seguire Annie e fare il giornalista a New York, ma poi desiste e resta a Chicago.

Il suo periodo di lavoro presso la rivista di Chicago era stato giudicato negativamente dalla stessa Monroe, che ebbe a dire di Carnevali: «I sei mesi della sua direzione risultarono i meno proficui nella storia di "Poetry"»<sup>61</sup>. Carnevali stesso ne *Il primo dio* ammette senza riserve di essere stato, all'epoca di questo impiego, «uno scansafatiche buono a nulla»<sup>62</sup>.

In una notte di intensa crisi si rifugia a casa di Sherwood Anderson e a lui per la prima volta dichiara la sua nuova teoria esistenziale: egli è un dio o dio potrà presto diventare. Sono i segni di un forte squilibrio che lo porterà alle soglie della follia. Anderson, spaventato (questo è il resoconto di Carnevali ne *Il primo dio*), lo mette «garbatamente alla porta»<sup>63</sup>. Ma la versione che Anderson riporterà dell'accaduto nelle sue memorie differisce non poco: Anderson l'avrebbe seguito, tentando di evitargli la caduta finale. Certo è che dopo di allora le cose per Carnevali non andarono più come prima. Già quella notte di follia comincia a vagare per le strade di Chicago e inizia a farsi mantenere dalle prostitute. Una di loro gli contagia la sifilide. Finisce al St. Luke Hospital, reparto psicopatici, e poi da lì, grazie alla beneficenza del gruppo di amici che paga per lui, inizia una degenza di quasi due mesi alla clinica privata del Dottor Newman<sup>64</sup>.

Ad aprile è dimesso ma non riesce a tirare avanti da solo. Un giorno lo raccoglie, letteralmente, dalla strada Jack Jones<sup>65</sup>, presidente del Dill Pickle Club e «imperatore degli intellettuali falliti» e lo porta dal Dottor Kuh, il dottor Vacca in *Il primo dio*, il quale lo spedisce nella sua residenza estiva nel Minnesota. Qui, dopo tre mesi, litiga col guardiano ed è cacciato.

---

<sup>60</sup> Lettera a Giovanni Papini da Chicago, datata febbraio 1920, in E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America, lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., p. 105.

<sup>61</sup> H. Monroe, *A Poet's Life*, Macmillan Publishing Co., New York 1938, pp. 420-423, ora in E. Carnevali, *Saggi e Recensioni*, op. cit., p. 133.

<sup>62</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 113.

<sup>63</sup> Ivi, p. 130.

<sup>64</sup> «Quando lasciai il reparto psicopatici fui portato nella casa di cura diretta dall'orribile dottor Newman. (Alla fine del mio soggiorno, durato due mesi, questo mostro mi disse che se mai gli fossi capitato fra le mani, mi avrebbe fatto rinchiudere nella gabbia dei matti). Gli ospedali si sono presi la miglior parte della mia vita e della mia anima [...]», ivi, p. 137.

<sup>65</sup> «Jack Jones ebbe compassione di me quella volta che incespicando corsi da lui, disperato, e poi caddi a terra. Mi raccolse e disse: "Povero ragazzo!". Mi portò dal dottor Vacca e, sebbene il cuore possa essere un grande psichiatra, come psicologo non vale certo molto, perché lui non capì mai le cause della mia ansia e dei miei tormenti [...]», ivi, p. 126.



A giugno è ricoverato al St. Mary's Hospital di Duluth. Da qui scrive a Carl Sandburg lettere struggenti:

«Il tuo poeta fanciullo sembra essere disperatamente ammalato.

Prega per lui.

Prega per lui.

Egli crede che le tue preghiere gli faranno meglio di tutte le sue lotte, i suoi combattimenti e le sue lamentele contro se stesso. Carl, se tu sapessi che desiderio ho di star bene. Non sono tornato a Chicago perché sapevo che avrei annoiato i miei amici tutti. Se tu sapessi quante meravigliose storie porto con me... forse all'inferno. Per amore delle mie belle parole, Carl, creatura cara, augurami buona fortuna. Per amore di questo mio corpo che ha ancora una pelle *chiara* e che ancora apprezza così penosamente la vita. Sono in preda al demonio. Solo questa parola può descrivere ciò. Non ho più la sifilide.

Saluta per me la mia cara Chicago. Dì al lago: "A Duluth un poeta sogna di te". Caro Carl. Scrivi»<sup>66</sup>.

Mitchell Dawson lo fa riportare in macchina a Chicago dove fa il giardiniere al Lincol Park.

A luglio un conoscente della famiglia di nome Cuniverti lo ritrova a Chicago e scrive in Italia consigliando al padre di inviare i soldi in America per un eventuale rimpatrio.

Ad agosto le condizioni fisiche di Carnevali peggiorano e non gli consentono di continuare il lavoro al Lincol. Visitato da un medico, gli viene consigliato di allontanarsi dalla città e gli amici ancora una volta si adoperano per lui: radunati un po' di soldi, mandano Carnevali alle dune dell'Indiana. Inizia per Carnevali un periodo di grande serenità<sup>67</sup>, in cui vive a stretto contatto con la natura e in una nuova comunione con se stesso. Dalle dune di Chasteron scrive a Carl Sandburg:

«Vieni alle dune, Carl, vecchio mio. Vieni a bagnarti nel mio lago, mio per una cerimonia in cui il segreto di ognuno di noi fu rivelato all'altro (il mio col santo vincolo del matrimonio)... perché fui io stesso a lanciare nel lago i mille anelli d'oro del tramonto e a tuffarmi per raccogliarli dal fondo giallo-blu. Ti darò sciroppo di ciliegie selvatiche, fatta da me, su una frittella fatta da me. Ti mostrerò duecento rospi che saltano attorno alla mia capanna, scioccamente spaventati da noi due. Sonnacchierai in una capanna in cui il mio corpo ha spremuto un gentile profumo di erbe e su rami sui quali il mio corpo (che non aveva dormito da mesi) ha finalmente dormito. E io ti inizierò alla santità e alla gloria di tutto. Io sono il gran sacerdote di questo cielo, sono il Papa di questo lago. E questi pini, tigli e querce ti daranno lo stesso amore che danno a me, poiché mi hanno udito recitare poesie tue e ti conoscono come mio fratello e amico. Sul serio, Carl, se Emanuel diventa matto o

---

<sup>66</sup> Frammento di lettera scritta a Carl Sandburg ora in E. Carnevali, *Diario bazzanese*, op. cit., p. XXVII.

<sup>67</sup> «Qui cominciarono gli ultimi bei giorni della mia vita! Oh voi, mio vero amore, giorni indimenticabili, incredibili mesi di primavera e d'estate!», E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 145.

idiota oppure se annega o brucia completamente al sole, oppure se lo colpisce il fulmine, egli parlerà bene di te in paradiso. Dirà a Gesù Cristo & Maometto & Budda, come il loro benedetto agente Carl Sandburg stia facendo il suo sacrosanto dovere sulla terra. Sul serio, Carl, durante terribili notti ho invocato a mio conforto il tuo nome con quello di Sherwood [Anderson], e Waldo [Frank] e Mitchie Dawson. E ho dato a voi, tutti inconsapevoli, un amore più puro di tutte le mie parole. E non l'amore di un Satellite, lasciami essere tanto antipatico da dirlo.

E se tu non vieni alle dune, sappi però che loro ti aspettano e che il Gran Sacerdote ha detto una Messa Solenne per il tuo arrivo»<sup>68</sup>.

Finita l'estate però deve ritornare a Chicago. Qui conduce nuovamente vita da mendicante.

Il 3 di dicembre arriva a Milwaukee, invitato a leggere le sue poesie: si presenta ancora come vice-direttore di «Poetry» nonché come cantante e portavoce dei *radical italiani*.

Il 13 e il 14 dicembre «The Milwaukee Leader» pubblica alcune sue poesie. Carnevali nel frattempo dorme in un ospedale locale e non ha fissa dimora, perciò le autorità di Milwaukee lo rispediscono a Chicago, la città in cui risiede.

## 1921

A gennaio Sam Putnam lo nomina vice-direttore della sua piccola rivista «Youth» (Chicago). Nel fascicolo di quel mese compare un importantissimo saggio di Carnevali, scritto precedentemente, nel quale adombra una sua poetica: *The Book of Job Junior*<sup>69</sup>.

Nello stesso periodo scrive alla nuova vice - direttrice di «Poetry», Mrs. Strobel, chiedendole di rinunciare alla sua carica e di restituirgli quello che era stato il suo posto di lavoro.

A marzo si trasferisce a Ravinia lavorando in una fattoria dell'anziano architetto Jens Jensen. Ben presto il vecchio lo mette alla porta poiché spende troppo in telefonate e lavora poco. Carnevali si ritrova solo ed è disperato. Prima di andare via da Jensen scrive a William Carlos Williams che, oltre che poeta, è anche medico:

«Una volta ero qualcosa o altro. Ora sono una miseria ambulante e questo è tutto. Sono infastidito a morte dal nervosismo e dal respiro corto... e dalla paura. DIMMELO ONESTAMENTE: LA SIFILIDE È UNA MALATTIA CRONICA? È tutto quello che voglio sapere, è tutto quello che ti posso scrivere. Più tardi, più tardi.»<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Frammento di lettera scritta a Carl Sandburg, *ivi*, p. XXVIII.

<sup>69</sup> E. Carnevali, *The book of Job Junior*, «Youth, a Magazine of the Arts», I, n. 4, gennaio 1922, pp. 7-13; poi in E. Carnevali, *A Hurried Man*, op. cit., pp. 61-79; ora in E. Carnevali, *Saggi e Recensioni*, op. cit., pp. 44-57.

<sup>70</sup> Frammento di lettera a William Carlos Williams, in E. Carnevali, *Diario bazzanese*, op. cit., pp. XXVIII- XXIX.

A giugno ritorna alle dune dell'Indiana e allestisce da sé una tenda-capanna e vive di ciò che la natura circostante e il lago gli offrono. Ma le dune hanno perso ora, per lui, ogni attrattiva:

«Dopo che Jensen mi ebbe cacciato, andai con trenta dollari a comprarmi una tenda e me ne tornai alle dune. Io, che ero stato il dio nero sul candore delle dune, ora ero soltanto un uomo ammalato. La sabbia mi sembrava banale, la vita una grigia impossibilità, neppure l'esercizio fisico valeva un centesimo. Non riuscivo più a capire lo humour di quello scherzo cosmico che era la mia esistenza. Non riuscivo più a vederne il lato buffo. Non riuscivo più a vedere lo scopo di quel trascinarmi dietro questa vita infame, come un idiota si tira dietro un codazzo di bambini che lo sbeffeggiano»<sup>71</sup>.

Ad agosto torna a Chicago e fa di nuovo la vita del mendicante.

## 1922

A gennaio è di nuovo ricoverato al St. Luke's Hospital e la Wasserman risulta ora negativa: non ha più la sifilide. Prova a lavorare, ma non gli è possibile. Non si tratta di riprendere le forze, è bruciato. La mano destra gli trema continuamente. Ragiona, ma non può fissare l'attenzione su qualcosa:

«Ha perso la sua antica fierezza e si lascerebbe insultare senza reagire». Così Mitchell Dawson in una lettera a Waldo Frank<sup>72</sup>.

A luglio, per ottenere un lavoro si dichiara praticante della *Christian Science*. Trasporta sacchi di tappi di sughero, da un estremo all'altro della città di Chicago<sup>73</sup>.

A settembre ritorna in nave a New York. Al porto lo attende Louis Grudin che così ha ricordato quell'incontro:

«Lo vidi poco prima che iniziasse il suo viaggio di rientro in Italia, piegato su se stesso, calvo, tremante per quella che doveva essere l'ultima sofferenza, incapace di accendersi una sigaretta. Tornando a casa, seduto sull'ultimo sedile dell'auto, soffrì per lui, mentre il vento sferzava e le ruote cigolavano su Riverside Drive»<sup>74</sup>.

Carnevali nel 1934 scrive a Carlo Linati:

«Un amico mi pagò il viaggio e me ne tornai in Italia, fiaccato da una terribile malattia: encefalite letargica»<sup>75</sup>.

---

<sup>71</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 149.

<sup>72</sup> Lettera di Mitchell Dawson a Waldo Frank scritta un mese prima del definitivo rientro di Emanuel in Italia, datata 22 luglio 1922; ora in E. Carnevali, *Diario Bazzanese*, op. cit., pp. 55-57.

<sup>73</sup> «Ha anche accettato la *Christian Science*, perché la donna che la esercita lo invita a pranzo più volte la settimana. Con me ha ammesso che non ha in essa alcuna fede, il che fa sperare che non sia del tutto perduto. Nelle ultime settimane ha trasportato sugheri, guadagnando dieci dollari alla settimana e mantiene questo lavoro soltanto perché è una forma di carità», *ivi*, p. 56.

<sup>74</sup> L. Grudin, *Tales and Poems*, Horizon Press, New York, 1976, pp. 5-6; ora in E. Carnevali, *Saggi e recensioni*, op. cit., p. 135.

<sup>75</sup> E. Carnevali, lettera da Bazzano (Bologna), senza data, ma scritta poco tempo prima che Carlo Linati pubblicasse il suo articolo dedicato a Carnevali (cfr. C. Linati, *Un poeta italiano emigrato*, in «Nuova Antologia», LXIX, 1499, 1 settembre 1934, p. 60). Ora in E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America, lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., pp. 164-165.

L' 11 settembre 1922 Emanuel Carnevali fa rientro in Italia sbarcando al porto di Genova. In serata è già a Bologna. Il giorno successivo, a Bazzano, paese in provincia di Bologna nel quale il padre è commissario prefettizio, viene ricoverato all'ospedale civile.

Il 30 settembre al distretto militare di Bologna è riformato per neuropsicopatia degenerativa.

### 1923

Il 30 maggio riceve dall'America una macchina per scrivere che riesce a svincolare con l'aiuto finanziario del padre. C'è un rappacificamento fra figlio e padre.

Con la nuova macchina comincia a scrivere a tutti i suoi amici americani. Lo fa con una sola mano: la sinistra sostiene la destra per fermare i tremori. Inizia un fitto carteggio con la scrittrice americana Kay Boyle che ora si è trasferita in Francia.

### 1924

In aprile, lo scrittore americano Robert McAlmon<sup>76</sup>, che si è improvvisamente arricchito, gli paga un anno di soggiorno nella clinica bolognese detta Villa Baruzziana<sup>77</sup>. L'esperienza con medici e pazienti ispira a Carnevali il lungo racconto *Train of Characters Through the Villa Rubazziana*<sup>78</sup>.

A maggio lo visitano nella villa il poeta Ernest Walsh e la pittrice Ethel Moorhead. Walsh è informato dai medici curanti che Carnevali non ha più di tre anni di vita. La notizia viene diffusa nelle piccole riviste letterarie d'America<sup>79</sup>.

A novembre il padre di Emanuel è nominato Ispettore Superiore di Ragioneria e si trasferisce a Roma con la famiglia. In Svizzera Robert McAlmon inizia la raccolta di scritti di Carnevali sparsi in riviste e giornali americani per pubblicarli in un volume.

In questi mesi Carnevali riceve le visite delle sorelle Dudley.

---

<sup>76</sup> Cfr. Robert McAlmon, Firenze 1924: «Mi giunse voce che Emanuel Carnevali si trovava in una clinica vicino a Bologna, così salii su un treno e andai a trovarlo. Anni prima Carnevali ed io ci eravamo scritti lettere per un anno, mentre io ero al college e quando feci parte dello staff di «Poetry» a Chicago. Ci incontrammo solo una volta e allora Carnevali era malato, ma i suoi articoli critici e i suoi racconti in quei giorni erano il meglio, ricchi com'erano di contenuto intellettuale e "sensibility" (sebbene isterici)», in *Being Geniuses Together 1920- 1930*, revised with supplementary chapters and an afterword by Kay Boyle, 1984, North Point Press, San Francisco, p. 136. (La traduzione è mia).

<sup>77</sup> In una lettera indirizzata a Kay Boyle, Carnevali scrive: «Un grande uomo, Robert McAlmon è venuto a farmi visita qualche settimana fa e quando vide le condizioni in cui vivevo, pagò un anno d'anticipo per in una clinica privata», *ivi*, p. 127; (la traduzione è mia).

<sup>78</sup> E. Carnevali, *Trains of Characters through the Villa Rubazziana*, in «This Quarter», I, 4, Spring, 1929, p. 115; ora in *Autobiography*, op. cit., pp. 223-224.

<sup>79</sup> Cfr. E. Walsh, *A Young Living Genius*, «This Quarter», (Paris, Montecarlo, Milan), Fall/ Winter 1925-1926, pp. 322-327; ora in E. Carnevali, *Diario Bazzanese*, op. cit., pp. 76-78.

## 1925

A gennaio Walsh insieme alla Moorhead fondano a Parigi una piccola rivista per gli espatriati americani, «This Quarter». Oltre a Carnevali vi collaborano Gertrude Stein, Picabia, Brancusi, Hemingway ecc.

Il 10 luglio Ezra Pound, intervistato da Carlo Linati sul «Corriere della Sera»<sup>80</sup>, fa il nome di Carnevali per la prima volta in Italia. L'articolo di Linati contiene la narrazione di un suo lungo incontro con Pound e le opinioni di questo sulla generazione di americani espatriati a Parigi in quegli anni. La cosiddetta "Lost Generation", la generazione perduta, era costituita da giovani scrittori che avevano combattuto la prima guerra mondiale e, delusi dall'America che avevano trovato arrivando, posseduti da un acuto senso di fallimento, ripartivano per la Francia. Tra questi fuggitivi anche McAlmon e Pound, due che contribuirono non poco alla diffusione del talento di Carnevali<sup>81</sup>.

Il 25 agosto dello stesso anno Carnevali inizia un cordiale rapporto epistolare e letterario con Carlo Linati che durerà, con intervalli, fino al 1934.

A settembre, a Parigi, presso la Contact Editions diretta da Robert McAlmon esce *A Hurried Man*<sup>82</sup>, l'unico libro di Carnevali pubblicato mentre lui è ancora in vita. La dogana americana confisca il primo invio delle copie per sospetto di oscenità<sup>83</sup>.

## 1926

A maggio lascia la Villa Baruzziana e ritorna a Bazzano: risiede alla pensione "Il Cavalletto".

Il 26 ottobre muore in Francia Ernest Walsh: "pieno di disperazione e inconsolabile" chiede a Pound, col quale è in corrispondenza, che gli scriva una lettera su Walsh, nella quale dica "tutte quelle cose che io penso, ma che non so dire"<sup>84</sup>. Dahlberg ricorda che, quando seppe della morte dell'amico, Carnevali pianse a lungo:

---

<sup>80</sup> C. Linati, *Fuoriusciti*, «Corriere della Sera», L, 163, 10 luglio 1925, p. 3.

<sup>81</sup> A McAlmon è dovuta la raccolta del materiale di Carnevali nel testo "culto" *A Hurried Man*, edito nel 1925. Con Pound Carnevali si manterrà in contatto epistolare anche nell'ultimo periodo della sua vita alla clinica neurologica di Bologna dove morirà l'11 gennaio 1942, dimenticato da tutti. Pound gli resterà amico malgrado la stroncatura di *Pavannes and Divisions*, nel famoso articolo carnevaliano *Irritation* (in «Poetry», XV, 4, gennaio 1920, pp. 211-221, poi integralmente in *A Hurried Man*, parzialmente in *Autobiography*, ora in *Il primo dio*, op. cit., pp. 376-384). Anzi, Pound lo incoraggerà a tradurre i suoi *Cantos* e testi di Rimbaud e lo aiuterà economicamente (200 lire mensili), chiedendo dalle pagine dei giornali, agli scrittori americani che non si dimenticassero del *Writer with Encephalitis* («New York Herald», Paris, 26 agosto 1933). Inoltre lo includerà nella sua antologia di poeti americani intitolata *Profile. An Anthology Collected in MCMXXXII* (edita da John Sheiwler, Milano, 1932).

<sup>82</sup> *Op. cit.*

<sup>83</sup> Cfr. E. Dahlberg: «Non saprò mai per quali ragioni questi racconti, satire, poesie, sebbene per nulla osceni, siano stati confiscati dalla dogana. Ma allora le ceneri di D. H. Lawrence erano considerate opere d'arte e forse lo erano», in *Beautiful Failures*, «New York Times Review», 15 gennaio 1967, p. 38; ora in E. Carnevali, *Diario bazzanese*, op. cit., pp. 68-70.

<sup>84</sup> Lettera a Ezra Pound cit. in E. Carnevali, *Diario bazzanese*, op. cit., p. XXXI.

«È morto. È morto...sarei dovuto morire prima di lui. Mi portò un vagone - merci di sigarette. Mi portò acqua di colonia e mi inumidì con essa la fronte»<sup>85</sup>.

### 1927

Pubblica su «This Quarter», con un'epigrafe dedicata a Walsh, la prima parte delle sue impressioni di vita nella Villa Baruzziana.

### 1928

Scrive, dal 20 febbraio al 30 agosto, *A History*<sup>86</sup>, una specie di diario bazzanese.

Regis Michaud nel suo *Panorama de la littérature américaine contemporaine*<sup>87</sup> pubblicato a Parigi, dice di Carnevali poeta:

«A Emanuel Carnevali, un emigrato italiano, venne riservato il compito di purgare la poesia nordamericana da ogni artificio [...]. Mentre gli Imagisti saccheggiavano i musei e le biblioteche, Carnevali cercava la sua poesia nei ghetti e nelle taverne di New York»<sup>88</sup>.

Eugène Jolas, nella sua *Antologie de la Nouvelle Poésie Américaine*, considera Carnevali: «Un des plus grands poètes de notre époque».

A novembre vince il premio Walter Von Rensselaer Berry di 100 dollari per la poesia *Night*<sup>89</sup>, pubblicata su «Poetry».

### 1929

A febbraio lascia la pensione “Il Cavalletto” e si trasferisce a quella della Trattoria di Porta Castello. A primavera pubblica in «This Quarter» la seconda parte del racconto *Trains of Characters through the Villa Rubazziana*.

A luglio Harriet Monroe, che non ha mai cessato di scrivere e incoraggiare Carnevali, lo visita a Bazzano. Lo farà anche Edward Dahlberg che gli dedicherà poi tre articoli, l'ultimo nel 1967<sup>90</sup>.

### 1930

A febbraio pubblica le sue *Observations*<sup>91</sup> su «Poetry».

A giugno, sulla piccola rivista edita a Parigi e all'Aia, «Transition», compare, di Carnevali, *Quasi una favola*. Inizia un breve carteggio in inglese con la sorella MariaPia, futura traduttrice della sua opera in italiano.

---

<sup>85</sup> E. Dahlberg, *Beautiful Failures*, op. cit. p. 69.

<sup>86</sup> *Op. cit.*

<sup>87</sup> R. Michaud, *Panorama de la littérature américaine contemporaine*, Kra, Paris, 1928, p. 201.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>89</sup> Ora in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., pp. 294-297.

<sup>90</sup> *Op. cit.*

<sup>91</sup> Ora in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., pp. 304-309.

### 1931

A febbraio pubblica su «Poetry» le traduzioni di alcuni brani delle *Illuminations* di Rimbaud, su richiesta di Pound.

Ad aprile-maggio dello stesso anno la rivista genovese «L'Indice» pubblica la sua traduzione di un lungo saggio di Louis Zukofsky, intitolato: *I "Cantos" di Ezra Pound*.<sup>92</sup> Ad agosto stronca con una violenza quasi papiniana, su «The Little Review», il *Gog* di Giovanni Papini<sup>93</sup>.

A novembre esce per «L'Indice» la sua versione italiana del *Canto Ottavo*<sup>94</sup> di Pound.

### 1932

A cura di Ezra Pound viene pubblicata per i tipi di Giovanni Scheiwiller, *Profile. An Anthology Collected in MCMXXXII*, con poesie di Carnevali. Compagno all'Aia in *American's Abroad* a cura di Peter Neagoe, i primi sei capitoli di *The First God* (Il primo dio).

In questo periodo esprime a Ezra Pound il suo dissenso nei confronti della scelta fascista.

### 1933

A luglio, di passaggio per la Svizzera, fa visita a Carnevali la scrittrice americana Kay Boyle, futura curatrice della sua *Autobiography*<sup>95</sup>.

Ad agosto Ezra Pound lancia da Parigi un grido d'allarme sulle pagine del «New York Herald», chiedendo aiuto per lui nell'articolo *A Writer with Encephalitis*.

A novembre-dicembre, Giuseppe Prempolini traduce per la rivista milanese «Circoli» da *The Girls in Italy*<sup>96</sup>, la poesia *Le ragazze di Milano*.

### 1934

A settembre Carlo Linati gli dedica un lungo saggio ne la «Nuova Antologia», col titolo: *Un poeta italiano emigrato*<sup>97</sup>.

### 1935

Emilia Valenza, sua moglie, chiede il divorzio.

Conosce il presidente del Senato Luigi Federzoni, direttore della «Nuova Antologia». Dopo la pubblicazione del saggio di Linati, Federzoni s'interessa

---

<sup>92</sup> «L'Indice», II, 6, 10 aprile 1931, p. 4; 7, 25 aprile 1931, p. 3; 8, 10 maggio 1931, p. 4.

<sup>93</sup> E. Carnevali, "Gog by Giovanni Papini", «The new Review», Paris, I, n.3, agosto-ottobre 1931, pp. 73-75, poi in E. Carnevali, *Saggi e recensioni*, op. cit., pp. 106-109.

<sup>94</sup> Si tratta della traduzione dal francese del *Canto Ottavo* di Ezra Pound su «L'Indice», II, 17-18, 10 novembre 1931, p. 5.

<sup>95</sup> *Op. cit.*

<sup>96</sup> Ora in E. Carnevali, *Il primo dio*, pp. 310-313.

<sup>97</sup> C. Linati, *Un poeta italiano emigrato*, «Nuova Antologia», LXIX, 1499, 1 settembre 1934.

all'opera di Carnevali e cerca di sapere se il "pover'uomo, avrebbe potuto scrivere qualche cosa" per la sua rivista.

Verso la fine dell'anno Carnevali concede due interviste: una al «Resto del Carlino» di Bologna, l'altra a «Il Messaggero» di Roma.

### 1936

A gennaio Pound fa visita a Carnevali e gli reca in dono una radio, da parte degli amici americani.

In seguito alla scoperta di un nuovo medicamento bulgaro per migliorare le condizioni di salute degli encefalitici, introdotto in Italia dalla regina Elena, il senatore Federzoni si interessa affinché Carnevali possa usufruirne: Carnevali viene perciò ricoverato al Polilinico Regina Elena di Roma.

Il 3 marzo Carnevali si reca a Roma insieme al suo infermiere Gilio Zanetti. Gli tolgono, come cura, la scopolamina, ma il nuovo medicamento bulgaro non produce gli effetti attesi. Il 29 novembre muore il padre a Bologna.

### 1937

Il 12 Marzo, dopo un anno di cure inutili, Carnevali lascia il Policlinico di Roma e fa ritorno a Bazzano, dove nessuno lo vuole ospitare per il peggioramento del suo stato psichico e fisico. Viene perciò trasferito in un ospedale di Bologna.

Il 6 aprile è ricoverato alla Clinica di Malattie Nervose e Mentali di Bologna. Rifiuta ogni contatto diretto con la famiglia, ma accetta di incontrare l'avvocato Alfredo Svampa, amico dei Carnevali. Rompe violentemente il suo rapporto epistolare con Pound (forse per motivi di carattere politico). Non è più in grado di scrivere a macchina, ma a un amico detta l'ultima lettera a noi pervenuta. È diretta al "caro Ezra":

«Clinica Neurologica Via Rondine 7, Bologna.

Caro Ezra:

andiamo vecchio mio, facciamo la pace. È stata una questione da vanità da tutte e due le parti, tu sei stato orgoglioso e cattivo, io sono stato sanguinosamente offensivo, tu mi hai tolto il vantaggio delle duecento mensili, io mi sono voltato ed ho morso. Facciamo la pace, vecchio mio. Tutti gli amici m' hanno lasciato, sono qui in un ospedale privo anche di quei piccoli conforti che qualche soldo potrebbe darmi. Io sono un buon amico. Ma sono anche un valido nemico. Tu sai che se voglio ti faccio cacciare dall'Italia [...]. Amico, finirei anche di tradurre i trenta *Cantos*. Facciamo la pace, va là, mandami di nuovo le duecento lire mensili»<sup>98</sup>.

### 1942

L'11 gennaio alle ore 10:30, nella Clinica Neurologica bolognese, Carnevali muore strozzato da un pezzo di pane. Nella diagnosi del decesso si legge: «encefalite

---

<sup>98</sup> In E. Carnevali, *Saggi e Recensioni*, op. cit., p. XXXIV.



epidemica, parkinsonismo postencefalico, cachessia». Il 13 gennaio è sepolto nel cimitero della Certosa di Bologna.

### **1952**

A gennaio i suoi resti sono riesumati e sepolti nell'ossario comune del Cimitero della Certosa.

### **1956**

Timido accenno negli Stati Uniti a Carnevali e la sua generazione: Kenneth Rexroth in *In Defense of The Earth*<sup>99</sup>, si chiede: «..Dov'è Sol Funaroff? / Che ne è stato di Potamkin? / Di Isior Schneider? Di Claude McKay?/ Di Countee Cullen? Di Lowenfels?/ chi rianima i loro corpi ora?/ *Timor mortis conturbat me.*// Dov'è Ezra, il turbolento?/ Dov'è Larsson le cui poesie erano preghiere?/ Dov'è quel gentile ragazzo amaro?/ E Carnevali/ che ne è stato di lui?/ Carol che era così bella dov'è?/ *Timor mortis conturbat me*».

### **1967**

Kay Boyle pubblica a New York *The Autobiography of Emanuel Carnevali*.

### **1970**

Esce, senza indicazioni del curatore, *Fireflies*, una serie di poesie di Emanuel Carnevali (Sans Souci Press, Cambridge, U.S.A.), in 99 copie numerate.

### **1971**

David Stivender, maestro del coro del Metropolitan di New York, percorre l'Italia alla ricerca di ogni traccia lasciata da Carnevali nel suo paese, dopo aver raccolto a New York un gran numero di scritti editi e inediti.

### **1973**

Escono alcune poesie di Carnevali, ritrovate da Stivender e tradotte da Maria Pia Carnevali, nel numero di giugno della rivista «Paragone», precedute da una significativa presentazione di Guido Fink.

### **1978**

Per i tipi della Adelphi Edizioni compare di Emanuel Carnevali *Il primo dio (Il primo dio- Poesie scelte- Racconti e scritti critici)* a cura di Maria Pia Carnevali, con un saggio di Luigi Ballerini. La critica specialistica accoglie il volume come una rivelazione.

---

<sup>99</sup> K. Rexroth, *In Defense of The Earth*, New Directions, New York, 1956.

### **1979**

Carnevali è collocato tra i poeti surrealisti insieme a Pablo Eruda, César Vallejo, Djuna Barnes, Dylan Thomas e altri nell'antologia *English and American Surrealist Poetry*<sup>100</sup>, pubblicata a Londra. Tuttavia il curatore, Edward B. Germain, stabilisce nel 1861 e nel 1930 le rispettive date di nascita e morte di Carnevali.

### **1980**

La Casa Usher di Firenze pubblica di Emanuel Carnevali il volume *Voglio disturbare l'America* (lettere a Benedetto Croce, Giovanni Papini, Carlo Linati ed altro, a cura di Gabriel Cacho Millet).

### **1983**

Tutti i brani delle *Illuminations* di Arthur Rimbaud, tradotti in inglese da Carnevali su richiesta di Ezra Pound, vengono pubblicati nel numero di luglio della rivista «Berenice» (Roma), a cura di Gabriel Cacho Millet.

### **1986**

La casa editrice parigina *Arcane 17* pubblica in francese il romanzo autobiografico di Carnevali *Le premier dieu*, traducendolo non dall'*originale* inglese, ma dalla versione italiana ad opera di Jacqueline Lavaud.

### **1987**

Valerio Carzani («Mongolfiera», Bologna 15-28 giugno), rende noto il ritrovamento dell'archivio discografico di Carnevali. I dischi, tutti a 78 giri, documentano le prime forme vere e proprie di musica americana (fox-trot, The Virginians, Blues), musica popolare indio-americana, greca, russa e araba, francese e italiana, folkloristica e classica, e un disco de *La voce del Padrone* con una definizione del Futurismo e la poesia, *La Battaglia di Adrianopoli, 1924*, recitate entrambe da Filippo Tommaso Marinetti.

### **1989**

Esce l'album autoprodotta (con la partecipazione del compositore newyorkese Peter Gordon) *Bugie colorate* della pop band *Panoramics*, che comprende, tra le altre cose, la poesia "Vising Winds" musicata dal gruppo diretto da Alessandro Dionisio e la canzone "Bugie colorate" aspirata all'opera di Carnevali.

### **1990**

Muore il 9 febbraio a New York David Stivender, maestro del coro del Metropolitan e massimo studioso dell'opera di Carnevali. era nato a Chicago nel 1933. A Stivender e alla sua paziente opera si deve il riordinamento degli scritti editi e inediti di Carnevali e la ricostruzione del romanzo *Il primo dio* (lasciato incompiuto

---

<sup>100</sup> E.B. Germain (a cura di), *English and American Surrealist Poetry*, Penguin, Londra, 1979.

dall'autore e poi parzialmente "riscritto" da Kay Boyle in *The Autobiography of Emanuel Carnevali*).

Nel volume di Mario Ricci *Idillio e trasgressione*, edito dalla casa editrice bolognese *Delle Muse*, un intero capitolo viene dedicato alla vita ed opera di Carnevali con testimonianze bazzanesi e la traduzione di un brano di *A History*.

#### **1995**

Il Comune di Bazzano intitola la Biblioteca Comunale a Emanuel Carnevali e pubblica, a cura di Gabrel Cacho Millet l'opera intitolata *Diario Bazzanese e altre pagine*. Viene inoltre dedicato a Carnevali un numero monografico della rivista «Quaderni della Rocca» contenente gli scritti critici di Carnevali.

La rock band dei Massimo Volume, pubblica l'album *Lungo i Bordi* (WEA), comprendente tra l'altro la canzone *Primo dio*, con parole di Emidio Clementi ed ispirata ad alcuni versi e frasi dell'autobiografia di Carnevali.

#### **1996**

Il 12 luglio muore a Bologna Maria Pia Carnevali, sorellastra e traduttrice dell'opera di Emanuel Carnevali.

#### **2002**

Per i tipi di Fazi Editore viene pubblicato il romanzo di Emidio Clementi *L'ultimo dio*, liberamente ispirato alla vita e all'opera di Emanuel Carnevali.

#### **2004**

Il Comune di Bazzano acquista le carte di Carnevali conservate dalla famiglia dello scrittore Bologna per creare un fondo riguardante l'opera del più illustre ospite del paese. Le carte saranno conservate presso l'Archivio Storico Comunale di Bazzano. Tradotta dall'italiano da Oscar Fontaine, col titolo *Mensonges en couleurs*, viene pubblicata a Monaco, dalla casa Anatolia Éditions, la raccolta di poesie edite dall'Adelphi nel 1978.

*Capitolo I*

EMANUEL CARNEVALI E LA LETTERATURA  
ITALO-AMERICANA

## UNA RAGIONE DI FUGA: IL RAPPORTO COL PADRE

Il nome di Emanuel Carnevali è una specie di formula lasciata passare nei cenacoli letterari di nicchia. Quelli di lettori avvezzi all'opera underground e un po' *maudit*, estimatori di ciò che, nonostante la segretezza, o forse a cagione di ciò, tende inevitabilmente a diventare opera *cult*.

Il mito di Carnevali iniziava, in Italia, nel 1978 con la pubblicazione per l'editore Adelphi dell'opera *Il primo dio*<sup>101</sup>. Oltre all'eponimo romanzo autobiografico vi si poteva leggere una scelta di poesie e una serie di saggi dell'autore. Inoltre, a corollario, una serie di testimonianze di personaggi che Carnevali, l'avevano visto, sentito e anche, in qualche caso, profondamente vissuto: Robert McAlmon, Sherwood Anderson, William Carlos Williams.

Per gli addetti ai lavori siamo nell'orbita del modernismo americano, movimento che, nei primi due decenni del secolo scorso inventava letteralmente una nuova poesia e dava voce alle istanze rivoluzionarie che forti premevano alle porte della *genteel tradition*. Ebbe parte in tutto ciò anche Emanuel Carnevali, scrittore di origine italiana che partì sedicenne, era il 1914, per raggiungere un continente sconosciuto, una lingua e una natura umana che scoprirà aliena e affascinante.

Carnevali inizia da emigrante la sua parabola intellettuale e, bruciando le tappe, dopo una voracissima iniziazione letteraria da autodidatta e l'apprendimento del nuovo idioma, diventerà per un breve intervallo di tempo, "la disturbatrice cometa"<sup>102</sup> delle lettere americane. Di lui tutti ricordavano il suo modo imperioso e narcisistico, la sua necessità di farsi sentire, il grido alla Rimbaud: pronto a perdersi e soccombere pur di non rinunciare alla sua estetica.

Il dorato e vivace mondo che ruotava attorno alle *Little Magazines* di New York e Chicago e ai nuovi "ismi" del modernismo letterario e che, pur denunciando la crudeltà della realtà metropolitana, non poteva certo viverne al di fuori, si imbatte in colui che per Williams diventerà: «il poeta nero, l'uomo vuoto, la New York che non esiste»<sup>103</sup>.

Con il romanzo *Il primo Dio* Carnevali faceva rivivere New York e Chicago al loro massimo splendore: quel riverbero che va sotto il nome di "mito americano" e che Carnevali traduce in disincanto, ben prima che tanta letteratura se ne occupasse.

---

<sup>101</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, Adelphi, Milano, 1978.

<sup>102</sup> G.C. Millet in E. Carnevali, *Saggi e Recensioni*, traduzione di M.P. Carnevali, numero monografico della rivista "Quaderni della Rocca", 3/1994, Bazzano, 1994, p. 7.

<sup>103</sup> W.C. Williams, "Gloria!", in «Others», (N. J.), V, 6, Luglio 1919; ora in E. Carnevali, *Diario Bazzanese e altre pagine*, traduzione di M.P. Carnevali a cura di G.C. Millet, numero monografico della rivista «Quaderni della Rocca», 4/1994, Bazzano, 1994, p. 52.

Carnevali ritorna in Italia nel 1922 annichilito nel corpo e nello spirito da una terribile malattia, fatto questo che non gli impedirà di mantenere vivi i rapporti con la *cotèrie* culturale americana che di lui non si dimentica. Molte morti e molte rinascite avrebbe vissuto Carnevali nel corso del tempo, in Italia e in America: nel 1925 Ezra Pound fa risuonare il suo nome in un'intervista a Carlo Linati<sup>104</sup> richiamando l'attenzione dei suoi compatrioti. Nel 1967 Kay Boyle redige l'*Autobiography of Emanuel Carnevali*<sup>105</sup> che sarà calco impreciso per la stesura del romanzo nella miscellanea proposta da Adelphi dieci anni più tardi. Dopo un'impennata di interesse da parte della critica italiana, «Carnevali rientra ancora una volta nel limbo degli scrittori destinati a non decollare»<sup>106</sup>. Lo riscopre Gabriel Cacho Millet che cura dal 1980 al 1994 ben tre testi: *Voglio disturbare l'America. Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini* (1980)<sup>107</sup>, *Diario Bazzanese e altre pagine* (1994)<sup>108</sup>, *Saggi e recensioni* (1994)<sup>109</sup>.

Con *Racconti di un uomo che ha fretta*<sup>110</sup> Millet chiude in tetralogia la serie di studi dedicata a Carnevali. Lo fa raccogliendo per la prima volta in un unico testo, in italiano, i tre racconti *Melania Piano*, *Colomba*, *Casa dolce casa!* che, rispettivamente coi titoli di *Tale One*<sup>111</sup>, *Tale Two*<sup>112</sup>, *Tale Three*<sup>113</sup>, furono pubblicati a puntate nella «Little Review» di Margaret Anderson, tra l'ottobre 1919 e l'aprile 1920. Assieme ai tre racconti si leggono alcune pagine sparse, una serie di testimonianze (come quella toccante di Kay Boyle e il saluto di William Carlos Williams in *Gloria!*) e le struggenti lettere al padre. Queste ultime confermano che il “tozziano”<sup>114</sup> ritratto paterno che Carnevali aveva composto ne *Il primo dio* non fu

<sup>104</sup> C. Linati, “Fuoriusciti”, «Corriere della Sera», L, 163, 10 luglio 1925, p. 3.

<sup>105</sup> E. Carnevali, *The Autobiography of Emanuel Carnevali*, compiled and prefaced by Kay Boyle, Horizon Press, New York, 1967.

<sup>106</sup> Cfr. G.C. Millet in E. Carnevali, *Racconti di un uomo che ha fretta*, Fazi Editore, Roma, 2005, p. XII.

<sup>107</sup> E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America, Lettere a Benedetto Croce, Giovanni Papini ed altro*, con il saggio «Emanuel Carnevali, un discepolo de “La Voce” in esilio», XXXII pagine di tavole fuori testo, a cura di G. C. Millet, La Casa Usher, Milano-Firenze, 1981.

<sup>108</sup> E. Carnevali, *Diario Bazzanese*, op. cit.

<sup>109</sup> E. Carnevali, *Saggi e Recensioni*, traduzione di M.P. Carnevali, a cura di G.C. Millet, numero monografico della rivista «Quaderni della Rocca», 3/ 1994, Bazzano, 1994.

<sup>110</sup> Vedi più sopra, nota 7.

<sup>111</sup> “Tales of a Hurried Man. Tale One”, «The Little Review», VI, 6, Ottobre, 1919, pp. 16 - 23 (poi in *A Hurried Man*, op. cit., pp. 11 - 23; in *Autobiography*, op. cit., col titolo “My Aunt”, pp. 31 - 38; col titolo “Melania P.” in *Il primo dio*, op. cit., pp. 335 - 343).

<sup>112</sup> *Tales of a Hurried Man. Tale Two*, in «The Little Review», VI, 7, Novembre, 1919, pp. 22 - 26 (poi in *A Hurried Man*, op. cit., pp. 24 - 31; in *Autobiography*, op. cit., col titolo “Va, garde ta pitié comme ton ironie”, pp. 102 - 106).

<sup>113</sup> “Tales of a Hurried Man. Tale Three (Home Sweet Home!)” parts 1 - 6, «The Little Review», VI, 10, Marzo, 1920, pp. 28 - 37, poi in *A Hurried Man*, op. cit., pp. 33 - 48; parts 7 - 9, «The Little Review», VI, 11, Aprile, 1920, pp. 51 - 58 (poi in *A Hurried Man*, op. cit., pp. 48 - 58; parzialmente in *Autobiography*, op. cit., pp. 137 - 138; in Italia tradotto da C. Linati col titolo “Home Sweet Home!” in «Il Convegno», (Milano), VI, 10 - 11 - 12, 25, Dicembre, 1925, pp. 527 - 538.

<sup>114</sup> Nel suo romanzo del 1919, *Con gli occhi chiusi*, Federigo Tozzi dedicava la parte iniziale della narrazione alla vita della famiglia Rosi dove Pietro, il protagonista inetto, è l'infelice figlio di Domenico, un padre-padrone proprietario di un podere nella campagna del senese. L'incomunicabilità tra Pietro e Domenico precipita il ragazzo nella solitudine e in una vita

frutto di mera licenza poetica o l'esaltazione di una mente malata, (come voleva la sorellastra del poeta e futura curatrice della sua opera), ma prosa realmente autobiografica<sup>115</sup>. Il racconto di questa tragedia<sup>116</sup> familiare è magistralmente reso all'interno de *Il primo dio*: Carnevali dedica infatti al padre un intero capitolo (cap. VII), che si sviluppa come una descrizione fisica e simbolica assieme. Qui a dominare è, nel linguaggio coloristico di cui l'autore fa uso costante all'interno del romanzo, l'immagine dell'uomo nero, un gigante brutto, la cui malvagità non sfugge a dei tratti di impietoso grottesco:

«Mio padre è un uomo alto, alto quasi un metro e ottanta, che si porta in giro una faccia nera e nasconde un cuore nero. Io credo che sia ammalato [...]. Non sarebbe così incoerente, così irrazionale, così noioso e irritante se stesse bene»<sup>117</sup>.

Lega il padre ai figli solo un affetto formale, quasi un senso del dovere, un obbligo parentale che Emanuel, giovane orfano, smaschera fin da subito:

«Quando mia madre morì, mio padre credette in suo dovere di prendere in casa sua suo fratello e me. Era buono allora: forse per quella sua tendenza al romantico, che gli consentiva di pensare a me come a un povero orfano»<sup>118</sup>.

Quello di Tullio Carnevali è il ritratto di un uomo mediocre e piccolo borghese che cura la rispettabilità della facciata "di buona famiglia", ma che usa nei confronti dei figli violenza e disprezzo. Frequentemente li picchia e imprime nell'immaginario di Emanuel un ricordo indelebile e drammatico, ma anche sapientemente esorcizzato dal senso del ridicolo che traspare da alcuni passaggi fondamentali, dei veri frammenti di ricordo:

---

d'oppressione che è la stessa della madre, debole e remissiva, dedita solo alle faccende domestiche. Come il protagonista del romanzo, anche Tozzi, che per altro perde la madre a soli dodici anni, instaura col padre - un uomo burbero, collerico, violento, assai poco propenso a sopportare l'interesse del figlio per la letteratura - un rapporto difficile, di cui il romanzo autobiografico è chiara trasposizione.

<sup>115</sup> Sull'opinione di Maria Pia Carnevali circa l'atteggiamento assunto da Carnevali riguardo al padre cfr. *Il primo dio*, pp. 10-11: «A nostro padre, tuttavia, egli rivolse gli strali più acuti. Indubbiamente il rancore che Emanuel covava verso di lui risaliva all'ambiente del tutto particolare in cui egli visse fino agli undici anni con la madre e una sorella di lei [...]. Dai loro discorsi Emanuel certamente si costruì un'immagine del padre per nulla rispondente alla realtà, in quanto trascurava le componenti più significative del suo carattere: l'onestà e la sincerità [...]. È doveroso, tuttavia, riconoscere che, se Emanuel nutriva tali sentimenti nei confronti del padre, da parte di quest'ultimo c'era quell'incomprensione che derivava da una concezione completamente opposta dell'esistenza; infatti, per un uomo d'ordine com'era lui, un figlio che scegliesse un genere di vita alla Rimbaud era un enigma che egli non voleva nemmeno tentare di risolvere».

<sup>116</sup> È proprio Carnevali ad usare il termine tragedia, per descrivere il rapporto suo e del fratello col genitore: «Non potevamo amare nostro padre. Questa era la nostra grande tragedia. Qualcosa aveva decretato che nostro padre e noi due non dovessimo mai avvicinarci. Quanto a lui, in una tragedia del genere ci si crogiolava. Ci prosperava, persino». Cfr. *Il primo dio*, p. 33.

<sup>117</sup> Ivi, p. 32.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

«A pranzo non si scambiava mai una parola, a meno che mio padre non litigasse con mio fratello. Oh, quegli orribili pranzi tetri, quel malumore nudo, gli interminabili bolliti, le idiozie che diceva mio padre! (è così spaventoso che finisce con l'essere ridicolo. È così tirannico che non spaventa più nessuno!) [...]. Piegava l'angolo del tovagliolo, ne faceva una specie di imbuto appuntito, e poi, a tavola, ci si puliva le orecchie; e ruttava ignominiosamente»<sup>119</sup>.

E ancora:

«Aveva un modo di ridere maligno: quando rideva mostrava i denti, il che gli dava l'aspetto di una bestia feroce. È la risata tipica dei romagnoli. Pareva che traesse quella risata da dentro di sé e la gettasse fuori. Era come un ghigno, ma un ghigno dura poco, mentre la risata di mio padre continuava. E quando si abbatteva su uno dei suoi bambini era come una serpe strisciante su una lastra bianca. Oh come lo disprezzavo per questo, come detestavo che egli contaminasse quegli esserini!»<sup>120</sup>.

La descrizione corrosiva cede a passaggi riflessivi di impronta poetica come:

«Nella sua mente e nel suo cuore non c'è mai stato e non c'è nessun tralcio verde che getti i suoi riccioli al vento»<sup>121</sup>.

O ancora sul finale dove appare, stigmatizzata, l'impoetica e greve attitudine paterna resa attraverso il simbolico uso del nero a sottolineatura della negatività del personaggio. Notevole inoltre, per lo scarto prospettico che produce, fra la meditazione sconsolata e il disprezzo fisico, l'aver incastonato nel mezzo di quest'ultima riflessione, l'ulteriore stoccata mortificante: il padre come amante incapace. Si legge infatti:

«Immagino un canto cavernoso che è il suo canto. Lo immagino camminare di notte in luoghi irti di pericoli, pallido di paura per le ombre della strada. Immagino il modo in cui fa l'amore con sua moglie...dev'essere orrendamente ridicolo quando si dà da fare. Perché non conosce né mai ha conosciuto l'estasi. Anche le sue budella, sono sicuro che sono nere. Dev'essere nero dentro e fuori»<sup>122</sup>.

La ragione reale e concreta della partenza per l'America, il rapporto fallimentare col padre, esplicitato, così nettamente nelle pagine de *Il primo dio*, ha trovato una severa disamina critica nelle parole della sorella di Emanuel. MariaPia Carnevali, infatti, aveva più volte insistito sulla scarsa attendibilità del terribile ritratto paterno:

«Proponendosi di scrivere un romanzo e non un'autobiografia, Emanuel in molte occasioni falsa la verità, drammatizza molti fatti, riservando sempre a sé e alla madre il ruolo di vittime e agli altri quello di persecutori. Così nel romanzo il padre appare un tiranno rozzo e

---

<sup>119</sup> Ivi, p. 34-35.

<sup>120</sup> Ivi, p. 34.

<sup>121</sup> Ivi, p. 35.

<sup>122</sup> Ivi, p. 36.



ignorante [...]. Non si deve poi trascurare il fatto che il romanzo fu, in gran parte, scritto quando ormai l'autore era costretto a far ricorso alla droga, per combattere i postumi dell'encefalite letargica [...], si può spiegare in tal modo il tono allucinato di certi passi del libro, di certi giudizi che egli pronuncia nei confronti di tutti, benefattori compresi»<sup>123</sup>.

Il breve epistolario padre-figlio raccolto da Millet in *Racconti di un uomo che ha fretta*, controbatte definitivamente le tesi di Maria Pia Carnevali ed è reale testimonianza, oltre la realistica e, a questo punto, verosimile *trasfigurazione* letteraria che ne ha dato lo stesso Carnevali, del teso rapporto fra i due, rapporto che peraltro non migliora neanche con la malattia e la sofferenza di Emanuel.

Il carteggio offre quindi spunti sufficienti per smentire quanto afferma Maria Pia Carnevali. Già in una lettera del luglio 1912 da Venezia, dove Carnevali frequenta collegio Foscarini, il figlio scrive al padre:

«Ti lamenti ingiustamente che io ti scriva delle lettere insulse, perché io ho l'ordine da te di non scriverti mai- avendone bisogno lo fo con le debite ristrettezze- ti ringrazio dei 5 franchi mandatimi»<sup>124</sup>.

Nella stessa lettera sopra citata Emanuel riferisce al padre di non voler trascorrere le vacanze con la famiglia per evitare di arrecare disturbo e aggiunge:

«Non voglio procurare disturbi che non farebbero che farmi perdere quel tuo affetto verso di me che è già lì lì per cadere»<sup>125</sup>.

A quel tempo, pare giusto ricordarlo, Emanuel è orfano da quattro anni e a prendersi cura materiale di lui è la zia, sorella della madre morta. Il padre Tullio invece, residente a Bologna, si è risposato nel 1909 ed ha avuto altri due figli. Nel 1913, dopo essere stato cacciato dal collegio di Venezia per un'amicizia sospetta con un collega, Emanuel ritorna a Milano dalla zia, ma la donna non può occuparsi più del ragazzo, né le insistenze del padre, sotto pagamento di una piccola retta di sostentamento per il figlio, la distraggono dalla sua decisione. La lettera che Emanuel scrive da Milano il 17 ottobre 1913 ci propone il triste ritratto di un ragazzo che nessuno vuole prendere con sé e che implora il genitore di accoglierlo nuovamente nella sua casa di Bologna:

«Non si tratta di cifre: qualunque fosse la tua proposta la zia non la vorrebbe, né potrebbe accettare e, d'altra parte, non mi è possibile trovare da sistemarmi qui a Milano con la somma che tu mi offri, la quale quantunque costituisca per te un grave sacrificio non è sufficiente al mio mantenimento fuori casa, al pagamento delle tasse, del vestiario ecc. [...]. Tutto considerato mi sembra che anche dal lato economico per te la cosa migliore sia di riprendermi a casa. Per dormire tu sai che mi adatto molto volentieri. Una branda, un materasso messi in qualsiasi posto mi sono più che sufficienti e per il resto ti costerà sempre meno mantenermi in famiglia che lontano da te. D'altra parte non ti starò a carico che per

---

<sup>123</sup> Ivi, p. 10.

<sup>124</sup> «Lettere al padre», in E. Carnevali, *Racconti di un uomo che ha fretta*, op. cit., p. 95.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

due anni ancora: ti chiedo solo di concedermi il tempo sufficiente di prendere una licenza e di mettermi, così, in grado di guadagnarmi l'esistenza senza dover ricorrere a Te»<sup>126</sup>.

La lettera si conclude con un'invocazione pietosa e lascia intendere, da parte di Emanuel, una certa premonizione della sua futura disfunzione nervosa- gravosa eredità genetica della madre- i cui segni egli era in grado di leggere prima del tempo e di cui la condotta raminga e la trascuratezza paterna erano forse concause verosimili:

«Mi raccomando caldamente a te. Sta pur certo che non beneficherai un ingrato. Tutto il mio avvenire è nelle tue mani e le mie speranze sono in te. Non volere che la mia vita futura sia così triste e che io porti per tutta l'esistenza il peso delle conseguenze di mancanze non dovute a cattiveria o disonestà, ma ad irreflessione ed inesperienza ed anche ad uno stato patologico del mio sistema nervoso che ho fatalmente ereditato. Lasciami dunque venire a casa [...]»<sup>127</sup>.

Del periodo "americano" di Carnevali non esistono tracce di una corrispondenza fra padre e figlio ma in una lettera inedita del gennaio 1919 alla direttrice di «Poetry», Harriet Monroe, egli richiede di inviare il numero della rivista dello stesso mese (contenente il suo saggio sulla poesia italiana)<sup>128</sup> all'indirizzo di Tullio Carnevali e a quello di Giuseppe Pacini<sup>129</sup> dichiarando esplicitamente:

«[...] Tullio Carnevali è mio padre, col quale non sono in corrispondenza. Pacini è un altro padre, il cui figlio Mario è morto in guerra. Gli voglio bene»<sup>130</sup>.

Appare dunque evidente che, una volta giunto in America, Carnevali interrompe il suo dialogo epistolare col padre che per altro non sembra considerare all'altezza del suo ruolo, preferendogli il padre dell'amico Mario Pacini.

Una volta rientrato in Italia, nonostante il biglietto d'avviso che annuncia il suo ritorno in condizione di grave malattia, alla stazione di Bologna nessuno attende

---

<sup>126</sup> Ivi, pp. 97 – 98.

<sup>127</sup> Ivi, p. 98.

<sup>128</sup> "Five Years of Italian Poetry: 1919-1915, with translations from Corrado Govoni, Salvatore Di Giacomo, Piero Jahier, Aldo Palazzeschi, Umberto Saba e Scipio Slataper", in «Poetry», XIII, 4, Gennaio 1919, pp. 209 - 219.

<sup>129</sup> Dopo essere andato via di casa per motivi scolastici, (il padre aveva scoperto che marinava la scuola e lo lascia andare con due lire per vitto e alloggio), Carnevali si rifugia a casa del suo amico Mario Pacini dove trova un ambiente familiare accogliente e confortante. Così lo descrive ne *Il primo dio*: «Avevo concepito un grande affetto per la famiglia Pacini che mi ospitava, e in cui Mario, il miglior amico che abbia mai avuto, aveva la parte del figlio. Amavo sua madre piccola piccola e anche il suo piccolo papà: questi era così forte che, quando chiudeva i rubinetti dell'acqua o qualche altra cosa, per riaprirli, il resto della famiglia doveva riunire gli sforzi o servirsi di una chiave inglese. Era una carissima persona [...]», p. 56. Carnevali lega alla famiglia Pacini, gli ultimi bei ricordi dell'Italia prima della sua partenza in America: «questi ultimi giorni in Italia furono certo i migliori della mia vita [...]. Vivo con loro e andavamo insieme a teatro tutte le sere, e mio padre e le sue maestrie potevano andare all'inferno: di meglio non gli potevo augurare», p. 58.

<sup>130</sup> E. Carnevali, *Racconti di un uomo che ha fretta*, op. cit., nota p. 100. La lettera citata è conservata presso Poetry Magazine Papers 1912-1919, The Joseph Ragenstein Library, University of Chicago.

Emanuel Carnevali. Incontrerà il padre solo l'indomani a Bazzano, accompagnato dalla matrigna. Le lettere riportate da Millet e in gran parte conservate al Fondo Carnevali nella cittadina di Bazzano (che ha intitolato all'autore la sua biblioteca) che coprono un intervallo temporale dal 1922 al 1926, dimostrano cordialità di rapporti fra padre e figlio e volontà di conoscere, almeno al livello di una civile formalità, le condizioni di salute reciproche.

Carnevali riceve dal padre, per il proprio sostentamento, una cifra di cento lire circa, danari di cui il figlio fa continuamente menzione al padre e che sollecita con tono bonario e a volte pietistico. Un'ulteriore incrinatura dei rapporti si percepisce da una drammatica lettera del 25 marzo 1927, nella quale Emanuel rinfaccia al padre di non poter far fronte alle spese, avendo egli diminuito il fondo cui attingere:

«Io non posso assolutamente pagare i piccoli conti: non ho soldi e ciò, mi pare, è la ragione migliore da addursi. Dammi per lo meno cento lire al mese. Non vorrai mica che mi faccia arrestare [...]. Non indurire il tuo cuore per me»<sup>131</sup>.

Nel *post scriptum* della stessa missiva Carnevali prolunga con tono esacerbato l'obiezione ad una presunta richiesta del padre riguardo la possibilità, per lui, di andare a lavorare. Nello spiegargli in quali gravi condizioni di salute egli versi, appare chiaro che Tullio Carnevali non ha alcuna cognizione di quanto la malattia abbia compromesso il figliolo e che, di conseguenza, non gli reca visita da molto tempo:

«Lavorare? Ma tu evidentemente non sai come e quanto io sia ammalato. Ma se le uniche due ore durante il giorno che non tremo seguono l'iniezione di un potente veleno. Tutto il resto della giornata è proprio una rivoluzione. Che fare? Scrivere no, poiché anche durante quelle due ore non posso tenere in mano una penna. Insegnare l'inglese? Io te lo promisi quando ancora ero in America, ma allora tremavo molto meno. Mangio e bevo naturalmente: e chi non lo fa [?] e siccome tu credi che io faccia delle scorpacciate ti dirò che ho poco appetito. E neppure stravizi non ne faccio. La mia speranza è quella di avere poco da vivere. E se le mie lettere ti dispiacciono, sappi che dispiace ancora di più a me lo scriverle. Sarei felice di morire. Così lascerei stare te e il mio buon amico McAlmon»<sup>132</sup>.

Tullio Carnevali, oltre ad aver quasi dimezzato il suo contributo al figlio pretende anche che vada a lavorare per mantenersi. L'umore di Emanuel è comprensibilmente scoraggiato ed alterna momenti di rabbia<sup>133</sup> ad altri di ripiegamento e pentimento per gli sfoghi appena espressi<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup> Ivi, p. 113.

<sup>132</sup> Ivi, pp. 113- 114. Il letterato amico e mecenate Robert McAlmon aveva cominciato a finanziare il soggiorno di Carnevali nella Villa Baruzziana a partire dal 1924.

<sup>133</sup> Cfr. lettera dattiloscritta dell'Aprile 1927: «Tu devi pur credere che sono anch'io ammalato, quindi sensibilissimo al dolore di ogni sorta. Sembra che tu ti accanisca contro di me», ivi, p. 116.

<sup>134</sup> Cfr. lettera dattiloscritta dell'Aprile 1927: «Io voglio umiliarmi davanti a te ed ammettere che la colpa è tutta mia. Ma ero stato provocato dal fatto delle cento lire. Mi perdoni non è vero? So che tu sei cristiano, benché non praticante e che come tale ti è dolce il perdonare,. Perdonami dunque e ti prometto che la cosa non si ripeterà. Io sono malato e nervosissimo e se qualche volta trascendo sono più i miei nervi da biasimare che non io stesso», ivi, p. 115.

Le lettere del padre al figlio confermano l'atteggiamento distaccato e formale di Tullio Carnevali e lo sforzo cui si sottopone per mantenere il figlio ammalato: è più per dovere che per affetto che cerca, nei limiti delle sue possibilità, di non abbandonare il figlio al proprio destino. Così si legge in una lettera inviata da Bologna il 1 Aprile 1935:

«Questa nostra situazione è oltremodo penosa: da un lato tu dici di avere bisogno, dall'altro io non sono in grado di aiutarti. Rimettiamo la soluzione alle autorità competenti, perché sono sicuro che tu e qualche altro penserete che io non abbia fatto per te quel che devovo [...] Continuerò ad aiutarti nei limiti delle mie possibilità come vogliono le leggi e il più elementare buon senso. Tu hai persone <altolocate> che certamente, a giudicare da quanto scrivono di te, ti vogliono bene. Rivolgiti loro e chiedi, non articoli laudativi che lasciano il tempo che trovano ma un consiglio e un aiuto per la tua sistemazione, perché su di me tu non potrai contare a lungo»<sup>135</sup>.

Prima di morire però, Tullio Carnevali deve *subire* la risposta da parte del figlio che, malato e "ingrato", sfoga la sua rabbia minacciando il padre in maniera improbabile e folle. Carnevali si trova ricoverato all'Ospedale Policlinico Umberto I di Roma e dalla Capitale, nell'autunno del 1936, scrive queste parole grottesche e disperate rivolgendosi al padre appellandolo con distacco:

«Sig. Commendatore, se tutti i cugini del Re sono come te Dio salvi il re. Devi immediatamente consegnare al Signor Gilio Zanetti infermiere Bazzano 40 mila lire. Ogni ora che tardi cresco la dose, non fare finta di morire che purtroppo sei troppo vivo. Non ti conviene ad ogni modo[...]. Ne so abbastanza della tua vita per mandarti in galera. Non cercare di fuggire dall'Italia che ho già impiegato otto detectives che ti pedineranno continuamente. Saluti e bacioni carissimo papà»<sup>136</sup>.

Il peso del rapporto fra padre e figlio rimane un nodo centrale nella vicenda umana di Carnevali e la sua terribile ma anche, per certi versi esorcizzante *elaborazione* letteraria (usiamo questo termine anche dal punto di vista psichico), ci fa a ragione credere che la natura di questa relazione abbia influenzato a livello conscio, la sua scelta di vita: l'esilio dalla patria, vista come terra del padre, luogo già *occupato* e quindi invivibile.

Il tipo di emigrato che Carnevali incarna, vedremo, non si allinea agli *standards* dell'emigrazione a cavallo fra i due secoli (la cosiddetta *Grande Emigrazione*), sebbene la data della sua partenza (1914) ben lo collochi storicamente all'interno di quell'imponente esodo. Ma le ragioni della partenza, per Carnevali, stanno altrove: la sua fuga o, come meglio la definirà Ballerini, il suo "esilio *della* provenienza"<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Ivi, pp. 124- 125.

<sup>136</sup> Ivi, p. 126.

<sup>137</sup> Luigi Ballerini sembra far derivare l'instabilità critica del giudizio critico su Carnevali, all'ambigua caratterizzazione della sua partenza e del suo approdo. Egli parla di un doppio esilio negativo che è «esilio della provenienza e dalla destinazione». Cfr. L. Ballerini, "Emanuel Carnevali tra autoesibizione e orfismo" in *Il primo dio*, op. cit, p. 414.

si configura in via negativa, proprio come allontanamento dal padre, non già quale risposta ad una necessità di carattere economico.

Esiste peraltro un'interfaccia positiva a questa partenza, quella che istituisce in Carnevali la ragione, anch'essa psicologica, ma più inconscia della prima, (*ontologica* diremo), alla base delle sue costanti *ripartenze*, per cui il senso della fuga si può convertire, nell'interpretazione da noi data, in quello più sfumato e ideale di "ricerca": una vera e propria *quête* "identitaria". Come più avanti si vedrà, anche alla base di tale mozione esiste un sofferto retaggio parentela, ma questa volta farà capo alla figura della madre e, per il suo tramite, si trasferirà all'universo femminile nella sua totalità.

## CARNEVALI COME “CASO A PARTE”: *A NEED FOR ASSIMILATION*.

### I. INTRODUZIONE

Già Luigi Ballerini nella postfazione *Il primo dio* aveva suggerito che la vicenda letteraria di Carnevali poteva essere considerata come antesignana di moderni, anche se più patinati esili letterari:

«Precorritrice, e percorritrice *à rebours*, dall'Europa all'America, di un espatrio celebrato poi con sospetta insistenza letteraria (ma non senza qualche gloriosa impertinenza stilistica) da una legione di Hemingway, di Scott-Fitzgerald, di Matthew Josephson, Malcolm Cowley, ecc., la persona di Emanuel Carnevali si presenta, fin dall'inizio sotto il profilo culturalmente anfibio, di una scrittura italiana in lingua anglo-americana»<sup>138</sup>.

Millet invece si spinge oltre e propone, accanto alla parentela, (certo più verosimile cronologicamente) con la *lost generation*, una “fratellanza” più recente ipotizzando per lui, di scorcio, una nuova audace sistemazione: «più “fratello” dei Kerouac che dei Fitzgerald»<sup>139</sup>, sulla strada cioè dei *beat*.

Non bisogna però negare che, prima ancora di imbastire suggestive traiettorie narrative in senso diacronico e sincronico il mondo di Carnevali è anche quello di chi guarda *di lato*, dice ancora Millet, di chi ha per scenario la prospettiva scorciata che si apre sui vetri a ghigliottina della camera ammobiliata del *tenement* newyorkese:

«E dal *tenement* newyorkese, dal casamento che provvisoriamente lo ospita in mezzo al più abietto squallore, si scopre fratello agli sfrattati della terra che si sono dati appuntamento a New York»<sup>140</sup>.

La biografia di Emanuel Carnevali sembrerebbe, a tutta prima, garantire allo scrittore, una facile collocazione nel solco delle confortevole categoria che genericamente va sotto il nome di *letteratura dell'emigrazione*.

Confortevole, ma non del tutto soddisfacente in quanto, alla luce degli approfonditi studi di ordine storico, sociologico e letterario che si sono di recente aperti nell'ampio fronte dei *Cultural Studies* e che si muovono in direzione di un risarcimento etico- morale delle “etnie” non irreggimentate *a sistema* (il cosiddetto *mainstream*), i tentativi di classificazione proposti per Carnevali risultano spesso incompleti e/o insoddisfacenti. Spesso, infatti, ci confrontiamo con una letteratura

---

<sup>138</sup> L. Ballerini, op. cit. p. 415

<sup>139</sup> cfr. G. C. Millet (a cura di) in E. Carnevali, *Racconti di un uomo che ha fretta*, op. cit. p. XXVI.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

critica che, ad uso di una tesi preconstituita, considera solo “a brani” la variegata complessità dell’opera di Carnevali, facendo alla volta oggetto di studio o solo la poesia o solo la prosa (quest’ultima peraltro assume una triplice sfaccettatura: prosa-breve, romanzo e testo critico). Appare quindi riduttivo, al fine di giustificare un’idea preconcepita, seppur innovativa, applicare ad uno scrittore tanto “camaleontico” un’ etichetta o una categoria che non tenga conto della sua molteplicità. La mancanza di una visione d’insieme ha indotto molti studiosi della letteratura dell’emigrazione italo-americana a smembrare l’opera di Carnevali e a peccare, di conseguenza, di inesattezza. Non che le conclusioni cui si è giunti non siano da ritenersi in egual misura “concepibili” o scientificamente adeguate (spesso anzi forniscono una visione utile e preziosa e uno spunto ulteriore), ma a nostro avviso non riescono ad esaurire la problematica “sfuggevolezza” del *corpus* carnevaliano. Sembra riferirsi a ciò la dura affermazione di Ballerini riguardo l’interpretazione dell’esilio di Carnevali:

«La riflessione sulla naturale ambiguità di questa posizione e sulle tentazioni insite nella sua sdruciolevole duplicità, è stata redatta, per il solito, in termini avventurosamente sciovinisti, frutto di categorie criticamente irredente, che hanno finito per impedire, in pratica, una lettura problematica delle implicazioni che si nascondono nella eccezionalità geografica, linguistica e psicologica di questo scrittore»<sup>141</sup>.

Pur in presenza di un percorso letterario dimidiato (dalla malattia e dalla brevità cronologica nella quale si è espresso) crediamo che tale *corpus* abbia in sé, se considerato interamente, le ragioni della sua esistenza e della sua valenza: solo avendo ben presente la varietà di generi che abbraccia e sottoponendoli ad incrociati vagli esegetici si può, forse, giungere ad una coerente e rispettosa definizione che porti finalmente ad inferire, assieme alle già citate traiettorie intertestuali, la radice emotiva di una peculiare espressione letteraria (non a caso Ballerini parla anche, come s’è visto, di “eccezionalità psicologica”).

Se è vero che è la biografia di Carnevali a fornirci gli spunti iniziali per un approccio all’opera, è altrettanto vero che il senso dell’opera trascende il dato biografico, quello stesso percorso esistenziale che l’accomuna in maniera irrecusabile al mondo degli emigrati ed emarginati di cui per l’appunto il *tenement* newyorkese si fa giusta sintesi:

«Più che la biografia del Carnevali di questi anni (affascinante senza dubbio, ma pur prigioniera di quella certa canonicità coatta che l’esistenza assume indelebilmente nel celebrare il proprio repertorio, in questo caso quello sadomasochista della miseria, dell’occupazione infima e saltuaria, del vagabondaggio da una pensione all’altra, dello pseudo-amore per la puttana buona, e però soprattutto cretina, con ornamento di menzogne, vergogne, ecc.), più che l’andirivieni di vanterie, di prepotenze, di terrori, di violenza psicologica e fisica, di subitanee cedevolezze e di cattiverie troppo probabili, vale la pena di

---

<sup>141</sup> Ivi, p. 415.

esaminare ciò che di essenziale emerge dalla redazione scritta di tale comportamento, e cioè la sua speciale tessitura semantica»<sup>142</sup>.

## II. LA LETTERATURA D'EMIGRAZIONE.

Non vanno peraltro negati i meriti di un filone di studi che, occupandosi della *nostra* letteratura d'emigrazione transoceanica, mette in atto notevoli e degnissimi *repechages* muovendo dal proposito di sottoporre quella letteratura sia all'attenzione del pubblico americano (che li ha "dimenticati" dopo averli "offesi"), sia all'attenzione del pubblico italiano che li ha finora ignorati del tutto o quasi:

«Ad aprire la strada, ai due poli cronologicamente opposti del tragitto, da un lato le testimonianze coeve dei giornalisti e dei *social workers*, che descrivevano nel dettaglio le forme della socialità dei nuovi immigrati, e dall'altro, più frequenti dagli anni Settanta in avanti, gli studi sulla letteratura italoamericana in lingua inglese che, pur senza voler cedere ad un rozzo biologismo evolucionista, certo invitavano a chiedersi da dove provenisse tanta ricchezza o, ancora più semplicemente e in termini molto statunitensi, se davvero, visti i risultati della *second generation*, si potesse considerare, quella che l'aveva preceduta, alla stregua di una *tabula rasa*»<sup>143</sup>.

Proprio questo genere di studi, tesi a rivalutare l'opera degli scrittori americani di seconda generazione (da John Fante a Mario Puzo) ha stimolato a ricercare «quale fosse il retroterra anche culturale, se non propriamente letterario, da cui quei libri traevano la loro linfa vitale»<sup>144</sup>.

Le prime domande, sul perché l'emigrazione italiana e con lei la sua produzione letteraria, avesse tardato tanto ad essere studiata e finanche riesumata, si sviluppano in un periodo fondamentale per lo studio delle letterature e delle etnicità in generale, soprattutto negli Stati Uniti.

Nel saggio *Le fonti americane per lo studio dell'immigrazione italiana*<sup>145</sup> Rudolph Vecoli si dichiara colpito dalla «scarsità di letteratura americana storica e sociologica che tratti degli immigrati italiani, considerando il fatto che nel XIX e XX secolo gli Italiani venivano subito dopo i Tedeschi per quanto riguarda l'immigrazione. Non solo in America sono stati scritti più volumi sui tedeschi e sugli irlandesi, ma sono stati studiati di più piccoli gruppi come i Cinesi ed i Norvegesi»<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> Ivi, pp. 417-418.

<sup>143</sup> M. Marazzi, *I misteri di Little Italy. Storia e testi della letteratura italoamericana*, Franco Angeli, Milano, 2003, p. 10.

<sup>144</sup> F. Durante, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti, 1880-1943*, Milano, Mondadori, 2005, p. 4.

<sup>145</sup> In Aa. Vv., *Gli italiani negli Stati Uniti. L'emigrazione e l'opera degli italiani negli Stati Uniti d'America. Atti del III Symposium di Studi Americani*, Firenze, 27-29 maggio 1969, Firenze, Istituto di Studi Americani - Università degli Studi di Firenze, 1972.

<sup>146</sup> Ivi, p. 2.



Ancora agli inizi degli anni Settanta quindi, chiedendosi perché l'immigrazione italiana sia stata così trascurata negli Stati Uniti, e diagnosticando il paradosso (per un paese che, come gli Stati Uniti, si vanta di essere un "paese di immigranti") di non aver ancora acquisito una formale consapevolezza dell'influsso massiccio dei diversi popoli quale "forza vitale della sua storia", ritiene che siano due le ragioni. La prima va sicuramente ricercata "nell'ideologia dell'americanizzazione e nella sociologia della professione accademica":

«Poiché l'America è stata fin dall'inizio una confusione di lingue, di fedi, di razze, la credenza nel "crogiolo" e la totale ed inevitabile assimilazione degli immigrati, divennero fondamentali per la concezione di una nazionalità americana»<sup>147</sup>.

Inoltre va anche considerato, secondo Vecoli il fatto che «fino a poco tempo fa i professori americani erano quasi tutti WASP [...]. Non c'è da sorprendersi se studiosi di quest'origine avessero la tendenza a condividere le inclinazioni nativiste ed anche razziste della cultura dominante».<sup>148</sup>

Vecoli esprime un'ulteriore considerazione, interessante anche perché già 30 anni prima era stata oggetto di un'acuta- e veramente anticipatrice- riflessione da parte di Giuseppe Prezzolini<sup>149</sup>. A minare una possibilità concreta di studio e un' archeologia storica e letteraria sugli italiani in America sarebbe stata la distanza volontariamente frapposta da questo gruppo etnico, fra sé e *la* cultura. E, laddove la colonia produceva intellettuali essi se ne allontanavano determinando così una frattura insanabile fra la scarsa, per consistenza numerica, *élite* colta e i molti illetterati della comunità italo-americana:

«Quali membri di un recente gruppo di immigrati che ha particolarmente sofferto per il suo modesto stato, gli Italo-Americani sono stati molto lenti a manifestare un certo interesse per la loro storia. Il tipo di sub cultura degli italo-americani ha contribuito a questa trascuratezza [...]. L'allontanamento dell'elemento intellettuale dal resto degli immigrati divenne una caratteristica distintiva [...] caratteristica che è ancora forte nell'ambiente»<sup>150</sup>.

Se Vecoli lamenta la mancanza della voce degli italiani stessi, a questo riguardo, non sembra del tutto fuori luogo dare menzione alla sottile polemica che Durante imbastisce nell'introduzione al suo volume:

«Così povera cosa sembrava la letteratura dei nostri emigranti che intere schiere di valenti studiosi ritennero molto più utile e 'corretto', oltre che interessante, rivolgere la loro attenzione ad altri, contigui, filoni di ricerca, come quelli delle letterature afro-americane ed ebraico americane»<sup>151</sup>.

---

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>149</sup> Cfr. G. Prezzolini, *I trapiantati*, Longanesi, Milano, 1963.

<sup>150</sup> Cfr. Vecoli, in Aa. Vv., *Gli italiani negli Stati Uniti. L'emigrazione e l'opera degli italiani negli Stati Uniti d'America*, op. cit., p. 4.

<sup>151</sup> Cfr. Durante, op. cit., p. 4.

Il ritardo della letteratura italoamericana rispetto a quella di altri gruppi etnici (una generazione più tardi per esempio, rispetto a quella di origine ebraica) è evidenziato anche nella *Storia della letteratura americana*<sup>152</sup> (Sansoni 1998) dove si afferma che ciò è avvenuto «e per le caratteristiche fluide della prima fase dell'immigrazione italiana negli Stati Uniti, (composta in buona parte di *birds of passage* che, dopo aver lavorato alcuni anni sul suolo americano, con uno scarso radicamento in questa o quella località, tornavano al paese d'origine)»<sup>153</sup>, ma anche a causa di una diversa considerazione della lingua inglese, motore essenziale dell' integrazione.

All'interno di questa stessa storia delle lettere americane, il problema della letteratura delle minoranze è trattato nei due capitoli intitolati *Molte Americhe, molte voci* e *Immigranti e proletari*. Nel primo si accenna alla scrittura femminile e si analizza la scrittura della popolazione afroamericana, ma non si trascurava quella dell'immigrato:

«Se la “dialettica dell'identità” (Alessandro Portelli) costituisce un nodo centrale della cultura afro-americana, a ben vedere essa lo fu anche di quella cultura che nacque negli Stati Uniti dall'apporto via via più complesso e variegato degli immigrati. Un vero e proprio spartiacque si delineò intorno agli anni Ottanta dell'Ottocento quando una nuova immigrazione prese a riversarsi sulle coste americane. Prima d'allora infatti, “immigrazione” aveva voluto dire soprattutto irlandesi, scozzesi e tedeschi, popolazione che- se a volte erano diverse per lingua e religione- provenivano pur sempre da un comune ceppo anglosassone»<sup>154</sup>.

A comporre le “molte voci” d'America sarebbero stati, d'allora in poi, italiani, ebrei dell'Europa orientale, slavi, greci, turchi- popoli ben lontani, per lingua, tradizioni, religione e cultura da quello anglosassone:

«L'immigrazione stimolò la nascita di un vero e proprio sostrato culturale multi-etnico destinato ad entrare in un rapporto dialettico estremamente fecondo con la cultura dominante. Se infatti quello del *melting pot*, del crogiuolo di nazionalità da cui sarebbe emerso il *novus homo americanus*, fu e rimase un miraggio, è però certo che, come Werner Sollors ha ampiamente argomentato in *Alchimie d'America*, quest'interazione fra culture ospitanti e culture ospiti, tra *descent* (appartenenza etnica) e *consent* (assimilazione alla cultura dominante), fu un fenomeno continuo e complesso, impossibile da ridurre all'uno o all'altro dei due poli entro cui si giocò: e lasciò tracce profondissime al punto che buona parte della cultura americana del Novecento andrebbe legittimamente riletta in questa luce»<sup>155</sup>.

Già Marcus Cunliff<sup>156</sup> riportava opportunamente il vaticinio contenuto nella *Introduction to American Literature* (1898) scritta da Henry Pancoast. Qui l'autore,

---

<sup>152</sup> Cfr. G.Fink, M. Maffi, F. Minganti, B. Tarozzi (a cura di), *Storia della letteratura americana*, Sansoni, Firenze, 1998.

<sup>153</sup> Ivi, p. 350.

<sup>154</sup> Ivi, p. 204.

<sup>155</sup> Ivi, pp. 347-348. Cfr. anche W. Sollors, *Alchimie d'America*, Editori Riuniti, Roma, 1990.

<sup>156</sup> Cfr. M. Cunliffe (a cura di), *Storia della letteratura americana*, Einaudi, Torino, 1990.

prima in linea contro il *genteelism* di matrice anglosassone dichiara che «i grandi costruttori della nostra letteratura nazionale hanno gli antenati nelle popolazioni delle Isole Britanniche». In un secondo momento però riconosce che altri ceppi esistono e «non è forse lontano il giorno in cui la letteratura americana verrà arricchita da scrittori di origine italiana, russa, ungherese, polacca»<sup>157</sup>.

L'input principale allo studio della letteratura dell'emigrazione di origine italiana (della cosiddetta *Italian Diaspora* come la definisce Marazzi) è arrivato dalla cosiddetta *Ethnic Renaissance*, a sua volta uno degli esiti più felici del multiculturalismo. E se a volte questa fioritura etnica ha dato l'impressione, di essere «utilizzata strumentalmente da gruppi di provenienza etnica per fornire il pretesto per operazioni di autopromozione e autogrificazione» ciò non può che essere considerato legittimo, dice Marazzi, «in una prospettiva militante che tiene conto, tra l'altro, di una lunga storia di subalternità conculcata»<sup>158</sup>.

E proprio perché ci si accosta a una cultura, quella italo-americana, articolata e complessa, un lavoro di ricerca consapevole della diversità etnica non deve fare a meno di dimenticare le fratture, le contraddizioni, le cadute che si riscontrano, tanto più, nell'ambito della produzione artistica. Si dovrà quindi utilizzare una comprensione del fenomeno letterario molto più larga e un atteggiamento assolutamente più tollerante nei confronti di una tradizione "derivativa", fatta, perché no, anche di "versi brutti". Si deve cioè mettere da parte il pudore intellettualistico e, soprattutto per la produzione di prima generazione, considerare che «la letteratura italo-americana, [...] è in gran parte letteratura popolare»<sup>159</sup>. Essa quindi potrà non essere asetticamente sorvegliata ma ciò perché essa «punta, anche in virtù di una vena quantitativamente abbondante, a intrattenere e divertire, costruendo, al momento opportuno, istruttive occasioni di rispecchiamento per il suo pubblico»<sup>160</sup>.

Marazzi tratta gli italo-americani come *postcolonial subjects*, allineando quindi l'approccio *cultural* a quello del *multiculturalism* di cui il primo è, si è detto, stretta derivazione. I *Cultural Studies* partono dalla considerazione che la letteratura non è un insieme organico di testi letterari ma, dice Gardini:

«Una produzione di linguaggi diversi e polimorfici in cui si esprimono, anche indipendentemente dalla volontà degli autori, tensioni, ansie, intendimenti e conflitti di tutta un'epoca, per lo più connessi con problemi di ordine ideologico è perché questa letteratura è espressione di un mondo non univoco ma molteplice dove le idee si confrontano conflittualmente nella pagina, mettendo in crisi quella che sembra o si è fatta passare a lungo per la visione ufficiale»<sup>161</sup>.

---

<sup>157</sup> Ivi, p. 440.

<sup>158</sup> M. Marazzi, *I misteri di Little Italy*, op. cit., p. 11.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> Ivi, p. 12.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

Ciò è stato ed è tuttora vero per quelle realtà, come l'americana, dove le idee di lingua, di nazione, di storia, di identità sono in fase di trasformazione e dove l'idea di cultura sottintende necessariamente più culture che, attraverso scontri e confronti, diffondono comportamenti, contenuti, forme e immagini del mondo spesso incompatibili ma pur sempre «capaci di convivere e di veicolare le idee anche di quanti non si sentono rappresentati dalle ideologie imperanti»<sup>162</sup>.

L'approccio *cultural* mira proprio a restituire, se non a creare, un'identità, sia essa razziale, sociale o sessuale, cioè propria di gruppi o del singolo individuo, attraverso il recupero «di quei testi che la cultura (sempre cultura ufficiale) ha esautorato e reso insignificanti»<sup>163</sup> e si assume «l'obbligo morale e intellettuale di ridare voce a coloro che non ne hanno avuta per decenni o per secoli e di denunciare i secondi fini che la letteratura dei colonizzatori ha perseguito»<sup>164</sup>.

Richiamando Bhabha<sup>165</sup> e il concetto di “personalità ibrida” (prodotto dell'incontro di più lingue o di più razze, che non rientrano nelle sfere né della cultura colonizzante né di quella colonizzata<sup>166</sup>), Gardini prospetta un'allargamento di questa categoria ai casi che esprimono le condizioni di esilio e di emigrazione (laddove cioè esiste uno spazio intermedio e una frontiera): quelle opere cioè che risultano «permeate di spostamenti, contaminazioni, diaspore, patrie lontane e immaginate e che cercano vie verso la riconciliazione di lingue e tradizioni, del presente e del passato»<sup>167</sup>.

### III. A NEED FOR ASSIMILATION

L'apprezzamento di Carnevali nelle due letterature di cui fu in egual misura parte, quella italiana e quella americana, non gli ha garantito piena appartenenza a nessuna delle due tradizioni e ha contribuito a fare di lui uno scrittore ambiguo e fluttuante. Come dice Millet:

«Forse Carnevali è stato visto in America come un poeta e uno scrittore che, tradito dalle sue origini italiane, non sarebbe mai riuscito a farsi accettare per ciò che voleva essere, cioè un uomo di lettere americano. Tuttavia quella lingua inglese raccolta per strada, irradiata di una vivacità tutta latina, quasi fiorentinesca, direbbe Linati, che Carnevali metabolizzava nei suoi scritti, era uno dei motivi per cui Williams disse di lui che era “la New York che non esiste”»<sup>168</sup>.

---

<sup>162</sup> Ivi, p. 44.

<sup>163</sup> Ivi, p. 47.

<sup>164</sup> Ivi, p. 48.

<sup>165</sup> Cfr. H. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma, 2001.

<sup>166</sup> N. Gardini, *Letteratura comparata*, op. cit., p. 49. Si tratterebbe di «figure atipiche, figure di uno spazio intermedio, come le frontiere, che non appartengono né a questa né a quella realtà, ma ne costituiscono una a sé».

<sup>167</sup> Ivi, p. 50. Cfr. Anche S. Rushdie, *Le patrie immaginarie*, Mondadori, Milano, 1991.

<sup>168</sup> Cfr. G.C. Millet, in *Racconti di un uomo che ha fretta*, op. cit., p. XVI.

Ma allo stesso tempo, quel suo “tono italiano” faceva intravedere in lui, almeno in America, «il poeta chiamato a parlare degli italiani agli italiani»<sup>169</sup>. Eppure egli stesso aveva, in tempi non sospetti, fugato ogni dubbio sulle sue aspirazioni. In una celeberrima lettera a Harriet Monroe, direttrice della rivista di Chicago «Poetry» così si esprimeva:

«I want to become an American poet because I have, in my mind, rejected Italian standards of good literature. I do not like Carducci, still less D’Annunzio...Of American authors I have read, pretty well Poe, Whitman, Twain, Harte, London, Oppenheim and Waldo Frank. I believe in free verse. I try not to imitate»<sup>170</sup>.

[«Voglio diventare un poeta americano, perché ho, nella mia mente, ripudiato i modelli italiani di buona letteratura. Non mi piace Carducci, ancora meno D’Annunzio. Degli autori americani ho letto piuttosto bene Poe, Whitman, Harte, London, Oppenheim e Waldo Frank. Credo nel verso libero» ]

Questa esplicita dichiarazione d’intenti potrebbe sgombrare da subito il campo da qualsiasi accostamento fra Carnevali e la letteratura delle Little Italies, anche se, è il caso di ricordarlo: «ciò non vuol dire che le sofferenze degli italiani in America non fossero le sue. Il dolore degli italiani duole anche a lui»<sup>171</sup>.

Nel momento in cui si trova a recensire, unico caso nel corso della sua diffusa e smaniosa frequentazione delle riviste letterarie americane («The Seven Arts», «The Forum», «Others», «Poetry», «The Little Review», «Youth», «The Modern Review», «This Quarter», «The new Review», «Il Cittadino di Chicago»), un’opera che tratta degli italiani d’America, le popolarissime *McAroni Ballads* di Thomas Augustine Daly<sup>172</sup>, Carnevali vi appare tutt’altro che corrivo, bensì caustico e bruciante. Carnevali ha già ben appreso l’arte della *stronatura* di colui che è diventato il suo modello - Giovanni Papini - e usa parole severe nei confronti di chi, soprattutto se americano, sfrutta la sofferenza per farne un feticcio folkloristico ad uso del mercato yankee:

«Oh, dolciastre, sciocamente sorridenti, in innocue, innocenti, infantili, semplici sciocchezze. Oh il grasso vecchio Yankee dal gran cuore, come li colpisce alla schiena e come sghignazza di loro e come li conforta con il suo splendido “Siete perfetti, siete perfetti McAroni!” [...] Oh, i vecchi emigrati italiani dal collo taurino, dal collo coriaceo, con il rosario in una tasca ed un fazzoletto rosso, grande come una bandiera, che spunta dall’altra! Oh le mie vecchie che se ne stanno sedute per ore ed ore, perfettamente tranquille. I miei Budda italiani! Con che piacere questo piccolo uomo vi dipingerebbe e vi manderebbe in giro tinti alla maniera degli Indiani!»<sup>173</sup>.

---

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> Lettera a Harriet Monroe, in E. Carnevali, *Voglio disturbare l’America*, op. cit., p. 20, nota 33.

<sup>171</sup> G.C. Millet, op. cit., XVI.

<sup>172</sup> T.A. Daly, *McAroni Ballads*, Harcourt, Brace and Howe, New York, 1920.

<sup>173</sup> *Immigration and Importation*, «Poetry», XVI, 5, Agosto 1920, pp. 278 -279 (poi in *A Hurried Man*, op. cit., pp. 200 - 202, ora in E. Carnevali, *Saggi e Recensioni*, op. cit., col titolo “Immigrazione ed Importazione”, pp. 82 - 83). La citazione è tratta da *Saggi e Recensioni*, p. 82.

Carnevali sente come falso e inaccettabile il modo edulcorato e patinato della scrittura di Daly e avverte «una vergognosa, spudorata ignoranza perfino dei fatti più ovvi che riguardano gli Italiani ed un viscido untume di triste, freddo, falso ottimismo è sparso su di loro come margarina»<sup>174</sup>.

Il ritratto bozzettistico che Daly realizza dell'italiano emigrato poco racconta delle sofferenze e del lavoro, ma forse perciò riscuote gran successo di pubblico. La verità probabilmente è schivata perché non rassicura e crea disagio ed imbarazzo:

«E come si sgomenterebbe e si spaventerebbe se sapesse quali tremende cose siano la vostra purezza e la vostra ingenuità, in questo paese di immagini grigie e mutevoli, se egli sapesse cosa è il vostro sorriso, il vostro tremendo sorriso in America, o voi falliti, voi che ancora spazzate e costruite queste strade, voi *Guineas*, che nulla sapete degli sporchi affari di penna e di carta, di libri da vendere!»<sup>175</sup>.

A riscattare la loro sorte arriva quindi la profezia di Carnevali chiudendo, in un crescendo patetico, ma senza retorica, la tirata contro Daly. Non sembra improbabile associare a quel “qualcuno” che “verrà a parlare di voi a voi ed agli altri!” un riferimento di Carnevali a se stesso, né sorprenderebbe alla luce di una scrittura che declina sempre verso l'io (di chi scrive) e si fa sovente egocentricamente autobiografica, anche nella prosa non letteraria.

Solo Carnevali, anche lui emigrato, anche lui, suo malgrado, lavoratore dei bassifondi e vissuto in intermittente povertà, può guardare a quella esperienza senza condiscendenza o degnazione, ma trasferirla fedelmente sulla carta:

«Qualcuno, una buona volta dirà loro quanta amarezza e quanta morte, quanta speranza ci sia per l'America, nel vostro bellissimo detto: “America, frutta senza odore, donne senza colore!”. E questa terrà diverrà la vostra amante, quella che vi strapperà dalle mani il vostro antico amore»<sup>176</sup>.

Che questo nuovo profeta della verità si identifichi proprio in Carnevali è confermato da un veloce confronto con quanto spesso Carnevali afferma dell'America soprattutto, ma non solo, per il tramite della scrittura poetica.

In *The Return*, scritta nel 1924 per celebrare il suo ritorno in patria il poeta scrive:

I come from America, the land that gathers  
The rebels, the miserable, the very poor;  
The land of puerile and magnificent deeds:  
The naive skyscrapers - votive candles  
At the head of supine Manhattan.

I remember Manhattan Island crowned with docks.

---

<sup>174</sup> Ivi, p. 82.

<sup>175</sup> *Ibidem*.

<sup>176</sup> Ivi, p. 83.

I come from America, where everything  
Is bigger, but less majestic;  
Where there is no wine.

I arrive in the land of wine -  
Wine for the soul.  
Italy is a little family;  
America is an orphan  
Independent and arrogant,  
Crazy and sublime,  
Without tradition to guide her,  
Rushing headlog in a mad run which she calls progress.<sup>177</sup>

(«Vengo dall'America, la terra che raccoglie/ i ribelli, gli infelici, i miserabili; / la terra delle imprese puerili e magnifiche: / gli ingenui grattacieli - candele votive / sulla punta della supina Manhattan. // Ricordo Manhattan Island, coronata di moli. // Vengo dall'America, dove tutto / è più alto, ma meno maestoso; / dove non c'è vino. // Sono giunto alla terra del vino- / vino per l'anima. / L'Italia è una piccola famiglia, / l'America è un'orfana indipendente e arrogante, / pazza e sublime, / senza una tradizione che la guidi, / e corre a precipizio in una corsa folle / che chiama progresso»).

Spesso la freddezza e la crudeltà del nuovo mondo è rispecchiata dal distacco e dall'inconsistenza delle donne americane:

«Queste mezze donne in America, vogliono tutto attenuato, tutto quasi insignificante. Il vino forte della vita le spaventa, le disgusta. Non sono delle vere donne. Una donna che sia tale davvero è qualcosa di grandioso. Non ha paura. Incontra l'uomo forte, combatte con lui, è conquistata. Ama. Quello che cerco è così. Quando finalmente troverò una donna così se mai la troverò, mi metterò tranquillo. L'amore sgorgherà fuori di me. Sarò tutto amore. Allora sarò un grande poeta»<sup>178</sup>.

L'America viene spesso identificata con le sue metropoli e queste assumono fattezze antropomorfe, diventano figure femminili a tratti sterili e snervate, a volte volgari e lascive:

«La grande contraddizione di New York, la regina dell'aria, con i suoi fantastici grattacieli, stava nel fatto che essa era anche una miserabile bagascia, con le sue case dalle piccole finestre. Certe vie erano come le autostrade del Paradiso, altre come i vicoli bui dell'Inferno. Il proibizionismo non serviva assolutamente a nulla, perché l'arsura a New York si trasformava in attività febbrile. Aveva bisogno di bere New York. New York l'affamata, la poverissima, la più giovane città del mondo, è il reale avvento della gioventù»<sup>179</sup>.

Nella metropoli americana il lavoro è l'unica via di scampo alla fame e rappresenta l'unica possibilità di vita:

---

<sup>177</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., pp. 232-234.

<sup>178</sup> Cfr. *Sherwood Anderson Memoirs*, in *Il primo dio*, pp. 399 – 400.

<sup>179</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, pp. 70-71.

«Il lavoro era per me una gioia e insieme un terrore. Solo a pensarci stavo sveglio la notte [...]. Mi buttai sul lavoro anima e corpo, sgobbando come un somaro e sognando la notte pile infinite di piatti [...]. Il mio lavoro era il mio delirio, il mio amore senza amore [...]. Il mio lavoro era la mia via crucis, la mia miseria, il mio odio. Eppure vivevo nel continuo terrore di perderlo quello schifosissimo lavoro»<sup>180</sup>.

L'America è, con le sue città, un ingranaggio che distrugge il sogno dell'immigrato e fa dire a Carnevali parole di risentimento e rabbia, ma ne tira fuori anche il senso di rivalsa e di riscatto:

«America, grande casa di lavoro coatto per uomini forti, quasi riuscisti a schiacciarmi, ma io, ogni tanto, mi rimettevo in piedi e riprendevo a combattere [...]. Pareva che a spronarmi non ci fossero che fame e povertà e miseria, poiché io e la miseria ci accoppiavamo come due cani agli angoli delle strade»<sup>181</sup>.

Se Carnevali è pure lui un figlio dell'emigrazione, lo è in un modo tutto suo, tanto che fra i "trapiantati" di Prezzolini (severo giudice degli italiani d'America) non compare nel gruppo degli italo-americani autori di "poesia imbalsamata", bensì fra i "poeti italiani che scrissero in lingua americana"<sup>182</sup>, ad opportuna distinzione.

Per ben realizzare l'eccezionalità del caso-Carnevali all'interno del saggio di Prezzolini non sembra inutile raccoglierne e sintetizzarne i nodi principali. Quando Prezzolini scrive *I trapiantati* lo fa con l'intento di offrire una prospettiva diversa e originale, rispetto a quella che normalmente si dà in America, riguardo l'esperienza dell'emigrazione italiana e la realtà degli italo-americani. Egli infatti non si vuole soffermare sul successo e il riscatto, ma sul percorso negativo e di sottrazione che questo capitale umano ha dovuto affrontare e quali perdite, a dovuto subire nel suo cammino:

«Chi ha conosciuto questi emigrati ed i loro discendenti è stato soprattutto colpito dal loro *buon successo economico*. Io non lo nego affatto e ne sono contento, ma son colpito dal *prezzo* che han pagato per raggiungerlo»<sup>183</sup>.

Prezzolini esordiva dichiarando esplicitamente che il minimo comune denominatore dell'esperienza degli italo-americani consisteva in una sconfitta e in una perdita e che questa era in primo luogo di carattere linguistico- espressivo:

«Una gran parte di essi è uscita dalla prova della migrazione mutilata nel linguaggio (e quindi nello spirito)»<sup>184</sup>. E ancora: «È italo-americano chiunque non sappia parlare bene una delle due lingue: l'italiana o l'inglese»<sup>185</sup>.

---

<sup>180</sup> Ivi, p. 72.

<sup>181</sup> Ivi, p. 74.

<sup>182</sup> Cfr. G. Prezzolini, *I trapiantati*, op. cit.

<sup>183</sup> Ivi, p. 9.

<sup>184</sup> *Ibidem*.



Inoltre, secondo Prezzolini, il nome di italo-americani non corrisponde esattamente alla loro natura:

«Essi quasi mai sono figli di un incrocio di razze e di culture; ma più generalmente sono il prodotto di un adattamento [...]. Si sono più spesso “adattati” che “mescolati” o “fusi”. Non rappresentano la *riunione* delle qualità italiane con quelle americane, ma la *confusione* di alcune abitudini pratiche e lo smussamento di due culture assolutamente estranee fra di loro. Non sono la somma di due interi, ma il *residuo di due sottrazioni*. [...]. Si sono sfrantumati come italiani per poter diventare americani. [...] senza dubbio nascerà da essi qualche cosa di nuovo e d’importante»<sup>186</sup>.

Prezzolini denuncia la menzogna che si cela dietro il sogno americano, ideale che spingeva molti uomini, soprattutto contadini del meridione italiano, ad emigrare negli Stati Uniti. Ma al momento dello sbarco la libertà di cui si faceva vanto l’America «si presentava ai nuovi arrivati senza un contenuto positivo; era soltanto il vuoto. In questo vuoto dovettero muoversi e farsi una strada sotto la pressione della fame e del guadagno»<sup>187</sup>. Più avanti per descrivere questi sradicati da una civiltà all’altra, userà non a caso il termine di “sopravvissuti”<sup>188</sup> ma è costretto anche ad ammettere che il trauma dello spaesamento porta i “trapiantati” ad essere:

«Tutti più o meno un po’ strani ed oserei dire turbati di mente, suscettibili, allarmati, pronti ad inalberarsi per qualunque critica e nello stesso tempo poco sicuri di sé, come appunto chi parli una lingua che non è sua, o adopera degli strumenti che non conosce, o cammina in una strada che non ha percorso»<sup>189</sup>.

Il giudizio di Prezzolini sull’esito umano e sociale dell’emigrazione è severo a tal punto che l’autore toscano arriva parlare di questo evento come di una *tragedia* (p. 11): l’integrazione non si sarebbe mai realizzata pienamente ed anzi sarebbe venuta assumendo forme posticce e ibridate. Prezzolini parla sprezzantemente di *mistura* e di “italiani *sperduti* in America” (p. 13) che, mentre si mescolavano alla vita americana, più che un ponte fra le culture «hanno rappresentato un “diaframma” fra i due paesi: Hanno impedito agli americani di sapere che cos’era l’Italia. Sono stati fra i due paesi una “frattura”»<sup>190</sup>.

---

<sup>185</sup> Ivi, p. 10.

<sup>186</sup> Ivi, p. 9.

<sup>187</sup> Il passo continua con la seguente considerazione: «Che soltanto un certo numero di loro, spesso i più animosi, si sia dedicato al delitto, è cosa veramente ammirevole [...]. L’italiano emigrato negli Stati Uniti che non sia diventato matto, o criminale, o non ci ha lasciato da giovane la pelle, è degno di ammirazione», ivi, p. 10.

<sup>188</sup> «[Gli italo-americani] sostennero la prova più terribile che possa confrontare un uomo, ossia il trapianto da una civiltà a un’altra senza appoggio del governo italiano e senza accoglienza della classe dirigente americana. Coloro che sono *sopravvissuti* sono degni del rispetto di tutti», ivi, p. 118.

<sup>189</sup> Ivi, p. 11.

<sup>190</sup> Ivi, p. 13.

Nel capitolo intitolato *Un segreto ma irresistibile moto di affinità tiene stretti i gruppi degli italo-americani*, Prezzolini si interroga su quale sia il legame che tiene insieme questi gruppi di immigrati. Si tratta per lui di:

«Un moto incosciente di affinità, provocato da un comune destino sociale e dalla difficoltà di fondersi con la popolazione di origine anglosassone originaria. Gli italo-americani vennero dall'Italia che non sapevano, la maggior parte, che cosa fosse l'Italia; ed oggi si sentono più italiani di allora non per una conoscenza esatta di quel che sia l'Italia, ma per essere stati tenuti lontani dalla società che forma la struttura dell'America del Nord. Insomma sono legati insieme piuttosto da una ragione negativa che da una positiva»<sup>191</sup>.

La mancanza di integrazione e l'incapacità di instaurare un dialogo con la cultura ospitante si evidenziano anche sul piano dell'educazione poiché l'immigrato italiano in America dimostra una certa ritrosia all'istruzione e alla scuola<sup>192</sup> (tendenza peraltro riscontrabile già nell'italiano della madrepatria e che si accentua una volta giunti nel suolo americano, a causa della corsa al denaro e al successo). Il discorso sulla lingua, l'apprendimento scolastico e la cultura fra gli italo-americani procede nel capitolo *Il cadavere imbalsamato della poesia* dove Prezzolini rileva che i gusti degli insegnanti o degli studenti italo-americani, in fatto di poesia, si sono fermati ad una "stratificazione letteraria del tempo romantico" (p. 252). Educati in Italia verso il 1890-1900 i maestri e i maestri dei maestri si servivano di antologie che avevano mantenuto un pedestre "livello sentimentale".

Totalmente distaccata dalla realtà, questa colonia italiana in America aveva prodotto delle "cisti" letterarie che si isolavano in una bolla fuori dal tempo nel disperato tentativo di mantenere in vita un ricordo, depositato nel fondo della loro memoria storica<sup>193</sup>. Se in Italia la realtà e con essa la letteratura, l'estetica, le mode poetiche erano da tempo cambiate, al di qua dall'Atlantico, secondo quanto registra Prezzolini, non se ne ebbe sentore:

«Mentre l'Italia del 1900 si era andata assimilando le esperienze di pensiero e di stile di tanti paesi stranieri, il gusto patriottico, il tono provinciale, il vocabolario sfibrato e sfilacciato dell'ultimo romanticismo italiano, si manteneva, come conservato sotto una vetrina di museo»<sup>194</sup>.

Lo stesso vale per la produzione letteraria dove la lingua italiana che fa capolino è quella dell'Alardi o del Prati come se il tempo dell'immigrato fosse ancora quello dell'emigrante, ancora fermo al momento della partenza dalla madre patria:

---

<sup>191</sup> Ivi, p. 91.

<sup>192</sup> Confrontandosi col capitolo sulle condizioni degli italiani emigrati nell'opera di Alberto Pecorini *Gli americani nella vita moderna osservati da un italiano* (1909), Prezzolini ribadisce che «un aspetto non abbastanza conosciuto della emigrazione italiana è stato l'opposizione o almeno l'indifferenza dei genitori all'istruzione dei figli», ivi, p. 240.

<sup>193</sup> «Le "cisti" sono isolatrici di un passato e non obbediscono alla circolazione del sangue ed al rinnovamento dei tessuti [...]. Quella letteratura [...] sarebbe durata fino alla scomparsa della emigrazione italiana», ivi, p. 253.

<sup>194</sup> Ivi, p. 253.

«Nel suo bagaglio l'emigrante portava della letteratura: e quando ha tentato di dire quel che forse provava, ma non sapeva dire, non ha fatto che ripetere quel che aveva letto[...] Ci sono decine e decine di questi volumetti, stampati a spese degli autori, che sono una tragedia letteraria quasi più dolente di quella sociale»<sup>195</sup>.

Per la disattenzione del pubblico americano e il silenzio dei loro compatrioti, Prezzolini non può non tributare a questi poeti stima e affetto, ma ciò non elimina ai suoi occhi di critico l'insopportabile patetismo che li contraddistingue. Parla infatti di una:

«Mendicizia lamentosa, che in una storia della emigrazione italiana potrebbe fornire un capitolo curioso; la pretesa di poeti in una lingua straniera al paese che li ha accolti, di vivere dei proventi della loro poesia, la quale non è più considerata poesia nello stesso paese della loro origine»<sup>196</sup>.

Il carattere trito e retorico ("che nessuno sente più in Italia") della poesia dell'immigrato ("un bagaglio di parole consumate dall'uso, di frasi fatte e di canzoni obbligate" - p. 256) si accompagna a lamentazioni di vario genere. Ciò fa dichiarare a Prezzolini che «i poeti di lingua italiana furono infelici [...] almeno a giudicare dai lamenti delle loro liriche e dalle prefazioni ai loro libri di versi»<sup>197</sup>.

Scrivere in lingua inglese sarebbe sicuramente un passo in avanti verso l'integrazione poichè la lingua ospitante è quella da utilizzare per farsi ascoltare, ma Prezzolini opera una debita precisazione: esistono infatti scrittori di origine italiana che scrivono in lingua inglese ma ciò «significa soltanto il rampollar da radici fisiologiche italiane di immaginazioni e di pensieri americani» (p. 258).

Il pieno possesso della lingua è un'altra cosa dal conoscerla dopo averla *appresa*<sup>198</sup>: diverso sarà quindi il caso di chi fa parte della seconda generazione, i figli degli emigranti, per intenderci. Verso la produzione letteraria di questi scrittori Prezzolini sembra nutrire maggiore interesse perché essi sono consapevoli dello stacco linguistico-culturale fra le generazioni e vi giocano producendo interessanti esperimenti<sup>199</sup>:

In generale Prezzolini legge l'esperienza dell'emigrazione italiana come un "fallimento": il contributo in termini culturali, non già umani, viene drasticamente giudicato scarso. La produzione letteraria in particolare fu insoddisfacente e incapace a competere e ad inserirsi alla pari nel mondo letterario americano:

---

<sup>195</sup> Ivi, p. 255.

<sup>196</sup> Ivi, p. 256.

<sup>197</sup> Ivi, p. 259.

<sup>198</sup> «Questo senso, questo possesso, questa parentela con la propria lingua è essenziale per formare lo spirito di un uomo [...] Anche quando hanno ingegno e personalità, i loro discorsi mancano di quel colore, di quel sapore e direi quasi di quell'odore che hanno invece le parole di un contadino », Ivi, p. 230.

<sup>199</sup> «Alcuni di questi scrittori, oltre ad adoperare il gergo italo-americano per dare il "colore locale" alle memorie della loro fanciullezza, ebbero coscienza del contrasto linguistico che s'era formato fra loro», Ivi, p. 298.

«In tutti i libri narrativi di italo-americani che scrissero in inglese non ci fu forza artistica sufficiente a penetrare veramente entro la corrente del gusto americano»<sup>200</sup>.

Nel catalogo dei sei autori più importanti (dove per altro Carnevali risulta assente), selezionati da Prezzolini per il loro valore artistico, oltre che per il buon riscontro e apprezzamento da parte del pubblico si leggono i nomi di Pascal D'Angelo (*Son of Italy*, 1924), Garibaldi La Polla (*The Grand Gennaro*, 1935), Guido D'Agostino (*Olives in the Apple Tree*, 1940), John Fante (*Dago Red*, 1940), Jerre Mangione (*Mount Allegro*, 1942), Micheal De Capite (*Maria*, 1943). P.299. Ma, dei sei romanzi citati nessuno di loro, secondo il critico toscano, è sopravvissuto: “non restan che come *documenti*”. Ed inoltre nessuno di loro, salvo La Polla, avrebbe cercato «di creare un grande carattere, o personaggio. Tutti, più o meno, si occupano di persone del popolo e portano la traccia della *formula veristica*»<sup>201</sup>. Ed aggiunge severamente:

«Sembrano scrittori che, essendosi accorti di avere in mano un materiale folklorico e prossimo fisicamente ma ignoto spiritualmente al pubblico americano, abbiano cercato di sfruttarlo, in parte con una certa affettazione al passato ed in parte con un certo rancore del presente, ma con un modo di discorrere che ha preso su per giù il tono dell'*interprete* o della *guida autorizzata*»<sup>202</sup>.

Questi “pseudoromanzieri” ancora utilizzano l'istanza autobiografica e la tematica, un po' logora, della grande fame americana<sup>203</sup>. In sostanza per Prezzolini: difficoltà di ordine linguistico (la *schizofrenia* dell'idioma dei *semistranieri*) e moventi intrinseci alla caratterialità precipua dell'italiano emigrato in America - problemi che soprattutto il contadino meridionale italiano porta con sé dall'Italia, concorrono a rendere la produzione letteraria in questione totalmente anacronistica, a livello di scelte stilistiche, retorica e lamentosa dal punto di vista dei contenuti.

È soprattutto la scarsa padronanza dell'inglese a inchiodare gli immigrati (di prima generazione) ad una letteratura pseudo-italica che ovviamente non trova riscontro e successo in America, né altrettanto potrebbe riscuoterne in patria.

Eppure all'interno di questo quadro d'insieme sconfortante e senza appello, un caso a parte è rappresentato da Emanuel Carnevali. Egli non appartiene a quello stesso gruppo di scrittori prima di tutto per un motivo di ordine linguistico (la perfetta padronanza dell'inglese americano) e poi per ragioni di ordine contenutistico, per i guizzi di *contemporaneità* che Prezzolini stesso vi intravede.

---

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> Ivi, p. 299. Il suo giudizio è stato in parte sconfessato, soprattutto per quel che riguarda in Italia e in America il destino di Fante e Mangione.

<sup>202</sup> *Ibidem*.

<sup>203</sup> Nei loro libri «la vicenda è quasi assente, il sistema di scene esteriori che si seguono è abituale, e l'elemento autobiografico prevale, spesso in una serie di capitoli tra i quali è quasi inevitabile trovarne uno dedicato al grande “pranzo”, direi quasi la “pranzata” [...]. La fame ne è il personaggio principale», p. 300.

Con il titolo *Carnevali ed altri scrittori che scrissero in lingua americana*, Prezzolini dedica un intero saggio (scritto già nel 1954) ad Emanuel Carnevali, ma la sua condizione di scrittore emigrato non viene mai messa a confronto con la letteratura di cui ha trattato in precedenza.

Prezzolini viene a conoscere l'opera di Carnevali in due tempi: dapprima attraverso l'articolo di Linati<sup>204</sup> (1934), che lo affrontava principalmente dal punto di vista poetico. Poi, come lui stesso dichiara, nel 1950 quando, a venticinque anni dalla pubblicazione, scopre *A Hurried Man* (1925)<sup>205</sup>:

«Fu questo Emanuel Carnevali un nostro fratello sconosciuto, di noi della *Voce*, dico, in America: e me ne sono accorto nel 1950 quando mi accadde di poter mettere la mano sopra una rara pubblicazione dei suoi scritti critici (e delle sue poesie) [...]. Siamo nell'epoca degli "espatriati" quando gli intellettuali americani, invece di affrontare la materialità del loro paese come poesia (come per altro qualcuno non espatriato fece), scappavano e andavano a vivere a Parigi nella falsa liberazione della "prosa americana" che prometteva la finta *bohème* della Riva sinistra [...]

Dopo aver elencato le varie peripezie di Carnevali ne mette in luce la costante «impazienza e l'insufficienza propria di chi deve far qualche cosa per cui non si sente adatto e non è abbastanza vigliacco o abbastanza grande per rassegnarsi»<sup>207</sup>.

Di lui identifica chiaramente che fu «innamorato della grandezza poetica come Rimbaud e tenendo Rimbaud come esempio di vita» (p. 289). Ricorda poi l'articolo elogiativo di Linati datato 1934 per la *Nuova Antologia* mentre lamenta la totale assenza - all'epoca in cui lo scoprì - di qualsiasi riferimento nel mondo delle lettere americane, compresi gli *Who is who?*. Individua solo cinque righe in una Storia della recente letteratura americana curata da Alfred Kreyborg<sup>208</sup>, e nell'indice generale degli scritti pubblicati in periodici americani" dove riesce a scovare la segnalazione dei fascicoli della "rivistina *The Poetry*" (p. 290).

L'opinione di Prezzolini è ad un tempo positiva e negativa. Egli rintraccia i meriti di Carnevali soprattutto nella padronanza dell'idioma inglese, fatto che già può essere considerato un *unicum* rispetto ai suoi colleghi di prima generazione, che, come si è visto, prediligevano per la scrittura l'italiano imbolsito della retorica romantica o, nell'espressione comune, l'inglese maccheronico e l'italiano dialettale. Allo stesso tempo però, per via dell'esigua produzione, Prezzolini non può tributare a Carnevali un giudizio scevro di dubbi:

---

<sup>204</sup> C. Linati, *Un poeta italiano emigrato*, «Nuova Antologia», LXIX, 1499, 1 settembre 1934.

<sup>205</sup> A p. 290 si legge: «Anche io venuto a conoscere i suoi versi ne scrissi in un giornale di Torino. Ma soltanto nel 1950 mi sono accorto dei suoi giudizi critici».

<sup>206</sup> Ivi, p. 288.

<sup>207</sup> Ivi, p. 289. A questa altezza dello scritto Prezzolini incorre in un errore cronologico segnalando la morte di Carnevali come accorsa nel 1925 (Carnevali muore nel 1942): «e se ne andò via dall'America ammalato di tubercolosi per morire in patria [...] deve aver finito la vita in Italia verso il 1925».

<sup>208</sup> A. Kreyborg, *A History of American Poetry: Our Singing Strength*, Tudor, New York, 1929.

«Ho voluto dire questo non per diminuire il valore del Carnevali, né del caso raro (se non unico, come dice il Linati) di un povero ragazzo italiano che, vivendo per qualche tempo in America è riuscito a impossessarsi dei segreti della lingua anglosassone in modo da riescire a scrivere, in quella, prose e liriche originali, ma per notare che la sua riuscita fu limitata e la fama molto circoscritta»<sup>209</sup>.

Carnevali si discosta dal canone letterario della scrittura dell'emigrazione e, nota Prezzolini, accordandosi con Linati:

«I poemetti in prosa o in versi estremamente liberi del Carnevali hanno un'esile ma certa vena lirica. Quando non si soffermano in pure notazioni di fatto e di sensazione: l'immagine vi fa talora capolino e anche vi fa timido accenno qualche ritmo. È stato più facile per Carnevali inserirsi nella liricità contemporanea, senza fossati di prosodia né muri di metrica, che in quella classica»<sup>210</sup>.

Ciò che accomuna Carnevali alle istanze espresse dalla poesia dell'emigrazione riguarda l'ambito sociale, sostiene Prezzolini, cioè l'immagine dell'America come luogo in cui il sogno del successo si scardina («da un punto di vista sociale l'America non è apparsa al Carnevali ed, in generale, ai nostri immigrati, una tenera amica, o un'ospite gentile»<sup>211</sup>) e cita l'esempio di *Furnished-Room Rhapsody* (*Rapsodia della camera ammobiliata*), poesia del 1928 in cui il *tenement*, si imprime nella mente del poeta come epitome squallida della sua esperienza americana.

A proposito del Carnevali-critico Prezzolini si pronuncia in maniera nettamente positiva affermando che «egli aveva parlato della *Voce* e dei suoi autori in un modo più penetrante di molti professori, soprattutto per quel tempo, in cui si trattava di scoprire dei valori e non di convalidarli ed approfondirli»<sup>212</sup>. Ed inoltre ricordando i giudizi critici di Carnevali su Papini, Jahier, Soffici, Rebora, ne mette in luce il carattere sì rapido, ma anche intuitivo e anticipatore. Anche l'interesse di Carnevali verso la poesia italiana a lui contemporanea ne farebbe già di per sé un caso a parte rispetto agli scrittori italo-americani. Dice Prezzolini:

«Ora non dirò che questi giudizi critici siano straordinari e sempre profondi, ed ammetto anche che guadagnerebbero se fossero limati e posti sopra un piedistallo di cultura che mancava a Carnevali; però pensando al tempo in cui furono scritti, mi paiono notevoli»<sup>213</sup>. A distinguerlo dai suoi contemporanei emigrati come lui, a detta di Prezzolini, fu anche il suo uso straordinariamente fluido della lingua inglese e forse il motivo di maggior pregio in uno scrittore che ha esaurito troppo presto la sua vena poetica»<sup>214</sup>.

---

<sup>209</sup> Ivi, p. 290.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> Ivi, p. 291.

<sup>212</sup> *Ibidem*.

<sup>213</sup> Ivi, p. 292.

<sup>214</sup> «Temo che egli s'aspettasse dal suo genio più di quel che dare poteva; ma in ogni modo è miracoloso che in pochi anni si fosse immedesimato con la lingua di un altro popolo», ivi., p. 290.

Il giudizio di Prezzolini su Carnevali, se non assomiglia ad un apprezzamento a tutto tondo dello scrittore, ci fornisce in ogni caso una chiave di lettura diversa e ammette per lui un deragliamento dalle consuete categorizzazioni. Rimane per il critico toscano un'occasione mancata e il senso del suo rimpianto ben trasparente dalla seguente affermazione conclusiva:

«Ciò che mi attirò a considerarlo ed a scriverne è il pensiero che un uomo che sotto tanti aspetti avrebbe potuto “parlare con me”, era morente o morto in Italia quando io posi piede in America»<sup>215</sup>.

Rispetta la problematicità di Carnevali anche la scelta di Francesco Durante di collocare il poeta all'interno della sua recente e poderosa antologia, *Italoamericana*,<sup>216</sup> reale continuazione del primo volume eponimo (*Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti, 1776-1880*, 2001). Con lo stesso titolo, ma con uno slittamento temporale significativo, l'autore ha proposto un'antologia di testi delle *Little Italies* nella stagione della Grande Emigrazione ottonevicesca. Il periodo di riferimento è quello che intercorre fra il 1880 (data convenzionale d'inizio della Grande Emigrazione) fino all'inizio della seconda guerra mondiale, (traumatico e decisivo spartiacque oltre il quale il fenomeno sociologico dell'emigrazione assume nuovi connotati).

L'opera di Durante arriva a colmare una lacuna e una rimozione di carattere storico-letterario che, all'ombra di giudizi autorevoli e caustici (in alcuni casi fin troppo punitivi) formulati fra gli anni Quaranta e Cinquanta (tra cui quello già ricordato di Prezzolini), ha negato alla polverizzata, ma pur ricchissima produzione letteraria dell'emigrazione, alcuna dignità letteraria. Inoltre il fatto di essersi piegata verso l'esodo migratorio (in termini dolorosamente concreti) e avere adottato una modalità testimoniale sembrava non potesse garantirle, ma addirittura le precludesse, i percorsi alti della letterarietà.

La studio archeologico- investigativo di Durante si colloca quindi, dopo un numero in costante crescita di seri studi scientifici, (soprattutto di impianto storico, socio-antropologico, linguistico), come punto d'arrivo necessario, sebbene ancora “provvisorio” che permette di dare alcune risposte alle tante domande irrisolte. Esso offre una ricca vetrina di testi che dimostra, per la varietà di generi e tematiche, la grande fertilità dell'ambiente italoamericano: narrativa, poesia, saggistica, giornalismo, teatro, fioriscono e ramificano con varia fortuna ed esiti diversi, quasi sempre esibendo una filiazione diretta dalle forme “popolari” e di consumo del secondo Ottocento. Potremmo dire, con Marazzi, che «la letteratura delle Little Italies fa, in senso largo, riferimento a una poetica degli “umili”: è scritta da “social and economic outsiders”, le cui opere nascono da una base di reale effettiva povertà

---

<sup>215</sup> Ivi, p. 293.

<sup>216</sup> F. Durante (a cura di), *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti, 1880-1943*, Milano, Mondadori, 2005.

condivisa con il pubblico d'elezione, (spesso accettata ma non subito, in nome di una forte etica del lavoro e di una mentalità intrisa di cattolicesimo)»<sup>217</sup>

Di questa produzione Durante afferma:

«Pur apertamente deplorata in quanto anacronistica, dilettantesca e insopportabilmente “selvatica” rappresenta il luogo in cui la cultura italiana di partenza, ancorché a un livello in genere popolare e semiculto, si contamina con quella americana d'arrivo costruendo un universo imprevedibilmente nuovo; nonché il momento di passaggio o, per meglio dire, il necessario anello di congiunzione tra l'esperienza dei padri giunti in America armati del solo bagaglio culturale d'origine e quello dei figli che, appena una o due generazioni più tardi ne avrebbero narrato, direttamente in inglese, la commovente leggenda»<sup>218</sup>.

Il caso di Durante testimonia che il maggior interesse dei recenti *repechages* critici sulla letteratura dell'emigrazione si rivolge a recuperare soprattutto ciò che precede il momento dell'assimilazione, dell'*adjustment*, ciò che viene prima del conflitto generazionale e che mette in gioco i termini di “caduta” e di “perdita”. Durante organizza il materiale della sua poderosa antologia in cinque organiche parti: «Annali del grande esodo», «Cronache coloniali», «In scena (e nei dintorni)», «Anarchici, socialisti, fascisti, antifascisti», «Apocalittici integrati». Ne vien fuori una realtà colorata e imprevedibile, dove lo spirito di iniziativa e il senso degli affari sono ben rappresentati dalla brulicante e avventurosa intrapresa giornalistica “coloniale” (di cui “Il Progresso ItaloAmericano” di Barsotti è caso esemplare). Lo stesso estro non di rado si applica all'attività criminosa di *black hand* e *padrone system* di cui, vari autori rappresentati, propongono giustificazioni e genealogie (ed è gustosa l'intervista ad Al Capone che lamenta di non essere apprezzato dalla gente e di venire continuamente accusato di attività criminose).

È ben nutrita anche la pagina politica dove la protesta sindacale e proletaria della sinistra italoamericana (realtà ben presente nel territorio-seppur minoritaria e irrimediabilmente divisa al suo interno) si avvale di numerosi contributi (Giovannitti e Tresca in primo piano). Ad essa si contrappone l'acclamata scrittura “italianissima”, di stampo fascista (Pallavicini e i poeti Ingargiola, Di Vita, Liberatore ne danno prova). Questa produzione ben consolava il risentimento popolare (riscattando l'idea di primato nazionale e superiorità), a volte dai toni anacronistici, ma efficace nel catalizzare le folle. È proprio sulla tribuna politica che diventano motivo di scontro e divisione le tematiche cogenti dell'americanizzazione ovvero della fedeltà alla madrepatria (e quindi dell'uso e diffusione della lingua inglese). La Little Italy rappresenta il referente ed insieme l'oggetto d'ispirazione della letteratura che vi si produce. Il mosaico multietnico offriva spunti per contributi di taglio giornalistico (come quello sociale di Jacob Riis) e per pezzi di narrativa realistica. Il giornalismo italoamericano, con la sua attenzione quasi morbosa verso i fatti di cronaca (nera e giudiziaria), rifletteva il culto americano

---

<sup>217</sup> M. Marazzi, *Misteri di Little Italy*, op. cit., p. 14.

<sup>218</sup> F. Durante, op. cit. p. 3.



della notizia e lo *scoop*, dimostrando una notevole vicinanza con il coevo *muckracking*. Esso fu il principale artefice dello slittamento tematico nella narrativa coloniale sotto forma di lenta ibridazione fra cronaca e letteratura. Quest'ultima, pervasa da una nuova freschezza, nasceva finalmente "dal vero" e sul posto. Bernardino Ciambelli è il caso più probante del successo di questa recente fusione. I suoi romanzi d'appendice, (i famosi *Misteri* variamente declinati, nei titoli) farraginosi e interminabili, con il rispetto della topografia del quartiere e l'espedito illusorio dei vari *cameos* (dove figure reali fanno capolino) rappresentano il primo grande affresco *pulp* dei quartieri italiani d'America. Le Little Italies sono inquadrare da dentro (con occhio da testimone), ma anche viste in prospettiva, in diretto rapporto con l'America più grande che le contiene.

Ma è nella sezione finale del testo che Durante concentra la produzione di maggior rilievo e difficoltà di interpretazione, quella in cui trova spazio il nome di Emanuel Carnevali.

Utilizzando la celebre antitesi di Umberto Eco<sup>219</sup>, si raccolgono sotto l'etichetta di "apocalittici integrati" tutti quegli autori che operarono una scelta di campo fondamentale per gli ulteriori sviluppi della letteratura italoamericana: l'uso della lingua inglese. Secondo Durante essi si fecero protagonisti di un vero e "radicale mutamento culturale" «abbracciando completamente la nuova lingua e cultura e abbandonando di fatto quella di origine, attraverso una naturale confluenza in uno stile di vita evidentemente superiore o, magari, una coraggiosa scelta di autonomia»<sup>220</sup>.

Un'opzione, questa della lingua, dettata da un'aspirazione all'indipendenza e al riscatto, ma anche da una necessità di riconoscibilità e accettazione in un contesto di generale subalternità. Assieme a Carnevali anche figure come Pascal D'Angelo, e Constantine Panunzio. Essi, dice Durante, erano mossi da un'istanza di identificazione più che di celebrazione. Motivo, questo, che trovava la sua massima espressione nel gesto poetico, liberatorio e nobilitante:

«Spiriti inquieti alla ricerca di un altro se stesso, hanno lasciato per lo più libri nati dall'esigenza di comunicare all'America le ragioni della propria esistenza. La narrativa propriamente detta, la *fiction*, non li tocca che tangenzialmente. Piuttosto la poesia, come nei casi di Emanuel Carnevali e Pascal D'Angelo (oltre che di Arturo Giovannitti) si rivelerà strumento efficace per esprimere l'urgenza di questa volontà»<sup>221</sup>.

Questi autori hanno dimostrato un maggior coraggio compiendo quel salto di qualità che è anche salto fisico e traumatico fuoriuscendo dal cerchio ristretto del modo coloniale. Perciò essi possono essere considerati «i più *nobili* e importanti nell'intero arco della storia dell'emigrazione di massa. Sono i pionieri di una nuova realtà, i

---

<sup>219</sup> Cfr. U. Eco, *Apocalittici ed integrati*, Bompiani, Milano, 1964.

<sup>220</sup> Ivi, p. 685.

<sup>221</sup> Ivi, p. 689.

primi ad avventurarsi nel mare americano senza la rete di protezione della colonia che avrebbe potuto accoglierli, nutrirli e consolarli»<sup>222</sup>.

Essi rompono il guscio dell'uovo coloniale così claustrofobicamente autosufficiente e tentano di aprirsi all'America facendovi penetrare le loro storie con il lasciapassare della lingua inglese. Essi si fanno "vessilliferi del processo di assimilazione" (p. 685), intromettendosi fra gli italoamericani ben radicati nella colonia, e dunque di espressione, senza soluzione di continuità italiana, e gli scrittori di seconda generazione, «quelli che, a partire soprattutto dagli anni Venti, seppero dare forma letteraria compiutamente americana al patrimonio orale della loro discendenza»<sup>223</sup>.

Non dimenticano né ancora si vergognano del loro retaggio culturale (di cultura in senso letterario e materiale), del loro essere italiani - come accadrà per gli scrittori della *revultion*<sup>224</sup> - ma questo stesso portato resta in loro vivo ed operante ad uso di una ancora utile differenziazione, pur non essendosi ancora appannato del tutto in loro il mito del *melting pot*. Permane quindi secondo l'autore:

«La coscienza di una differenza, di una tipicità che non viene abbandonata del tutto, e si pone in un atteggiamento problematico, rivendicando per sé piena legittimità.[...]. Non c'è ancora, se non nei toni di una nostalgia di cieli e di luce, che ogni tanto si fa sentire fra i fumi e le convulsioni delle metropoli americane, quel caratteristico sentimento di odio-amore e di scissione dell'io, attratto simultaneamente da pulsioni di ritorno alla tradizione e di fuga verso l'emancipazione»<sup>225</sup>.

Tra questi autori, tutti di prima generazione, a predominare è solo il momento della fuga, il secondo polo di una polarità che Durante definisce "drammatica" che ancora non li porta a fare i conti in maniera drastica e omicida con la cultura dei padri (e di "parricidio rituale" Durante aveva opportunamente parlato in riferimento a John Fante<sup>226</sup>). Piuttosto nei vari D'Angelo, Panunzio, Carnevali, Durante legge il senso della fine di una cultura «e della necessità di aggiornare i propri modelli, di equipararli a quelli dell'ambiente circostante onde poter stabilire un contatto, una comunicazione altrimenti inibita»<sup>227</sup>.

Questi autori riempiono, più opportunamente rispetto a quelli a suo tempo selezionati da Green Rose Basile, nel suo pionieristico contributo del 1974, la categoria *need for assimilation*. Di quella oramai datata tassonomia della letteratura

---

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> Ivi, p. 685.

<sup>224</sup> Cfr. Green Rose Basile, *The Italian-American Novel*, Rutherford, NJ, Fairleigh Dickinson, University Press, 1974.

<sup>225</sup> F. Durante, op. cit., p. 686.

<sup>226</sup> cfr. *Uno dei big boys*: prefazione a J.Fante, *Romanzi e Racconti*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2003.

<sup>227</sup> F. Durante 2005, p. 686.

dell'emigrazione ad opera della Green, Durante contesta la logica e la scelta degli elementi in gioco<sup>228</sup>.

Anche nelle parole di un poeta e studioso delle letterature fra due mondi, Paolo Valesio, Carnevali costituisce "un caso a parte":

«Non tanto per l'intrinseca qualità della sua opera, né per la mitologizzazione della sua vita o l'apprezzamento dei poeti americani del suo tempo (come William Carlos Williams), quanto soprattutto per la sua condizione fluida, al di fuori di ogni possibile situazione stanziale»<sup>229</sup>.

All'interno del suo pionieristico saggio intitolato *I fuochi della tribù*, Valesio posiziona Carnevali all'origine della genealogia non già della letteratura italiana americana, ma per una letteratura italiana "fra i due mondi". Categoria questa che gode di uno statuto di maggiore indeterminatezza e formalizzazione per via di un'origine recente e per il fatto di essere poco densamente popolata.

Ma andiamo con ordine. Valesio è alla ricerca di una catalogazione e di una dignità letteraria per quegli autori contemporanei non istituzionalizzati e che sono accomunati da un tratto fondamentale che è insieme antropologico e letterario: «una posizione di mobilità transculturale, che richiede lo sviluppo di un concetto non nazionalistico di storia letteraria»<sup>230</sup>.

È pur vero che il campo di indagine di Valesio, (la poesia), è governato a livello ontologico, dall'idea di *aterritorialità*: sfugge cioè ai legami troppo espliciti di tipo geografico, politico, sociale. E questo discorso, secondo Valesio, vale ancor meglio per la poesia contemporanea che «si caratterizza sempre più come attività in movimento *fra* (piuttosto che in residenza *dentro*), le comunità nazionali»<sup>231</sup>.

Se volessimo introdurre una chiave positiva nel definire questi poeti parleremmo quindi di poeti fra due mondi<sup>232</sup>.

---

<sup>228</sup> Come ad esempio il considerare John Fante uno scrittore della *counterrevolution*, fatto questo che trascurerebbe, del giovane alter ego del romanziere (Arturo Bandini), «tutta la smania antieroaica per un *ubi consistam* americano, facendone invece un eroe riappacificato col suo passato etnico di italo-americano», *ivi*, p. 688.

<sup>229</sup> Cfr. P. Valesio, *I fuochi della tribù*, in P. Carravetta, P. Valesio, *Poesaggio. Poeti italiani d'America*, Pagvs Edizioni, Treviso, 1993, pp. 255- 290. La citazione del passo si riferisce alle pp. 276-277.

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 256. Valesio stesso si pone la domanda: «Ma di quale gruppo, precisamente, si tratta? La difficoltà di definirlo, di assegnargli un'etichetta appropriata, è in questo caso un simbolo della sua relativa novità. Il modo migliore di definire questo gruppo è, in prima istanza, la via negativa: questi poeti non possono essere univocamente definiti né come italiani né come americani né come italiani/americani», pp. 256-257.

<sup>231</sup> *Ivi*, p. 258. Cfr. anche il concetto di scrittore "linguistically unhoused" in G.Steiner, *Extraterritorial: Papers on Literature and Language Revolution*, Atheneum, New York, 1971.

<sup>232</sup> Categoria di cui per altro Valesio ci dava conto nel suo precedente: "Writer between two worlds: Italian Writers in the United States today", in «Differenzia: Review of Italian Thought», 3-4 (1989): 259-276. Una versione italiana, con aggiunte, di questo saggio, *Lo scrittore fra due mondi*, è uscita nella raccolta *La cultura Italiana e la letteratura straniera moderna*, a c. di Vita Fortunati, Longo Editore, Ravenna 1992, v. 2, pp. 105-120.

Si tratta di una delle “comunità di scrittura”<sup>233</sup> tra le quattro che Valesio identifica: poeti americani, poeti italiani, poeti italiani americani, poeti fra i due mondi.

Quella dei poeti americani è una categoria che, pur servendosi di una lingua egemone, l’inglese, soprattutto nel caso di buona parte della moderna poesia anglosassone, sarebbe affetta da un sottinteso “*bilinguismo* angloitaliano”.

Abbozzando una divisione semplicistica fra gruppi e costruendo il suo personale percorso sulla tradizione americana, Valesio individua due famiglie immaginarie: «una è una tradizione che coltiva un equilibrio fra lirica e discorsività, che non rifiuta la trasparenza della descrizione, che tende ad essere freddamente elegiaca»<sup>234</sup> e che trova il suo emblema in Wallace Stevens. L’altra è invece una tradizione *antilirica* che Valesio dichiara fondata sul pleonasma di “poesia linguistica”: si tratta di una «tradizione sperimentale, per la quale una delle esperienze cruciali è stata quella di Ezra Pound- poeta fra due mondi»<sup>235</sup>.

La genealogia evocata da Pound ammette Robert Browning come suo capostipite: per entrambi si può parlare infatti di un processo di *auto-esilio*, dove l’Italia è la meta, (non più il punto di distacco) e dove il bilinguismo è di natura mentale o spirituale. La condizione che Valesio descrive per questi poeti è quella di un *doppio sogno*:

«È insomma la situazione di chi scrive poesia in una data lingua mentre è immerso nel flusso e realtà quotidiana di una lingua diversa. Fare poesia è sempre, fino a un certo punto, entrare in un sogno [...]. Allora, creare poesia nella propria lingua ma in ambito linguistico straniero è una sovradeterminazione della situazione onirica - è un doppio sogno»<sup>236</sup>.

La *traditio traditionis* («il modo, insomma, in cui una determinata tradizione riflette su se stessa e trasmette se stessa»<sup>237</sup>) della poesia americana è inoltre prettamente anti-intellettualistica (sebbene in parte legata alle istituzioni universitarie).

Ciò contrasta in posizione quasi chiasmica con la *traditio traditionis* della poesia italiana, seconda delle comunità individuate da Valesio. Essa è caratterizzata da «un’ostentazione accademica di teorizzazione continua a proposito di tutto-dall’Arte alla Politica, dalla Società alla Natura». Ciò costituisce per l’Italia la

---

<sup>233</sup> Il termine di comunità *testuale* tenderebbe a rilevare più una natura socioculturale, trascurando il momento dell’elaborazione estetica che, dell’interpretazione e dell’integrazione sociale, rappresenta - parafrasando Valesio - il punto terminale, la *gradazione* ultima nel lavoro dell’immaginazione.

<sup>234</sup> P. Valesio, *Paesaggio*, op. cit., p. 260.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

<sup>236</sup> Ivi, pp. 260-261. Seppure esiste un’analogia tra il *bilinguismo* di questa tradizione e quello della *tribù* di Valesio è interessante sottolineare la sostanziale differenza legata all’idioma utilizzato considerato che nella genealogia della poesia nordamericana emerge “l’elemento del potere”: «l’intellettuale anglofobo che scrive la sua lingua in territorio italiano [...] scrive in una lingua “forte”, immediatamente esportabile e pubblicabile. Nella genealogia invece che sta alla base di questo libro osserviamo una situazione di debolezza: chi scrive italiano in ambito nordamericano rischia di divenire invisibile». Ivi, p. 261.

<sup>237</sup> Ivi, p. 261.

tendenza alla sudditanza politica<sup>238</sup> anche nella scelta di certi nuclei tematici. Ma il tratto che risalta maggiormente di questa tradizione è di ordine metodologico più che tematico: è la tendenza ad un'etica della *continuità* che non permette mai ad un'estetica di rottura, oltre le “ingannevoli apparenze create da un verbalismo della discontinuità” (p. 263), di diventare realmente operante:

«L'alternativa di fondo continua a essere molto simile a quella che si era delineata ai primi del Novecento: fra futurismo, dico e simbolismo». A colpire l'attenzione di Valesio è la persistenza, ma con marca politica opposta, dell'impeto sperimentalistico del futurismo. Esso «si è mantenuto, ma passando con grande disinvoltura, da un'ideologia nazionalistica di destra a un'ideologia più o meno di sinistra»<sup>239</sup>.

Nel caso delle ultime due comunità nella lista di Valesio non si assiste ad una vera tradizione, quanto ancora alla “costruzione” di una tradizione. Una certa canonizzazione è già in atto per la categoria dei poeti che, dice Valesio una volta si chiamavano italoamericani, e che dopo varie incertezze hanno deciso di assestarsi sulla definizione di “italiani americani”<sup>240</sup>. Ciò accade soprattutto perché siamo di fronte a dei poeti anglofoni (i cui legami con la dizione poetica italiana sono soprattutto quelli derivanti da un'attività di traduzione poetica)<sup>241</sup>. In loro si agita, rispetto alla cultura nordamericana, una *strategia integrativa* che assume due diramazioni: quella “sdrammatizzante e allusiva” (diremmo noi: pacificata rispetto alla propria origine) e quella assertiva e rivendicativa, che a rigore aggiunge la poesia italiana americana al lungo elenco delle letterature “etniche”, con tutto ciò che questo comporta in termini di politicizzazione di tematiche a primo acchito accademiche (ad esempio: i conflitti fra canoni letterari alternativi)<sup>242</sup>.

Se questo gruppo esprime comunque, nella sua maniera frastagliata, istanze di integrazione, l'ultimo insieme, “i poeti fra due mondi”, quello cui in sostanza sono indirizzati gli sforzi e gli auspici maggiori dell'autore, vive, rispetto all'ambiente nordamericano, in rapporto dicotomico: un gruppo poco formalizzato e per il quale

---

<sup>238</sup> «Le linee di divisione e di aggregazione nella poesia italiana, sono ancora in (troppo) gran parte politiche, o meglio, cioè peggio, partitico ideologiche [...], ed è forse a causa dell'insistenza sulla città come luogo deputato alla retorica dell'umanesimo di sinistra che il paesaggio naturale ha cessato, sembra, da circa mezzo secolo (a parte alcune significative eccezioni) di costituire un serio oggetto di esplorazione della poesia italiana, mentre esso continua ad essere una fonte di nutrimento inesausto per la poesia americana», *ivi*, p. 262.

<sup>239</sup> Più avanti dirà del passaggio «abbastanza agevole dalla retorica dell'avanguardismo, ovvero da ideologhemi “di destra” a ideologhemi “di sinistra”», *Ivi*, p. 263.

<sup>240</sup> Dall'originario *italoamericani* o *italo-americani* si è passati a *italiani-americani*, poi ancora *italiani/ americani* fino all'ultimo accreditato di italiani americani per l'appunto. Sulla lunga querelle identitaria si veda il libro di A.J. Tamburri, *To Hyphenate or Not to Hyphenate*, Guernica, Montréal, 1991.

<sup>241</sup> Qui Valesio fa riferimento agli italo-americani almeno di seconda generazione, non sono quindi gli stessi italo-americani di Prezolini, per intenderci (cfr. G. Prezolini, *I trapiantati*, op. cit.).

<sup>242</sup> È singolare, fa notare Valesio, il paradosso cui incorrono i portavoce delle polemiche etniche: essi «svolgono generalmente un discorso che contiene due filoni contrastanti o addirittura contraddittori: una rivendicazione della diversità (antropologica, sessuale, ecc.), si unisce, in bizzarro sposalizio [...] con una retorica della standardizzazione egalitaria», *Ivi*, pp. 265-266.

forse suona più giusto adoperare il termine “tribù” in luogo di comunità. A differenza degli “italiani americani” che scrivono in inglese (lingua peraltro spesso porosa rispetto per esempio all’italiano, ma generalmente compatta e commisurata all’americano corrente), la *tribù* di cui parla Valesio si serve ancora dell’italiano, sollevando un problema di tipo antropologico:

«Scherzosamente, potremmo dire che qui il problema è di scrivere “in Italia/no”; ma non credo di esagerare se dico che si tratta in fondo di una situazione drammatica. Anche se scriviamo in italiano, l’idiomaticità che ci circonda, ci compenetra, propriamente, ci intride, e a cui attivamente partecipiamo ogni giorno, è quella dell’inglese»<sup>243</sup>.

Sulla ragione per la quale ancora non si sia approntata una qualche genealogia della poesia italiana fra i due mondi, Valesio bacchetta chi, credendo che genealogia significhi solo “radici profonde e alberi secolari” (p. 276), ha negato che essa potesse venir rappresentata da «un fenomeno di passaggi rapidi, ma intensi e significativi; ed è chiaro che questo secondo aspetto è il più pertinente alla fenomenologia degli scrittori fra due mondi»<sup>244</sup>.

Se è vero, come sostiene Valesio, che la letteratura italiana fra i due mondi non può vantare «attraversamenti altrettanto prodigiosi» rispetto a quelli di Lorca e Cendrars per la letteratura spagnola e francese o come nel caso, provvido di frutti, di Saint-John Perse:

«In compenso noi possiamo riferirci ad un caso che, se più modesto, è però più significativo; perché non si tratta di una breve parentesi all’interno di una canonizzata carriera europea, ma della nascita americana di una vocazione poetica in un espatriato italiano. Mi riferisco a Emanuel Carnevali»<sup>245</sup>.

Il ritratto che Valesio delinea di quest’autore dal «modo selvatico e sghembo» (p. 277), mette soprattutto in risalto il suo essere *up-to-date*, rispetto all’andamento della poesia a lui contemporanea<sup>246</sup>, riferendosi soprattutto ai modi della seconda generazione di poesia futurista: «il che significa, tra l’altro, che condivide con essa il ritorno a elementi crepuscolari»<sup>247</sup>. Valesio non tralascia di sottolineare la natura manieristica e propedeutica di Carnevali, né la maggiore incisività come scrittore di

---

<sup>243</sup> Ivi, p. 269.

<sup>244</sup> Ivi, p. 276

<sup>245</sup> *Ibidem*.

<sup>246</sup> Non a caso Valesio rileva che: «la data di pubblicazione di *A Hurried Man* [coincide] con la pubblicazione di due antologie strategiche per la storia della poesia italiana: *Poeti d’oggi (1900-1925)*, 2 ed. riveduta e accresciuta a c. di Giovanni Papini e Pietro Pancrazi (Firenze: Vallecchi, 1925- la prima edizione come è noto risale al 1920) e (a un livello minore di significatività) *I nuovi poeti futuristi*, a c. di F.T. Marinetti (Roma: Edizioni Futuriste di “Poesia”, 1925) », ivi, p. 277, nota n. 39.

<sup>247</sup> *Ibidem*. Questo andamento è anche messo in luce in Daniela Carpi Sertori “Emanuel Carnevali and Guido Gozzano: an analysis of a literary influence”, estratto da «Rivista di Studi Anglo-Americani» - Anno III° - n. 4-5, 1984-85, Piovani Editore- Abano Terme, 1985; e, dello stesso autore, in “Emanuel Carnevali: An Italian Emigrant to the United States or An American Emigrant to Italy?”, «In Their Own Words», vol. II, n. 1, Winter 1984.

prose brevi, di quei «testi penetranti che ricordano lo stile di un narratore della generazione precedente come Federigo Tozzi (1883-1920), con chiari echi nietzscheani e qualche lampeggiamento di Whitman e di Emerson»<sup>248</sup>.

Valesio rintraccia in Carnevali, come prima di lui aveva tentato Prezzolini, l'alternativa poetico - letteraria più valida rispetto alle altre due opzioni in campo: il populismo dialettale o vernacolare da una parte e la tradizione del populismo rivendicativo dall'altra. Quest'ultima linea, nel solco di Sacco e Vanzetti, è ben rappresentata dal caso di Arturo Giovannitti, che in alcuni momenti può essere anche accostato a Carnevali per «il tono protestatorio di ascendenza nietzschiana (che però è individualistico in Carnevali, socialistico in Giovannitti) e, più interessantemente, per la maggior riuscita delle brevi prose poetiche rispetto alle poesie vere e proprie»<sup>249</sup>.

I due poeti abitano però “pianeti diversi”. Francesco Durante, parlando dei rapporti di Carnevali col mondo italo-americano, dichiara esplicitamente che l'Italia che sta al di quà dell'Atlantico ha poco a che vedere con lui anche «quando sappia elevarsi al di sopra del tono medio della colonia ed esprimersi in una poesia, come quella di Arturo Giovannitti che dista comunque mille miglia dai progetti che ha in testa»<sup>250</sup>.

L'allineamento dei due era comparso per la prima volta nel '29 nella già citata *A History of American Poetry* di Kreymborg, ma la parentela risultava forzata agli occhi dello stesso Prezzolini: l'autore de *I trapiantati* li accomunava per la scelta della lingua inglese e per un certo ribellismo, ma questo in Giovannitti era più spesso espresso nei termini di una militanza politica. Motivo per il quale il suo valore era stato, secondo Prezzolini, spesso esagerato:

«Anche il Giovannitti come il Carnevali, aveva imparato a odiare e a ribellarsi socialmente e politicamente, ma non letterariamente come il Carnevali. La sua poesia oggi ci appare allungata con eloquenza e scarsa di sensibilità»<sup>251</sup>.

Se Prezzolini si era limitato a registrare, di Carnevali, l'eccezionalità, mantenendolo però nel solco stretto della poesia italo-americana (“italiano americana”, direbbe Valesio) e non trovando per lui che una definizione da *outsider*, fuori dal coro, Valesio ne fa la base generativa di una nuova categoria, quella tribù che si definisce sulla base della propria doppia appartenenza:

«Ma insomma, la ragione fondamentale per cui Carnevali merita di essere ricordato come genealogia della poesia italiana contemporanea negli Stati Uniti è il suo aver vissuto e scritto nell'intervallo o interstizio tra diverse compagini sociali; il suo non essere stato né

---

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> Ivi, p. 278.

<sup>250</sup> F. Durante, *Italoamericana*, 2005, op. cit., p. 749. Durante, nella citata antologia, separa i due autori inserendoli in due capitoli diversi: *Apocalittici e integrati*, per Carnevali, *Anarchici, socialisti, fascisti, antifascisti*, per Giovannitti, sottolineando la valenza più letteraria del primo e la natura spiccatamente sociale del secondo

<sup>251</sup> G. Prezzolini, *I trapiantati*, op. cit., p. 293.

italiano né americano, ma veramente (cioè coerentemente, puramente - anche con la irresponsabilità che spesso si accompagna alla purezza), poeta fra i due mondi»<sup>252</sup>.

Che Carnevali scrivesse in inglese (argomento che, si è visto, Prezzolini aveva tirato in ballo per suggerire la particolarità di quest'autore, rispetto ai suoi colleghi "di prima generazione") non sembra entrare in contrasto, per Valesio, col fatto che la "sua" tribù scrive invece in italiano. Ciò che conta qui è lo spazio interstiziale, "in-between", dove nasce la scrittura: più che un luogo, uno spostamento, in cui ciò che importa non è la *direzione* del movimento, ma l'*esistenza* del movimento stesso, «in quanto antitesi o tensione dialettica fra due poli», (Valesio, p. 279).

Sul senso di questa dicotomia Valesio apre una significativa parentesi di natura tassonomica: se il termine esilio è quello più ricorrente, frequente è anche il caso di "diaspora". Oppure, con riferimento al protagonista di questa situazione, possiamo imbatterci in termini quali: trapiantato, esota, nomade, vagabondo ecc.; mentre, più densi da un punto di vista antropologico: "liminalità", "esternalità" (*outsiderhood*), "marginalità"<sup>253</sup>. Dovendo esprimere una preferenza Valesio non ha dubbi, pur incontrando il rischio- non del tutto fuori luogo trattandosi di poeti- di un eccesso di drammatizzazione:

«Il problema caratteristico dei poeti fra i due mondi è pur sempre quello antico (addirittura arcaico), dell'esilio; ed è inutile tentare di eufemizzarlo»<sup>254</sup>.

Si deve rifuggire, secondo Valesio, il tentativo, più volte messo in atto, di gerarchizzare moralisticamente, distinguendo cioè fra un esilio nobile e "di valore", perché subito e imposto e un esilio de-gradato, perché pacificato e frutto di una scelta: un *autoesilio* insomma, meramente estetico in quanto facoltativo ed arbitrario. Verrebbe da aggiungere, come contributo interessante alla ricerca di un termine alternativo, la scelta di Franca Sinopoli e Silvia Tatti<sup>255</sup> di adottare la parola "dispatrio", che per primo Luigi Meneghello aveva utilizzato per il suo libro autobiografico del 1993<sup>256</sup>. *Dispatrio* e non *espatrio* per rendere appieno (sostituendo il tradizionale *e* privativo), la complessità di un'esperienza che, oltre ad avere a che fare con la dimensione dell'allontanamento, porta anche con sé l'idea di perdita, dispersione, molteplicità. Una volta superata questa dimensione negativa, però, la lacerazione si sutura da sé, conquistando un progetto di futuro e una nuova crescita culturale. Quella che è un "incertezza identitaria" (per dirla con Claudio Magris) può allora leggersi come una "doppia appartenenza" o un' "identità plurima":

---

<sup>252</sup> Ivi, p. 277.

<sup>253</sup> «Quest'ultimo termine, così come esso è usato correntemente, sembra essere vicino a designare la situazione della nostra tribù», Ivi, p. 280.

<sup>254</sup> Ivi, pp. 280-281.

<sup>255</sup> Cfr. F. Sinopoli, S. Tatti, *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, Cosmo Iannone Editore, Isernia, 2005.

<sup>256</sup> Cfr. L. Meneghello, *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli, 1993.



«Essa coniuga la memoria del luogo lasciato dietro di sé, con l'esperienza, per certi versi stimolante, di altre realtà [...]; che recupera, in certi casi, la forza imprescindibile della propria identità nazionale, etnica o religiosa e la ravviva proprio nel confronto con altri contesti»<sup>257</sup>.

In tutti i casi comunque «ciò che rende drammatico l'esilio è il modo in cui esso costringe (dopo le prime illusioni aggregative) a scendere dentro l'abisso della propria solitudine, a restare faccia a faccia con essa»<sup>258</sup>.

Continuando con Valesio, il passaggio cruciale per gli scrittori fra due mondi è certamente la consapevolezza della centralità di quest' esilio/dispatrio. Esso è ora visto come «esperienza epistemologicamente caratterizzate e intellettualmente fondante» (p. 286), che suscita una riflessione e quindi una filosofia:

«Ecco perché genealogie di poeti fra i due mondi come quella, già descritta, di Carnevali [...], non sono qui proposte in quanto immagini di poeti "maledetti". Sono invece ricordate, queste genealogie, per il nucleo di sobrietà e di filosofia che permane nell'esperienza di questi poeti, e che ha a che fare con qualche cosa cui ho già accennato: un'esperienza ed esperimento della fluidità»<sup>259</sup>.

Un passo indietro nell'interpretazione dell'opera di Carnevali sembra essere quello mosso da Luigi Fontanella nel volume *La parola transfuga*<sup>260</sup> del 2003. L'autore avvicina il nome di Carnevali a quello di un altro caso letterario emblematico, (ma per il quale, abbiamo visto, esistono sufficienti ragioni per interrompere l'accostamento), già nel primo capitolo: *Letteratura ed emigrazione in America nel primo Novecento: Arturo Giovannitti, Emanuel Carnevali e altri. Questioni teoriche e metodologiche*<sup>261</sup>. L'originaria titolazione (*Poeti emigrati e emigranti poeti negli*

---

<sup>257</sup> Cfr. *I confini della scrittura*, op. cit., p. 15. Le due curatrici del volume mettono bene in evidenza che attraverso la dimensione del *dispatrio* lo scrittore si confronta con la letteratura ma, ancor prima, con la lingua, la quale raccoglie da subito la fenomenologia del *limes*. Lingua salvata e perduta allo stesso tempo, essa diventa il termine di confronto per misurare *consent* e *descent*, assimilazione e tradizione (per dirla con Sollors). In questa condizione la lingua stringe patti col presente ma non dimentica la storia: si fa frontiera ed esperimento, mescolanza e crogiuolo. Incline alla metaforizzazione, ma non disancorato rispetto alla prospettiva sfaccettata del volume, è l'opinione di Ferroni che si sofferma sul carattere "altro" della parola letteraria. Il suo essere cioè *naturaliter*, espressione di una lontananza e di una migrazione. Essa «è animata da una spinta ad uscire fuori di sé, a confrontarsi con qualcosa d'altro, con un'inappartenenza, con una differenza»; e ancora: «nella scrittura c'è come una spinta elettiva a commisurarsi con ciò che ci porta lontano dall'origine, dal nido, dalla chiusura identitaria». Come a dire che solo in questa dimensione *da dopo* la scrittura coglie risposte essenziali, facendole scaturire per effetto di una «dislocazione, deviazione, disseminazione», p. 11.

<sup>258</sup> P. Valesio, op. cit., pp. 283-284.

<sup>259</sup> Ivi, p. 286. Cfr. anche F. Sinopoli e S. Tatti: «Nell'esilio, di fronte alla minaccia di sottrazione o limitazione delle potenzialità comunicative, si acuisce un'attitudine gnomica, speculativa e si intensifica la capacità di comprendere le cose; lo scrittore nel dispatrio si mette in gioco a livello esistenziale e artistico, si confronta con drammatica consapevolezza con le potenzialità della parola e della scrittura», in *I confini della scrittura*, op. cit., p. 16

<sup>260</sup> Cfr. L. Fontanella, *La parola transfuga. Scrittori italiani in America*, Edizioni Cadmo, Fiesole, 2003

<sup>261</sup> Ivi, pp. 11- 43.

*Stati Uniti*) compariva nel saggio accolto nel volume di Atti curato da Sebastiano Martelli<sup>262</sup>, saggio qui notevolmente rielaborato e arricchito. Nella dichiarazione d'intenti si legge subito che il libro:

«Intende esplorare il complesso arcipelago costituito da quella letteratura italiana, frutto d'emigrazione (in questo caso negli Stati Uniti), che ha rappresentato un'importante componente sia all'interno della letteratura italiana-fuori-d'Italia [...] sia all'interno dello stesso *main-stream* americano, al quale i nostri scrittori emigrati, "americanizzati", diedero un contributo variamente significativo, malgrado le difficoltà di ambientamento e di assimilazione, pur ardentemente desiderata, della lingua *nova* (spesso con relativa ghetizzazione e/o liquidazione, da parte dell'*establishment* statunitense, sotto la comoda quanto riduttiva icona di "*ethnic writers*"). I casi di un Arturo Giovannitti, di un Emanuel Carnevali, di un Pascal D'Angelo mi sembrano particolarmente esemplari»<sup>263</sup>.

Anche Fontanella, come prima di lui Valesio tenta una catalogazione di quel denso e variegato "arcipelago", fenomenologia letteraria in parte "sommersa", rappresentato dalla letteratura d'emigrazione italiana in America. Una prima suddivisione segue un criterio di natura storico/temporale:

«Al primo "gruppo" appartengono di fatto, scrittori italiani che, emigrati negli Stati Uniti circa cento anni fa (Arturo Giovannitti, che può considerarsi il primo importante autore emigrato in America, vi arrivò nel 1901), abbastanza presto si inserirono, chi con maggiore, chi con minore fortuna, nel *mainstream* letterario americano; divennero insomma scrittori americani a tutti gli effetti per loro stessa volontà, oltre che, s'intende, per l'impiego espressivo della lingua adottata»<sup>264</sup>.

A questo gruppo secondo Fontanella possono essere associati, forse un po' forzatamente (ma non eccessivamente se il criterio discriminante è la desiderata e raggiunta "americanità") i nomi di quegli autori nati in America (quindi non emigrati, non *espatriati*), che «vengono cioè non di meno definiti "scrittori italo-americani", ma che di italiano hanno forse solo il cognome e solo alcuni di essi, in misura larvata e "riflessa" talora trasmisero, per via indiretta, nella loro opera creativa, riferimenti culturali italiani »<sup>265</sup>.

Questa è, per intenderci, la categoria dei Di Donato, Fante, Ciardi, Stefanile ecc.: la loro condizione rispetto a quella del primo gruppo è certamente molto dissimile. Pure Fontanella decide di affiancarli, in virtù certamente di una condizione e identità "da emigrato" che pure permane, essendo sedimentata dai tempi della prima generazione (quella dei padri).

Esiste una terza schiera di scrittori che Fontanella fa ricadere nella categoria degli scrittori italiani emigrati/emigranti quelli «che, avendo ben assorbito la nuova

---

<sup>262</sup> Cfr. *Il sogno italo-americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione negli Stati Uniti*, a cura di Sebastiano Martelli, Atti del Convegno "Il sogno italo-americano", 28-30 novembre 1996, CUEN, Napoli, 1998.

<sup>263</sup> Ivi, p. 9.

<sup>264</sup> Ivi, p. 12.

<sup>265</sup> *Ibidem*.

lingua, o ha decisamente optato per l'una o per l'altra, o scrive indifferentemente in italiano o in inglese (tre nomi esemplari su tutti: Niccolò Tucci, Joseph Tusiani e Giose Rimaneli) o, ha perfino sperimentato una sorta di interessante mescolazione plurilinguistica»<sup>266</sup>.

Confrontando questa recente tassonomia con quella di Valesio verrebbe naturale accostare la terza schiera di Fontanella alla "tribù" (*scrittori fra i due mondi*) di Valesio. In realtà le conclusioni cui giunge l'autore de *La parola transfuga* si discostano molto dalle deduzioni di Valesio, soprattutto in merito alla posizione da attribuire a Carnevali. Non ha infatti dubbi Fontanella nell'ascrivere l'esperienza di Carnevali a quella degli scrittori del primo gruppo che, come Giovannitti, trasferendosi, trapiantandosi in America, vi si sono così integralmente inseriti da volersi considerare a tutti gli effetti degli scrittori "americani". L'errore di Fontanella non sta tanto nell'aver assecondato la cronologia e la storia (che, come tali, non mentono) posizionando Carnevali sul solco della grande emigrazione, ma nell'averne fatto uno "scrittore emigrato" e un intellettuale:

«Che era già scrittore prima della partenza dall'Italia (poteva fra l'altro avere al suo attivo, una certa produzione nella lingua madre: è il caso di un Giovannitti), ovvero uno scrittore che, restando tale, ma emigrato definitivamente - diremmo meglio, usando un termine prezzoliniano ancora valido, "trapiantato" in un'altra cultura - ha giocoforza assorbito, di quest'ultima, modi, temi, forme e, soprattutto, la nuova lingua espressiva. Sono, in altre parole, scrittori italiani che, a un certo punto della loro vita si sono trasferiti integrati stabilmente negli Stati Uniti, continuando a fare gli scrittori ma *volendo* considerarsi ormai scrittori "americani" a tutti gli effetti»<sup>267</sup>.

Qui l'uso di quel corsivo per "volendo" carica di significati la parola e sottolinea la spinta interiore all'integrazione che questi scrittori mettevano in atto, ma lasciando anche trapelare una certa fragilità per una tale identità autoimposta e giustificata solo dalla scelta della lingua inglese, tanto da trasformarsi forse in etichetta più che manifestarsi come essenza<sup>268</sup>. A Carnevali non fa certamente difetto questa spinta volontaristica che, come viene ricordato anche da Fontanella con puntualità, è contenuta nella sua dichiarazione d'intenti all'indirizzo di Harriet Monroe. Nella già citata lettera alla direttrice di «Poetry»<sup>269</sup> egli «non fa solo un'ammissione esplicita sulla sua definitiva emigrazione fisica, ma, come scrittore, pronuncia anche una dichiarazione di ideologia letteraria, volendo far intendere che quanto scrive(rà) non soltanto è (sarà) scritto in lingua inglese ma appartiene (apparterrà) alla letteratura scritta in quella lingua»<sup>270</sup>.

---

<sup>266</sup> *Ibidem*.

<sup>267</sup> Ivi, p. 13.

<sup>268</sup> Più avanti è lo stesso Fontanella a porsi l'interrogativo: «Basta allo scrittore adottare una nuova lingua per considerarsi, di questa, *tout court*, uno dei plausibili adepti? Quanto permane della cultura che si è lasciati alle spalle nella scrittura creativa espressa in una lingua *nova*? Non c'è in questo una sfida temeraria, che però resta pure la sfida di ogni letteratura, purché valida e innovativa?», *Ibidem*.

<sup>269</sup> «I want to become an American Poet», cfr. Lettera a Harriet Monroe, op. cit.

<sup>270</sup> L. Fontanella, *op. cit.* p.14.

Scegliendo Carnevali come emblema dello scrittore emigrato Fontanella cela al lettore, nel caso di questo poeta, che la sua vena autoriale ha origine in America e non già prima di partire dall'Italia, come accadeva per Giovannitti.<sup>271</sup>

Fatto questo che conferma per Carnevali la ancora più eccentrica e sfuggente classificazione entro ranghi programmatici precisi. È vero, per un altro verso, che egli è uno di quegli scrittori americani autoproclamatisi tali (ora sì "fratello" a Giovannitti) per via di un insieme di concause, anche di natura psicologica, che a questa volontarietà fanno da retroterra:

«A noi è permesso, credo, solo di riuscire a individuare le *cause* di questa volontarietà che, nella maggior parte dei casi si condensa nella seguente aspirazione: essere letti, apprezzati e *accettati* da un pubblico che non è più quello che si è lasciato dietro ma quello in mezzo al quale si è deciso di vivere e operare per il resto della propria vita»<sup>272</sup>.

Ancora una volta Fontanella pretende che Carnevali possieda già in patria (l'Italia), una dimensione scrittorica (per quanto negletta), quando invece è proprio Carnevali a ricordare che i suoi primi passi da letterato hanno luogo in America<sup>273</sup>. Eppure non sbaglia a dire che la volontà di essere scrittore americano deriva da un *insoddisfacibile* bisogno di accettazione che in Carnevali (diremo noi) si coniuga con ben più profonde ed esistenziali istanze e che la dimensione di espatriato fa lievitare caricandovi ulteriori sfumature sociologiche (quelle tipiche dell'emigrante in terra straniera). A questa aspirazione "basilare" (l'essere *accettato*), più volte declamata fino all'urlo<sup>274</sup> nei suoi scritti, si possono aggiungere altre aspirazioni vicarie e, nel caso di Carnevali la più valida fra queste è, con le sue parole: «il sentimento di lavorare con maggiore "libertà" e in spazi, geografici e letterari, più ampi, magari con la segreta ambizione di poterne riempire un vuoto "unico"»<sup>275</sup>. Non a caso lo stesso Carnevali in una lettera a Peter Neagoe, curatore dell'antologia

---

<sup>271</sup> Più preciso a questo riguardo si era dimostrato ancora Paolo Valesio che, nel caso di Carnevali, si esprimeva in questi termini: «Non si tratta di una breve parentesi all'interno di una canonizzata carriera europea, ma della nascita americana di una vocazione poetica in un espatriato italiano», in *Poesaggio*, op. cit., p. 276.

<sup>272</sup> L. Fontanella, *La parola transfuga*, op. cit., p. 14.

<sup>273</sup> «Abitai per alcuni mesi in Willoughby Street, a Brooklyn, i mesi più neri, forse, della mia vita. Spalavo la neve, un'impresa terribile per un mingherlino come me [...]. Non ero ancora un poeta, ero soltanto un lettore, ma fu lì che scrissi un verso. Scrissi: L'amore è una miniera nascosta nelle montagne della nostra vecchiezza», da "Inizio di carriera letteraria" in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit. pp. 95-97.

<sup>274</sup> «E se sono un poeta, la mia poesia è solo un grido - un grido del mio primo giorno di conoscenza perduta in giorni e giorni di dissipazione», in «Maxwell Bodenheim, Alfred Kreymborg, Lola Ridge, William Carlos Williams», in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 355. Cfr. anche la poesia "Last day" in *Procession of Beggars*: «My eyes / Are keen cries- / Like the eyes of a whipped hungry dogs // There is a newspaper / Crumpled, / Killed with mire. // My hands / afraid / trembling / insanely [I miei occhi / sono grida acute- / come gli occhi di un cane frustato, affamato. // C'è un giornale/ accartocciato/ ucciso dal fango. // Le mie mani/ spaventate/ tremano/ follemente»].

<sup>275</sup> L. Fontanella, *ibidem*.

*Americans Abroad*<sup>276</sup>, definisce a chiare lettere la sua velleità volontaristica come convinzione indubbia:

«I believe that I fill a certain space unique in American Literature»  
[Penso di ricoprire un posto unico nella letteratura americana]<sup>277</sup>.

Secondo Fontanella Carnevali dimostra una certa ingenuità ma ribadisce di fondo, la sensazione di «inappartenenza letteraria di questo poeta eslege, che ha perso il suo baricentro etnografico-culturale»<sup>278</sup>. Nonostante le sue certezze, Carnevali non è stato pienamente accettato dalla tradizione letteraria americana. Per tutti gli scrittori come Carnevali il massimo riconoscimento è quello, non privo di qualche schizzinoso sospetto, di essere riconosciuti come *ethnic writers*.

Il vero problema, è rappresentato secondo Fontanella, dalla questione della lingua, nel caso di Carnevali, si è detto, la lingua inglese:

«Uno strumento acquisito (applicato) che si pone in chiave antagonistica o alternativa rispetto alla lingua madre che si va man mano perdendo ma mai del tutto»<sup>279</sup>.

Ricordando la definizione di “travestimento linguistico” che Guido Fink<sup>280</sup> aveva attribuito alla scrittura di Carnevali come «inevitabile processo di autotraduzione preventiva»<sup>281</sup>, Fontanella evolve quella stessa definizione e parla di un problema “di natura translinguistica”:

«Ad un certo punto a uno scrittore trapiantato da anni in America (con relativa realtà linguistica diversa da quella originaria) succede di assorbire *naturaliter* la lingua “nova” e in/con essa esprimersi direttamente, senza operazioni intermedie di tra/vestimento o di pura sovrapposizione [...]. In non pochi casi si tratta di un vero e proprio connubio senza soluzione di continuità»<sup>282</sup>.

La questione della mescolanza linguistica è ben evidente in Carnevali che già nel 1919 (ossia dopo appena cinque anni di permanenza in terra americana), confessa in una lettera a Papini: «Non so più tanto l'italiano»<sup>283</sup>. Ciò vale anche per il periodo di ritorno in Italia a partire dal 1922:

---

<sup>276</sup> «Americans Abroad», The Hague, The Service Press, 1932.

<sup>277</sup> Citazione tratta da F. Di Biagi, «Emanuel Carnevali: un “American Poet”», in J.J. Marchand (a cura di), *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, Edizioni Giovanni Agnelli, Torino, 1991, pp. 423-436.

<sup>278</sup> L. Fontanella, *ibidem*.

<sup>279</sup> Ivi, p. 15.

<sup>280</sup> G. Fink, *Le bugie colorate di Carnevali*, in «Paragone», 280, giugno 1973, pp. 85-88.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

<sup>282</sup> L. Fontanella, op. cit., p. 15.

<sup>283</sup> Cfr. Lettera a Papini (New York, 16 maggio- 1919) ora in E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America*, op. cit., p. 76.

«I suoi contatti e scambi letterari avverranno prima di tutto con scrittori americani, alcuni dei quali andranno perfino a fargli visita. Tutto questo ce lo conferma il carteggio avuto con i pochi, davvero pochi, intellettuali italiani (Linati, Papini, Croce e qualcun altro), infarcito di anglicismi e frasi direttamente in inglese, inserite in modo del tutto spontaneo nel testo epistolare, specialmente laddove l'italiano non *soccorre immediatamente* lo scrivente»<sup>284</sup>.

Il problema interlinguistico è riscontrabile in tutti i migliori scrittori italiani trapiantati in America ancora oggi, come nel caso del romanzo di Giose Rimaneli, *Detroit Blues*<sup>285</sup> dove l'inglese si inserisce nel narrato, come naturale proseguimento del discorso in italiano: «connubio da intendersi non come semplice mescolazione ma proprio come una naturale, fluida interferenza di una lingua dentro un'altra lingua o inestricabilmente intrecciata insieme»<sup>286</sup>.

Naturalmente si tratta di scrittori che appartengono a tempi ed estetiche diverse:

«Diversità che presuppone, in un caso (Carnevali) un effettivo oblio dell'italiano che tende a sottrarsi di fronte all'uso, *volontariamente assunto*, dell'inglese, e, nell'altro (Rimaneli), la creazione mistilingue, cosciente e sofisticata, di un proprio idioletto espressivo, che però è anche indice di un'avvenuta e *definitiva* ingerenza di una lingua altra da quella nativa»<sup>287</sup>.

Se l'*ingerenza* dell'inglese per Rimaneli è frutto di una "consapevole volontà sperimentalistica", volta a creare con l'italiano una sorta di "mistilinguismo idiolettico", nella generazione che lo ha preceduto «essa era stata una scelta drastica, volontaria e violentemente oppositiva alla lingua parentale»<sup>288</sup>.

In questa breve citazione sembra implicito un secondo errore di interpretazione (che risulta per certi versi un'auto-confutazione) da parte di Fontanella che, confrontando Rimaneli con Carnevali, sembra voler fare di quest'ultimo un esponente della seconda generazione di italo-americani, un figlio di veri emigrati.

Carnevali, lo ribadiamo, parte da solo per l'America e non ha alcuna *etnicità* da rifuggire, nessun *descent*, insomma, per dirla con Sollors, piuttosto una forte necessità di *consent*, di accettazione, che passa proprio attraverso l'assunzione di un modello linguistico *altro*. Fatto salvo che le motivazioni di un Carnevali sono amplificate dalla sua condizione di *déraciné*, va detto che la vera matrice della sua estraneità risiede in una particolare dimensione esistenziale.

Per Carnevali l'italiano è, prima di tutto, *italiano*: la sua lingua. Allontanandosi dall'italiano si distanzia da se stesso e casomai dall'Italia di cui non sente nessuna attrattiva (letteraria) e nella quale ha solo vissuto esperienze di rifiuto fisico e psicologico. Solo dopo aver reso chiaro questo passaggio possiamo considerare Carnevali come uno di coloro che rifiutano la "lingua del padre", perché è la figura simbolica del padre che deve essere *freudianamente* rifuggita. La lingua è

---

<sup>284</sup> L. Fontanella, op. cit., pp. 15-16.

<sup>285</sup> G. Rimaneli, *Detroit Blues*, Welland, (Ontario), Soleil, 1996.

<sup>286</sup> L. Fontanella, op. cit., p. 16.

<sup>287</sup> Ivi, p. 17.

<sup>288</sup> Ivi, p. 18.

l'immagine simbolica di un passato (in Italia) di negazione e sofferenza che va perciò tenuto a distanza. La simbologia che si profila dietro l'opzione linguistica di Carnevali, lo rende ulteriormente diverso dagli scrittori della seconda generazione: se per un John Fante l'italiano è la lingua che lo tiene "a distanza" in America (in quanto discendente di italiani egli è guardato con sospetto) l'italiano per Carnevali è il simbolo della sua sofferenza in Italia e per questo va tenuta "a distanza".

Lo stesso Franzina, chiamato a supporto da Fontanella (p. 18), sbaglia quando, parlando della fedeltà alla lingua madre delle prime generazioni di italiani in America e riportando invece la più diffusa opzione per la lingua adottiva da parte di figli e nipoti, include fra questi lo stesso Carnevali:

«Viceversa la larghissima fedeltà alla lingua adottiva fra figli e nipoti, documentato nella narrativa italoamericana da Forgione a Carnevali, da Fante a Puzo, ossia con i più diversi scarti cronologici e con un uso rigidamente circoscritto agli ambienti familiari, si trasforma in rapida e irreversibile perdita dell'identità linguistica»<sup>289</sup>.

Carnevali, come più volte ricordato non è figlio di emigrati ma è figlio, casomai, dell'emigrazione.

Volendo giungere ad una conclusione in merito all'uso della lingua in Carnevali Fontanella è propenso a vedere in lui un'accentuata opzione verso l'inglese e scarse manifestazioni di bilinguismo, contrariamente a quanto accade per Giovannitti per il quale vale maggiormente il profilo di scrittore bilingue<sup>290</sup>.

Riguardo alla tentazione dell'autobiografia e alla tendenza a trasferire in un unico, grande libro narrativo la propria testimonianza di emigrati diseredati, Fontanella parla come di un autoscacco, da parte degli scrittori trapiantati, che ha contribuito in qualche modo alla loro marginalizzazione:

«Di fatto, la grande maggioranza della produzione narrativa di questi scrittori (da Di Donato a Panunzio, da Carnevali a D'Angelo, per arrivare anche ai successivi Mangione, Tucani e giù fino a Robert Viscusi) è costituita dalla propria autobiografia; scritta la quale sono venute in un certo senso meno ulteriori spinte scritte destinate ad opere di genere prettamente inventivo [...]. Quell'unico libro divenne il loro bagaglio spirituale, il loro *vademecum* immaginativo, e al contempo, realissimo, da consegnare ai propri compagni di viaggio e ai propri posteri»<sup>291</sup>.

Carnevali viene così inserito in un gruppo che, nuovamente, gli pertiene solo parzialmente: è vero che Carnevali scrisse una sola grande opera narrativa e che gli

---

<sup>289</sup> E. Franzina, *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850-1940)*, Fondazione Giovanni Agnelli, 1996, pp. 198-199.

<sup>290</sup> «A differenza di Carnevali, Giovannitti, pur impadronendosi magnificamente dell'inglese, - e in inglese è rinvenibile il corpus maggiore del suo lavoro poetico [...], non dimenticherà mai l'italiano, lingua nella quale continuerà a scrivere fino agli ultimi anni della sua vita [...], o traducendo poesie da lui già scritte in inglese o scrivendone di nuove, a dimostrazione di un perfetto bilinguismo che mancò al Carnevali», L. Fontanella, op. cit., p. 33.

<sup>291</sup> Ivi, p. 45.

altri pezzi della sua produzione riflettono tutti, per le tematiche e le ambientazioni, una forte connotazione di genere, ma è pur vero che quando Carnevali mette mano alla sua autobiografia egli è già tornato in Italia e il suo sforzo letterario si iscrive più che in un discorso di denuncia e di riscatto, in un vero e proprio “tirare le fila” della sua vita e rendere testimonianza, prima a se stesso, poi agli altri della sua malandata esistenza di *poeta* non già di *emigrato* in America<sup>292</sup>.

In buona sostanza tra le voci critiche qui passate in rassegna, quella più originale e meglio motivata, seppure non si tratti della più recente, sembra essere quella di Paolo Valesio. Il suo saggio, partendo dalla necessità tutta personale dell’ autore, di dare una collocazione critica e restituire una *traditio* alla *tribù* di cui per altro è parte integrante, sceglie come scaturigine di questa comunità la figura magmatica e sfaccettata di un Emanuel Carnevali. Così facendo, oltre a proporre un’ interessante e innovativa architettura delle comunità letterarie in gioco (le quattro famiglie di cui si è parlato), tracciandone le traiettorie di scambio e di chiusura, assegna a Carnevali un ruolo nuovo che ne riconosce la sua alterità rispetto ai più tradizionali criteri gnoseologici della letteratura italo-americana.

Carnevali si conferma scrittore capace, parafrasando Durante, di scavalcare le aporie dell’emigrazione proponendosi come vero scrittore *in-between* che si affaccia in America con motivazioni ben diverse rispetto all’emigrante classico. Durante ha colto la stranezza del suo essere un emigrato “senza scopo”, ma anche il fatto che Carnevali è un giovane, giovanissimo che possiede, dal punto di vista letterario, un bagaglio e una tradizione nazionale (italiana) ed anche europea, che gli consentono di superare la fase del dilettantismo e soprattutto di avviare una “consapevole riflessione” (Durante, p. 750) sulla letteratura del suo paese (come dimostrano le lettere a Papini e Croce) e per via di questa, una critica serrata della produzione americana. Sarà proprio la sconvolgente diversità e la durezza che Carnevali incontra nel nuovo continente a garantirgli la libertà di una nuova ricerca espressiva e a stimolarlo a superare i vecchi schemi in favore della *modernità*. A differenza degli altri emigrati di prima generazione, illetterati e finanche analfabeti, Carnevali quando scrive non rispolvera i vecchi modelli stilistici e letterari post-risorgimentali: egli si allontana piuttosto da quell’ enfasi retorica e inattuale (gli “Italian standards of good literature” di cui fanno parte Carducci e D’Anunzio) e si rivolge piuttosto ai suoi contemporanei, scrivendo di Pipini, Palazzeschi, Govoni, Saba, Jahier, Di Giacomo. Carnevali è a cavallo fra due tradizioni, che sono in primo luogo due diversi modi di intendere la cultura e lo stare al mondo e cerca di assumere, di ciascuna delle due “scuole”, ciò che più si allinea alle sue corde e allo stesso tempo rifiuta in maniera veemente ciò che ritiene falso e inattuale:

---

<sup>292</sup> Questa è l’opinione di Fontanella che ci sentiamo di confutare riguardo a Carnevali: «Cos’altro potevano narrare questi nostri immigrati, spesso semianalfabeti, e affamati di lavoro e di sogni, se non le disgraziate esperienze vissute sulla propria pelle? Ecco che si chiude il circolo vizioso, la spirale fatale da cui è difficile fuggire e soltanto nella quale, comunque, bisogna(va) trovare una possibile via di riscatto alla miseria fisica, morale, intellettuale», p. 46.



«Europa (ancor più che Italia) e America sono due pianeti distinti, è inutile perdere tempo, gingillarsi con sofismi vecchia maniera. Carnevali fa l'Americano: ha incontrato un mondo davvero altro, più selvatico e vitale di quello lasciato in Italia, che per lui era fatto, oltre che di una famiglia agiata, di oppressivi collegi e di povertà spirituale. E di questo nuovo mondo parla a quel poco d'Italia che ancora ammira e che sta tutta di là dall'oceano: l'Italia di Croce e dei vociani»<sup>293</sup>.

La lettura vorace e appassionata di “cose italiane” grazie alle scoperte fatte alla Public Library di New York, non ne farà, dice Millet, uno scrittore italiano in esilio, ma lo porterà ad arricchire la poetica di ciò che vuole diventare: «a man of American letters»<sup>294</sup>.

---

<sup>293</sup> F. Durante, *Italoamericana*, op. cit., p.748

<sup>294</sup> G.C. Millet, *Racconti di un uomo che ha fretta*, op. cit. p. XVII.

*Capitolo II*

GENESI DI UNA POETICA

## NIETZSCHE E RIMBAUD: MODELLI DI FORMAZIONE.

Quattro anni durò, dal 1918 al 1922, la stagione letteraria in America dello scrittore italiano in lingua inglese, che affidò completamente il suo destino di poeta, saggista e recensore alle piccole riviste di New York e Chicago. Soprattutto i saggi e le recensioni fecero di lui la «disturbatrice cometa delle lettere americane»<sup>295</sup>, innescando quel processo di «commozione nel centro più sensibile della compagine poetica americana, sul finire del secondo decennio del secolo»<sup>296</sup>. Ciò avvenne in modo tale che, dice Ballerini nella postfazione a *Il primo dio*, quattro o cinque anni dopo, riuscì «a far saltare le garanzie della loro scrittura, e assistere alla maturazione, nel caso di Williams, della crisi più fertile della sua carriera»<sup>297</sup>.

Carnevali è stato il poeta del *tenement*, della camera ammobiliata, dei senza famiglia, «un piccolo uomo che voleva disperatamente esser grande per collaborare alla bellezza»<sup>298</sup>. Era l'immigrato che aveva patito le deportazioni dalle lingue e dai luoghi, che sentiva che da lui sarebbe scaturito quel «primo grido di conoscenza», per risvegliare alla coscienza viva della vita e della volontà, e quindi alla bellezza e alla poesia, i letterati americani. L'aspetto più originale della sua brevissima esperienza, nonché la ragione di un così sorprendente fascino esercitato sui contemporanei, risiede proprio nell'essere stato uno straniero, un italiano nella fattispecie. Dietro l'antagonismo e l'«enthousiasmos» del sedicente poeta americano c'era sempre la parola e l'istinto italiano, la sua riemergente cultura. Una formazione che, pur ricusata nella scelta assoluta di divenire «an American poet»<sup>299</sup>, riemergeva costantemente con la potenza di un'eruzione. Il tentativo di Carnevali che, «pur italianissimo, riuscì ad inalveare nella lingua inglese tutto il suo mondo emotivo e poetico»<sup>300</sup>, ne ha fatto un poeta non solo per natura ma anche per cultura.

L'opzione della lingua, questo inglese che lo stesso Ballerini stenta a chiamare lingua adottiva, ebbe un ruolo «la cui gravidanza è di gran lunga superiore a quello della mera accidentalità storica di un parlare: essa si configura come il veicolo stesso dell'*estraneità*»<sup>301</sup>. Cosicché «non appena se ne scalfisca la superficie essa lascia

---

<sup>295</sup> G. C. Millet in E. Carnevali, *Saggi e recensioni*, op. cit., 1994, p. 7.

<sup>296</sup> L. Ballerini, op. cit., p. 417.

<sup>297</sup> *Ibidem*.

<sup>298</sup> G. C. Millet, in E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America, Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., p. 9.

<sup>299</sup> «I want to become an American poet because I have, in my mind, rejected Italian standards of good literature. I do not like Carducci, still less D'Annunzio...Of American authors I have read, pretty well Poe, Whitman, Twain, Harte, London, Oppenheim and Waldo Frank. I believe in free verse. I try not to imitate», E. Carnevali, lettera a Harriet Monroe, in E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America*, op. cit., p. 20, n. 33.

<sup>300</sup> C. Linati, *Un poeta italiano emigrato*, op. cit., pp. 60-61.

<sup>301</sup> L. Ballerini, op. cit., p. 416.

trasparire tutta la sua clamorosa latinità, e numerosissimi debiti, goffi a volte, ma più spesso strabilianti e fertili, nei riguardi specifici dell'italiano»<sup>302</sup>. Il senso della sua estraneità verrà a risiedere anche in quella retorica che egli ha naturalmente ereditato dalle «sedimentazioni mitopoietiche del suo 'parlar materno'» e che premono come un 'gran cerchio d'ombra' sul « 'poco giorno' del *centro* americano»<sup>303</sup>.

Il cerchio d'ombra della parola di Carnevali, la *periferia* mitica di un parlare esotico e lontano è difficile a far convivere con la precisione illuminista del *centro-poetico* americano. Nei termini di "periferia" e "centro", secondo Luigi Ballerini, si può riassumere il senso del parlare poetico di Carnevali da una parte e quello della compagine americana dall'altra. Il linguaggio "cifrato" di Ballerini si potrebbe così riassumere: Carnevali irrompe nella scena letteraria del nuovo continente portandovi tutto il peso della sua tradizione culturale. La sua era la cultura millenaria che era giunta alla "modernità" metabolizzando le sue origini: la classicità e il mito. Un passato, una tradizione cioè, ben impresso nella mente dei suoi poeti (sotto forma di nostalgia e tensione) e che mancava alla compagine americana.

Per riappropriarsi della luminosità del mito, il poeta europeo era dovuto passare attraverso una linea d'ombra e fare di ogni sua parola un simbolo evocativo. Qui risiede il senso di un parlare che attraverso la "periferia" restituisce i chiaroscuri alle parole, ne valorizza il silenzio, lo spessore significativo e indefinito.

Il "centro" poetico americano col suo parlare che "dice" e "descrive" non riesce a "evocare" e si accontenta invece della semplice qualificazione dell'oggetto osservato. È una scrittura della chiarezza, secondo Ballerini, dove niente è nascosto e più misterioso. Tutto è studiato col rigore del tecnicismo e senza il peso di un passato. Il rischio di questa poesia, senza una tradizione cui opporsi o da cui prendere le mosse, era quello di ridursi a gioco esteriore e freddo.

Carnevali fu il primo, secondo Ballerini, a percepire e denunciare quest'inevitabile distanza. Egli si fece «depositario di un incontrollabile *enthousiasmos*, di una follia intermittente, custode di un grido terrifico, sacerdote di un dio-serpente che lo consuma, imponendogli di resistere alle sottili suasioni dell'accoglimento e dell'integrazione»<sup>304</sup>. La scelta elitaria di Carnevali di non scendere a patti con la cultura americana lo portò ad un'inevitabile isolamento: egli si rifugia 'nel mito', ovvero in quel possibile reale che le "diurne" riduzioni verbali respingono ai margini, alla periferia dell'esistente.

Carlo Linati, «il primo e più intelligente critico di Carnevali in Italia»<sup>305</sup> che ebbe le prime notizie della vita e dell'opera del fiorentino (Carnevali era nato a Firenze) da esponenti della *Lost Generation* e dall'espatriato Ezra Pound in particolare<sup>306</sup>, nel

---

<sup>302</sup> *Ibidem*.

<sup>303</sup> Ivi, p. 418.

<sup>304</sup> *Ibidem*.

<sup>305</sup> G.C. Millet, in E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America, Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., p.14, nota 15.

<sup>306</sup> C. Linati, *Fuoriusciti*, op. cit.; e C. Linati, *Un uomo che ha fretta*, in «Corriere della Sera», L, 208, 25 settembre 1925, p. 3.

settembre 1934, dedica a Carnevali un lungo saggio nella «Nuova Antologia». Qui Linati ribadisce che il lato più interessante dell'esperienza di Carnevali fu la «conquista tecnica dello stile e questa sua audace trapiantazione spirituale»<sup>307</sup>. Carnevali cioè avrebbe innestato la sua opposizione di letterato europeo, perfettamente all'interno della «scuola americana». La sua *fury* si esprime infatti essenzialmente in inglese e le stesse lettere indirizzate a Croce e Papini sono buttate giù «nell'italiano clandestino di chi, per comunicare, ha adottato un altro codice»<sup>308</sup>. Esse permettono tra l'altro di osservare «come si viene spostando il registro linguistico di Carnevali e come il suo istinto e la sua emozione ricevono un indirizzo culturale»<sup>309</sup>. In una lettera a Giovanni Papini, datata maggio 1919, Carnevali scrive: «Sono un ottimo traduttore, credo. Ma non so più tanto l'italiano»<sup>310</sup>.

E, sempre Carnevali, in un'intervista rilasciata quindici anni dopo in Italia, dichiara: «In italiano non so scrivere. La lingua è una creatura, sangue, nervi, muscoli: bisogna conoscerla»<sup>311</sup>.

Carnevali non ricordava più il suo idioma d'origine, ma la trama psicolinguistica della sua lingua poetica era pur sempre sostanzialmente italiana, tale da promettere, a detta di Alfred Kreymborg «l'introduzione di nuovi ritmi all'interno della poesia americana»<sup>312</sup>.

Si espone ancora di più Régis Michaud, che nel 1928 scrive: «A Emanuel Carnevali, un emigrato italiano, venne riservato il compito di purgare la poesia nordamericana da ogni artificio [...]. Mentre gli Imagisti saccheggiavano i musei e le biblioteche, Carnevali cercava la sua poesia nei ghetti e nelle taverne di New York»<sup>313</sup>.

Il campo di battaglia e il terreno di scontro di questa *fury* incontrollata furono le riviste americane dei primi decenni del secolo: «Others» (qui è il Carnevali stroncatore e polemista), «The Little Review» (il narratore), «Youth» (il pensatore), «Poetry» (il poeta). Da queste riviste, secondo Carnevali «unico segno di vita» della poesia del dopoguerra, inizia la corsa frenetica e devastante dell'uomo che ha fretta, *the hurried man*, per l'appunto, il *boy-poet* che, «gridando, piangendo, maledicendo in una intolleranza adolescente, riuscì a liberare perfino in versi incompleti e prose, sentimenti universali»<sup>314</sup>:

---

<sup>307</sup> C. Linati, *Un poeta italiano emigrato*, op. cit., pp. 60-61.

<sup>308</sup> Ivi, p. 10.

<sup>309</sup> *Ibidem*.

<sup>310</sup> E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America, Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., p. 76.

<sup>311</sup> E.F. Palmieri, *Destino d'un poeta* in «Il Resto del Carlino», L, 280, 25 novembre 1934, p. 3.

<sup>312</sup> «[Carnevali] is a young Italian with a tempestuous vocabulary, that promised to usher new cadences into American poetry», A. Kreymborg, *Troubador. An Autobiography*, Boni & Liveright, New York, 1925, p. 332.

<sup>313</sup> «Il était réservé à un émigrant italien de purger la poésie américaine de tout artifice [...]. Pendant que les Imagistes pillaient les musées et les bibliothèques, Carnevali butinait sa poésie dans les bouges et les ghettos de New York», R. Michaud, *Panorama de la littérature américaine contemporaine*, op. cit., p. 201.

<sup>314</sup> P. Rosenfeld, *Emanuel Carnevali's Book*, in *By Way of Art*, Coward-McCann, Inc., New York, 1928, p. 190.

«L'America è orribile. Ma è il mio paese. Bisogna essere ben forti per amarla abbastanza da starci. E mi son detto che ci rimarrò...«Poetry», «The Little Review», «Others», sono gli unici segni di vita...È quello che ci fa arrabbiare noi altri. Che non ci sia un europeo che sappia che dopo Jack London c'è stata una grande battaglia in America con molti morti e feriti. E che i giovani che son rimasti sono pochi. Che bisogna cercarli ed amarli invece di continuare a buttar loro in faccia che non c'è letteratura, né pensiero, né arte in America»<sup>315</sup>.

Ma non si creda che la sua *fury* derivasse solamente da un fattore istintivo, senza direzione, da «cavallo impigliato ai fili spinati»<sup>316</sup>.

È difficile descrivere o definire in qualche maniera lo stile di Carnevali e trovarne uno specifico per i saggi e uno diverso per la poesia: è come se in lui non esistesse separazione e anzi il suo stile mutevolissimo innestasse nella poesia la dissertazione filosofica e nella recensione tecnica un afflato poetico non di rado traducesi in invocazione o invettiva di fuoco.<sup>317</sup>

La derivazione della sua impostazione estetica, della sua formazione poetica, fin dalla fase di «lettore di poesia», quando ancora non possedeva una forma in cui calarsi, ci porta a riconoscere nella poesia simbolista, e in Rimbaud particolarmente, una valida ispirazione.

In Rimbaud la ricerca dell' *inconnu par le dérèglement de tous les sens*, si era fusa per un certo tempo con la vita bohémienne e ribelle. Niente di più simile alla vicenda di Carnevali: egli pensa infatti che il valore supremo della vita sia l'arte, e che è "l'artista l'unico che vive".

Ma, assieme ad una poetica alla Rimbaud, Carnevali fa suo l'esempio di un altro personaggio fondamentale nello sviluppo del pensiero del Novecento: Nietzsche gli mettere sulle labbra un grido di rivolta, per far uscire gli uomini dal "riflusso del mondo", ed insegnare loro la strada della conquista dell'indipendenza (dalla paura della morte e della vita). Nietzsche e Rimbaud, assieme a Dostoevskij, Laforgue e Whitman sono l'armamentario poetico e letterario con cui Carnevali si affaccia al mondo:

«Abbia fiducia in me – Vedrà - le manderò degli articoli molto all right che ho scritto - (Su Rimbaud, su Laforgue, su Corbière). Questo l'impressiona, no?»<sup>318</sup>.

Così Carnevali si rivolgeva nella sua prima lettera a Giovanni Papini, ad inaugurare un carteggio che andrà a coprire un breve ma intenso periodo, dal febbraio 1919 al febbraio 1920. Nel costante desiderio di essere riconosciuto, notato, ascoltato, ogni elemento e particolare di sé, più che dato e offerto veniva da Carnevali *inferto*, esibito con smania "impressionante". Il suo linguaggio era poi reso eccentrico dal salto straniante di un lessico che intercalava spesso con l'inglese.

<sup>315</sup> E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America, Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., Lettera XVI.

<sup>316</sup> H. Monroe, *A Hurried Poet*, «Poetry», XXVII, 4, January, 1926, p. 21.

<sup>317</sup> «La poesia convive con la prosa, il saggio col canto, il luogo comune con la citazione erudita», G. C. Millet, in E. Carnevali, *Saggi e recensioni*, op. cit., p. 7.

<sup>318</sup> E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America*, op. cit., Lettera III.

Nel maggio 1919 Carnevali scrive quella che rimane forse la più rappresentativa fra le sue lettere allo scrittore italiano: rappresentativa dell'unione intellettuale fra i due scrittori, nella passione per i grandi maestri di cui sopra, ed eccezionale come quadro d'esposizione dello stile carnevaliano, carica di un' incoerenza tutta umorale.

La lettera venne scritta in un momento particolare: Carnevali aveva appena finito di leggere l'articolo di Papini su Nietzsche e ne era rimasto folgorato. Questo episodio è ricordato un'altra volta all'interno del carteggio<sup>319</sup>, ed è rievocato ne *Il Primo dio*, con queste parole:

«Una volta, dopo aver letto un capitolo di Papini, piansi lacrime di fuoco e giunsi al punto di scrivergli una lettera disperata, in cui gli dicevo con parole selvagge la mia ammirazione. Lui fu così gentile da rispondermi e ci scambiammo lettere per più di un anno»<sup>320</sup>.

La "lettera disperata" di cui parla Carnevali inizia con un vero grido che è insieme di benedizione e di dolore:

«Mi devo alzare dal letto e scriverle- la mia benedizione. Maledette tutte le lodi che avrà ascoltate o lette prima di questa, perché veramente mi fa male l'anima, e vorrei che lei lo sapesse- che mi stesse a sentire per saperlo.

Ma non è una lode.

È un ringraziamento.

È un ringraziamento.

È un ringraziamento»<sup>321</sup>.

Papini è una sorta di guida che nel giovane poeta infonde la sensazione di non essere solo. E così continua, eccitato e confortato dall'esistenza di un mondo vero, più vero del reale: è l'infatuazione della letteratura di cui parla Carnevali, una realtà di parole, dove le parole sono cose. Questo è il mondo in cui vive il giovane scrittore:

«È un ringraziamento al fatto che lei vive, e che scrivo a lei quel che un giovane vorrebbe dire (se posso!) all'autore di un libro che dice: "Vedi, il mondo tuo, quello che hai cercato tanto (e chi non cerca, non sono tutti così tristi, non dicono tutti "life is hell", "work is hell" to hell with it), è qua. Vedi si apre una giornata, si apre nella mattina. Vedi come in una giornata aprentesi, ogni cosa col sole è una parola distintamente detta, così ogni parola qua è una cosa distintamente vista col sole nell'alba"»<sup>322</sup>.

Si alternano incisi ed esclamazioni, continua a occhieggiare l'inglese, il lettore non abbassa mai la guardia e la lettura si arriccia nell'inseguimento dei pensieri dello scrittore. Trova conferma nel passo appena citato, ciò che dello stile di Carnevali ebbe a dire Maria Corti nel 1978, in occasione della pubblicazione de *Il primo dio* per i tipi di Adelphi: « Come in ogni vero poeta non c'è senso delle cose senza la giusta parola: "Parole, parole, parole...parole che servono solo a strozzarmi, parole

---

<sup>319</sup> «E mi ricordo che una volta, leggendo un suo articolo su Nietzsche, mi alzai dal letto- erano le tre o le quattro e piangevo scrivendole», *Voglio disturbare l'America*, op. cit., Lettera XIV.

<sup>320</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 121.

<sup>321</sup> E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America*, op. cit., Lettera VII.

<sup>322</sup> Ivi, pp. 78-79. Le parole di Papini che Carnevali cita nella sua lettera sono tratte dall'opera *L'altra Metà*, Puccini, Ancona, 1912, ora in G. Papini, *Filosofia e Letteratura*, Mondadori, Milano, 1961, pp. 185 – 327).

che si distruggono a vicenda e che mi lasciano più solo e infelice di prima”. Egli ha uno stile che sorprende. Cambia con grande rapidità e senza preavviso».<sup>323</sup>

Il centro della pagina epistolare di Carnevali rivela la visione poetica essenzialmente “moderna” di una parola che *dice* la cosa: e quando la parola coincide con la cosa stessa il suo dire è terribile. Carnevali sembra voler affermare che l’essenza della poesia risiede nella sua oggettività, nel senso che in essa l’oggetto acquista una posizione preminente in un certo senso isolata. La parola poetica moderna sembra ricondurre il discorso a momenti isolati di parole e farne un luogo pieno di zone buie e di luci.

A partire dalla poesia simbolista queste parole/oggetto, senza legame, quasi violente, sembrano escludere gli uomini. Sembra utile a tal riguardo riferire le parole Roland Barthes: «questo discorso a verticali è un discorso pieno di terrore, un discorso che mette a contatto gli uomini non con altri uomini, ma con le immagini più inumane della Natura: il cielo, l’inferno, il sacro, l’infanzia, la follia, la materia pura»<sup>324</sup>. L’affermazione di Barthes riporta il discorso su Rimbaud: anch’egli aveva visto di fronte a sé lo scenario terribile dei concetti assoluti e li aveva voluti tradurre sulla carta. La stessa smania di grandezza sembra appartenere a Carnevali che, pur giovanissimo si atteggia a predicatore e profeta di una nuova religione (posizione che, ben sapeva, l’avrebbe condotto ad una ben più grande solitudine).

A chi credeva che questa non fosse la vera e unica vita possibile, Carnevali rispondeva con gli esempi di uomini che, come Papini, avevano profondamente vissuto. I nomi che ricorrono sono sempre gli stessi, Dostoevskij, Whitman, Nietzsche, Rimbaud:

«Prezzolini dice che lei non ha saputo la vita, che ha vissuto solo nell’ombra rotta e nera dei libri. È per questo che la benedico. Ora so. So, perché lessi poco tempo fa l’Idiota e Delitto e Castigo e Gl’insultati e Gl’ingiuriati e perché lessi Rimbaud e di Rimbaud e Thus spoke Zarathustra e Leaves of Grass e Drum Taps. E dico che la mia miserabile vita è fatta di pochi mesi. E finora quei mesi furono quei libri che le ho detto [...]. Perché solo lei (e Gide?) ha scritto di Dostoevskij, e sembrava che lo sentissi gridare io, lei, dalle parole del libro. Perché solo lei ha scritto di Dostoevskij come un padre griderebbe su un figliolino morto, come si griderebbe, come io mi sento di gridare a lei per quello che ha scritto. Perché solo lei parla di Whitman come di un caro fratello maggiore. Perché dice di Nietzsche che perse gli amici e se ne commuove, perché in fine nei libri ha toccato ogni corpo caldo e fremente e torto e singhiozzante e doloroso e innamorato dei genii. Perché, sì, sono la sua famiglia questi grandi (e Prezzolini dice - to hell with him - ) ed il suo amore e perché, maledetta la commonplace (gli imbecilli le hanno sciupate tutte usandole) the stuff of your days is the blood and tears, le parole e sangue, le parole e lacrime del mondo»<sup>325</sup>.

---

<sup>323</sup> M. Corti, *Scoppia il caso dell’italiano Carnevali*, «Il Giorno», Milano, 24 settembre 1978, p. 3.

<sup>324</sup> R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino, 1982, p. 37.

<sup>325</sup> E. Carnevali, *Voglio disturbare l’America*, op. cit., Lettera VII.



La vita è un evento estremamente reale e concreto e gli artisti non solo non ne sono estranei, ma sono gli unici a vivere una vita vera:

«Gli uomini per cui l'emozione è logica, estetica, morale, per cui l'immediata reazione alla vita è meravigliosamente la giusta, grande logica estetica morale teoria di vita»<sup>326</sup>.

Appare evidente che il rapporto fra l'artista e la sua opera è stretto, finanche fatale: da essa sembra infatti dipendere la sua stessa felicità: l'opera d'arte è insomma ancora intesa come "promesse de bonheur".

Era stato Nietzsche a purificare per primo il concetto di bellezza dalla sensibilità dello spettatore, per considerare l'arte dal punto di vista del suo creatore. Con Nietzsche, dice Agamben: «la dimensione dell'esteticità cede il posto all'esperienza creativa dell'artista che vede nella propria opera soltanto una *promesse de bonheur*»<sup>327</sup>.

Per l'artista, questa scommessa diventa una specie di droga, che contamina l'esistenza, ma anche il rischio da correre per dare senso all'esistenza. Nietzsche aveva visto l'arte approssimarsi al limite estremo del suo destino, uscire «dall'orizzonte neutrale dell'esteticità per riconoscersi nella sfera d'oro della volontà di potenza»<sup>328</sup>, e diventare, per colui che la creava, un'esperienza eccezionale, inquietante, «di fronte alla quale parlare d'interesse è a dir poco un eufemismo».<sup>329</sup>

Nella *Genealogia della morale*, il filosofo tedesco aveva infatti confrontato la visione di Kant con quella di Stendhal:

« "Bello - ha detto Kant - è quel che piace in guisa disinteressata", disinteressata! Si confronti questa definizione con quell'altra espressa da uno 'spettatore' e artista vero - Stendhal, che chiama il bello una *promesse de bonheur*. Qui è comunque rifiutata e cancellata proprio quell'unica cosa che Kant mette in rilievo nella condizione estetica: *le désintéressement*. Chi ha ragione: Kant o Stendhal?"<sup>330</sup>. Sarà ovvio per Nietzsche che "la mancanza di una più sottile esperienza personale, si presenta con l'aspetto di un grosso verme, di un errore radicale»<sup>331</sup>.

L'arte mette in gioco tutto l'artista, non più soltanto nella scommessa di un'opera bella, ma nella vita e nella morte dell'autore, compromettendo la sua salute spirituale. Soltanto quattordici anni prima che Nietzsche pubblicasse la *Genealogia della morale*, il giovanissimo Arthur Rimbaud aveva chiesto alla poesia non di produrre opere belle, né di rispondere ad un disinteressato ideale estetico, ma di cambiare la vita e di riaprire all'uomo le porte dell'Eden. E, «in questa esperienza in

---

<sup>326</sup> Ivi, p. 81.

<sup>327</sup> G. Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata, 1994, p. 10.

<sup>328</sup> Ivi, p. 10.

<sup>329</sup> Ivi, p. 15.

<sup>330</sup> F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, Adelphi, Milano, 2000, p. 96.

<sup>331</sup> G. Agamben, op. cit., p. 15.

cui le *magique étude du bonheur* oscura ogni altro disegno, fino a porsi come fatalità unica della poesia e della vita, Rimbaud si era imbattuto nel Terrore»<sup>332</sup>.

Il poeta francese era stato interprete poetico della crisi nichilistica, il creatore di un nuovo Assoluto, colui che, tramite “lo sregolamento di tutti i sensi”, era pervenuto a una visione dell’ignoto come visione dell’Assoluto. L’arte, svincolata da qualsiasi finalità e strumentalismo estraneo al corpo dell’artista era divenuta, con Rimbaud, l’assoluta libertà che cerca in se stessa il proprio fondamento «e non ha bisogno, in senso sostanziale, di alcun contenuto, perché può soltanto misurarsi alla vertigine del proprio abisso»<sup>333</sup>. Rimbaud, dopo aver rifiutato se stesso, la sua formazione, la sua cultura (il famoso *disgusto dell’Europa*) in una frenetica ricerca del proprio autoannullamento, inaugurando il mito del *poeta-veggente*, era riuscito a tradurre quest’opera di distruzione in una stupenda opera creativa, demiurgica.

Dall’eclisse di ogni contenuto, di ogni determinazione morale e religiosa, l’artista contemplando l’abisso aveva ripensato la propria realtà. Egli aveva creato il proprio mondo, posseduto se stesso, era diventato quel dio sconosciuto, ma necessario, che la sua infedeltà (religiosa) aveva negato. Le opere che verranno, dopo Rimbaud, staranno al mondo come vi sta il blocco di pietra o la goccia d’acqua, secondo cioè lo statuto della cosa. Quella che inaugura Rimbaud è l’arte per artisti, quella cui inneggia Nietzsche ne *La gaia scienza*, quella cui vorrà accedere Carnevali.

---

<sup>332</sup> Ivi, p. 17.

<sup>333</sup> Ivi, p. 55.

## L'AMORE E "LA COSA INQUIETA".

### I. IL MATRIMONIO E LE DONNE AMERICANE.

Carnevali aveva sposato nell'ottobre del 1917, a soli diciannove anni, Emilia Valenza, giovane piemontese emigrata. A lei dedica un intero capitolo del romanzo *Il primo dio*, ricco di toni affettuosi e dolcissimi. Né però tralascia di descrivere i momenti del tradimento con altre donne. Momenti d'amore rubato fra una camera e l'altra dove, in alcove spesso malsane, trovava appagamento il bisogno represso, *transfert* carnale di un non ben identificato oggetto del desiderio. Queste esperienze rappresentano infatti l'unica consolazione concessa al povero e all'emarginato, ed insieme una breve tregua all'inquietudine quotidiana:

«Ora lasciate che vi parli della mia piccola moglie. La incontrai durante una sua vacanza. La sua stanza era accanto alla mia e quando una delle nostre porte si apriva, pareva a tutti e due che fosse la propria porta ad aprirsi. C'innamorammo subito. (È così che vanno le cose nelle camere ammobiliate. C'era una ragazza che aveva la camera vicina alla mia. Un giorno lei mi fa vedere i suoi seni nudi, ma io avevo talmente voglia di una donna che non potei fare niente. Le regalai una scatola di dolci, ma questo non mi fu di nessun aiuto. Lei mi lasciò lì da solo con un pugno di mosche [...]). Vivo in una pensione tenuta da Vincenzo Bevilacqua, un grasso imbecille che poco prima aveva fatto venire dall'Italia una sorella più giovane. Una volta mentre si svestiva e ormai aveva addosso soltanto la camicia, io entrai e, vedendola, fui preso da una terribile voglia di saltarle addosso [...]. (Guardando dalla mia finestra nelle case di fronte, potevo vedere donne mezze nude o nude del tutto, che non avevano alcun ritegno a mostrarsi così ai miei occhi e a quelli degli altri. Vivevano tutte in misere, squallide stanze ammobiliate, tutte uguali, piene di cimici, disperatamente sporche; piccole increspature erano queste donne, nel gran mare del mio abbattimento[...])»<sup>334</sup>.

L'amore coniugale non riesce a rimediare alla sua malinconia né questa sembrerebbe comunque emendabile data la natura quasi *ontologica* della mancanza che accusa Carnevali. Perciò nel parlare di Emilia i toni si fanno a volte teneri, a mo' di ringraziamento, a volte pietistici, nel rivelare il senso d'ineliminabile insoddisfazione dello spirito:

«Era una piccola donna benedetta mia moglie: benedetta per la canzone che le rideva sulla faccia, benedetta per tutte le sue disgrazie. Benedetta perché era tanto piccina e il suo amore così grande, così disperato; il suo amore si reggeva soltanto su di me. Aveva una voce dolcissima, a suo modo sensuale, graziosa come il cinguettio di un uccello. La sua voce era la sintesi di molti splendori...Ricordo il suo volto estatico, un'estasi che durava pochi minuti. L'amore era per lei una specie di frenesia e nell'esprimerlo rivelava qualcosa di rabbioso. Era come se sul volto le si dipingesse l'anima. Dolce era, più dolce di quanto

---

<sup>334</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., pp. 88- 89.

abbia mai saputo esserlo prima o anche dopo. Piangeva profusamente; in realtà non passava giorno senza che lei venisse da me a piangere. Dapprima quel suo pianto mi fece sprofondare in un'agonia di compassione, poi mi ci abituai, alla fine non potei più sopportarlo. Maledizione, non c'era cosa che non le desse una buona occasione per piangere. Aveva un'incredibile riserva di lacrime da versare, e la cosa finì col diventare ridicola»<sup>335</sup>.

L'urgenza affettiva di Carnevali unita alla sua ambizione intellettuale esigeva troppo da un amore come quello di Emilia Valenza che giovane quanto lui, ma ignorante, era incapace di tenergli testa:

«Sapeva raccontare con molta efficacia e in maniera pittoresca e vivace storie della sua vita in Italia, in mezzo alle montagne. Era tutto quello che sapeva fare. Era talmente ignorante che un giorno mi chiese chi fosse Shakespeare e io le dissi di averlo appena incontrato per strada. Lo stesso con Dante [...]. C'era una certa forza in questa piccola donna. Era ostinatissima, inflessibile, astiosa»<sup>336</sup>.

Eppure proprio Emilia fu per lui *un* amore, di quelli esaltati dai poeti e che vivono lo struggente tempo dell'attesa e sanno emozionare e commuovere:

«Keats ha detto che fare l'amore è una cosa che pochissima gente sa fare [...]. Ma qui io non mi vanto se parlo dell'amore. Amare, ha detto ancora Keats, è privilegio dei grandi, è privilegio dei belli, ma io debbo aggiungere che amare è concesso anche agli umili e ai brutti. Forse è più giusto dire, con Leonardo, che tutti son belli e grandi quando amano, sicché anche quella piccola donna che fu mia moglie fu per un po' di tempo grande e bella. Avete mai sentito di notte il cuore della persona che amate battere così vicino al vostro, al punto che i suoi battiti si perdono e si confondono con i vostri? Siete mai rimasti svegli, a letto, immersi in un sogno, mentre i vostri quattro occhi guardano la vita che vi scorre fra le dita lieve come sabbia? Avete mai gettato prodigalmente la vita, a mani aperte, come un giovane dio meraviglioso? Avete mai provato a fermare un'ora che passava troppo in fretta? Avete mai sentito le forze che vi si triplicavano e l'intelligenza che vi si faceva più acuta di quella di un genio, solo perché accanto a voi c'era una donna? Tutto questo è amore. Avete mai atteso, contando le ore fino all'arrivo del vostro amore, pensando perfino ai secondi che ancora si frappongono fra voi? Siete mai stati milionari con solo pochi spiccioli in tasca? Oppure infinitamente poveri perché lei non c'è, pur avendo abbastanza quattrini per mangiare una giornata intera? Nel piccolo villaggio del vostro amore c'è il piccolo campanile di una piccola chiesa, che vi invita a pregare Dio. Ma tutto il vostro essere benché scosso dalla tempesta dell'amore, non ha mai chiesto aiuto e non ha mai chiesto che cessasse [...]. Avete mai visto un cielo al tramonto, una rosa scarlatta che va perdendo i petali, e vi siete resi conto che eravate gli unici spettatori di uno spettacolo allestito forse soltanto per voi? Avete mai sentito corrervi la strada sotto i piedi, così molle da farvi saltare di gioia, come una palla di gomma? Avete mai sentito il sangue fluirvi nelle vene, e non avete mai pensato che tutte le estasi della vita erano vostre? Questo, tutto questo è amore»<sup>337</sup>.

---

<sup>335</sup> Ivi, pp. 89- 90.

<sup>336</sup> Ivi, p. 90.

<sup>337</sup> Ivi, pp. 91- 92.

La lunga prolusione sull'amore è classica, ma la sua conclusione è beffarda e ironica. Con un veloce colpo di coda, Carnevali dichiara che l'uomo romantico non esiste più, egli lascia al sarcasmo il posto della fede:

«Mia moglie era bruna, ho detto [...]. L'intelligenza di mia moglie era appena sufficiente per ingannare qualcuno»<sup>338</sup>.

Nel luglio 1919 Carnevali abbandona la moglie e parte per Chicago, dopo appena due anni di matrimonio. Williams gli aveva appena dedicato l'ultimo numero di «Others» e ad Em, come ora viene chiamato Carnevali, è ventilata l'opportunità di una buona carriera presso la rivista «Poetry». Così, allettato da una prospettiva di successo e fama, lascia la moglie a New York, con la promessa di richiamarla quando si sarà "sistemato". A questo proposito Williams nella sua autobiografia ricorda:

«Se ci sia stato un impegno preciso non lo so, ma Emilia gli disse che comunque, trattandosi di un avanzamento di carriera, egli doveva andare. Lei sarebbe rimasta a New York, al suo lavoro. Più tardi lui l'avrebbe mandata a chiamare. Non lo fece, ma scrisse con entusiasmo dei suoi successi»<sup>339</sup>.

Ancora Williams, nella sua *Autobiography*, ricorda Carnevali e sua moglie come i due "notevoli autori di un solo libro, che promettevano grandi cose". Sebbene lei non fosse colta, stava di fronte a lui come in adorazione, mentre lui era "dritto, magro, con una bella testa di giovane, dall'intelligenza penetrante - ovviamente un'anima perduta"<sup>340</sup>. Williams accomuna i due in un unico destino: «Erano New York al meglio di sé, il potenziale più alto, ma che non potevi vedere senza sentirti un nodo alla gola, sapendolo destinato quasi con certezza alla distruzione»<sup>341</sup>.

Emilia aveva anche raccontato a Williams di quando, dovendo tenere una conferenza, Emanuel l'avesse fatta sedere accanto a sé sul palco:

«Impaurita, e senza capir bene di cosa si trattasse - ma egli aveva insistito, perché il pubblico doveva sapere chi era lo scrittore, non lui soltanto cioè, ma tutti e due loro»<sup>342</sup>.

Poi però, una volta a Chicago, la liquida con una drastica lettera di congedo:

«La moglie l'avrebbe soltanto intralciato nel suo cammino verso il sicuro successo letterario, come lei stessa poteva facilmente capire; tutti i loro piani per il futuro ormai non valevano più - in breve la lasciava con il più profondo amore. Forse un giorno avrebbe capito e gli avrebbe perdonato»<sup>343</sup>.

---

<sup>338</sup> *Ibidem*.

<sup>339</sup> W. C. Williams, *The Autobiography of William Carlos Williams*, op. cit, ora in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit. p. 394.

<sup>340</sup> *Ivi*, p. 393.

<sup>341</sup> *Ibidem*.

<sup>342</sup> *Ivi*, p. 394.

<sup>343</sup> *Ivi*, p. 396.

Se lo strazio per Emilia fu tremendo ella non era del tutto impreparata alle stranezze del marito. A New York Carnevali si era aggregato ad una specie di “comune” del Village e trascorreva la notte nei clubs. Così la moglie se lo trascinava via da improbabili palcoscenici, mentre era intento a recitare i suoi ultimi versi. Oppure lo individuava mentre si appartava “nella penombra della sezione sesso (diverso e no) o dell’alcool, che una tenue tenda separa da quello della poesia o del canto”<sup>344</sup>.

Dei “giorni di Em”, così li chiama Millet, delle serate al Village, la stessa Emilia Valenza parla con inaspettata consapevolezza in una lettera indirizzata a Maria Pia Carnevali, sorella del poeta:

«Non era possibile per lui vivere una vita normale. Era stato condannato prima di essere nato. La madre prendeva della droga, morphine ecc., [...]. Se Emanuel avesse potuto e voluto controllarsi avrebbe potuto diventare un grande scrittore che oggi giorno sarebbe famoso, aveva l’educazione, la profondità di esprimersi in tre lingue ecc. ecc. In più la sicurtà della mia devozione, parecchi sinceri amici scrittori già riconosciuti e importanti che l’avrebbero lanciato nella sua carriera. Ma come l’ ha ammesso lui stesso quel po’ di pubblicità gli ha completamente girato la testa e da quel giorno e con l’aiuto di parecchie donne “soi - disant” artiste e con la loro pratica di *free love*, la vita coniugale divenne per lui impossibile e meno che interessante, e senza alcun riguardo per me che l’amavo tanto, si lanciò nella strada di corruzione, di malattia e di *failure*».<sup>345</sup>

Le donne “soi - disant” artiste e il piccolo club di New York rappresentavano per Carnevali una sfida possibile alla miseria, il realizzarsi dell’ideale rimbaudiano nella capitale dell’avanguardia e degli sradicati. Così ne parla ne *Il primo dio*:

«La giovinezza era la cosa più bella di questo club, era anche la cosa peggiore. C’era freschezza, ma anche inettitudine. Vi dominava la giovinezza, la giovinezza e basta, ed era anche la ragione stessa della sua esistenza. Era una sottile vena d’oro, che correva dentro la nera, buia, miniera di New York [...]. Era il club degli sbandati, dei moralmente senza patria, degli eretici del mondo artistico»<sup>346</sup>.

Era questo mondo bohemièn il recinto ideale per profetizzare e praticare il suo nuovo credo estetico ed etico: la liberazione dei sensi e la deriva dei sentimenti. Un’ideale di salvazione del mondo da quella che lui riteneva essere la menzogna ipocrita del cristianesimo. Racconta Carnevali ne *Il primo dio*:

«Cominciai a vivere in una specie di glorioso vapore. Sulla terra il mio lavoro era diverso. Anche in quei giorni avevo addosso una pesante cappa di nebbia. Sentivo, vagamente, ma con passione, che avrei potuto essere un re dei re, niente più Gesù Cristi adesso. Forse avrei potuto salvare questo mondo schifoso. Pensai anche a questo. Ma salvarlo da che? Intanto salvare il mondo è più facile dirlo che farlo. Salvare il mondo dai desideri inutili, dalla fame

<sup>344</sup> G.C. Millet, *Emanuel Carnevali, un discepolo de “La Voce” in esilio*, in E. Carnevali, *Voglio disturbare l’America. Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., p. 15.

<sup>345</sup> Lettera conservata nell’Archivio di MariaPia Carnevali, Bologna, ora in E. Carnevali, *Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., pp. 15- 16.

<sup>346</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 99.

simulata, dal pensiero che l'amore sia un fatto d'importanza secondaria, salvarlo dal troppo mangiare. Salvarlo da ogni genere di sentimentalismo (eppure anch'io sono un gran sentimentale, nella misura in cui il sentimentalismo è dolcezza). Salvare il mondo da ogni bigottismo, clericale o no. Salvare il mondo dall'essere troppo stanco e consunto. Salvarlo dall'essere troppo difficile perché possa essere capito, dall'essere troppo scomodo per viverci o per morirci. Salvare il mondo dall'essere senza fiori, dall'essere troppo pietoso»<sup>347</sup>.

Carnevali si aggirava per le strade di New York con il suo amico Louis Grudin e iniziava la sua carriera letteraria alle prese con un taccuino e con i primi versi stesi. Nella testa l'ideale bohémien che recitava: "essere innamorati è il vivere perfetto è la maniera più razionale di esistere"<sup>348</sup>. Così onnipotente s'imponeva quel senso di libertà, *inarginato* e debordante con tutta la sua carica distruttiva e il suo impreveduto, inaspettato risvolto di solitudine:

«Insieme mandavamo in frantumi l'universo, conquistavamo il mondo, anzi i mondi! Eravamo i padroni della strada quando vi camminavamo di notte [...]. Tremendamente felici di essere così intelligenti e terribilmente orgogliosi della nostra intelligenza, redentrica dei nostri corpi, che giustificava e sublimava questa nostra vita»<sup>349</sup>.

Carnevali buttava giù in questo periodo i suoi primi esperimenti letterari. È poco prima di Chicago, tra un momento di esaltazione e uno di sconforto, fra il delirio dell'onnipotenza e la frustrazione della povertà che Louis Grudin ce l'ha immortalato in questa poesia intitolata per l'appunto *Emanuel*:

Emanuel awoke in a blind backyard room  
and washed at the iron sink,  
cupped his hands under the faucet  
flaked with a scrofula of nickel crust;  
naked as a snake in jungle dark,  
a gleaming youth, sharp - ribbed with hunger,  
his large symbolic head  
bright - eyed  
like a gold - leaf sun or moon.

In the chill of the dead of night,  
walked from the Bowery to Harlem  
and whispered the cosmic fault:  
"No one sees me, no one wonders at me!"  
and wrote it in his composition book  
of pages faintly ruled in blue,  
with cardboard covers that would curl and part  
like the peeling tenement walls  
burning slow, shedding their airy ash  
to be rebreathed by all who come about

---

<sup>347</sup> Ivi, p. 90- 91.

<sup>348</sup> Sono parole di Louis Grudin che Carnevali riporta ne *Il primo dio*, op. cit., p. 99.

<sup>349</sup> Ivi, p. 93.

and go about and share that air.<sup>350</sup>

(«Emanuel si destò in una camera cieca sul cortile/ e si lavò nel lavandino di ferro,/ riunì a coppa le mani sotto il rubinetto/ incrostato di nichel, come di una scrofolo;/ nudo come un serpente nella giungla nera,/ splendido nella sua giovinezza, con le costole aguzze per la fame/ con la grassa testa simbolica/ con gli occhi risplendenti/ come un sole o una luna d'oro. // Nel freddo cuore della notte/ camminava da Bowery ad Harem/ e sussurrava il suo cosmico orrore:/ Nessuno mi vede, nessuno si meraviglia di me"/ e lo scriveva nel suo taccuino/ dalle pagine leggermente rigate di blu/ con la copertina di cartone che s'accartocciava e si staccava/ come le scortecciate pareti delle camere ammobiliate/ che si sgretolavano lentamente, lasciando cadere la loro polvere lieve/ perché fosse respirata di nuovo da quelli che venivano/ e andavano e si spartivano quell'aria»).

Con Carl Sandburg, Edgar Lee Masters, l'avvocato Mitchell Dawson (mecenate di tutti i suoi sogni e aiuto concreto di tutte le sue malattie) strinse, una volta a Chicago, una profonda amicizia. Tra loro anche lo scrittore Sherwood Anderson, nelle cui *Memoirs* è contenuto un intenso ritratto del giovane Carnevali giunto da New York.

A quell'epoca Carnevali definiva l'amore come "un paio di mani" e lui voleva che quelle mani «toccassero il mio corpo, che guarissero la cosa inquieta che è in me»<sup>351</sup>. Aiuta ancora ad inquadrare la situazione la prospettiva offerta da Sherwood Anderson, che sembra ben ricordare l'irrequietezza di Carnevali:

«Ho bisogno di una donna, terribilmente, ma le spavento [...] È la mia violenza. Le spaventa. E questo mi fa arrabbiare. Per loro è troppo. È colpa del poeta che è in me. Io sono tutto odio o tutto amore»<sup>352</sup>.

Anderson sapeva che Carnevali era sposato, ma quello, diceva, non era per lui il definitivo matrimonio:

«Egli cercava un matrimonio dell'anima e dello spirito. C'era naturalmente la carne, ma doveva essere abbellita dall'anima e dallo spirito. Parlava a lungo della donna dei suoi sogni. Era come un giovane albero snello, diceva, al limitare di una foresta: "I pensieri passano attraverso di lei, come un venticello passa su un campo di grano maturo". Diceva che, nei suoi pensieri era sempre con lei. "Camminavo con lei in un campo coperto di neve. Sono con lei in un bosco sotto la pioggia. Vivo con lei, ora in una catapecchia, ora in un palazzo"»<sup>353</sup>.

La donna che Carnevali sogna sembra assomigliare alla *cosa piccola* lacaniana<sup>354</sup>: un desiderio interdetto, il senso di un affetto mancato, e irrecuperabile, come solo

---

<sup>350</sup> L. Grudin, *Emanuel*, in *Poems and Tales*, Horizon Press, New York, 1976, p. 57; ora in E. Carnevali, *Diario bazzanese e altre pagine*, op. cit., p. 62, (traduzione a cura di G.C. Millet).

<sup>351</sup> *Sherwood Anderson's Memoirs*, University of North Carolina Press, 1969, pp. 396- 404; ora in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit. p. 402.

<sup>352</sup> Ivi, pp. 398-399.

<sup>353</sup> Ivi, p. 401.

<sup>354</sup> J. Lacan, *La cosa Freudiana*, in *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974, vol. 1.



quello materno può essere. In realtà le donne americane non riescono a frenare un tale istinto e ben rappresentano, con la loro freddezza l'immagine di un'America, che da terra di illusioni, si fa presto spazio del disincanto:

«Queste mezze donne in America, vogliono tutto attenuato, tutto quasi insignificante. Il vino forte della vita le spaventa, le disgusta. Non sono delle vere donne. Una donna che sia tale davvero è qualcosa di grandioso. Non ha paura. Incontra l'uomo forte, combatte con lui, è conquistata. Ama. Quello che cerco è così. Quando finalmente troverò una donna così se mai la troverò, mi metterò tranquillo. L'amore sgorgherà fuori di me. Sarò tutto amore. Allora sarò un grande poeta»<sup>355</sup>.

Il poeta è veramente tale solo nell'incontro con l'altro<sup>356</sup> e la poesia nasce pertanto da questa sintesi: è l'Unione perduta il cui ricordo risale ad un remoto momento della storia. Esso è recuperabile soltanto nel punto lontanissimo in cui la cronologia assoluta (della storia) e quella personale (dello scrittore) vengono di nuovo a coincidere. Ma quel tempo per Carnevali sembra spostarsi sempre in avanti, come un perpetuo avvenire. Per intanto il poeta può soltanto gridare che qualcuno lo ascolti e la sua poesia è niente più che un grido. La sua poesia, in altre parole, non sarà che "intenzione di poesia" e struggente nostalgia di quell'unità originaria, di cui il viaggio senza asilo del poeta, altro non è che la temuta premonizione di un'impossibilità.

L'ideale della donna forte, che combatte per ciò che ama, la sua preoccupazione costante, riflette certamente un complesso psichico di derivazione parentale. Vengono in mente il sofferto retaggio materno, col suo *imprinting* dolorante di malattie. Oppure quello della zia Melania, fissato per sempre nel bellissimo racconto *Tale One*<sup>357</sup>, agonistico seppur mai del tutto vittorioso.

## II. LA MADRE.

«Mai una volta ho visto mia madre che non fosse ammalata. Era morfinomane: s'era assuefatta all'uso della droga dopo aver laboriosamente partorito questo squallido campione, me»<sup>358</sup>.

Carnevali esordisce in questo modo nel capitolo *Mia madre*, all'inizio del suo romanzo *Il primo dio*. Carnevali dedica alla "madre dolorosa" le prime pagine della sua autobiografia, a consacrare, quasi fosse un'offerta, l'intera opera che si apprestava a scrivere. Da lei era generata, quella vita disperata di poeta, a lei

---

<sup>355</sup> *Sherwood Anderson's Memoirs*, op. cit. p. 399-400.

<sup>356</sup> «Sapevo che in questo mondo quando due cose si avvicinano e si toccano il risultato è un bacio, che l'orizzonte infinitamente delicato tocca la terra baciandola, che non c'è suono e poesia se non quando due cose si incontrano e si abbracciano», ivi, p. 140.

<sup>357</sup> Pubblicato col titolo *Tale One*, da *Tales of a Hurried Man*, in «The Little Review», VI, 6 (Ottobre 1919), pp. 16-23 e col titolo di *Melania C.* in *Il primo dio*, op. cit., pp. 335-343.

<sup>358</sup> In E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 20.

ritornava sotto forma di elegia, nel momento del ricordo e della *summa* della propria esperienza. Carnevali torna alla madre senza essersene mai distaccato e scopre, ormai malato pure lui, in quell'inizio, il senso della sua stessa vita. In *Shorties* (Poesiole) del 1930, il quarto componimento recita:

My mother is a star in my memory  
when all is dark  
it shines.<sup>359</sup>

(«Mia madre è una stella nella mia memoria/ quando tutto è buio/ risplende»)

Sorprende che a questo piccolo gioiello di commozione e consolazione segue quello invece ben più drammatico che ne fa la premessa:

Time ago a bomb exploded in my heart.  
Now I am merely  
Fragments.<sup>360</sup>

(«Un giorno una bomba esplose nel mio cuore./ Ora io sono soltanto/ frammenti»)

Qui colpisce, dal confronto, l'equivalente peso dei versi corrispondenti nelle due poesie. Cercare parallelismi è forse giocoso, ma non sterile d'implicazioni: così quell' esplosione (*a bomb*) nel cuore del poeta è, nell'altro componimento, una supernova, la madre infranta, (*my mother is a star*), che lascia dietro sé pezzetti (*fragments*) splendenti (*shines*). Ma, ciò che più importa è la simbolizzazione che fa della madre una stella, una guida costante nell'oscurità dell'esistenza (*when all is dark*), punto stabile nell'orizzonte caotico della frammentarietà.

Ne *Il primo dio* Carnevali di lei racconta il rapporto conflittuale con il marito brutto (“mio padre era ed è il più ignobile degli uomini”<sup>361</sup>), il tentativo di suicidio, la morfina che la teneva addormentata per tre quarti del giorno:

«Madre, madre dolorosa, pensando a te dovrei piangere, ma il mio cuore è freddo e come una pietra. Madre, vorrei darti ora tutto l'affetto che la tua miseria chiedeva, ma sono troppo ammalato e troppo preso dalla mia malattia. In qualche luogo so che stai ancora soffrendo. Tu pensi alla bella giovinezza che hai sprecato vivendo accanto a un brutto. Io penso alla tua bocca senza vita»<sup>362</sup>.

Il ricordo più vivo è quello della madre morta, con le sue fattezze distorte. Emanuel bambino aveva visto in lei, morta, l'aspetto sconvolgente e ammutolente della natura: così l'aveva guardata, senza aggiungere niente, senza cercare spiegazioni in

---

<sup>359</sup> *Ivi*, pp. 308 - 309, (tr. di MariaPia Carnevali).

<sup>360</sup> *Ibidem*.

<sup>361</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>362</sup> *Ivi*, p. 21.

introvabili paragoni. Nel momento del ricordo (della scrittura) Carnevali può solo aggiungere, a quella memoria, l'immagine metaforica di un *cuore imbianchito* e distrutto, e lasciare intatta la visione di allora:

«Madre, non contano adesso le preghiere, né conta l'amore; né conta la purezza del mio cuore contro il tuo cuore imbianchito, il tuo cuore distrutto, il tuo cuore che più non esiste. Dovrei fermarmi accanto alla tua tomba, fiero dell'antica pena e terribile per l'omaggio che ti reco. Il tuo capo, nel cimitero di quella piccola città, poggia contro il muro. Oltre il muro, uno spazio incolto, alti fili d'erba percorsi dal gemito di insetti d'ogni genere, grandi e piccoli. Ti vidi morta: eri bella col colore della terra. Davi un senso di tranquillità [...]. Non so se ho mai visto una bocca più bella di quella di mia madre. Era sinuosa, dalle labbra piene, e sensuale, larga, ma bella, e anche la grande purezza della fronte ricordo bene. Dovete sapere che avevo solo nove anni quando morì»<sup>363</sup>.

La descrizione trae forza dalla sua natura quasi *isterica* muovendosi senza trapassi su binari stilistici opposti. La prima parte è occupata da una declamazione retorica da *oratio funebris* imbastita su toni solenni: inizia con un'allocuzione in cui lo scrittore si rivolge direttamente alla madre; si serve di una doppia struttura anaforica (non conta.. né conta.. né conta e "il tuo cuore" ripetuto per tre volte), con gradazione climatica ascendente (si noti la qualificazione del termine "cuore": imbianchito, distrutto, che più non esiste); termina con un'inversione finale (l'antica pena e terribile). Appena un attimo dopo il tono si asciuga e la declamazione, la cui veloce cavalcata era già stata frenata dalla frase "dovrei fermarmi accanto alla tua tomba", smorza il ritmo ed insieme i toni. Entriamo nell'orbita di una descrizione realistica che si sofferma sui dettagli (la bocca, la fronte), spezzando il ricordo in stacchi di memoria, senza raccogliarli in una chiave sentimentale, ma abdicando solo agli oggetti rappresentati un'istantanea inclinazione emotiva (il muro, lo spazio incolto, il gemito degli insetti). Il tono encomiastico iniziale si fa frammentato nella seconda parte: quasi incapace di dire il dolore, la scrittura va subito a riparare nel ricordo positivo e consolatorio ("non so se ho mai visto una bocca più bella di quella di mia madre"), anche qui senza trapassi e si conclude con un'altra allocuzione, ma questa volta diretta a chi legge ("dovete sapere"), cui forse si impetra implicitamente uno sforzo di compassione.

Il figlio reincontra la madre attraverso lo scritto, vi dialoga, come per il tramite di una preghiera, le offre il racconto della sua vita ("l'omaggio che ti reco"), come si porge il capo in cerca d'assoluzione e come se da lei dipendesse da sempre il proprio destino di sofferenza. Più avanti si legge:

«Di me, che cosa posso dirti, madre, se non che dai quindici anni in su ho sprecato in malattia una buona metà della mia vera vita. Che cosa posso dirti che debba darti un'idea delle sofferenze che ho patito? Oh, potessi madre appoggiare la mia guancia alla tua!»<sup>364</sup>.

---

<sup>363</sup> *Ibidem*.

<sup>364</sup> Ivi, p. 22.

Invocazione e preghiera si concretizzano in questo passaggio. Il ricordo della madre morta si fa sofferenza nel totale compatimento del suo dolore e insieme gesto di stizza e ribellione nei confronti dell'ingiusto destino, forse già l'apologia di un'*hybris* all'indifferenza di Dio:

«Mater dolorosa, tu hai sofferto abbastanza per guadagnarti non uno, ma sei paradisi. Madre, se la terra si potesse spremere come un limone, ne verrebbe fuori dolore e dolore e dolore. È da tanto tempo che la terra è così avara con i suoi figli. Stringe al petto solo i morti, gli altri sono costretti a camminare, portando in un fardello tutte le loro pene, la loro rabbia e le loro inutili vite. Mater dolorosa, tu appartieni al circolo dei sofferenti, grande quanto il mondo»<sup>365</sup>.

“E gli altri sono costretti a camminare”: il viaggio sembra essere il destino dei perseguitati dal dolore e dalla colpa di vivere. La vita stessa diventa il luogo d'esplorazione verticale che conduce non verso l'orizzonte, ma dentro l'abisso. L'America per Carnevali è solo la metafora di quest'esperienza, il suo involucro. La vera terra di conquista sarà la consapevolezza della parola e del proprio corpo acquisita tramite l'inabissamento in nuove “apocalissi del male”: quelle tragiche vicende di vita miseranda che Carnevali è costretto ad affrontare.

Denudato da qualsiasi pudore, vale a dire da ogni morale o etica possibile, l'io diviso e frammentato di Carnevali parte per un viaggio senza argini dove non c'è abiezione che non può essere raccontata, né orrore proibito all'esperienza, provato e autoinflitto, né decenza contenitiva al dolore.

La brutale violenza dello straniero/Carnevali, quella stessa che spaventa le mezzedonne americane e lascia impreparata un'intera *élite* intellettuale, sembra essere l'obbligata scelta di vita dello *straniero*. Solo ad uno straniero, con il suo eccentrico modo di vivere, è dato di smascherare la mistificazione del sentimento umano: quell'eterna menzogna che vorrebbe l'uomo come essere superiore per la sua capacità di compiere il bene. Per Carnevali la menzogna della bontà a tutti i costi svilisce la potenza insita nel negativo: fare dell'uomo un santo e battersi per questo è il sistema migliore per negare la propria miseria e la dimensione più brutta e reietta dell'esistenza umana.

Ciò che Carnevali fa appena sbarcato nel nuovo continente, è camminare. Ininterrottamente per le interminabili *avenues*, Carnevali vaga alla ricerca di alloggio, cibo e lavoro. Fino a sfiancarsi di fame e stanchezza e ritrovarsi a piangere canticchiando una canzone italiana:

«Cercando lavoro imparai a conoscere New York, ogni angolo, ogni buco, in lungo e in largo, dal Battery su fino alla 110th Street. Camminavo per le strade, spesso in preda a un odio frenetico e cantavo, a volte, una canzone italiana e mi fermavo a piangere. Camminai

---

<sup>365</sup> *Ibidem*.

tanto allora che adesso conosco tutte le strade, dalla Third Street a Columbus Circle e di ogni strada mi si è radicato in mente un ricordo»<sup>366</sup>.

L'America fa conoscere a Carnevali il suo lato più sordido, più affamato e la sua disumanità. E' proprio in questo clima di miseria e di pasti dilazionati nel tempo, di spiccioli raggranellati, di pezzi di pane raccolti e avidamente masticati, di camere ammobiliate e divise da cameriere, che Carnevali conosce la consolazione dell'amore di strada. È un amore occasionale e frammentario, mai ingeneroso, ma sempre temporaneo, cui non mancherà d'essere grato, anche quando la malattia sembrerà esserne il frutto. Spiegava Carnevali a Sherwood Anderson: «Cominciai a sentirmi molto vicino a quelle donne perdute, nelle strade». Erano delle emarginate come lui, dice Anderson e, mentre parlava della strana bellezza che aveva trovato in quelle donne che vivevano ai margini della società, diventava gentile:

«Cominciai a pensare che, se mai ero destinato a trovare la donna capace di calmarmi, di farmi vivere tranquillo in mezzo agli altri, l'avrei trovata fra quelle donne»<sup>367</sup>.

Secondo Anderson Carnevali aveva cominciato a parlare con le donne trovate per le strade della città e ad andare in giro con loro: «Quando una di esse aveva una notte di scarso guadagno, qualche volta se la portava nella sua stanza, in qualche casa. Le donne continuarono a nutrirlo, gli compravano di che vestirsi [...]. Era sempre gentile, quando parlava delle prostitute, una delle quali gli aveva trasmesso la terribile malattia»<sup>368</sup>. Carnevali stesso aveva confidato ad Anderson:

«Facevo l'amore con loro. Erano come me, sempre bisognose d'amore e incapaci di trovarlo. Ciò che danno agli uomini per denaro è niente. È soltanto un gesto vuoto. C'è però qualcosa di riservato che sperano di dare. Ben poche di loro hanno l'opportunità di darlo a un poeta»<sup>369</sup>.

Ma la ragione del rapporto di Carnevali con le prostitute sembra avere origini remote. Fra le *“Cose di poco conto”* del suo periodo infantile (ed è come un segno premonitore), Carnevali ricorda che all'età di cinque o sei anni la sua prodezza più grande era:

«Dare della puttana a una donna. Quella parola aveva qualcosa di magico, di misterioso, di astruso, di profondo, di filosofico, di provocante. Con questa parola io battezzavo una donna»<sup>370</sup>.

---

<sup>366</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 69.

<sup>367</sup> *Sherwood Anderson's Memoirs*, University of North Carolina Press, 1969, pp. 396- 404; ora in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit. p. 405.

<sup>368</sup> *Ibidem*.

<sup>369</sup> Ivi, pp. 405 - 406.

<sup>370</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 23.

Ma sempre allo stesso periodo fa risalire il suo primo vero innamoramento: ha dieci anni e fa di quest'esperienza un evento carico di purezza e candore. Così lo ricorda:

«Lei mi teneva la mano e mi parlava a bassa voce. Facevamo l'amore o credevamo di farlo, poiché l'amore è una cosa così delicata, che fare l'amore o pensare di farlo sono quasi la stessa cosa»<sup>371</sup>.

L'amore platonico allora, aveva la valenza di un amore assoluto e portava con sé tutta la passionalità di un amore adulto: sebbene si trattasse di un amore casto, quello del decenne Carnevali, e la piccola Isolda non fosse che una bambina come lui, quel sentimento conteneva in nuce il sogno del poeta, lo realizzava. Esso gli rimase nel cuore “completamente, tremendamente, fatalmente”, calco perfetto e rimpianto degli amori a venire:

«Aprì il mio cuore e con le sue belle mani vi gettò dentro una manciata d'amore. La sensazione fu così dolce che non potei fare a meno di considerarla un grande amore»<sup>372</sup>.

La prima relazione con una prostituta invece capita in America: Carnevali si è appena trasferito in una nuova stanza nella 29th Street, in una pensione piena di “ragazze allegre”. Tra loro Marcelle, la piccola prostituta parigina: con lei dapprincipio Carnevali trascorre nottate intere a parlare (“e a lei non passò mai per la testa che io potessi desiderarla”):

«Aveva spalle strette e fianchi larghi. Migliaia d'anni di prostituzione erano sfociati in questa spirituale progenie. [...]. Quando uno dei due aveva un po' di soldi mangiava anche l'altro, altrimenti ce ne andavamo in giro insieme, allegri e affamati»<sup>373</sup>.

È lei che regala al poeta il senso più dignitoso di quella professione, restituendole una moralità senza l'ipocrisia del pudore:

«Mi disse che il proprio compito era quello di ‘soulager le genre humain’, e certamente il suo peccato non fu mai così nobilitato. Era semplicemente a caccia del suo pane e companatico. Ma il breve spasmo che tutti conosciamo non era la sola cosa che desse- anche all' uomo più ignobile che passasse per la sua strada e il suo letto»<sup>374</sup>.

Questa donna reietta, che possedeva una “carne maledetta”, perché non credeva in niente, faceva risalire alla superficie un desiderio remoto. Un mistero astruso e magico, provocante e insieme filosofico già premonito in età infantile, carico di quel senso del proibito e del peccato di cui si vestono, nell'immaginario puerile, i mondi piacevoli e interdetti:

---

<sup>371</sup> Ivi, p. 47.

<sup>372</sup> Ivi, p. 48.

<sup>373</sup> Ivi, p. 78.

<sup>374</sup> *Ibidem*.

«La sua carne era maledetta, eppure io la desideravo. Una prostituta significa forse malattia, spudoratezza, dissolvimento di tutti quei principi di pulizia morale e fisica che infestano il mondo. Tuttavia lei era una donnina molto pulita, e lo posso ben dire io che assistetti più di una volta alle sue abluzioni. Era buona e brava come qualsiasi altra ragazza, con un bel sorriso e una bella faccina»<sup>375</sup>.

La descrizione di Marcelle, la prostituta, sottolinea la volgarità e la povertà del suo corpo nudo segnato dalla trascuratezza e dalla miseria. Ma non vi è compiacimento, né pietismo. Anzi il quadro realistico che propone Carnevali sfocia semmai nella deformazione e aggiunge un senso d' irrimediabile disincanto. Si noti l' analogia finale che fa pervenire la descrizione ad un' estrema materializzazione della donna che gli sta di fronte, ciò sicuramente ad uso di una sottolineatura del carattere sordido e asettico di quel legame:

«Sul letto c'era una donna nuda, nuda come il giorno che era venuta al mondo, e non era nemmeno uno spettacolo tanto piacevole. Anzi, era propria un brutto pezzo di donna. Era grottesca. Teneva una pinta di birra sul comodino e fumava una terribile sigaretta, non tanto per sognare, quanto per buttare via il tempo. Le deturpava il ventre una cicatrice, e la sua stessa pelle, coperta com'era da una peluria bionda, richiamava alla mente l'idea della birra»<sup>376</sup>.

Si legge, soprattutto nel finale di questo passo, con la chiusa spiazzante e ironica, il totale distacco di Carnevali dalla situazione. Essa non produce reazioni e sentimenti, (perlomeno non vengono registrati): l'autore è abile nello svuotare di significato l'evento riducendolo ai suoi correlativi oggettivi, alle impressioni sensoriali (visive), le sole a garantirgli un ricordo.

L'amore infantile con Isolda, impalpabile ed etereo, trova con Marcelle il suo contraltare materiale. Quello, nato dalla leggerezza e dall'innocenza, ancora esprimeva un mondo di idealità e positività; questo, derivato dalla solitudine e dall'intolleranza dello spirito di Carnevali, riconosce verità solo alla realtà dei corpi al cospetto di un mondo che ha perso ogni speranza:

«Fu questo il mio secondo amore, nato nel disprezzo, nella laidezza, nato nella disperazione, nato per morire, perché non aveva niente di meglio da fare che morire»<sup>377</sup>.

Per Carnevali, d'ora in poi, non ci saranno che donne malsane e imperfette, le uniche possibili e vere: la donna bella, leggera (la madre, Isolda) era appartenuta ad una dimensione diversa, infantile e *mitica*, quella che l'unità dello spirito con il mondo poteva ancora premonire. L'amore Carnevali si rassegna a destinarlo invece, senza illusioni, alle donne brutte:

---

<sup>375</sup> Ivi, p.79.

<sup>376</sup> *Ibidem*.

<sup>377</sup> *Ibidem*.

«Sapevo che avrei potuto amare fino alla violenza, che avrei potuto stringere una donna fino a farle uscire l'anima. Avevo amato parecchie donne, ma erano la maggior parte brutte. È anche vero, però che una donna bella non può che cambiare se non in peggio, qualsiasi cambiamento non può tendere che al brutto, mentre una donna brutta può cambiare solo in meglio»<sup>378</sup>.

A questo riguardo si esprimerà anche alcuni anni più tardi, ormai rientrato in Italia, nel suo *Diario Bazzanese*<sup>379</sup>. Il 20 giugno 1928 Carnevali appunta:

«Ci sono donne la cui bruttezza potrei quasi dire bella. Donne che hanno facce che, in virtù di un'emozione, divengono armoniose. Questo genere di bruttezza io amo nelle donne [...]. Ci sono donne, nei films, che combattono violentemente con dei malvagi che esse non amano; per me non c'è nulla di più osceno che vedere una donna comportarsi così. C'è qualcosa di sordido nel mettere a nudo la propria debolezza e la propria impotenza. Violenza da una parte e debolezza dall'altra sono per me oscenità [...]. Non conosco una donna che sia stata per un uomo avanti negli anni, un bastone della vecchiaia. Non conosco una donna che sia mai stata riconoscente. La riconoscenza è un fardello pesante da portare e le spalle di una donna sono troppo deboli per sorreggerlo»<sup>380</sup>.

### III. MELANIA P.

A questo immaginario di donna brutta e forte è forse da ricollegare la figura di Melania P. A Melania, sorella della madre e zia di Carnevali, è affidato, dalla stessa madre morente, il piccolo Emanuel di appena nove anni. Melania, come le donne brutte e forti di cui parla Carnevali nella sua pagina diaristica, era capace di un eroismo da leonessa nella difesa dell'affetto (quello di un figlio o quello di un compagno), pur nel dolore del rifiuto e dell'abbandono.

Il ricordo della zia Melania Piano è quello incrociato che si ricava da una lettura parallela de *Il primo dio*<sup>381</sup>, e del racconto *Tale One*, intitolato anche *Melania P.*

La madre aveva abdicato il suo ruolo alla zia Melania e lei era diventata, agli occhi di Carnevali, tutto ciò che una madre *deve* essere:

---

<sup>378</sup> Ivi, p. 83.

<sup>379</sup> E. Carnevali, *Diario bazzanese e altre pagine*, op. cit., pp. 236-257.

<sup>380</sup> «There are women whose ugliness I could only say is pretty. Women who have faces that under any emotion become harmonious. That kind of ugliness I love in women [...]. There are women in moving picture plays, who struggle violently with villains they do not care for, for me there is nothing more obscene than seeing any woman perform in that manner. There is something filthy in her uncovering her weakness and helplessness. Violence from one side and weakness on the other to me obscene [...]. I know of no woman who was ever for a man grown old the steak to lean upon of his old age. I know of no woman who was ever grateful. Gratefulness is a heavy burden to bear and woman's shoulders are too weak to carry it», ivi, pp. 22-23.

<sup>381</sup> Cfr. Cfr. il capitolo v "Mia zia" in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., pp. 27-29.



«Dopo la morte di mia madre, rimasi con mia zia più di un anno, finché mio padre non mi prese in casa. Mia zia potrebbe tranquillamente rivendicare la responsabilità della mia educazione, dell'educazione della mia anima, voglio dire. Non avevo miglior confidente, miglior compagno, nessuna persona più cara di lei. Ho l'impressione che fu lei a fare di me un poeta, anche in quei lontani giorni dell'infanzia e dell'adolescenza»<sup>382</sup>.

La bellezza di Melania P. non risiede in un elemento fisico preciso, ma nella sua interiorità. Perciò, per apprezzare la sua bellezza, bisognava conoscerla bene:

«Lei non è attraente, signorina, ma la bellezza della sua mente è infinita e io la prego di volermi sposare»<sup>383</sup>.

Così Carnevali immagina la frase del primo uomo che si rivolge a Melania. Il primo di una lunga serie di sfortunati amori destinati a naufragare nell'ingratitudine, come sempre accade a chi, come Melania, è “divorata da quel tarlo sempre affamato che è la versione romantica dell'amore”. La donna che Melania incarna sembrerebbe votata al sacrificio e Carnevali la incornicia per sempre nello struggente racconto a lei dedicato:

«Desiderava un uomo dai lunghi capelli soffici e dalle grandi mani gentili, un uomo che potesse starsene seduto per ore, immobile e malinconico, e che capisse quando le mani fameliche di una donna còlta gli accarezzassero i capelli [...]. Era materna con ogni uomo si presentasse a lei con il cuore virilmente invaso da nobili dolori. Venne un tal uomo e lei pensò che fosse divinamente dolce capire i dolori impietriti nella carne di un uomo»<sup>384</sup>.

Melania è la donna che Carnevali spera di trovare, adulto, nel mondo: una donna materna e non attraente ma cui certamente cui di deve gratitudine. Come nel caso del giovane soldato, che lei istruisce, cui procura un lavoro, e che assiste nei giorni della malattia:

«La malattia se l'era presa fuori, frequentando i bordelli. Per tutto il tempo che rimase a letto, fu per lui una buona madre. Ma sapeva che lui non l'amava. Benché non fosse più giovane, benché battesse i suoi figli, con lui era materna. Lo curò come una governante amorosa cura un bambino mite; e quando i capelli cominciarono a cadergli per la malattia che aveva preso al bordello, lei prese a chiamarlo il suo bel bambino»<sup>385</sup>.

Alla inevitabilmente tragica conclusione della triste storia di Melania Carnevali lo scrittore aggiunge, come di consueto, un tono grottesco e cinico per ribadire che la realtà non sembra fatta per i romanticismi e il prezzo da pagare per una vita spsa nell'ideale costa caro. Il miscredente è quello che vince, col suo scetticismo senza attese, col suo agire irriguardoso della riconoscenza e portato soltanto da un sentire

---

<sup>382</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., pp. 28-29.

<sup>383</sup> E. Carnevali, *Melania P.* in *Il primo dio*, op. cit., p. 336.

<sup>384</sup> *Ibidem*.

<sup>385</sup> *Ivi*, p. 338.

improvviso. Carnevali malcela dietro la commiserazione una vera scrittura della crudeltà:

«Del resto che posto può avere la gratitudine in un amore vecchio come un fior di semenza? Era molto più vecchia di lui, il guaio era tutto lì! Era anche brutta. Una volta molto prima di sposarsi, mi aveva detto di avere trentun anni. E, ahimè, la poverina non diventò mai più vecchia di così: aveva sempre trentun anni»<sup>386</sup>.

Ma Melania acquista una dimensione tragica solo nei momenti di rabbia e follia, cui Carnevali destina le pagine più impressionanti, come quando descrive il suo modo di picchiare i figli. Così si legge nel romanzo:

«Aveva due figli, figli di due padri diversi, nessuno dei quali era stato però suo marito. Li allevò come meglio poté, ma li picchiava troppo spesso. Li picchiava disperatamente, non per correggerli, ma per sfogare su di loro la sua rabbia»<sup>387</sup>.

Mentre in *Melania P.* si aggiunge:

«La donna aveva ripudiato i suoi figli, li aveva traditi. Perciò adesso non osava mendicarne l'affetto. Era troppo affamata. Sapeva che i fanciulli danno il loro amore a tutti, ma agli affamati non ne danno. I bambini sono puri e temono gli occhi orribili degli affamati. I bambini negano il loro amore ai cuori che lo mendicano, perché il loro mondo è un mondo di scambi giusti e felici, E hanno ragione perché essi sono belli»<sup>388</sup>.

Per favorire il suo amante e sfogarsi dei suoi tradimenti Melania “tradisce” i suoi figli sfogando la rabbia su di loro. La lotta contro il destino, che la inchioda alla vecchiaia e alla bruttezza (di contro al suo amante che è giovane e bello), non è sufficiente ad allontanare da sé la premonizione di una sconfitta: il suo compagno sarebbe guarito e se ne sarebbe andato. E quando, beffardamente, Carnevali registra: «Venne il giorno in cui dovette comperarsi tre denti falsi - i denti davanti, i denti davanti!»<sup>389</sup>, ciò non è sufficiente a trattenere l'amante: quell'uomo dice Carnevali, se l'era già “scossa di dosso”.

In questo momento l'azione di Melania, nel ricordo di Carnevali, si fa ballata solenne dell'orgoglio ferito, agonia urlante e bellicosa che precede la morte ma è anche il momento di massima esaltazione degli istinti vitali. Rappresentata coi tratti di una Furia, una di quelle divinità infernali dell'ira e del rimorso, Melania è trasumanata in un personaggio mitico, dal destino inevitabilmente tragico.

È difficile per il poeta raccontare questa vicenda di agonismo estremo senza esserne coinvolto emotivamente e quindi anche dal punto di vista letterario. Le sue parole rincorrono veloci la donna in furia e, quando l'immagine sfugge ad un discorso

---

<sup>386</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 28.

<sup>387</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>388</sup> E. Carnevali, *Melania P.* in *Il primo dio*, op. cit., p. 341.

<sup>389</sup> *Ivi*, p. 339.

lineare e le parole del mondo relazionale, quelle della prosa, non la sanno più disegnare, lo scrittore invoca la parola poetica. Essa è l'unica che può cogliere, con la sua indeterminatezza, il senso di un'immagine che fugge. Perciò nel racconto della lotta convivono brani di poesia con quelli di prosa. Questa ritorna e riprende il filo del discorso quando il furore si placa e la mente, di nuovo fredda, può tentare le vie del pensiero, sebbene rimanga una prosa lirica ancora affetta dall'emozione:

«Dapprima si inginocchiò davanti a lui e lo supplicò. Ma poi s'alzò e combatté selvaggiamente, combatté magnificamente, perché combatteva contro la grande disfatta, diventata ormai visibile; guardò in faccia la sua disfatta e fu un'azione stupenda.

Viene la grande disfatta e alcuni piegano  
sul petto la testa  
come per il freddo gli uccelli.  
E altri mandano il loro povero corpo  
a una guerra assurda.

Ma ci sono occhi al mondo  
che vedono la danza dell'assurdo  
e sempre qualcuno  
che ascolta attentamente la sua grande musica <sup>390</sup>.

Tutto il suo povero corpo. Il suo corpo magro con dentro l'ultima brama. Chiamò in aiuto il suo romantico cuore e tutti i libri che aveva letto. Si scagliò- finalmente- contro il mostro che attende tutte le notti di anni infiniti l'ora del nostro terribile grido- lo attende e quando l'ha udito l'attende ancora, attende altri gridi, attende ancora, attende sempre. Lei scagliò ora il suo corpo miserabile e la sua faccia, simile ora a un triste piccolo pugno chiuso, in un combattimento di unghie e di denti...denti falsi! E una volta ancora il mondo accorse alla sua sinfonica notte [...]. Maledisse le finestre, e la brezza che esse inalavano la investì e la fece singhiozzare in un'agonia di autocommiserazione [...]. Voleva che le membra le si spezzassero; forse quella cosa le sarebbe scoppiata fuori attraverso le membra! Offeriva le membra in sacrificio, se l'orribile cosa volesse scoppiare attraverso di lei! Voleva spalancare le braccia con tanta violenza da farle staccare dal corpo- scuoteva la testa in su e in giù. In su e in giù gemeva la testa e da una parte e dall'altra e in su e in giù, e gemeva oh, oh, oh, oh...nave nella tempesta» <sup>391</sup>.

Carnevali è stato testimone di quella danza assurda e della "great song" di quella donna travagliata. Quella possessione della mente che ha solo il nome di "cosa" ("quella cosa le sarebbe scoppiata fuori attraverso le membra") rimane così impressa nella mente dello scrittore da trasferirsi, come vedremo, in lui.

Melania alla fine geme, esausta, una nenia incomprensibile, cullandosi con il ritmo oscillante della testa, in su e in giù. Il suo gesto sembra un rito sciamanico, quasi un esorcismo, la cui efficacia sta proprio nella ripetizione infinita: nessuno ha insegnato

---

<sup>390</sup> Ivi, pp. 339-340, tr. di MariaPia Carnevali dall'inglese di *Autobiography*, op. cit. p. 35: «There comes the big failure and some bend/ their heads/ over their chests/ like birds in the cold./ And some send their miserable bodies/ to the absurd war./ But there are eyes in the world/ that see the dance of the absurd,/ and always someone/ who carefully listens to the great song of it»).

<sup>391</sup> *Ibidem*.

a Melania come liberare il corpo dai suoi fantasmi perché questo potere giunge da sé, come richiamato da un fondo oscuro della storia, non già quella del singolo individuo, ma quella dello spirito che frequenta più epoche alla volta e dispiega il suo senso nell'antropologia.

Ma la conclusione del racconto dedicato a *Melania P.*, come dicevamo, anche quando riguadagna spazi alla prosa, non lo fa mai con gran convinzione e la poesia si innesta di nuovo sotto forma di esclamazione e profezia:

«Io so che le cose attendono il terribile grido. Il mostro in agguato nelle notti, la caverna da cui la fredda oscurità veleggia verso le nostre finestre e le nostre bocche, la linea più pura dell'orizzonte serale sul lago- quante volte mi sono avvicinato ad esse, sapendo che stavano aspettando, mi sono accostato e fermato bruscamente, timoroso di gridare e per non saper gridare. Il diafano fiore rosa davanti a fantastici occhi al mattino, il diafano fiore rosa è un occhio scintillante che guarda un orrore di sogni putrefatti. Il cielo, quando è lontanissimo dalla terra, il cielo più puro, il cielo che è volato in alto, perché l'aria è così tersa, il cielo avverte la carezza del grido, che con tanta paura noi soffochiamo, come il bianchissimo seno di una donna sente la carezza di un amante disperato. Queste cose attendono il nostro orribile grido»<sup>392</sup>.

Carnevali sa che *il grido* è il patto di sangue che lo lega a Melania, ne fa il parente più prossimo, più dei suoi stessi figli. Quel grido Carnevali urlerà a Chicago, quando la malattia si farà irrimediabile e il desiderio d'amore irrisolto (*la carezza di un amante disperato*) farà da volano al disagio esistenziale, innescando la miccia della follia. Il tributo di *Melania P.*, racconto straziante e tragico di una donna, nasce dall'esigenza di dar voce alle immagini della mente:

«Sei diventata, ora, l'immagine del grido che in vita nell'infelicità e nel compromesso ti sforzasti di lanciare»<sup>393</sup>.

Quale pena, quale pietà, porta Carnevali a piangere sulla tomba della zia ormai morta? Non è dolore certamente, dice Carnevali, ce ne vorrebbe sempre di più a pareggiare il sentimento:

«Ma  
non è  
dolore.

Zia, un dolore per te frantumerebbe il mondo, ne manderebbe frammenti sull'orrendo grugno di Dio»<sup>394</sup>.

---

<sup>392</sup> Ivi, pp. 340- 341.

<sup>393</sup> *Ibidem* (traduzione di MariaPia Carnevali dall'inglese di *Autobiography*, op. cit., p. 37: «You have now become the image of the cry that in your life/ you have miserably and compromisingly striven to utter»).

<sup>394</sup> Ivi, p. 342 (traduzione di MariaPia Carnevali dall'inglese di *Autobiography*, op. cit., p. 38: «But/ it's not/ sorrow./ Aunt, a sorrow for you would shatter the world,/ send fragments on the horrible snout of God! »).

E c'è spazio anche per il risentimento in questo ricordo funebre:

«Stendo una parola di rimprovero  
sulla tua tomba, o zia.  
Fu un crimine, perché ero soltanto  
un bambino e tu non ti vergognasti  
di lordarmi con la vista della tua tragedia.  
Non nascondesti le tue terribili,  
folli mani al mio sguardo»<sup>395</sup>.

Il destino di Melania insinua il suo terribile ricordo nella mente di Carnevali, come fosse un incubo e una maledizione. Essa agisce non solo nel privato, come una discendenza, ma ad un livello più universale:

«Leggo i giornali, vedo volti con rossetto e cipria e, talvolta, mentre passo lungo le vostre case con il mio cuore che ha fretta, attento per un attimo ai vostri rumori, odo bambini che vengono picchiati e urlano; e oggi ho visto una di queste donne, i cui occhi hanno cessato di guardare il mondo. È la maledizione di Melania P., io vi dico, che agisce»<sup>396</sup>.

Il *cuore che ha fretta* di Carnevali, guidato dal fantasma di una maledizione parentale si muoverà alla ricerca del conforto e dell'asilo. Due sono i lasciti di Melania P. al nipote: Melania è la donna brutta che ascolta e ha cura dell'uomo, se lo prende sulle spalle, come un fardello. Essa non punisce, ma accoglie e rivivrà in Carnevali come ideale possibile di femminilità. È grazie a questa donna che Carnevali diventa poeta, come grazie alla prostituta che l'aveva mantenuto nei giorni della malattia, forse essa stessa causa della paventata infezione<sup>397</sup>.

Ma Melania è soprattutto quel terribile grido e l'immenso dolore urlato per scagionare il corpo dall'insoddisfazione dello spirito.

---

<sup>395</sup> Ivi, pp. 341-342 (traduzione di MariaPia Carnevali dall'inglese di *Autobiography*, op. cit., p. 37: «I lay a word of reproach/ on your grave, my aunt./ That was my crime, as I was only/ a child and you were not/ ashamed to soil me with the sigh of your tragedy»).

<sup>396</sup> Ivi, p. 343.

<sup>397</sup> «Volevano curarmi dalla sifilide, ma può darsi che, grazie alla sifilide, prima di morire, e grazie all'amore che per un'ora ho dato a qualche povera donna reietta come me, io canti un canto bello e puro», *Sherwood Anderson's Memoirs*, op. cit., p. 406.

*Capitolo III*

IL PRIMO DIO

## IL POETA E LA MANCANZA.

La scelta di diventare un poeta deriva a Carnevali da un impulso sotterraneo, “ontologico”, che trova nel sofferto retaggio parentale una sua plausibile scaturigine. Essere poeta è quindi non già una professione, ma un’identità, un modo di stare al mondo: esiste in sostanza una stretta connessione fra la sua fame di parole e la sua stessa ansia di vita. Questa esistenza sembra l’unica possibile sebbene lo condanni ad un destino di costante estraneità. L’espressione di questo atteggiamento è ben racchiusa in una lettera che Carnevali scrive in francese allo scrittore americano Waldo Frank. Spedita da Chicago nell’agosto del 1919 essa mostra quanto forte sia lo scarto fra l’euforia delle “illuminazioni” e dell’ispirazione e il sentimento di *déraciné* che tende progressivamente a sommergerlo:

«...On parle...on parle...on parle, et si enfin l’on disait quelque chose, le monde deviendrait digne d’y vivre...mais on cherche, on cherche les mots - parce que on a fermé les mots dans un enclos loin de soi, on s’en garde, on s’en protège - et tout de même, on s’embête, en sanglotant et jurant et begayant, à désirer, à appeler, à vouloir les mots - les mots./ Et moi je suis l’éternel mendiant de mots et de silence, j’implore, moi aussi, les mots ou le silence. Et c’est par désespoir que je parle tant- que je hurle si haut et mal - que je veux l’amour fou pour l’ami ou la femme - pour que les mots sortent de moi - ils me rongent les boyaux comme une dyspepsia de deux semaines, ils sont lourds dans ma tête comme un mal de tête - comme mes jambes, ils sont las et dégoutés d’aller - toujours - nulle part [...]. Mes amis ne m’ont rien dit. On ne m’aime pas, je le dis sans amertume, on n’aime qu’un vieux ami ou sa femme - je suis l’étranger. Je suis un *déraciné* comme Barrés les appelle. Je comprend - il n’ya qu’un grand compromis, pour un homme comme il faut, c’est la vie./ Moi, ce compromis je ne voudrais pas le faire. Parce que je l’ai devant mes yeux, l’idée belle et pas salie, l’idée du commencement, j’ai été un jeune homme pur, je ne peux oublier cela: On pourrait bien fisher tout sa beauté inerte dans des blanches pages, on pourrait bien en faire des grandes symphonies, mais, je m’en fous de cela, moi. Je voudrait bien vivre. L’on ne vit pas, il n’y a pas cette chose vague qu’on appelle la vie - il n’ya que la littérature, les mots...»<sup>398</sup>.

---

<sup>398</sup> «...Si parla... si parla... si parla, e se finalmente si dicesse qualcosa, il mondo diventerebbe degno di viverci... ma si cercano, si cercano le parole – perché si son rinchiuso le parole dentro un recinto lontano da sé, e la gente se ne astiene, se ne difende – e ciò nonostante si stizza, singhiozzando, bestemmiando, balbettando, a desiderare, a chiamare, a volere le parole – le parole./ E io sono l’eterno mendicante delle parole e del silenzio, io imploro, io stesso, le parole o il silenzio. Ed è per disperazione che io parlo tanto – che urlo così forte e male – che io voglio l’amore pazzo per l’amico o per la donna – purchè le parole escano da me – esse mi rodono le budella come una dispepsia di due settimane, pesano dentro la mia testa come un mal di testa – come le mie gambe, sono stanche e ripugnano di andare sempre da qualunque parte [...]. I miei amici non mi hanno detto niente. Non mi amano, lo dico senza amarezza, non si ama che un vecchio amico o la propria donna – io sono lo straniero: io sono uno sradicato come li chiama Barrés. Io capisco – non c’è che un gran compromesso, per un uomo come dovrebbe essere, è la vita. / Io, questo compromesso non lo vorrei fare. Perché l’ho davanti ai miei occhi l’idea bella e per niente sporca del cominciamento, sono stato un uomo puro, non lo posso dimenticare. Si potrebbe certo fissare tutta la sua bellezza inerte in

Nei momenti di maggior sconforto, quelli in cui viene meno il senso d'appartenenza ad una terra o ad un affetto, sembra emergere il senso di una profonda estraneità. Ma, se lo straniero ambisce ad una tregua, per assurdo cerca la stasi proprio attraverso una corsa. Ciò cui tiene dietro sono proprio *les mots*, le parole.

L'estenuante ripetizione dei termini della ricerca (*on cherche*), sottolinea la "vanità" di questo movimento che perviene sempre all'inutilità delle parole, alla loro esauribilità. Allora ciò che si desidera risiede *oltre* *les mots*: il vuoto fra le parole e dentro le parole. Se questo compromesso permette di vivere poco, solo a piccoli intervalli, brevi istantanee fra una parola e l'altra, questo è pur l'unico sistema per esistere. Lo straniero/ Carnevali sente *la vie* come un compromesso inaccettabile, che pretende di fissare in "bianche pagine la bellezza inerte". L'unico luogo dove la vita è possibile veramente è la letteratura dove le parole non si fermano al senso comune, ma esprimano luci e ombre, affermazioni e silenzi. La voce di Carnevali si esprime allora attraverso l'urlo che mentre fa uso delle parole le distrugge o le depotenzia: esorcizzare le parole significa quindi consumarle e scoprire al loro fondo il vuoto.

In una pagina del suo *Diario bazzanese*, datata 15 aprile, Carnevali racconta una piccola storia: dopo aver letto le frasi di un "certo libro", un uomo trascorre notti piene di sogni. Poi i sogni cessano:

«Lesse delle altre frasi di quel libro ed i sogni ritornarono, ma non così straordinari come prima. Lesse sempre più frasi, finché quel libro non fu più sufficiente. Ed allora l'uomo divorò le parole, fino ad essere infettato da quei microbi neri, le parole. Il suo ventre divenne un magazzino di parole, poi una biblioteca, ed infine un palazzo costruito con quei microbi neri, le parole. L'uomo cominciò a vomitare, buttò fuori tutte le parole e continuò ad espellerle per giorni e giorni. Allora le sue notti divennero nere come il nulla, vuote come il nulla, orrende. Gli rimase solamente una parolina, un monosillabo, da gridare; ed una parola inglese come amore e morte, come grosso e grande, bello e gentile, un monosillabo»<sup>399</sup>.

Quella *parolina* residua, monosillabica, è la risposta alla ricerca di Carnevali, alla continua domanda irrisolta. Per ora basti dire che il continuo esercizio con le parole, rappresenta per Carnevali un vero legame passionale e fisico che istituisce un collegamento profondo fra mente e corpo (si pensi all'azione del "mangiare le

---

bianche pagine, se ne potrebbe ben fare delle gran sinfonie, ma io me ne fotto di questo. Vorrei sinceramente vivere. Non si vive per niente, non c'è quella cosa vaga che si chiama vita – non c'è che la letteratura, le parole...»; (la traduzione è mia). Lettera a Waldo Frank, in E. Carnevali, *Saggi e recensioni*, op. cit., pp. XXV-XXVI.

<sup>399</sup> «He read more lines of that certain book, and the dreams returned, but not so strongly beautiful as before. He read more and more lines, until that certain book was no longer sufficient. And then the man ate words, until he was infected by those black microbes, words. His belly became a store room of words and then a library of books, and then a palace built with all those black microbes, words. The man began to vomit and then he threw out all the words and kept puking words for so many and so many days. Then his nights became as black as nothingness, as empty as nothingness, starless, horrid. Only a little word, a monosyllable, was left for him to cry; and it was an English word such as love and death, such as big and great, nice and fine, a monosyllable», in E. Carnevali, *Diario bazzanese e altre pagine*, op. cit., p. 14 (traduzione di M.P. Carnevali).



parole” di cui sopra). Quasi affetto da una bulimia verbale, lo stomaco dello straniero rivela un’insaziabilità irrisolvibile, determinata da un vuoto che, più che essere fisico è ontologico. Tale vuoto cioè, riguarda il cuore stesso del soggetto:: «Quel vuoto che il soggetto porta con sé dalla sua origine. Quel vuoto che si sottrae ad ogni possibile misura, a ogni calcolo, a ogni rappresentazione. Quel vuoto che costituisce il punto più intimo del soggetto e insieme l’estraneità più radicale»<sup>400</sup>.

Il vuoto alla fine di ogni parola decreta l’inevitabile sconfitta del significato: non c’è in effetti un oggetto capace di riempire la mancanza che il desiderio rivela alla sua radice. Non si tratta quindi di una mancanza di *qualcosa*, ma di una mancanza *a essere* che pertiene al soggetto come tale, come distinto dalla pienezza delle cose: egli è *altra cosa* e il suo essere ha un codice d’*estraneità* che non può venir letto dalle cose del mondo. D’altra parte è come se, chi ne è affetto s’identificasse con la sua mancanza, con il suo vuoto: abolirlo significherebbe abolire se stessi. Perciò la risposta è sempre sfuggita, perché quella domanda ha una risposta *a perdere*, infinita. Carnevali gira attorno alle parole-cose alla ricerca di un riempimento possibile, ma se il giro finisse e lo straniero trovasse approdo, sarebbe la sua stessa fine. Questa posizione senza coordinate nello spazio e nel tempo può essere, in modo paradossale, il luogo privilegiato da cui il poeta può essere ascoltato: la sua quindi verrebbe ad essere la parola di chi si sente chiamato a soccorrere l’epoca dei suoi contemporanei. In questo non molto distante dall’epopea del poeta-vate, Carnevali crede che il poeta abbia un ruolo principe nel ridestare le coscienze degli uomini. La sua azione è insieme di sprone e di creazione ed egli crede fermamente di potersi calare nel divino, sebbene questa distanza dal mondo sia ulteriore causa di sofferenza.

In una lettera a Harriet Monroe, datata 2 gennaio 1918, Carnevali dichiara quanto gli è difficile sopportare la sua esistenza e scoprire che la vita “gli è lontana”. Il giovane poeta si domanda cosa può fare un ragazzo quando la vita è altrove e vuole che qualcuno lo ascolti. Forse può funestare con i suoi racconti di vita schietta e sofferta le vite altrui, irrompere nelle esistenze degli altri e rovesciare tutto il carico del suo fardello. Oppure può “esercitarsi” nel dire la verità prendendo di petto la vita e dimostrare alla gente che egli non è un fallito, che tutto il suo agonismo non è un *bluff*, ma tremenda foga d’amore (“io voglio amare il mondo intero”):

Am I a boy?  
I do not know.  
But You’ll admit that I tried something.  
LIFE - I clung to her skirt -  
Wouldn’t listen to me,  
Kept saying she’d call again  
And went away...

---

<sup>400</sup>M. Recalcati, *L’ultima cena: anoressia e bulimia*, Mondadori, Milano, 1997, p. 30.

But what shall I do  
While she is away?  
I think I can exercise  
Saying the truth  
Or what I think to be it;

[...]

And precisely what I want  
Is to *take life very hard*...  
It isn't jarring with a boy's logics:  
I'm forgetting that life is away,  
But that isn't jarring with a boy's logics.

Am I going after people?  
I want to burden people  
With tales of my own little burden  
So that they'll tell me many things.  
I want to love the whole world  
(and have no respect for respectability).  
I mean to scandalize people,  
So that their blushing  
May out-blush my own blushing  
And I'll go on making confessions  
Even tho I don't speak English very well,  
Even tho nobody gives a damn.  
And it won't be so bad  
If people get bored  
As long as I can exercise  
While life is away<sup>401</sup>.

[«Sono un ragazzo?/ Non so./ Ma lei ammetterà che qualcosa ho tentato. / La VITA-mi afferro alla sua veste - / non mi volle ascoltare/ continuando a dire che sarebbe tornata/ e se ne andò.../ Ma che farò io/ mentr'essa non c'è?/ Penso di potermi esercitare/ dicendo il vero/ o quello che io credo sia vero; // [...]E ciò che precisamente voglio/ è *prendere di petto la vita*.../ Non è fare a pugni con la logica di un ragazzo:/ dimentico che la vita è lontana,/ ma questo non è fare a pugni con la logica di un ragazzo. // Mi attacco alla gente?/ Voglio gravare gli altri/ con i racconti del mio stesso fardello/ così che essi mi raccontino molte cose./ Voglio amare il mondo intero/ (e non ho rispetto per la rispettabilità)./ Voglio scandalizzare la gente/ così che il loro rossore/ cancelli il mio rossore / e continuerò a fare confessioni, / anche se non parlo bene l'inglese,/ anche se a nessuno importa.../ E non sarà un gran male/ se la gente si seccherà/ purchè io possa esercitarmi/ mentre la vita è lontana»].

L'arrivo a Chicago rappresenta una svolta per la vicenda di Carnevali: il suo senso d'alienazione gli fa scrivere pagine di intense affermazioni del proprio entusiasmo, ma allo stesso tempo lo distaccherà in maniera brutale dalla semplice realtà. Prendendo alla lettera il suo ruolo e compito supremo egli tenta di calarsi in una forma assoluta, quella divina. Carnevali approda così ad una nuova fase della sua

---

<sup>401</sup> Lettera inedita di E. Carnevali a H. Monroe, direttrice della rivista «Poetry», scritta a New York il 2 gennaio 1918 e conservata nella «Harriet Monroe Collection», University of Chicago Library. Ora in E. Carnevali, *Saggi e recensioni*, op. cit., pp. 10-15 (traduzione di M.P. Carnevali).

esperienza oltre la quale il percorso a ritroso sarà possibile solo attraverso una perdita e un lutto.

## L'INCONTRO COL DIVINO.

Prima fu la crisi nervosa, poi l'estate di surreale "solitudine bianca", quindi, dopo un nuovo ricovero in clinica psichiatrica, l'esistenza vera e propria del mendicante. Proprio l'inusitato *deus ex machina* del male fisico e della follia dirottano Carnevali verso una nuova fase, verso l'*occasione*, "con quel che il termine comporta in sede etimologica, di caduta e di fine"<sup>402</sup>.

L'occasione di Carnevali è l'incontro col divino: affermazione potente, questa, soprattutto se riferita a chi si proclama antireligioso fin da tempi non sospetti. L'incontro col divino, col sacro, non ha, infatti, niente a che vedere con la pratica di un credo religioso. Carnevali sembra affermare, con la sua bruciante esperienza, che l'ateo non è chi non crede in Dio, ma il soggetto che da Dio si sente abbandonato.

Carnevali rappresenta così con la sua vicenda un ulteriore momento di quel fertile incontro fra il divino e la letteratura occidentale che si può far risalire ai tempi del poeta Hölderlin. Con il poeta tedesco, infatti, gli dèi pagani erano evasi dalle nicchie della retorica e ora, dice Roberto Calasso, «quei nobili latitanti si mescolavano beffardamente alla folla delle metropoli»<sup>403</sup>.

Questo tipo d'evento, questo "qualcosa che accade" è l'epifania del divino: la letteratura che ne deriva è il lasciapassare più benevolmente accolto in quella terra incognita, *no man's land*, che è il regno dei morti.

Ripercorrendo la strada battuta da Holderlin e dalla tradizione poetica simbolista, Carnevali accede a questo luogo dove anche Nietzsche si era avventurato «fino al giorno in cui aveva firmato alcuni biglietti a Torino col nome di Dioniso»<sup>404</sup>.

Il nome di Dioniso compare più di una volta all'interno della nostra ricerca: egli è il dio della transvalutazione dei valori, ultimo arrivato fra gli olimpi anch'egli è straniero. Fra gli dèi è il più insidioso e dissolutore perché complice della sovranità femminile: egli si prepara ad irrompere nel mondo attraverso *La nascita della tragedia* preannunciato con clamore da quel demone dionisiaco chiamato Zarathustra.

Non è un caso che il titolo che Carnevali sceglie per la sua autobiografia sia *The First God*. Che senso ha raccontare la propria vita, che senso ha scrivere un'autobiografia? Per chi ha incontrato il divino diventa un onere, un gesto fondamentale dell'esistenza. Lo schema del poeta che racconta se stesso, quasi fosse condannato a farlo, accomuna altri personaggi della letteratura, veri e propri *characters* (Orfeo o l'*Ancient Mariner* di Coleridge). L'incontro col divino, con

---

<sup>402</sup>L. Ballerini, *Emanuel Carnevali, fra autoesibizione e orfismo*, op. cit., p. 429.

<sup>403</sup>R. Calasso, *La letteratura e gli dèi*, Adelphi, Milano, 2001, p. 26.

<sup>404</sup>*Ivi*, p. 33.

l'assoluto, l'aver oltrepassato la terra dei morti li destina a raccontare continuamente il proprio mito d'origine: come in altre parole siano diventati poeti. Allo stesso modo raccontando la sua esistenza Carnevali ci consegna uno splendido romanzo autobiografico che come tale è anche romanzo di formazione e resoconto di un rito di passaggio.

Ma di che cosa parlano effettivamente gli scrittori quando nominano gli dèi, «se quei nomi non appartengono a un culto - e neppure a quel culto traslato che è la retorica»<sup>405</sup>?

Secondo Jung gli dèi sono eventi mentali o le stesse forze psichiche<sup>406</sup>: qui avevano avuto origine e qui si erano raccolti nuovamente come profughi del tempo.

Questo ritorno all'origine, per Jung, può essere un urto violento e intrattabile, se non con il lessico degradante della patologia: gli dèi come malattie mentali, quindi, capaci di scatenare la follia. Così Sherwood Anderson ricorda la notte di follia di Carnevali a Chicago:

«Tutta la storia, l'avventura di quella notte fu una maniera di uccidersi [...]. Quella che noi chiamiamo mente, se ne andò con lui quella notte»<sup>407</sup>.

Prima che in lui si scateni la follia, il poeta passa attraverso diversi stadi e trasformazioni. Il suo carattere sta mutando e ciò accade con una forte consapevolezza che lo scrittore registra puntualmente ne *Il primo dio*:

«Sentivo il frenetico bisogno di essere lodato e impazzivo per il desiderio di essere considerato un grande poeta. Il fatto che potessero esservi dei poeti più grandi di me mi faceva soffrire. Eppure sapevo di essere futile, il trionfo della futilità»<sup>408</sup>.

Appena un attimo dopo Carnevali sente il bisogno di parlare di Dio:

«Il fatto che non avessi alcun'idea di Dio non mi procurava alcun disagio (anche se a questo riguardo potrei apparire malvagio e sgradevole). Essere con Dio o non essere con Dio: questa è una frase che funziona in ambedue i sensi [...]. Non ho mai creduto in Dio, nemmeno da bambino, e quando pronuncio la parola 'Dio', si tratta solamente di un simbolo sentimentale. In un modo o nell'altro Dio non ha trovato posto nel mio spirito. Ho sempre davanti agli occhi le cose che la religione ha compiuto contro di me e contro gli altri mortali. Spesso Dio è equivalso all'inquisizione spagnola... A me pare che, per aver cura dell'intero universo, delle stelle, dei pianeti e di tutto il resto, Dio dovrebbe muoversi un po' più in fretta»<sup>409</sup>.

Dio non è mai negato del tutto, ma la sua presenza non ha alcun senso affermativo: non consola, né conforta, anzi sembra godere delle sciagure degli uomini. Un dio, quello di cui da conto Carnevali, che pecca di indifferenza verso il dolore degli

---

<sup>405</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>406</sup> C.G.Jung, *Commentary on "The Secret of the Golden Flower"*, in *Alchemical Studies*, da *Collected Works*, routledge and Kegan Paul, London, vol. XIII, 1978.

<sup>407</sup> *S. Anderson's Memoirs*, op. cit., p. 408.

<sup>408</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 84.

<sup>409</sup> *Ivi*, p. 85.

uomini. Perciò il suo atteggiamento verso Dio non può essere quello di una tradizionale devozione, ma quello del disprezzo e dello scherno. La nuova epifania non sarà più accessibile per il tramite di un gesto di fede, ma solo attraverso una forma di inganno e di tradimento. Egli ritorna a Dio con un gesto di stizza e di provocazione<sup>410</sup>. Se c'è qualcosa del divino che può essere preservato, che non ha in sé il germe ipocrita e ingannatore ciò è rappresentato dall'uomo Cristo:

«Cristo non ha mai cessato di essere immenso per me e penso che il Vangelo sia il libro più bello che sia mai stato scritto, tutto l'armamentario della divinità non ha fatto altro che danneggiare quell'uomo splendente che fu Cristo. La religione ha sempre torto, Cristo ha sempre ragione, anche quando parla in chiave minore del Regno dei Cieli. Non gli ho mai rivolto le mie preghiere, ma lui può benissimo farne a meno. Gesù Cristo è stato l'uomo più fiero di tutti i tempi: se è divino, ciò è dovuto unicamente alla sua fierezza»<sup>411</sup>.

Cristo non partecipa del senso del divino che deriva dalla religione, ma è divino in senso assoluto e quasi poetico. Già secondo Nietzsche Cristo sarebbe stato travisato dalla religione che ne avrebbe fatto una nuova figura del nichilismo: quella della cattiva coscienza dopo il risentimento giudaico: Cristo, morendo, avrebbe trovato un modo per giudicare la vita e interiorizzare la colpa (sarebbe, infatti, morto per i nostri peccati). Contrario a questa visione dei fatti Nietzsche aveva opposto al martirio di Cristo quello di Dioniso: «in un caso la vita viene giudicata e deve espiare; nell'altro la vita è giusta per sé stessa, abbastanza per giustificare tutto»<sup>412</sup>.

Il Cristo cui guarda Carnevali è quello di Nietzsche, è cioè, quell'uomo dolce e gioioso che non condanna ed è indifferente a ogni colpevolezza: un uomo che vuole solo morire. Cristo sarebbe così il punto culminante del nichilismo: il nichilismo vinto da sé stesso. Sottoscrivendo la sintesi nicciana "Dioniso-Cristo", Carnevali salva la figura di Cristo e ne fa un "amante di dispute poetiche"<sup>413</sup>: Cristo come il più interessante dei decadenti quindi, secondo una formula cara allo stesso Nietzsche<sup>414</sup>. Carnevali vuole essere Dioniso e Cristo insieme, perché tra loro non c'è opposizione, ma coincidenza.

Spesso ne *Il primo dio* ci parla della figura di Cristo, come quando tenta di "catechizzare" una giovane presbiteriana di Chicago:

«La religione andava bene per le vecchiette, le dicevo, per la gente stanca, per gli stupidi. Le dicevo che amavo Cristo, ma che Cristo è la negazione di qualsiasi setta cristiana, di tutte le religioni cristiane. Cristo avrebbe potuto farsi chiamare Dio, ma aveva preferito essere chiamato uomo, sapendo per istinto che, la parola 'uomo' è più estesa e più grande che la parola 'dio'. La religione, dicevo, insegna al mondo a fare a meno dell'amore, a fare a meno del peccato, perché la religione perdona tutti i peccati. La mitologia è bella, la religione

---

<sup>410</sup> «Il luogo dove viviamo è la terra di nessuno dove si compie un doppio tradimento, una doppia infedeltà: degli dèi verso gli uomini e degli uomini verso gli dèi. E in quel luogo dovrà ora disegnarci la parola poetica», cfr. R. Calasso, *La letteratura e gli dèi*, op. cit., p. 47.

<sup>411</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 84-85.

<sup>412</sup> G. Deleuze, *Nietzsche*, op. cit., p. 42.

<sup>413</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 85.

<sup>414</sup> Cfr. F. Nietzsche, *Frammenti postumi, 1888-1889*, in *Opere*, Volume III, Adelphi, Milano, 1964.

contorta e brutta. Perché gli uomini dovrebbero sottomettersi alla religione, le dicevo, quando essa è così oscura, incerta, sicuramente non santa? »<sup>415</sup>.

Carnevali ama un Cristo volitivo, quello per cui la volontà, anche la volontà di morire, è sempre sinonimo di forte vitalismo: la volontà di giovinezza e bellezza che era stata anche del poeta Rimbaud. Proprio nel suo saggio *Rimbaud* scritto per «Others» nel marzo 1919, Carnevali aveva inserito Cristo in uno speciale cenacolo estetico e morale:

«Oh Gesù Cristo bellissimo, tu hai pronunciato in eterno le parole dell'interpretazione miracolosa! [...]. Sono un adoratore che è morto molte volte per Dostoevskij, Nietzsche, Cristo e Rimbaud»<sup>416</sup>.

Un atteggiamento nuovo, una nuova condizione interiore, aveva manifestato i suoi sintomi già a New York qualche tempo prima<sup>417</sup>. Si trattava di un misto di esaltazione e impotenza, delirio superomistico e terrore della propria incapacità:

«Quel senso di silenziosa esaltazione che talvolta provavo lavorando. Un vago sognare, una specie di emozione, un sentimento, dico sentimento, come un Messia, un dolce Cristo [...]. E improvvisamente cominciai a scrivere: all'inizio poesie in rima, assurde poesie rimate che mandai a più di venti riviste, avendone di ritorno solo biglietti di rifiuto»<sup>418</sup>.

Il fatto che Carnevali senta maturare in sé il divino è strettamente connesso alla possibilità della creazione poetica: egli vuole fare della sua poesia un oggetto sacro e dar vita ad un nuovo mondo. Sebbene i suoi primi tentativi siano a suo stesso dire, goffi e incerti non rinuncia ad essere un creatore:

For hauling several gods  
over pedestals  
I' m all tired out;  
And my fists bleed  
For knocking same gods  
Off the pedestals.  
And here is why I take it so hard:

I make gods  
By blowing my own breath thru the nostrils of mere mortals;  
And when I knock them off -  
All this is not wonderful  
Since I can only make little - word gods like Salomon;  
And so to my bleeding fists,  
Well, I'm even too weak

---

<sup>415</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 112.

<sup>416</sup> E. Carnevali, *Rimbaud* in *Il primo dio*, op. cit., p. 373.

<sup>417</sup> «A volte mi pareva d'essere una nube nera, pronta a trasformarsi in una fioritura di tuoni e di lampi, sempre sospesa, sempre incombente, ma mai capace di grandi cose» in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 85.

<sup>418</sup> Ivi, p. 87.

For my soul<sup>419</sup>.

[«Per aver trascinato diversi dèi/ sui piedistalli/ sono sfinito/ e i pugni mi sanguinano/ per aver abbattuto/ dai piedistalli gli dèi stessi./ Ed ecco qui la ragione per cui ho faticato tanto: // Creo gli dèi /soffiando il fiato attraverso le narici di semplici mortali; / e quando li abbatto/ lacero un pezzetto della mia anima./ Tutto questo non è straordinario/ perché posso creare soltanto dèi di piccole parole come Salomon\*/; e quanto ai miei pugni sanguinanti,/ bene, io sono anche troppo debole/ per la mia anima»].

\* Il poeta nicaraguense Salomon de la Selva.

Il tentativo di Carnevali di diventare Dio è ogni volta un'esperienza traumatica e dolorosa e per il senso di frustrazione che deriva dal ricavare da questa immedesimazione "soltanto dei di piccole parole", e perché lo sforzo di costruzione della divinità e di creazione della poesia necessitano di una forza fisica e psichica indispensabile.

Nel dicembre del 1919 Chicago Carnevali spedisce da Chicago le ultime lettere a Giovanni Papini, esprimendo una sempre crescente intolleranza a vivere, una difficoltà spirituale, più che materiale, ad andare avanti:

«Non so perché devo essere così stupido e vile da dirle queste cose- ma qui non si vive. Io non so - quando viene un pò di vita - Si piange. Non ho niente - Non ho più un paese, nemmeno. Sono lo straniero, qui. Mi vogliono bene e mi ammirano, ma sono lo straniero. Ma che importa! Ci sono grandi cose da farsi - E ci si dimentica di tutte le piccole miserie quando ce n'è una grande e terribile e che ci minaccia di toglierci ogni sembianza di vita dalla faccia se ci rifiutiamo di combatterla. C'è un grande nemico - ed un grande amico!»<sup>420</sup>.

Carnevali parla un linguaggio per iniziati, un codice che può condividere con Papini, come lui seguace degli ideali di giovinezza e volontà. La minaccia di cui parla Carnevali è forse la perdita della vitalità e la morte dell'anima. E il terribile nemico è forse un Dio che non vuole "la grande logica estetica morale teoria di vita"<sup>421</sup>.

Carnevali sente incombere la gran risoluzione, un passaggio terribile della sua esistenza, ma già teme di non poterne sopportare il peso<sup>422</sup>.

L'America stessa gli riserva ogni giorno di più una scarsa accoglienza e riferisce questo suo sentimento di estraneità a Papini in quella che risulta essere l'ultima lettera dell'epistolario, datata febbraio 1920:

«Passo giorni di orribile tristezza, nella più sconsolata solitudine. Non posso dire di avere un amico. L'America è orribile. Ma è il mio paese. Bisogna essere ben forti per amarla

---

<sup>419</sup> Lettera a H. Monroe, direttrice della rivista «Poetry», scritta a New York il 2 gennaio 1918 e conservata nella «Harriet Monroe Collection», University of Chicago Library. Ora in E. Carnevali, *Saggi e recensioni*, op. cit., pp. 10-15. (Traduzione di M.P. Carnevali).

<sup>420</sup> E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America, Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, op. cit., lettera XIV.

<sup>421</sup> Ivi, lettera VII.

<sup>422</sup> «Ma no, si è tristi per l'altra ragione. Perché la mia visione si avvicina, e le visioni non sono fatte per viverci dentro», *ibidem*.



abbastanza da starci. E mi sono detto che ci rimarrò. Se sapesse come se ne soffre, noi altri, della “Fretta materia – money - quantity!”»<sup>423</sup>.

Sono giorni di tristezza e solitudine aggravati dalla dipartita di Annie Glick, la compagna di Chicago. Di lei Carnevali ci parla ne *Il primo dio*:

«Fosti tu il mio amore più grande [...]. Se ho qualche fiducia nella donna la devo a te che fosti la prima bella donna da me amata, vitalmente, umanamente bella [...]. Annie tu eri il solco lasciato da ogni mio pensiero, la pace tra le mie guerre troppo numerose, eri l’uso esatto di ogni parola usabile: bello, brutto, sacro, feroce, meraviglioso, miserabile [...]. Eri la veranda della mia vita dalla quale io vedevo passarmi davanti il mondo, eri la scala ascendente della mia volontà»<sup>424</sup>.

Annie rappresentava per Carnevali l’incontro assoluto da cui sarebbe scaturita la poesia: grazie a lei era possibile realizzare l’ideale estetico puro, quello della totale aderenza delle parole alle cose. Nell’immaginario del poeta essa viene a coincidere con la *ninfa*, uno di quegli esseri femminili dalla lunghissima vita, custodi della “fonte delle belle acque” (acque della conoscenza). Il sapere che esse infondono è terribile e insieme prezioso, poichè assume la statura della *possessione*. Carnevali si dice posseduto da Annie e deriva dalla sua vicinanza l’ispirazione per ogni parola:

«Annie, apri la porta dei miei ricordi e dentro quella buia stanzetta entrerà l’illuminazione della parola. Là dentro c’è aria viziata, odore di chiuso, sentore di muffa, ma la luce disperderà i fantasmi e l’odore. Annie fosti tu il mio amore più grande [...]. Poiché tu Annie eri l’entità femminile di cui un poeta ha bisogno, io rimasi prigioniero nelle tue mani per tanto tempo e per così poco tempo tu fosti prigioniera nelle mie. Io disturbavo i tuoi sogni e tu disturbavi ogni giorno questa mia anima già frantumata da tante fredde e disamorate passioni. Ricordi che per più di un anno tentai di modellare il tuo volto con la creta? Ricordi la gita che facemmo alle dune di Chicago senza riuscire a vedere il lago? È buffo andare alle dune senza vedere le acque del lago. Ti ricordi quando tirasti fuori un temperino e tentasti di tagliarmi le vene? Ti ricordi quando dicevi che ero il fratello minore di Dio, mentre io credevo di essere Dio stesso?»<sup>425</sup>.

Sherwood Anderson e la moglie furono i testimoni più vicini delle vicende di tutto quel periodo, dell’ultimo insperato resoconto dell’eros e della folle caduta che ne seguì:

«Per tutto il tempo che continuai a chiacchierare, mi accorsi che loro due non prestavano molto credito al mio strano modo di essere. Mi giudicavano melodrammatico, sconveniente in tutto. Doveva essere difficile accettare in pieno tutte le mie sciocchezze, perché io credevo di essere Dio e, per un breve periodo, io fui per me stesso l’unico Dio, il Primo Dio. Dissi ad Anderson che non potevo più sopportare la volgarità, il sudiciume, la stupidità [...].

---

<sup>423</sup> Ivi, lettera XVI.

<sup>424</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., pp. 119 - 122.

<sup>425</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 118-122. Più avanti, dopo l’abbandono di Annie Glick si legge: «*Il mio letto era una tomba e lì morirono i miei canti*» ivi, p. 125.

Per tutto il tempo che parlai con gli Anderson, tenni in mano una fotografia. Era di Annie»<sup>426</sup>.

Compare per la prima volta la formula della divinità quella che, durante la crisi, si trasformerà in cantilena ed esorcismo e attraverso la quale Carnevali tenterà di far passare la creazione di un mondo nuovo. Il resoconto di quella notte di follia occupa due interi capitoli de *Il primo dio*: il pensiero di Dio si era fatto ricorrente e asfissiante. Ma contemporaneamente, con la stessa intensità, quasi a ribadire l'adiacenza dei due piani di discorso e la loro osmosi, ad assillare Carnevali c'è anche il pensiero della poesia:

«Credevo che per i poeti fosse venuto il tempo della peste, il tempo della fine: la fine dei canti, delle odi, dei poemi, di tutte le vecchie, ammuffite sciocchezze. Per i poeti che, come passerai disperati, lasciavano i loro escrementi dappertutto. Ero nauseato dai cuori delicati che i poeti ostentano sul palmo della mano, insanguinati trofei della loro guerra con la vita, ch'essi si portano dietro lungo le autostrade e le scorciatoie dell'esistenza, gridando: "Aiuto, aiuto!" con la bocca sanguinante benché sappiano benissimo che nessuno li ascolterà. (Perché chi diavolo ascolta i poeti se non altri poeti?) Da una parte giace il grande mondo e dall'altra il piccolo poeta, con le sue microscopiche parole; il re della forma, l'infaticabile ballerino. L'artista non vede che suo dominio è il vuoto, suo impero il silenzio, suo regime il disordine, sua danza la disarmonia»<sup>427</sup>.

Ancora una volta, nell'imminenza della sua personale catastrofe, Carnevali sente di dover gridare contro le sfumature e le danze e contro chi non sa essere vivo. Nel momento della crisi egli parla ancora degli artisti e della loro missione, ma si chiede anche chi, oltre ai poeti, può dare ascolto ai poeti se non un dio:

«Oh gli artisti, questi fotografi dell'amore, questi cinematografari dell'avventura! Troppe parole sono state già dette, troppe frasi scritte, troppe canzoni cantate, troppe danze danzate! L'artista parla di Dio come di un parente, lo tratta come un cugino, sia che lo insulti, sia che lo lodi. E l'artista ha gran bisogno di Dio, un tremendo bisogno che Dio ascolti le sue piccole parole»<sup>428</sup>.

L'artista e Dio sono sullo stesso piano: sia che si tratti di solidarietà e condivisione (Rimbaud - Cristo), sia che si tratti di sfida e provocazione (Rimbaud - religione). L'avventura del poeta è partire alla ricerca del proprio dio (da crocifiggere) per farne nascere un poeta, che sia a sua volta un nuovo creatore, un nuovo dio. Soltanto un anno prima Carnevali aveva scritto nel saggio *Rimbaud*:

«Io sono partito per una grande avventura e mi riesce talvolta di impersonare un dio che, una volta, ho visto per un momento. Desidero e faccio tutto quello che posso per impersonarlo. Se non credete nella Giovinezza, non pronunciate vaghe bestemmie [...]. Conoscere il proprio io e possederlo: l'immagine perfetta è la sensazione perfetta, la vita

---

<sup>426</sup> *Ibidem*.

<sup>427</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 128.

<sup>428</sup> Ivi, pp. 128-129.

perfetta. Avere il proprio io nei giorni della giovinezza, con ogni centimetro del proprio corpo in tensione [...]. Certezze dei diciassette, dei diciotto anni, certezze nate da una perfetta armonia della vita e dell'essere, della Giovinezza, certezze di Dio [...]. Ma ecco che vengono i giornalisti, i dottori, i custodi, i becchini, i creatori di bellezza (i barbieri), i ruffiani del concubinaggio fra Dio e i mostri della carne imputridita, i procuratori di morte, «i cuori di sporcizia, le bocche di sterco» [...] e di costoro ce ne sono tanti quanti sono al mondo quelli che hanno occhi strabici iniettati di sangue e gonfi [...]. Chi di voi rinuncerebbe alla vita che ognuno di voi odia, chi di voi morirebbe per lui [Rimbaud] - o comunque qualsiasi Dio? Perché dovete morire; non oscillare in uno stato di neutralità, come dicono i critici letterari, ma morire con lungo tormento e per emozioni genetiche...»<sup>429</sup>.

I tempi sembrano maturi e il poeta si spinge oltre, ad impersonare quel dio che vuole essere. Egli in pratica va oltre quell'attimo d'epifania, quel breve momento di rivelazione che, se circoscritto, gli consentirebbe di non rinunciare totalmente alla sua umanità e alla sua salute mentale:

«Ora credevo fermamente di essere l'Unico Dio. Ma nessun Dio fu mai più umile di me, nessun dio fece mai sbagli peggiori, nessun dio fu mai brutto come me. Nessun dio mi aveva mai soddisfatto come questo dio improvvisamente concepito, e nessun dio scaturì mai tanto spontaneamente alla vita, e nessun dio desiderò mai con tanta passione i colori del mondo. Credevo che nessun Dio fosse mai stato buono come me, e per bontà intendevo una cosa molto vasta, qualcosa di enorme, terrificante, qualcosa di così grande che non ne conoscevo il nome»<sup>430</sup>.

Il divino, come sostiene Calasso, è «ciò che impone con la massima intensità la sensazione di essere vivi»<sup>431</sup>: ma si tratta di una sensazione immediata, poiché la pura intensità, come evento continuo, è impossibile e sopraffacente.

Il dio in cui Carnevali si sta calando è un evento mentale di quelli che intendeva Jung, una malattia più che un'euforia. Il suo progetto di letteratura come impresa di salute, il progetto di salvazione del mondo e di sé stesso, viene da ora in poi a decadere: non che lo scrittore in genere debba necessariamente godere di una salute vigorosa ma almeno, come sostiene Deleuze, deve godere di una salute precaria. Questa gli deriva «dall'aver visto e sentito cose troppo grandi, troppo forti per lui, irrespirabili, il cui passaggio lo sfinisce, ma gli apre dei divenire»<sup>432</sup>. La malattia dominante, così come la salute dominante, dice Deleuze, nega possibilità alla letteratura, così la nevrosi e la psicosi non sono passaggi di vita, ma stati in cui si cade quando il processo è interrotto: la malattia, non è più *processo*, ma arresto del processo, come nel "caso Nietzsche".

Carnevali entra nel vicolo cieco della malattia e da ora in poi il delirio ricade nello stadio clinico. Per lui possiamo mutuare ciò che Deleuze dice su Nietzsche: «Le

---

<sup>429</sup> E. Carnevali, *Rimbaud in Il primo dio*, op. cit. pp. 370- 373.

<sup>430</sup> Ivi, p. 129.

<sup>431</sup> R. Calasso, op. cit, p. 42.

<sup>432</sup> J. Deleuze, *Critica e clinica*, op. cit., p. 16.

parole non sboccano più su nulla, non si vede e non si sente più nulla attraverso di loro, tranne una notte che ha perso la sua storia, i suoi colori, i suoi canti»<sup>433</sup>.

Oltre a Sherwood Anderson anche Mitchell Dawson è testimone dei fatti di Chicago. In una lettera a Waldo Frank ricorda Carnevali in quei momenti:

«A quel tempo egli era Dio o almeno credeva che fosse possibile diventare Dio, sebbene tutti e due avessimo deciso che era indesiderabile senza per altro rimanere umano [...]. Quella notte, quella che noi chiamiamo ‘mente’ se ne andò da lui»<sup>434</sup>.

Ecco invece la maniera in cui Carnevali descrive la sua *caduta*:

«Ero atterrito dalla maniera totalmente nuova in cui la luce stessa mi appariva alla finestra, una luce così eterea, inconsistente, debole e tremula nella finestra. Credetti di morire o di essere prossimo a morire, o anche di aver raggiunto la morte. I rumori prendevano un altro significato, ma il più terribile di tutti era il rumore della mia voce. Urlavo a squarciagola la mia pazzesca formula della divinità, ripetendo che io ero, per me stesso e per tutti gli uomini, il Primo Dio, l’Unico Dio, che ero un carico di spezie giunto improvvisamente in porto. Ma ero l’unico apostolo della mia religione: rispettavvo il sole e la luna, benché, nel mio orgoglio violento, non avessi bisogno di loro. Avevo sempre odiato la ricercatezza e ora piangevo e invocavo la semplicità, solo che la semplicità non doveva essere presa per pura idiozia. Per essere un dio, un vero dio, bisognava saturarsi di cose semplici: ecco la via più facile per raggiungere la perfezione della divinità. Accadde mentre leggevo un libro di storia cinese: improvvisamente il nodo di sgomento e di disperazione si sciolse e l’intera stanza ruotò intorno a me; balzai in piedi barcollando, ubriaco. Stavo diventando pazzo e lo sapevo. Ogni traccia di realtà mi aveva abbandonato e io vacillavo, inciampavo, senza risorse, in un mondo incerto»<sup>435</sup>.

In questo momento, atterrito dal pensiero della pazzia, Carnevali bussa alla porta di Sherwood Anderson e gli chiede di poter mangiare, «pensando che l’azione meccanica del masticare mi avrebbe riportato alla realtà», ma Anderson, dice Carnevali, «mi mise garbatamente alla porta»<sup>436</sup>:

«Barcollai fuori, nella neve, ubriaco per quei terribili sintomi di follia, vagando per strade che mi erano da sempre note e da sempre sconosciute. Avevo per compagne la tremenda Paura delle Paure, la paura di non essere più in grado di capire il significato delle cose e la Miseria di tutte le Miserie: quella di capire che era scomparsa in me la facoltà di distinguere una cosa dall’altra e perfino la volontà di distinguerle. Sento ancora gli orrendi rumori che facevo mentre andavo avanti, il grugnito che scambiavo per poesia, il pianto che era il pianto più disgustoso del mondo [...]. Fuori, nella neve, di nuovo dissi ad alta voce: ora quell’angolo cesserà d’essere un angolo, quel lampione non sarà più un lampione; quella fogna non scorrerà più col suo carico d’acqua sporca, perché l’amato elenco delle cose comprensibili è andato inavvertitamente distrutto, perché in questo immacolato pezzo di cielo una vite si è allentata, un dado spuntato, una rotella è andata fuori posto, e l’intera macchina della realtà è soltanto l’interruttore. Dicevo: poiché io sono pazzo o lo diventerò tra poco, impossibile che io riesca di nuovo ad afferrare la realtà. E allora qualcosa di strano

---

<sup>433</sup> Ivi, p.11.

<sup>434</sup> Lettera inedita di Mitchell Dawson a Waldo Frank scritta un mese prima del definitivo ritorno di E. Carnevali in Italia, da Chicago, il 22 luglio 1922, “Fondo Rose Dawson”, Chicago; ora in E. Carnevali, *Diario bazzanese e altre pagine*, op. cit., pp. 55- 57.

<sup>435</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., pp. 129- 130.

<sup>436</sup> Ivi, p. 130.

accadde o non accadde: sentii che uno dei miei occhi non si chiudeva, che non si sarebbe mai più potuto chiudere, e d'ora innanzi avrebbe agito indipendentemente dall'altro»<sup>437</sup>.

Carnevali ha perso completamente il controllo della mente e del corpo. L'encefalite letargica e il conseguente stravolgimento percettivo, «permisero al *mondo dell'allucinazione* di essere riammesso nella perimetria del reale, riammissione che Carnevali sintetizza nell'equazione: morire uguale *indiarsi*»<sup>438</sup>.

Confrontando l'incontro di Carnevali col divino con quello ad esempio di Hölderlin noteremmo subito delle convergenze: anche il poeta tedesco aveva vissuto un'esperienza così radicale e si era spinto fin *dietro* gli dèi, fino al punto divino, fino all' "immediato", come scrisse in un frammento su Pindaro<sup>439</sup>.

Quell'*immediato* non può essere trattenuto perché la mente dell'uomo non lo sopporta, eppure, più forte anche della paura di morire è la paura di questa perdita, la perdita, cioè dell'*immediato*. Per sopraffare il discontinuo il poeta ha bisogno di un rito: il *ritmo*, in quanto ripetizione, dice Calasso, è il miglior alleato del "continuo". Questa specie di fiamma che è la legge della continuità, aspira a fuoriuscire sotto forma di "opera": «il suo corpo immortale usa il corpo dell'autore come involucro provvisorio»<sup>440</sup> ma presto lo abbandonerà.

Carnevali pronuncia la sua formula della divinità per scongiurare, a suo modo, il discontinuo. Tale formula sembra non avere un senso compiuto, ma allo stesso tempo vuole raccogliere tutti i significati possibili:

«Trascorsi le ore che mancavano all'alba gridando che avevo trovato la formula della divinità, e questa è la formula: sì - no, e sì e no. Questa è la formula dell'accettazione e del diniego, allo stesso tempo e in tempi diversi, e se si fosse potuta raggiungere la simultaneità dell'accettazione e del diniego, allora la divinità sarebbe stata a portata di mano [...]. Riempì la casa e la notte con la ripetizione della formula per la pazzia: sì - no, sì e no, no - sì »<sup>441</sup>.

---

<sup>437</sup> Ivi, pp. 130- 131. È interessante notare come la versione che Anderson dà dell'evento sia decisamente differente: «Alla fine una notte d'inverno venne a casa mia. Era pallidissimo e mi parve che nei suoi occhi brillasse una luce strana [...]. Non l'avevo visto da parecchi mesi e la malattia aveva molto progredito in lui. Era magrissimo e assai poco coperto; era senza cappotto. La notte era rigidissima e cadeva una neve pesante. Stette con me quella notte, per mezz'ora, parlando dapprima tranquillamente, insistendo perché io uscissi con lui quella notte [...]. Continuò a gridare, stando in piedi davanti a me e poi, prima che io potessi dire una parola e fermarlo, corse fuori. Sentii i suoi passi giù per le scale e gli corsi dietro, chiamandolo, poiché gli volevo dare almeno un cappotto pesante ma, quando fui in fondo alle scale e per la strada lui era sparito nella tempesta di neve. Deve aver vagato pazzamente, per ore quella notte, nella bufera. In casa mia prima di eccitarsi a quel modo e fuggire, aveva parlato della bellezza della tempesta, dicendo che c'era stato in mezzo, perché voleva sentirsi parte di essa. "Voglio in me la sua bellezza", aveva detto», cfr. S. Anderson's *Memoirs*, op. cit., pp. 406-407.

<sup>438</sup> L. Ballerini, op. cit., p. 430.

<sup>439</sup> F. Hölderlin, *Brot und Wein*, in *Tutte le liriche*, Mondadori, Milano, 2001.

<sup>440</sup> R. Calasso, op. cit., p. 157.

<sup>441</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., pp. 132- 133.

La ripetizione è ciò che conta e la formula adottata è la sintesi di tutte le possibilità creatrici: l'affermazione, la negazione, la complementarità e la negazione reciproca. Carnevali stesso ne tenta un'interpretazione:

«Era una sorta di panteismo ciò che sentivo di avere raggiunto. Io ero il centro della terra; l'intero universo ruotava intorno a me. I quattro stati della mia mente si dovevano esprimere, ed erano in realtà espressi da una sola frase: Sì e no. Né sì né no. Sì o no [...]. La cosa più semplice del mondo era vivere e ora io potevo vivere, sopravvivere per sempre grazie a questa semplice formula della divinità che avevo trovato»<sup>442</sup>.

La morte ormai è un problema secondario perché Carnevali ha sopraffatto il discontinuo, l'arrestarsi del tempo: la sua guadagnata divinità è suggellata non da eventi, miracoli, ma dalla sua stessa voce. Attraverso la voce si diffonde una legge di continuità, quella che da tempo aspirava ad uscire, sotto forma di un suono essenziale. La parola-sillaba, che crea e salva, sembra fuoriuscire dal corpo del poeta ed è un rito da ripetere all'infinito nella notte di follia di Chicago.

Carnevali aveva urlato sotto la neve lo stesso grido di Melania P. La zia Melania aveva aperto le braccia, fino a farle staccare dal corpo, per far uscire da lei quella "terribile cosa". Poi si era cullata con un ritmo ripetitivo: su e giù faceva la sua testa, confortandosi, riguadagnando a poco a poco un equilibrio che rendesse possibile la vita. Come il su e giù della testa di Melania, anche il *sì* e il *no* di Carnevali allontanano la stasi, insopportabile, e cercano di ricondurre il soggetto alla realtà.

Anche Nietzsche aveva lavorato molto sul *sì* e sul *no*: alla fine della sua opera avrebbe dovuto fare vincere il "sì" incessante che avvolge tutta l'esistenza e che sarebbe coinciso con la rivelazione dell'eterno ritorno. Nietzsche e come lui Carnevali, si ferma prima, ad un'altra figura, quella del buffone. Non sarà il superuomo, ma soltanto una figura grottesca che confonde le maschere: il buffone cioè è colui che sposta i valori umani al posto di quelli divini, poiché, fallendo il tentativo di cancellare Dio, non elimina ma si sobbarca per intero il problema della divinità.

Carnevali crede pure di ritrovare la realtà e di recuperare il senso dell'affermazione, ma ogni volta che dice *sì* porta con sé un *no*. È questo il vicolo cieco della sua esperienza: l'impossibilità di uscire dall'intermittenza del *sì* e del *no*: la malattia regala a Carnevali il suo sorriso equivoco e lo ferma per sempre in quel simultaneo ruolo postumo di «attore afasico e spettatore logorroico del suo numero d'eccezione»<sup>443</sup>.

---

<sup>442</sup> Ivi, pp. 133- 134.

<sup>443</sup> L. Ballerini, op. cit., p. 431.

## IL DESERTO DELLA PAROLA.

Dice Carnevali tirando le somme della sua terribile vicenda:

«Questa mia divinità fu per me una liberazione da molte cose: questo dio, benché fasullo, fu un gran conforto, una gran trovata, una scoperta valida per tutto il tempo che durò»<sup>444</sup>.

Come se avesse recitato una parte, Carnevali sembra liquidare con poche parole l'accaduto. Ma tutto ciò che accadde dopo risulta legato a filo doppio all'incontro col divino. Il fatto che egli racconti nel suo romanzo le varie fasi del suo viaggio mentale, ai confini fra realtà e allucinazione, potrebbe far pensare ad uno sguardo obiettivo, da fuori: Carnevali autore non sarebbe lo stesso Carnevali della notte di follia. Egli racconterebbe dall'esterno questo nuovo personaggio, se stesso, come se fosse diverso, un altro. E' veramente così oppure l'effetto di quella "orfica notte" si spinge fino all'oggi in cui Carnevali scrive?

In realtà il Carnevali scrittore altro non è che il prodotto di quella vicenda e la scelta dell'autobiografia lo dichiara: Carnevali non può che parlare di se stesso e del suo fatale incontro. "Per tutto il tempo che durò" significa allora che l'effetto dell'*indiarsi* persiste ancora nel momento in cui lo scrittore racconta e lo accompagnerà fino al limite estremo quando l'occasione epifanica si trasformerà definitivamente in deciduo *ocaso*.

La narrazione di se stesso è il pegno da pagare per essere stato nella "terra dei morti" e il ritorno nel regno dei vivi porta con sé una perdita irrecuperabile, un lutto: la salute mentale. Il suo nuovo stato gli consentirà di vivere ed assaporare con purezza *Bellezza* e *Assoluto*: concetti che, in una normale condizione psichica, sarebbero inconcepibili. È il deserto che permette a Carnevali quest'ultima esperienza. Mitchell Dawson, nella già citata lettera a Waldo Frank racconta:

«Pregò d'essere mandato alle Dune. Trascorse là tutta l'estate vivendo di fagioli e ciliege selvatiche, mendicando rimasugli di cibo, nuotando lontano dalla riva del lago e chiamando aiuto: "l'uomo matto vede più chiaramente"- diceva»<sup>445</sup>.

Sono le dune dell'Indiana l'ultima vera esperienza prima che Carnevali sia definitivamente esiliato dal suo esilio:

«Qui cominciarono gli ultimi bei giorni della mia vita! Oh voi, mio vero amore, giorni indimenticabili, indimenticabili mesi di primavera e d'estate»<sup>446</sup>.

---

<sup>444</sup> Emanuel Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 136.

<sup>445</sup> Lettera inedita di Mitchell Dawson a Waldo Frank, ora in E. Carnevali, *Diario bazzanese*, op. cit., pp. 55- 57

<sup>446</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 145.

Un deserto accoglie alla fine lo straniero e si tratta forse del primo vero accoglimento:

«Pensavo alle dune come ai seni di sabbia di un'invisibile divinità e più volte mi chinai a baciarle. C'era sulle dune di mattina, un soffuso sorriso al quale rispondevano le acque del lago. Le dune erano il mio bianco paradiso [...]»<sup>447</sup>.

In questo luogo-non luogo dove termine e principio si confondono, che non è paesaggio, ma assenza di paesaggio, l'uomo rinuncia a se stesso, cancella uniformemente corpo e anima ed è finalmente *nessuno*. Dice lo straniero di Jabès:

«Sentivo che il deserto era il mio universo, prima ancora di conoscerlo. Solo la sabbia può condurre una parola muta fino all'orizzonte»<sup>448</sup>. La parola muta è la parola della natura: il sole, la notte, il cielo sono questi gli oggetti poetici assoluti dello straniero:

«Nessuno si è mai alzato all'alba per tuffarsi nel lago come facevo io. Nessuno ha mai provato sulla sabbia l'estasi che provavo io. Conoscevo l'odore di ogni foglia, la fragranza di ogni frutto. Gran Dio, era tutto un profumo che entrava a viva forza nelle narici. Quando uscivo dall'acqua cantavo anche più forte. Urlavo di gioia e di ebbrezza. Per dio, queste dune erano mie, perché io non ero un turista della domenica. Non le amavo soltanto perché presto le avrei lasciate, ma perché pareva che ricambiassero il mio amore. Ero divenuto finalmente il pazzo delle dune. Camminavo nudo come Dio mi ha fatto sul verde delle dune e sul giallo della sabbia»<sup>449</sup>.

Dio ricompare come creatore del deserto nel quale ha gettato il suo nuovo Adamo. Carnevali scopre nel deserto che Dio esiste, ma come irrecusabile Niente. E, proprio in questo Nulla, è nascosta la parola solitaria di Dio, parola di nessun luogo, essendo quella oscura del deserto.

Carnevali trascorre molto tempo nelle dune dell'Indiana e spesso si tuffa nelle acque del vicino lago. La natura viva e spontanea regala allo straniero un'appartenenza senza confini, né costrizioni e dal deserto della parola, rinnovato dalle acque del lago, egli riemerge purificato.

Carl Sandburg, nel suo emozionante ricordo di Carnevali, ne sintetizza bene la duplice anima («È della tribù di quelli che camminano nel sole ed anche un viandante nelle ombre oscure. Talvolta sembrò gettarsi contro il sole»<sup>450</sup>) aveva scritto a Carnevali dopo un suo invito a recarsi presso di lui alle dune. Sandburg lo saluta come un nuovo profeta, poeta della natura capace di dominarla attraverso il genio e la poesia:

---

<sup>447</sup> *Ibidem*.

<sup>448</sup> E. Jabès, *Uno straniero con, sotto il braccio, un libro di piccolo formato*, SE, Milano, 2001, p. 30.

<sup>449</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 147.

<sup>450</sup> Nella prefazione di Dorothy Dudley a Emanuel Carnevali, *A Hurried Man*, op. cit., p. 7.



«Dear Emanuel:

Thank you forty ways for a living and vivid letter filled with as good laughter as you or anybody else ever laughed. Touches here and there too with a high spot of song. One with such a capacity of throwing the golden rings of the moon into the lake and hauling them up on the sands ought to go slow about doing anything except a few steady things of a set program of doing nothing in particular on odd days and nothing special on even days::\$\$1234567890- and a cuppa of coffee. That is my advice to you. Melt the golden rings of the moon into a shield and write this advice on it.

If you ever learn to eat loneliness and like it half the time- and if you ever learn to be so deliberate that you capture so much as one half of the dreams running across the disc of your consciousness - you will outrun and outdo any and all Latin artists I know of in these latter days.

I shall pray for feet and hours to make the dune journey. Just now all roads to the dunes are blind alleys with ash barrells and rat carcasses so far as I am concerned.

Go to it, kid. Eat your heart out and make yourself like it. Harden all that is brass in you and forget all that is not brass. The logs, swivel, and protective case of the apparatus that enabled you to throw golden moon rings into the lake - all brass.

Pope of the Lake, emperor of the Sand, for the Mass sung to my coming, I am going to write a Bible of requiem, I am going to execute a composition of music, a series of hosannah notations to be shouted with the throwing of the moon rings of gold into the lake, the length of each hosannah to be based on the diameter of each ring thrown.

And I shall tell the people that just now you are more than happy - happiness being only a negation of misery - that you are close to discovering mockerings and secrets of the earth - how when one has flown all of life flyable in a day it is time to drop down to place as next-of-kin with all things that know nothing, say nothing, and wait.

Yours for the grey gateways,  
Carl Sandburg»<sup>451</sup>.

Dopo il trauma dell'esperienza del divino il deserto restituisce al poeta/straniero la sua anima solare e muta. La sua voce smette di gridare e, mentre impara l'espressione semplice e piena, la parola sembra percorsa da una nuova sobrietà. La fiducia in questo rinnovato panteismo dona conforto all'animo del poeta e la parola travagliata accoglie finalmente la speranza:

Tomorrow will be beautiful,  
For tomorrow comes out of the lake<sup>452</sup>.

[«Il domani sarà bello, / perchè il domani sorge dal lago»].

---

<sup>451</sup> *The letters of Carl Sandburg*, a cura di Herbert Mitgang, Harcourt, New York, 1968, pp. 173 – 174.

<sup>452</sup> E. Carnevali, *Hope*, in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 225 (tr. di M.P. Carnevali).

*Capitolo IV*

CARNEVALI E PAPINI

## GIOVANNI PAPINI: UNA PROSPETTIVA CRITICA

Quello con Papini è un rapporto che Carnevali elabora e costruisce dall’America, nei primi anni di soggiorno nel suo nuovo paese. Esso si muove su un duplice registro: il primo è quello della commossa ammirazione, da cui deriva la vera iniziazione letteraria di Carnevali. Sono i primi anni di vita a New York e in questo periodo il giovane italiano emigrato legge *Un uomo finito* e ne riesce folgorato.

Il secondo registro è invece quello più critico e disincantato ed appartiene alla fase italiana della vicenda umana di Carnevali, quella che da molti viene definita declinante<sup>453</sup>. In questa fase la stessa scrittura sembra risentire dello straniamento geografico, diventando scrittura dell’esilio e della rassegnazione. Luigi Ballerini percepisce il rientro in Italia come una sconfitta: esemplare corrispettivo di quel ritorno a mani vuote dall’Ade di Chicago nei giorni della pazzia. Dice Ballerini:

«Disceso all’Ade e tornatone senza Euripide, Carnevali non può più tentare nuove morti»<sup>454</sup>.

La divinità mancata ed il tentativo eluso d’*indiarsi*, determinano un’assenza sopportabile solo col torpore della rinuncia. I suoi versi e la sua scrittura, secondo Ballerini, da allora in poi non saranno più gli stessi: «vi circola oramai il senso di un avvilito dolore»<sup>455</sup>.

Se ciò può essere vero per quanto riguarda la scrittura poetica, in cui la malattia sembra aggiustare, con un tono crepuscolare<sup>456</sup> e dimesso, il grido e la tracotanza dell’uomo sempre in corsa nei suoi esuberanti anni americani, non lo è ancora per lo stile che continua a contraddistinguere il Carnevali - critico.

---

<sup>453</sup> Di “deciduo occaso” parla Luigi Ballerini nel saggio “*Emanuel Carnevali, fra autoesibizionismo ed orfismo*”, in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 434.

<sup>454</sup> Ivi, p. 432.

<sup>455</sup> Ivi, p. 433.

<sup>456</sup> Per uno studio in chiave crepuscolare si veda il tentativo di confronto fra Carnevali e Gozzano in Daniela Carpi Sertori, “Emanuel Carnevali and Guido Gozzano. An Analysis of a Literary Influence”, in «Rivista di Studi Anglo-Americani» Anno III, n. 4-5, 1984- 1985. Della stessa autrice si veda anche: “Emanuele Carnevali. Un esempio di emigrazione culturale”, in «Convergenze», III, 1978. La Sertori però intravede una matrice di stampo crepuscolare improntata alla nostalgia e al rimpianto in *tutta* la raccolta poetica di Carnevali, senza circoscriverla alla seconda produzione del rientro in Italia, come invece io credo sia meglio.

Nel 1931, infatti, per la rivista «The New Review» edita a Parigi esce un tagliente articolo sul *Gog* di Papini<sup>457</sup>. Qui l'autore toscano che aveva rappresentato un modello e una guida per il giovane Carnevali a New York, sembra aver perso ogni attrattiva agli occhi del suo antico discepolo, ora diventato il suo critico più accanito. Il tono di Carnevali è, oltre che vivace e fulmineo, quasi risentito per la disillusione che la lettura di Papini gli ingenera. Il *Gog* disattende le speranze di Carnevali nel suo autore simbolo che sembra essere divenuto «quello che non era al tempo in cui scrisse 'The Failure'<sup>458</sup>, cioè un uomo finito, un uomo distrutto»<sup>459</sup>.

Senza appello Carnevali si schiera contro quello che sembrava, fino ad allora, il collegamento estetico più diretto fra lui e Papini, e che oggi salta agli occhi come il suo principale difetto: l'istrionismo maledettistico. Carnevali si dice stanco di ritrovare in Papini:

«Lo stesso essere inquieto, petulante, chiacchierone, prepotente, litigioso, violentemente litigioso e, in conclusione non tanto coraggioso quanto i critici lo vogliono far passare»<sup>460</sup>.

E ancora, drastico:

«È il libro più spiacevole della nostra epoca. Ma è così inutilmente spiacevole (così ingenuamente, si potrebbe anche aggiungere) così inutilmente brutto, così trascuratamente orribile. Ma qual è la ragione di un tal libro? Papini vuol essere di nuovo giovane»<sup>461</sup>.

L'esaltazione della giovinezza come valore etico ed estetico sotteso all'idea dello svecchiamento della cultura era stato canone fondante di tutta l'Avanguardia italiana. Nel rivoltarsi contro gli accademismi della cultura e i valori intellettuali consolidati dell'Italia post-risorgimentale, la generazione di Papini (la cosiddetta generazione degli anni Ottanta) aveva dato voce alle nuove esigenze di pensiero e di realtà. L'ideale della giovinezza era appartenuto agli obiettivi programmatici di tutte, o quasi, le riviste d'inizio secolo ma, nell'ansia di escludere il vecchio, protesi ad accusare ed inveire, molti di loro finirono col trascurare la possibilità di una qualche eventuale "proposizione"<sup>462</sup>. L'ambizione della classe intellettuale in erba,

---

<sup>457</sup> *Gog by Giovanni Papini*, [Harcourt, Brace and Co., New York 1931], in «The New Review» (Paris), I, n. 3, agosto-ottobre 1931, pp.73-75; ora in traduzione in E. Carnevali, *Saggi e Recensioni*, op. cit., pp. 106 - 109. Per le citazioni si considera la versione tradotta.

<sup>458</sup> *Un uomo finito*, Libreria della Voce, Firenze 1911, venne tradotto negli Stati Uniti col titolo *The Failure*, (Harcourt, Brace and Co., New York, 1924). Anni più tardi in Inghilterra, il volume fu ristampato in una nuova versione e con un titolo più aderente all'origina: *A Man Finished*, (Hodder and Stoughton, London, 1936). Sui tentativi di Carnevali di tradurre l'opera di Papini ritorneremo più avanti.

<sup>459</sup> E. Carnevali, *Saggi e recensioni*, op. cit., p. 106.

<sup>460</sup> *Ibidem*.

<sup>461</sup> *Ibidem*.

<sup>462</sup> Interessante a questo proposito ricordare ciò che nell'articolo *Arte provvisoria*, pubblicato sulla «Voce» del 27 aprile 1911, ebbe a dire Emilio Cecchi: «Un'età approssimativa, provvisoria come la nostra, un'età di transizione nella quale tutti gli atteggiamenti ideali, nel volgere di pochi anni, hanno potuto successivamente sembrare assoluti, non poteva avere che un'arte approssimativa, provvisoria».

la sua pretesa collaborazione col mondo esterno, poggiavano su un vacuo fondamento ideologico e su nessun rigore conoscitivo, a detta di Luperini. La generazione degli anni Ottanta, che si era espressa tramite riviste come «La Voce» (che, come sappiamo, Carnevali lesse a lungo a New York), aveva sfogato la sua esigenza di rinnovamento, ma forse mancando di basi solide. Questa esigenza era nata «da un disadattamento e da una disponibilità- sociale e culturale- che era priva di alternative e di soluzioni, che non fossero alternative e soluzioni borghesi»<sup>463</sup>.

Luperini, citando Isnenghi, vede il disadattamento degli intellettuali esprimersi «in una sorta di ‘reversibilità sovversiva’, in un malessere, in una scontentezza che restano senza sbocchi e pronti a tutti gli sbocchi»<sup>464</sup>. Solo chi seppe associare al grido di condanna una voce morale ( e allora si parlerà del moralismo dei vociani) lascerà un segno oltre l'impronta passeggera ed eterodiretta della protesta e dello scandalo *tout court*<sup>465</sup>. Secondo Luperini è proprio nella “speranza della ricostruzione”, nella dialettica anarchia/ordine (dove quest'elemento è alla volta il “lavoro” di Slataper, il “peccato” di Boine, il contatto umano di Jahier) che si può leggere «il carattere qualificante della migliore esperienza vociana»<sup>466</sup>. Questo carattere sembra mancare a Papini che pure de «La Voce» fu iniziatore.

Dice Carnevali, cercando le ragioni del suo fallimento in *Gog*, che egli «vuol essere di nuovo giovane», ma «è naturale che egli non ottenga la giovinezza»<sup>467</sup>. Secondo lui:

«Papini vuol mostrare il suo vigore: un vigore negativo, fatto di troppi paradossi. Egli vorrebbe negare il mondo intero, non rendendosi conto che, così facendo, dove anzitutto negare se stesso»<sup>468</sup>.

Anche Carnevali vede la protesta di Papini, tutt'uno con il suo stile, oramai insufficiente a leggere il corso della storia, a farsi interprete delle coscienze. Quei tempi sono passati e la gente, compreso il se stesso di un tempo, non crede più alla disponibilità senza oggetto della giovinezza:

«Ciò che un tempo fu vigoroso, ora è semplicemente rumoroso, ciò che un tempo fu fuoco ardente ora è soltanto un fuocherello, ciò che fu audace ora è soltanto licenzioso, ciò che fu giovanile ora è senile, ciò che fu giovane ora è vecchio»<sup>469</sup>.

---

<sup>463</sup> R. Luperini, *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della "Voce"*, Laterza, Roma-Bari, 1976, pp. 61-62.

<sup>464</sup> Ivi, p. 62.

<sup>465</sup> “L'atmosfera di ‘aspettazione’ (Slataper dice di ‘preparazione’, e parla innumerevoli volte di ‘inquietudine’), non può reggersi a lungo: presuppone un esito, o la rottura definitiva o il ritorno ad un ordine, ad una struttura capace di spiegare e pacificare”. Ivi, p. 62.

<sup>466</sup> Quella che viene definita appunto *moralista*, cfr. Ivi, p. 63.

<sup>467</sup> E. Carnevali, *Saggi e recensioni*, op. cit., p. 106.

<sup>468</sup> *Ibidem*.

<sup>469</sup> *Ib.*

L'elemento che un tempo aveva reso Papini un eroe, un modello, agli occhi di Carnevali, si traduce oggi, nel suo peggior difetto e Carnevali parla di "terribile soggettività".

Ciò che Papini sottopone al suo pubblico altro non è che un "guazzabuglio di pagine" e un "libro infelice", dice Carnevali, che manca della forza che oggi lui stesso chiama "serenità".

Con la critica a *Gog* ha termine il momento di grande 'invaghimento' verso Papini e forse inizia la presa di coscienza del suo fondamentale egocentrismo. Sembra così incrinarsi quella commossa considerazione del poeta e scrittore Carnevali verso Papini, seppure avvisaglie di questa nuova consapevolezza già potevano evincersi da un saggio precedente, totalmente dedicato all'opera e alla figura del fiorentino.

Col titolo *Giovanni Papini*<sup>470</sup>, il pezzo era uscito in America presso «The Modern Review». La data di pubblicazione, siamo nell'autunno del 1922, è indicativa già di una situazione transitoria nella vicenda di Carnevali. Nel settembre dello stesso anno, fiaccato dalla terribile malattia, egli aveva fatto ritorno in Italia.

L'articolo si può quindi leggere come uno spartiacque della concezione di Papini da parte del nostro e anche il testo già si divide tra elogi sperticati:

«Papini è oggi il genio d'Italia, lo scrittore che ha mostrato all'Italia il tormento, la grandezza, la morte e la resurrezione dell'uomo moderno».

E qualche indispettito dissenso:

«E qui qualcosa si potrebbe dire dei difetti di Papini, che sono numerosi, poiché egli non è né artista perfetto, né uno scrittore ineffabile»<sup>471</sup>.

C'è da dire che Carnevali aveva abituato i suoi lettori alla mobilità dell'argomentare, alla spiazzante inversione di giudizio, al fiammeggiante periodare che alternava consensi e stroncature in guizzi veloci e icastici. Di lui si può dire ciò che Luperini afferma per un altro vociano, Boine, parlando del linguaggio "vario e scoppiettante"<sup>472</sup> di *Plausi e botte*. In quest'opera Boine si era profuso in una sorta di geniale diletterismo critico che non di rado si spingeva fino ad un immediato confronto con "l'anima" degli scrittori considerati, fin verso le divagazioni personali e confidenziali<sup>473</sup>. Questo stile ricorda da vicino quello di Carnevali capace di sorprendere il lettore con guizzi inattesi, come quando di Papini dice:

---

<sup>470</sup> *Giovanni Papini* in «The Modern Review» (Whinchester, Mass) I, n. 4, autunno 1922, pp. 11-14; in E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America*, op. cit., pp. 109 -112; in E. Carnevali, *Saggi e Recensioni*, op. cit., pp. 58 - 61.

<sup>471</sup> E. Carnevali, *Saggi e recensioni*, op. cit., p. 60.

<sup>472</sup> R. Luperini, op. cit., p. 41.

<sup>473</sup> Man mano che si legge l'opera di Carnevali si rivelano, forti, i contatti con l'esperienza italiana dea «La Voce». Ora sono le tendenze di critica letteraria ad avvicinare il nostro al gruppo fiorentino e quello di Boine è solo un esempio. Ancora Luperini osserva che la concezione critica di questi intellettuali si rivolge non più verso «la critica letteraria come genere o istituzione, e nemmeno come applicazione in campo estetico di un sistema filosofico» (ivi, p. 41). Ciò che loro interessa è la critica

«Alcuni dei suoi racconti sono macchine malamente coneggiate; si sente, al di là della storia, lo scrittore che tenta di introdurvi il simbolo, o la metafora, mentre il simbolo o la metafora barcollano malamente, per la durata del racconto, incontrollati e spiacevoli»<sup>474</sup>.

Carnevali sembra enucleare la critica che più volte e negli anni a venire sarà mossa contro Papini, individuando nei suoi scritti «la goffa violenza di un uomo, che non l'ha conciliata con la propria coscienza: una violenza insicura»<sup>475</sup>.

Ciò che Carnevali rimprovera a Papini è infine, un uso ancora immaturo della propria forza e della propria violenza, a volte senza una direzione. Ma ciò fa ancora parte, giustifica Carnevali, del suo essere “moderno” e anticipatore. Appare infatti ancora evidente in questo saggio del '22, pur con l'emergere di zone d'ombra nell'immagine di Papini, la volontà di ribadire la sua grandezza e quella del suo libro fondamentale: *Un uomo finito*. Di quest'opera dice Carnevali nello stesso saggio:

«È la lirica autobiografica di un cervello», e ancora: «è una guida per tutti gli altri suoi libri, in cui lo spirito moderno soffre e palpita ed è colpito e scosso dalla somma dei problemi che i secoli ci hanno tramandato»<sup>476</sup>.

Carnevali continuerà a guardare all'*Uomo finito* di Giovanni Papini come ad una specie di modello perenne, nonostante l'onestà intellettuale non gli impedirà di criticare altrove il suo autore e, con la maturità, di mitigarne i giovanili entusiasmi. Il romanzo autobiografico di Papini nel '22 veniva celebrato così:

«Un grande libro, il libro di un uomo nuovo, un libro di rinnovamento, di creazione, di rivalutazione. [...] La confessione di una miseria così profonda quale un cuore umano ed una mente umana possono tollerare, una proclamazione del genio così fragorosa e splendida che potrebbe strappare da voi il vostro vecchio io e farvi andare in giro felici e senza riposo, col desiderio perenne di un'anima migliore. Un libro che i vecchi non dovrebbero forse leggere. Un libro che i giovani dovrebbero leggere. Un libro che non si può dimenticare, che non si sarà capaci di dimenticare»<sup>477</sup>.

Passando dall'entusiasmo della fase americana ai toni più smorzati del suo rientro in Italia, la venerazione per il romanzo maggiore dello scrittore fiorentino sembra non recedere. Anzi, sarà proprio in questa fase di “torpore”, quella della rinuncia e della

---

come “lettura”. Serra avrà in mente ancora la lezione di “lettura” del Carducci. A sua volta DeRobertis, farà sua la lezione di Serra nel “fare i conti con se stesso”. Egli potrà così con la critica, “compromettersi” personalmente e contribuire, in un senso, alla poesia stessa. La linea critica sconfinava spesso nell'autobiografismo: questa, assieme alla poetica del frammento rappresenta la proposta più innovativa dell'intero movimento vociano.

<sup>474</sup> E. Carnevali, *Saggi e recensioni*, p. 60.

<sup>475</sup> *Ibidem*.

<sup>476</sup> *Ivi*, p. 58

<sup>477</sup> *Ivi*, p. 58-59.

*caduta*, che Carnevali trarrà ispirazione ancora una volta da Papini, per scrivere la sua opera forse maggiore: quella che racconta la sua stessa vita, e diventare così l'ultimo discepolo de «La Voce».



## LA SCOPERTA DI *UN UOMO FINITO*.

L'incontro letterario di Carnevali con Papini avviene, abbiamo già ricordato, in America e si colloca, secondo la ricostruzione cronologica che ne fa Millet già nel *Diario Bazzanese*<sup>478</sup>, nel luglio 1918. Carnevali è già a New York da quattro anni (aprile 1914), si è arrangiato nei mestieri più umili per sopravvivere ed ha imparato l'inglese. A partire dal 1917 però inizia la fase da lui definita di "lettore di poesia", dedicandosi principalmente ai simbolisti francesi come Rimbaud, Laforgue e Corbière. Scrive già i primi versi, ma senza grande successo.

Nel frattempo diventa amico di un giovane aspirante intellettuale, Louis Grudin, che lo introdurrà ai maggiori poeti americani: Whitman, Poe e Sandburg. In una lettera inviata ad Harriet Monroe nel 1917 Carnevali dimostra di avere una vasta conoscenza degli autori americani e degli italiani solo in forma negativa. Dice infatti:

«Voglio diventare un poeta americano perché nella mia mente ho ripudiato i modelli italiani di buona letteratura. Non mi piace Carducci, ancora meno D'Annunzio. Degli autori americani ho letto piuttosto bene Poe, Whitman, Twain, Harte, London, Oppenheim e Waldo Frank. Credo nel verso libero. Mi sforzo di non essere un imitatore»<sup>479</sup>.

Appare fin d'ora la linea poetica che Carnevali sottoscriverà una volta diventato "letterato". Una linea che si affianca all'andamento dell'avanguardia italiana sia per la scelta della tecnica libera e svincolata dagli schemi, sia per il rifiuto dei modelli consolidati della tradizione letteraria: l'accademismo e il patriottismo carducciano e il decadente superomismo di D'Annunzio.

La linea è in sostanza quella dell'esperienza vociana d'inizio secolo (quella dei primi due decenni): essa si esprime in negativo, attraverso cioè la formula di un risentito diniego rispetto a forme sentite come vecchie e retrodatate. Ma ancora, a ben guardare, senza esprimere certezze o alternative, se non esibendo un'ostentata "disponibilità" al sovversivismo. Sul piano estetico pure il gruppo della «Voce» era rimasto sedotto dalla lezione della poesia decadente francese (ma anche dall'esempio di una certa poesia pascoliana e dannunziana) e ne aveva derivato, sul piano stilistico, quella «violenza espressionistica del frammento, in cui precipita

---

<sup>478</sup> *Diario Bazzanese e altre pagine*, (con testo a fronte) traduzione di M.P. Carnevali di *A History*, [in «This Quarter» (Paris, Milan, Montecarlo) I, n. 4, spring 1929, pp. 127 - 148, poi in *Autobiography*, pp. 236 - 257], a cura di G.C. Millet, numero monografico della rivista "Quaderni della Rocca", 4/1994, Bazzano, 1994.

<sup>479</sup> Cfr. Lettera a Harriet Monroe, marzo 1918, citata in E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America*, op. cit., p. 20 (la traduzione è mia).

quel gusto corposo della realtà e quell' ansia di fissarla nei suoi aspetti più scattanti e vitali»<sup>480</sup>.

Carnevali possiede in più, rispetto ai vociani, gli strumenti di una nuova letteratura, una maggiore familiarità cioè col mondo letterario americano che, proprio nei nomi da Carnevali citati, trovava altri epigoni della rivolta e del cambiamento.

È però nel luglio del 1918, quando Carnevali inizia a lavorare per Joel Elias Spingarn (futuro editore del «Times») che comincia a leggere alcuni numeri de «La Critica» di Croce, sottopostigli dallo stesso Spingarn. Inoltre alla Public Library di New York, occupato in alcune ricerche, scopre «La Voce». Da qui inizierà la sua “gran fame di cose italiane”, come scriverà a Croce ed è in seguito a questa scoperta che vorrà mettersi in contatto epistolare con Papini, Croce, Soffici, Slataper, Palazzeschi.

Certamente, se è tra la primavera e l'estate del 1918 che Carnevali comincia a leggere «La Voce», si può dire che egli faccia una scoperta tardiva, dal momento che la rivista italiana termina la sua attività già nel 1916. In effetti ciò che importa è che la funzione che la rivista ha esercitato nella poesia italiana, «svincolandola dal carduccianesimo e dal dannunzianesimo, diseroicizzandola per restituirla in contrapposto, ad un più intimo contatto con la realtà e con la ordinarietà quotidiana, senza degradarla e semmai potenziandola»<sup>481</sup>, coincide con i propositi carnevaliani di rifiuto dell'estetismo e dell'arte pura che, dice, «non si è accorta che il mondo se ne è andato lontano, lontano per sempre, per non tornare più»<sup>482</sup>.

Essa coincide in parte anche col suo bisogno di scrivere una poesia essenziale, dalla cui ispirazione non può essere esclusa la vita: «tutta la vita neanche il mondo, perché l'arte sta nel mondo»<sup>483</sup>. L'infatuazione di Carnevali per «La Voce» è tale che decide di antologizzarne alcuni poeti in “Five Years of Italian Poetry”, articolo uscito sulla rivista «Poetry» nel gennaio 1919.

Nel pezzo Carnevali traduce dall'italiano all'inglese, per la prima volta, Govoni, Slataper, Palazzeschi, Di Giacomo, Saba, Jahier ed esprime giudizi su Papini, Prezzolini, Rebora, Sbarbaro, Folgore, Marinetti, il Futurismo, Lacerba.

Inoltre arriva a pensare di internazionalizzare «La Voce», perché essa, crede, può restituire all'America quelle radici di cui egli percepisce la mancanza. Essa diventa il modello per un progetto di rivista in America, progetto voluto fortemente da

---

<sup>480</sup> R. Luperini, op. cit., p. 62. All'interno di questa visione il gruppo vociano poteva così recuperare anche la stessa concezione crociana dell'arte come intuizione pura. Essa, dice Luperini, «poteva fornire - al di là della battaglia antidecadente di Croce - una giustificazione di tale poetica, a causa della svalutazione della componente ideologica e dell'impalcatura retorico-razionale nella composizione dell'opera d'arte».

<sup>481</sup> E. Falqui, in G. Prezzolini, *La Voce 1908-1913, Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, Rusconi, Milano, 1974, p. 993.

<sup>482</sup> La citazione è tratta da “Il libro di Giobbe Junior” in E. Carnevali, *Saggi e recensioni*, p. 54. L'articolo di Carnevali “The book of Job Junior” era comparso per la prima volta in «Youth, A Magazine of the Arts» (Chicago), I, n. 4, gennaio 1922, (pp. 7 - 13); poi anche in E. Carnevali, *A Hurried Man*, pp. 61 - 79.

<sup>483</sup> Cfr. E. Carnevali, “Il libro di Giobbe Junior”, in *Saggi e recensioni*, op. cit., p. 49.

Carnevali: la rivista si sarebbe dovuta chiamare *New Moon* e avrebbe dato spazio ad importanti poeti francesi, americani, italiani.

La rivista fiorentina di Papini e Prezzolini è considerata quindi un modello da emulare, un esempio di *salute* mentre tutto il resto, scrive Carnevali in una lettera a Papini, «tutto il resto è epilessia»<sup>484</sup>. Inizia così anche la corrispondenza con Giovanni Papini il quale, per tutto il tempo che durò, inviò periodicamente a Carnevali libri di poesia italiana, particolarmente vociana o pubblicata dalla “Libreria della Voce”.

La prima lettera di Carnevali allo scrittore toscano coincide con la fine della prima guerra mondiale, un momento della vita di Papini nel quale egli si accinge a ricominciare tutto da capo. In quel periodo Papini si appresta a scrivere il libro che, a suo giudizio, dovrebbe superare *Un uomo finito*, ed essere la cronaca della sua conversione al cristianesimo<sup>485</sup>, come il precedente era stato la “cronaca del suo cervello”. Emanuel Carnevali si potrebbe dire con Millet:

«Si rivolge ad un Papini che non esiste e a uno che la guerra con il suo conseguente livellamento di posizioni, ha ridotto a livello di non poter incarnare il ruolo di intellettuale-guida»<sup>486</sup>.

Papini in quegli anni si accontenta di dirigere una rivista informativa in francese sull'Italia: «La *Vraie Italie*»<sup>487</sup>. Ma Carnevali non l'apprezza e la giudica sarcasticamente “*trop vraie*”<sup>488</sup>.

Il dialogo di Carnevali si rivolge non tanto al direttore Papini, quanto all'intellettuale vociano, allo stroncatore di *24 cervelli*, all'autore di *Cento pagine di poesia*. Ma soprattutto all'autore di *Un uomo finito*.

---

<sup>484</sup> «La Voce-salute di Papini e Prezzolini. Divertente? Incoraggiante? Salute = compimento, arrivo-basta! Epilessia di quasi tutto il resto. Ma sia maledetto chi ne dice male fuori di gente come me». Lettera VI a Papini, in E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America. Lettere a Benedetto Croce e Giovanni Papini*, a cura di G. C. Millet, La casa Usher, Firenze, 1980, pp. 76-77.

<sup>485</sup> G. Papini, *Storia di Cristo*, Vallecchi, Firenze, 1921.

<sup>486</sup> G.C. Millet, *Emanuel Carnevali, un discepolo de «La Voce» in esilio*, in *Voglio disturbare l'America*, op. cit., p. 32.

<sup>487</sup> Questa rivista, una specie di “piatta Voce prezzoliniana”, lontana da ogni provocazione e polemica, non si muove, constata Mario Isnenghi, «in fase con gli orientamenti nazionalistici dell'ora, all'insegna della vittoria mutilata e del fumanesimo». Il ruolo di Papini all'interno della rivista è quello di chi «vuole ricoprire, in conformità con l'antico sogno de «La Voce», il ruolo di intellettuale-politico che non si intruppa con nessuno e si mantiene equanime al sopra degli scontri di classe e di partito», in M. Isnenghi, *Papini*, La Nuova Italia, Firenze, 1972, p. 96. Anche a Carnevali, come vedremo «La *Vraie Italie*» pare una rivista scolorita e senza mordente non degna, dirà, del “becero” Papini e della sua “banda”.

<sup>488</sup> Il resoconto del giudizio di Carnevali su questa rivista lo si ritrova nelle lettere a Papini, come quella in cui gli domanda: «Mi vuole pure dire: c'è un giornale in Italia (all'infuori di quella *Vraie Italie*, un peu *trop Vraie*) che conta?», in Lettera X, in op. cit. Carnevali leggeva «La *Vraie Italie*» e ne scriveva spesso critiche a Papini, come nel caso dei tre articoli di fondo di Soffici del mese di giugno del 1919. In particolare il pezzo che argomentava sui rapporti Italia – America (*Quelques alliés. L'Italie et l'Amérique*), suscitò la polemica di Carnevali. Egli scrisse poi a Papini contro quelle “cazzerie” scritte sull'America “du peuple”, che lo toccavano così da vicino.

L'invaghimento, quasi un innamoramento, per l'opera autobiografica di Papini lo porta addirittura al tentativo di pubblicarne nel 1919 una sua versione tradotta, senza però riuscirci<sup>489</sup>. A quel tempo Carnevali aveva addirittura polemizzato con Clarence Britten, allora vice direttore di «The Dial» proprio riguardo a Papini, considerato dalla redazione di quel giornale “non ancora abbastanza maturo”. Carnevali prese le sue difese in quello che fu ricordato il suo *Ultimatum*<sup>490</sup> agli *Others* (e di cui meglio si parlerà nei capitoli successivi), ma non solo: si impegnò con lo stesso Papini a diffonderne l'immagine (forse su richiesta dello stesso scrittore fiorentino), e tradusse il suo racconto *Congedo* nelle pagine di «Others», col titolo *Leavetaking*<sup>491</sup>. *Un uomo finito* rappresenta per Carnevali un libro guida, capace di essere interprete anche della sua anima e del suo malessere e gli fa prima scoprire, poi amare, quasi religiosamente, il suo autore. Prima di essere modello per la stessa autobiografia carnevaliana, il testo di Papini detta a Carnevali le regole per una nuova idea di critica letteraria: indiscutibile infatti sembra, nei saggi di Carnevali, l'affinità con la *stroncatura* e con quel metodo che Papini spiega così nelle pagine di *Un uomo finito*:

«Se le vittime non venivano da me, andavo a stanarle e cercavo di conoscere via via nuova gente per aver più larga scelta di anime vili»<sup>492</sup>.

I saggi di Carnevali possono dividersi in tre categorie: l'articolo informativo (come il saggio su Papini del 1922<sup>493</sup>), il saggio che lui stesso definiva *Poem* (come quello dedicato ad *Arthur Rimbaud*<sup>494</sup>) ed infine il saggio-attacco (è il caso dell'appena citato *Ultimatum* del 1919). Proprio quest'ultimo saggio ben esemplifica il senso dell'affinità con la *stroncatura* papiniana se già in risposta, William Carlos Williams (chiamato in causa da Carnevali) riconosceva, sconfitto, che il giovane poeta era venuto a “stanarli” e affermava:

«Per te siamo usciti allo scoperto, noi vecchi sperduti nel buio»<sup>495</sup>.

Dice Millet che pochi sono gli elementi della formula papiniana che Carnevali dimentica nell'elaborazione del suo attacco agli *Others*:

«Sembra che Carnevali sia andato ad impararli in *Un uomo finito* quasi rispettando la lista che Papini ha fatto degli stessi»<sup>496</sup>.

---

<sup>489</sup> Qualche frammento di quella fatica si trova nell'articolo “Giovanni Papini” del 1922, *op. cit.*

<sup>490</sup> L'*Ultimatum* fu scritto nel 1919, ma pubblicato col titolo di *My speech at Lola's* solo nel 1925 in E. Carnevali, *A Hurried Man*, Contact Editions, Three Mountains Press, Paris.

<sup>491</sup> «Others», V, 6, July, 1919, pp. 20-21.

<sup>492</sup> G. Papini, *Un uomo finito*, in *Opere*, a cura di L. Baldacci, Mondadori, Milano, 1977, p. 246.

<sup>493</sup> E. Carnevali, *Giovanni Papini*, *op. cit.*,

<sup>494</sup> E. Carnevali, *Arthur Rimbaud*, (Grantwood, N. J.), V, 4, marzo 1919, pp. 20 - 24; in *A Hurried Man*, pp. 207 - 214; in *Il primo dio*, pp. 370 - 375..

<sup>495</sup> W. C. Williams, *Gloria!*, «Others» (N. J.), V, 6, Luglio 1919.

<sup>496</sup> G. C. Millet (a cura di ), *Voglio disturbare l'America*, *op. cit.* p. 35.

Nella sua autobiografia infatti Papini elenca così gli elementi per una stilistica critica e, come vedremo nel dettaglio più avanti, Carnevali gli sarà debitore:

«La citazione erudita, l'idea nuova, il nome di un'autorità ignota, l'argomento ad hominem, la scomposizione dialettica, l'esame della parola, la contraddizione colata al volo; la barzelletta, l'arguzia, lo spirito, la beffa, lo sguardo di compatimento, il sorriso canzonatore, il ghigno, la risata, l'ingiuria!»<sup>497</sup>.

---

<sup>497</sup> G. Papini, *Un uomo finito*, op. cit. p. 246.

## LA MASCHERA DI PAPINI: MODELLO PER UN' AUTOBIOGRAFIA

*Un uomo finito* di Papini torna alla mente di Carnevali, se mai se ne fu disfatto, proprio quando, rientrato in Italia, esiliato dal suo stesso esilio, il poeta tenta un bilancio della sua vicenda umana e della sua esistenza di poeta. Spesso si parla del *Il Primo dio* di Carnevali come di un libro “postumo”: su questo aggettivo sarà il caso di soffermarsi, poiché esso ben raccoglie nella sua approssimazione, il senso dell'opera principe del nostro autore.

Luigi Ballerini, nella postfazione all'edizione italiana di Adelphi parla di libro “postumo” in quanto “scritto dopo la rinuncia”<sup>498</sup>, quando la scrittura di Carnevali, ormai fiaccato dalla malattia e provato dalla sua sconfitta “metafisica” (voleva diventare dio), «si distoglie dagli abissi per frequentare gli orli e i labbri sfrananti»<sup>499</sup>.

Ma “postumo” anche come lo possono essere tutte le autobiografie. Scritte cioè da un punto di vista straniato e straniante. Chi si racconta è chi racconta, ma allo stesso tempo non lo è più. Il doppio autore o, se volete, il doppio protagonista, si specchiano l'uno nell'altro, ma attraverso una superficie deformante. L'autobiografia come genere porta con sé e fa subire uno straniamento da duplicazione, da dislocazione della personalità, che porta il lettore ad interrogarsi sulla matrice della distanza che separa il punto di vista dell'autore da quello del suo protagonista. E soprattutto ad individuarne gli spazi di competenza: dove finisce l'autore e dove inizia il suo “eroe”.

È molto difficile riuscire in questo compito con l'autobiografia di Carnevali. Essa, come spesso accade per l'autobiografia di stampo vociano, tende a confondere il prima col poi, la rievocazione distaccata e l'improvviso calarsi nella narrazione. Nel caso di Carnevali la questione è complicata dalla vicenda centrale della sua stessa vita, quella che giustifica in un senso, il suo ricorso al racconto autobiografico: l'incontro con la morte e il tentativo di *indiarsi*.

Alla luce di questo evento gigantesco che lo lascia inerme e vulnerabile, anche il suo racconto si contamina e, come inquadrato da una prospettiva scorciata, diventa non già il puntuale resoconto di una vita, ma la versione lirica di una biografia: in altre parole, una *visione*. Non c'è da stupirsi se la narrazione si fa a tratti allucinata o surreale, perché ciò che ci si deve attendere non è la realtà ma ciò che di essa è rimasto in emersione. Carnevali sembra così raccogliere i vari pezzi della sua esistenza ridotta in frammenti e aggiogarli insieme, a volte mostrandoci il punto di vista dell'autore (di chi cioè ha la conclusione nella sua testa e scrive con questa

---

<sup>498</sup> L. Ballerini, op. cit. p. 432.

<sup>499</sup> *Ibidem*.

consapevolezza), a volte perdendosi lui stesso nel suo racconto, abbandonandosi al grido e all'impazienza.

“Postumo” però anche nel senso più concreto, dal momento che le uniche due versioni che si conoscono della sua autobiografia sono entrambe delle ricostruzioni. Sappiamo, infatti, che Carnevali lavorò, dal rientro in Italia fino alla sua morte, avvenuta nel 1941, alla sua opera autobiografica. Ma solo sei capitoli furono pubblicati mentre lui era ancora in vita<sup>500</sup>.

Poi viene la versione della scrittrice americana Kay Boyle la quale, appassionatasi alla storia e al personaggio, decise nel 1967 di pubblicare *The Autobiography of Emanuel Carnevali*,<sup>501</sup> cercando di restituire un'immagine più fedele e ampia possibile dell'autore. Così si spiega l'inserimento all'interno del testo di poesie e saggi contenuti nel precedente, unico vero libro pubblicato da Carnevali vivente: *A Hurried Man*<sup>502</sup>.

La terza ricostruzione della vita di Carnevali si ha ad opera della sorellastra del poeta, Maria Pia, la quale eliminò poesie e racconti dal corpo del testo e, con l'aiuto di David Stivender risistemò alcuni punti dei primi capitoli della versione della Boyle.

*Il primo dio* che uscì nel 1978 per i tipi di Adelphi contiene quindi la ricostruzione della vita di Carnevali, ma anche, separatamente, dei racconti e saggi (che alla fine Maria Pia decise di aggiungere). Ciò che appare subito evidente è che non esiste alcuna versione definitiva dell'originario *First God* di Carnevali e che le uniche due disponibili non sono altro che approssimazioni. Il suo autore non solo non fu in grado di portarla a termine, ma non riuscì neanche a sceglierle un titolo definitivo. Dice infatti la Boyle nella sua prefazione che tre erano le possibilità: *The First God*, *Religious Stammering*, *The White Man*.

Forse, come suggerisce William Boelhower, «all the titles combined provide the most accurate indication of the book's aesthetic achievement»<sup>503</sup>.

La tipologia estetica del *First God* di Carnevali avrebbe in sostanza, la stessa matrice di *A Hurried Man*, quella cioè di una “collection of fragments”<sup>504</sup>.

Il *frammento* rimane quindi, al di là di eventuali e non precisabili intenzioni autoriali, l'unità di misura di questa autobiografia e in questa sua irriducibilità all'organicità, alla strutturazione complessa, sembra veicolare intratestualmente l'immagine di una sconfitta. Comunicando cioè, l'impossibilità di affermare e

---

<sup>500</sup> I sei capitoli pubblicati mentre Carnevali era ancora in vita col titolo *The First God* si possono trovare in Peter Neagoe, *Americans Abroad*, The Service Press, The Hague, 1932.

<sup>501</sup> Horizon Press, New York, 1967.

<sup>502</sup> Contact Press, Paris 1925. Fino al 1967, anno della pubblicazione del testo della Boyle, Carnevali era conosciuto solo l'autore di un unico libro, *A Hurried Man*, per l'appunto. Esso ripresentava come una raccolta di saggi e racconti dell'autore, il tutto raccolto con amorosa cura da un giovane Robert Mc Almon.

<sup>503</sup> W. Boelhower, *Immigrant Autobiography in The United States*, Essedue Edizioni, 1982, p. 141 («tutti e tre i titoli combinati insieme forniscono la più precisa indicazione dell'obiettivo estetico dell'opera»). Sul finale del suo saggio Boelhower parlerà dell'autobiografia de *Il primo dio* come di una “Otherbiography”, essendo una ricostruzione ad opera di altri.

<sup>504</sup> *Ibidem*.

disegnare il profilo di quello che Boelhower chiama *New World- Self*, una nuova identità americana.

Questa rappresenta in un senso più vasto l'identità dell'uomo moderno o ancora (decisamente), quella del *poeta* contemporaneo. Carnevali fallisce in questa strategia autobiografica di ricerca dell'identità: l'immagine del suo rientro in Italia fa della sua vita a venire, un'esistenza svuotata. Dice Boelhower:

«Carnevali seeks to transcend his immigrant status, but this he does by trying on Giovanni Papini projected modern man in the most modern of the countries»<sup>505</sup>.

Ma non è solo il tipo papiniano che Carnevali sente e vuole ricalcare col farsi protagonista della sua opera-vita. In lui prende forma il cosiddetto *metropolitan type*, il protagonista ambisce cioè ad essere una specie di “*uomo della folla*” di Poe, o il Baudelaire di Benjamin. Egli inoltre tende ad incarnare le metafore americane del sé: il *Son of Manhattan* di Whitman, Il *Yes-Sayer* di Sandburg e il metropolitano glorificatore dei *commonplaces* di Williams.

Carnevali all'inizio del suo viaggio americano è una sorta di Adamo, alla ricerca di Gerusalemme e della mitica promessa. Alla fine della sua esperienza scopre di aver vissuto invece in una New Babylon (New York), la cui promessa era falsa, e la vita al suo interno caotica e soffocante. Se all'inizio Carnevali sembra condividere con i modernisti americani «the transcendentalism for interpreting the topology of the metropolis in mythic terms»<sup>506</sup> (in quell'ottica Whitmaniana in cui si possono collocare anche le voci di Sandburg, Crane e Williams), presto l'aura mitica della metropoli viene a decadere.

E' una figura *adamica* quella del giovane Carnevali agli esordi della carriera di poeta e uomo moderno: egli crede nel potere eroico e divino che la coscienza ha di nominare nuovamente la realtà, di fare della vita quotidiana una visione estetica e di trasformare il caos in cosmo attraverso il fuoco prometeico della sua poesia.

Ma la visione non vince sulla realtà e il potere del sé non si dimostra alla fine che un altro mito americano. In realtà le *figurae* che Carnevali cerca di rivestire altro non sono che maschere vuote ed egli scrive per denunciarne la futilità: quella loro pretesa ambiziosa di totalizzare il reale e ricrearlo.

Se l'*Uomo Finito* di Papini, fa da premessa e modello indispensabile per l'avvio alla ricerca dell'identità, sarà proprio l'esito di questa inchiesta a divaricare le sorti dei due protagonisti e a fare di Carnevali un narratore «neither dead nor alive, only a man who is finished»<sup>507</sup>.

Entrambi i personaggi sembrano condividere la stessa crisi di personalità, ma qui la somiglianza finisce, nonostante l'evidente ripresa dei toni e la stessa struttura di base

---

<sup>505</sup> «Carnevali cerca di superare la sua condizione di immigrato e lo fa vestendo i panni dell'uomo moderno di Papini, ma proiettato nel più moderno dei paesi», Ivi, p. 142.

<sup>506</sup> Ivi, p. 143.

<sup>507</sup> *Ibidem* («non morto, non vivo, ma solo un uomo finito »).



dell'opera. Quella di Carnevali si dimostra essere alla fine niente più che una "riscrittura", o anche un'immensa glossa, dice Boelhower<sup>508</sup>, al testo di Papini: è il confronto intertestuale adatto a veicolare un messaggio che nega e smaschera le premesse del modello.

L'*Uomo finito* può considerarsi l'autobiografia di una generazione ed è nel contempo il libro tipico di Papini, cioè un'opera - paradigma, le cui caratteristiche possiamo ritrovare in tante altre che la precedono o la seguono.

Nel ripercorrere le tappe del suo itinerario intellettuale, Papini assume toni di compiaciuto ribellismo, si atteggia in pose titaniche e, nel descrivere la sua vicenda di moderno Faust, punta volutamente sull'eloquenza, sulla confessione urlata, sull'ostentazione di tanta impresa - dominare tutto quanto lo scibile, esaurire tutte le esperienze intellettuali possibili. Sia le ambizioni che le sconfitte del protagonista sono sempre al di là della normale dimensione umana, rivelando un'ambiziosa presunzione di superiorità demonica, quasi superomistica.

Con quest'opera Papini aveva modellato la sua esistenza attorno ad una prometeica affermazione del sé. Immodestamente il protagonista stabilisce di ricreare il mondo e di diventare un dio, ma come primo, antesignano di una nuova umanità:

«Dovevo essere io il primo uomo di questa umanità - dovevo dar io l'esempio iniziale di una vita tutta interiore, tutta indipendente dal corpo, dalla materia, dall'animalità»<sup>509</sup>.

E ancora poco oltre:

«Il pensiero fisso era uno solo: sempre lo stesso. Rendere possibile, desiderabile, prossima la palingenesi del genere umano, la trasfigurazione dell'uomo-bestia, l'avvento universale dell'uomo-dio»<sup>510</sup>.

Tra gli strumenti che Papini nomina al fine di realizzare il suo progetto vi è anche «la poesia poetica, con tutto il suo calore, la sua armonia e la sua irrispingibile immediatezza»<sup>511</sup>.

Essa avrebbe "piegato gli uomini" e obbligato loro a guardarsi dentro, quindi:

«A ritrarsene inorriditi- subitaneamente presi dalla volontà di fuggire, di essere altrimenti»<sup>512</sup>.

---

<sup>508</sup> Boelhower ritiene che l'autobiografia di Papini offra «the key to Carnevali's own autobiographical fragment which is, ultimately, a gloss on it » in *Immigrant Autobiography in The United States*, op. cit., p. 145.

<sup>509</sup> G. Papini, *Un uomo finito*, op. cit., p. 277.

<sup>510</sup> Ivi, p. 278.

<sup>511</sup> Ivi, p. 279.

<sup>512</sup> *Ibidem*.

Il protagonista dichiara che su questa stessa pretesa dell' uomo-dio fonderà una religione:

«Dove? Non già nella vecchia Europa, povera e intimidita dalle crostose civiltà. In America, nella vasta America settentrionale, dalle infinite possibilità, dove ogni nuovo è ben accetto, dove ogni credo trova un tempio e ogni Mosè un capitale»<sup>513</sup>.

Così Papini si dimostra imbevuto di quel tipico ottimismo d'inizio secolo che vedeva nell'America la terra promessa del successo, da cui ritornare incoronati con l'aura dei vincitori. Papini programma quindi di diventare dio, di partire e ritornare. In verità non riesce in alcun intento. Forse perché percepisce l'arduo compito del calarsi nella forma divina, ne presagisce il rischio: quello di non poter tornare più<sup>514</sup>. Papini soffre di questo insuccesso, di questa caduta: accusa se stesso, si dà dell'imbecille e del vigliacco, minaccia più volte di abbandonare la vita per il senso d'infamia che lo sopraffa:

«Sono un piccolo prometeo che ha nel suo petto l'avvoltoio del rimorso perché col fuoco rubato ha saputo bruciare solamente sé stesso»<sup>515</sup>.

Il protagonista trascorre giornate orribili di vergogna in cui rimugina ciò che è stato e ritorna sui suoi passi più e più volte. Alla fine però, dalla profondità della sua disperazione, attraverso un percorso introspettivo (ma forse anche un circuito verbale) risale la china del suo fallimento per ritrovare in se stesso "alla fine del corpo" il perno della rinascita:

«Eppure sento ancora in me una gran voglia di vivere. Non voglio morire. Voglio rifare e ricominciare la vita. Voglio trovare altre ragioni di vivere»<sup>516</sup>.

Sarà il ritorno alla terra, e alla sua terra d'origine in particolare, la Toscana, finalmente percepita come derivazione e scaturigine, a determinare il definitivo mutamento di prospettiva. L'uomo di Papini riconosce di non essere né un individuo metafisico, né assoluto, né tanto meno sospeso fra i concetti: ma di possedere delle radici. Si ricomponе così l'identità e la fede nel potere artistico: alla fine del suo percorso la fiamma è inesauribile e inestinguibile, come la giovinezza che ancora sente dentro di sé. L'esito della sua ricerca sconfessa il pessimismo del titolo e culmina in un ritorno pieno alla vita. Sebbene i propositi siano stati tutti disattesi

---

<sup>513</sup> Ivi, p. 293.

<sup>514</sup> «La potenza perfetta si potrebbe raggiungere soltanto colla rinuncia totale al proprio io. Ma quando questa rinuncia fosse avvenuta, ogni ricordo di pensiero, ogni traccia di volontà, ogni stimolo di desiderio sarebbe scomparso e non potrebbe mai più risorgere. E allora non sarebbero concepibili e possibili i comandi. Chi avesse raggiunto il potere massimo non potrebbe, appunto per questo, servirsene». Ivi, p. 298.

<sup>515</sup> Ivi, p. 331.

<sup>516</sup> Ivi, pp. 357 - 358.

l'uomo di Papini è riuscito a sopravvivere alla sua sconfitta. Laddove i progetti si fossero avverati sarebbe forse stata la fine della vita.

Ciò che accade a Carnevali è proprio quello che non accade a Papini, poiché, come dice Boelhower, «Carnevali's persona goes to America to become Papini first god, to conquer America and celebrate the modern man»<sup>517</sup>.

Carnevali sbarca fisicamente in America e qui tenta di calarsi in una forma divina, recita la sua formula e cerca di diventare il centro di quel cosmo che gli gira attorno:

«Urlavo a squarciagola la mia pazzesca formula della divinità, ripetendo che io ero, per me stesso e per tutti gli uomini, il Primo dio, l'unico Dio»<sup>518</sup>.

Questa “esperienza della divinità” o se vogliamo, questo stato di esaltazione mistica, lascia Carnevali senza forze psichiche e fisiche. Viene ricoverato e si teme per lui una pazzia incipiente:

«Dicevo: poiché io sono pazzo o lo diventerò fra poco, è impossibile che io riesca di nuovo ad afferrare la realtà»<sup>519</sup>.

Carnevali sembra fallire il suo tentativo di *comprensione* del mondo. Tutto gli sfugge a partire dal suo stesso corpo e niente risponde ai suoi comandi. Come Papini anche Carnevali si era sentito pieno di fuoco tanto da urlare: «Spegni il fuoco che c'è in me o darò fuoco al mondo»<sup>520</sup>.

Le promesse della poetica prometeica non si sono realizzate e ciò che rimane è una *defeated word*: la parola sconfitta, di una visione mancata. Mentre, al contrario, Papini scopre nel finale (forse non del tutto spontaneamente, ma in qualche modo costruendosi un percorso di salvezza *ad hoc*) di avere un'anima e che esiste ancora la possibilità di fare arte, infinitamente (la bellezza è nelle piccole cose).

Pur condividendo una simile visione estetica dell'arte e della vita, Carnevali si distingue da Papini: la vera differenza la fa la metropoli<sup>521</sup>. La scommessa di Papini si gioca veramente solo in quel contesto (e Papini lo sapeva): solo nella realtà cosmopolita e anonima della metropoli poteva inverarsi o meno la promessa estetica di ricatalogazione del reale. Quella promessa era frutto di una mentalità moderna, di una moderna *civitas* e in quel contesto avrebbe dovuto misurarsi in tutta onestà. Fosse anche per decretare una cocente sconfitta:

---

<sup>517</sup> Boelhower, op. cit., p. 146 («Il personaggio di Carnevali va in America per diventare il primo dio di Papini per conquistare l'America e celebrare l'uomo moderno»).

<sup>518</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 129.

<sup>519</sup> Ivi, p. 131.

<sup>520</sup> Cfr. E. Carnevali, “Maxwell Bodenheim, Alfred Kreymborg, Lola Ridge, William Carlos Williams” (“Ultimatum” agli *Others*), in *Il primo dio*, op. cit., p. 369.

<sup>521</sup> Boelhower colloca in parallelo le coppie Papini/ Carnevali ed Emerson/ Whitman, trovando all'interno di entrambe la stessa differenza fondamentale: i discepoli realizzano il progetto estetico dei maestri in un diverso contesto, quello metropolitano: «the predominant metropolitan reality that Carnevali and Whitman tried to transform through that vision», op. cit., p. 148.

«What Carnevali learns in pitting his poetic imagination against the metropolis, the supreme test of the modernist aesthetic, is that the mask is gratuitous and the subject behind it doomed. Indeed the mask is revealed for what it is, a mere mask with a faceless subject»<sup>522</sup>.

La città sembra decostruire le ambizioni estetiche del poeta moderno e post-romantico e il suo continuo camminare (Carnevali come Thoreau ?) nel tentativo di impossessarsi della città, per non perderne il centro e sé stesso, non solo non lo portano a ricostruire la mappa del luogo ma lo conducono a disperdersi in esso. Il poeta è *homeless* e *stranger* e il potere di nominare le cose per creare un mondo nuovo si rivela sul finale una promessa non mantenuta.

Difatti quella figura prometeica che avrebbe dovuto riscrivere la realtà muore con la sconfitta del poeta, la cui opera è destinata a rimanere incompleta, come il racconto della sua stessa vita.

Detto questo, appare quindi secondario, solo un interludio naturalistico, il tentativo di ricostituire un ordine e di esorcizzare la metropoli: è il momento in cui, dopo la follia, Carnevali si ritira sulle sponde del lago Michigan e qui, dove la natura non appare contaminata dalla metropoli («where the metropolis apparently had not yet stretched its tentacles, he lives in a synaesthetic world of color once again»<sup>523</sup>), sembra riuscire a nominare le cose di nuovo. Questa dimensione restituisce una qualche speranza e il gesto stesso di bagnarsi nel lago e uscirne fuori purificato garantisce al poeta un breve periodo di salute. L'acqua del Lake Michigan come quella del mare a New York ricompensano il poeta della dispersione metropolitana. Dice Carnevali che dopo una giornata di lavoro e le lunghe camminate per le interminabili *avenues*, «dormivo troppo poco e troppo male, eppure ogni mattina riuscivo a fare un bagno in mare»<sup>524</sup>.

Nell'intersezione fra la distesa dell'acqua (mare o lago), e la verticalità della città si colloca il poeta della metropoli che vorrebbe essere come Whitman ma non può che decretare la sua sconfitta, l'inattendibilità dei suoi simboli. Il poeta Carnevali è diviso dalla *nella* modernità, egli è portatore di un ideale non più realizzabile: ciò che credeva essere l'idealità<sup>525</sup> del *New World* (di contro alla realtà prosaica del vecchio mondo lasciato alle spalle) si dimostra invece l'opposto. La città americana col suo aggressivo materialismo, la logica schiacciante del lavoro trasforma l'ideale della *New Jerusalem* nel caos della *New Babylon* che, pur specchiandosi sull'acqua, se ne allontana troppo in altezza subire l'influenza benefica della natura. Dice Carnevali confrontando Chicago e New York:

---

<sup>522</sup> Ivi, p. 159 («Ciò che Carnevali apprende, opponendo la sua immaginazione contro la metropoli, supremo test dell'estetica modernista è che la maschera è gratuita e il soggetto che vista dietro dannato. Infatti la maschera si rivela per ciò che è, una mera maschera con un soggetto senza volto »).

<sup>523</sup> Ivi, p. 174 («Qui, dove la metropoli apparentemente non ha ancora allungato i suoi tentacoli, vive ancora in un mondo sinestetico di colori»).

<sup>524</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit. p. 86.

<sup>525</sup> «The European modernists saw a mystical promise in New York, and considered it the cubist, the futurist, citi *par excellence*», W. Boelhower, *op. cit.*, p. 161.

«Ho visto New York sorgere dall'acqua come una Venere nuova fiammante, e pensare che un fattore puramente economico diede l'avvio a tale bellezza: il terreno costava troppo, sicché si dovettero costruire i grattacieli. Riverside Drive ha l'acqua sull'orlo del vestito, mentre Chicago si lava i piedi sporchi nel lago Michigan e ha sempre i piedi sporchi»<sup>526</sup>.

Anche l'interludio naturalistico in Carnevali, sembra in qualche modo chiosare l'autobiografia di Papini. Sconfitto dopo il tentativo di diventare dio il personaggio di Papini decide, invece di morire e scagliarsi contro e stesso ("Sono il mediocre, l'infame mediocre che odio con tutto il corpo"<sup>527</sup>), che è il caso di ricominciare da capo, da qualche certezza ("ho bisogno di qualcosa di vero"<sup>528</sup>). È allora che sente il bisogno di tornare alla terra, ma non una terra qualsiasi, la sua Toscana:

«Ritrovar me stesso significò dunque ritrovar la Toscana nella sua campagna e nella sua tradizione [...]. La vita mi ha riconquistato a poco a poco colla bellezza della sua semplicità. Sono tornato bambino e primitivo, selvatico e agreste»<sup>529</sup>.

Ma il ritorno di Papini alla campagna, e per esso alla vita, soffre del sospetto di un'allestimento d'occasione da parte del suo autore, per mascherare le ulteriori metamorfosi di un vero personaggio letterario. Papini non ha tentato di *indiarci* come aveva invece fatto Carnevali: ecco perché il suo ritorno alla natura di quest'ultimo si prospetta come un interludio bucolico e niente più, e denuncia il fallimento di qualsiasi ulteriore esperienza di poesia, almeno nel senso romantico e creativo (da Emerson a Whitman, passando certamente per Keats).

L'autobiografia di Carnevali rimane un frammento perché il suo centro, "the promethean persona", si trasforma in un uomo vuoto. Ciononostante, pur nella dolorosa consapevolezza della caduta, anzi in virtù di questo scatto di coscienza, il frammento autobiografico di Carnevali assume una valenza nuova e quasi positiva: quella di smascheramento dei falsi miti, dei falsi prometeo (*mere metaphysical febles*). Egli rivela cioè la fizionalità delle metafore del sé in cui si era calato (glorificatore dei luoghi comuni, *yes-sayer*, *son of Manhattan*, l'uomo di Papini), le smaschera, le svuota. Questo è il suo unico traguardo. Carnevali percorre le strade della sua metropoli non col ritmo incantato del camminare epifanico alla Thoreau («to discover spiritual correspondences in the world of nature»), ma alla sua maniera "characteristically hurried fashion": per lui non esistono corrispondenze misteriose

---

<sup>526</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit. p. 117.

<sup>527</sup> «Tutta la mia vita è piantata su questa fede: ch'io sia un uomo di genio. Ma se invece mi sbagliassi, se fossi invece uno di quei tanti orbi che prendono le reminiscenze per ispirazioni e i desideri per opere, e fossi in una parola, un imbecille? Cosa risarebbe di strano? È forse la prima volta che un coglione si immagina di essere un eroe, che un letterato si crede un poeta e che un idiota si mette i panni del grand'uomo?», G. Papini, *Un uomo finito*, op. cit., p. 322.

<sup>528</sup> «Ho bisogno di appoggiarmi a qualcosa, di rimettere le radici in qualche posto [...]. Non sono un uomo metafisico e assoluto sospeso nell'atmosfera dei concetti. Sono nato in un certo posto, appartengo a una certa razza, ho dietro di me una storia, una tradizione», *ivi*, p. 363.

<sup>529</sup> *Ivi*, p. 366.

da rivelare, ma solo barriere, silenzio e incoerenza. La prospettiva del “primo dio”, quella di diventare creatore dell’unità nella frammentarietà dell’esistenza non ha successo. Il testo è insomma destinato ad essere frammentario, caotico e incoerente come il mondo da cui proviene. Una “failed fiction”, cui ben si sarebbe adattato come titolo, l’ipotetico, e poi eluso, *Religious Stammering*. Solo un balbettio cioè, l’autobiografia del poeta, perché essa manca di quel centro che il narratore avrebbe dovuto rappresentare, ma che non ha più speranza di essere.

*Capitolo V*

THE AMERICAN COTERIE

## L'ULTIMATUM AGLI "OTHERS".

Il 22 febbraio 1919, in occasione del centenario della nascita di George Washington, Alfred Kreymborg offre un party insieme ai poeti di «Others». Durante la serata Carnevali e Williams si scontrano in un significativo dibattito sulla tecnica della poesia. In questa occasione il giovane straniero viene a conoscere personalmente Harriet Monroe (forse è in tale serata che la direttrice di «Poetry» si offre di trovargli un lavoro a Chicago) e incontra anche Marianne Moore, Muna Lee, l'ammirata Mina St. Vincent Millay, Lola Ridge, William Saphier, Babette Deutch<sup>530</sup>.

È di fronte a questo pubblico "formidabile" che Carnevali raccoglie la sfida di Williams in un dibattito sull'ispirazione poetica. Egli sostiene la sua speciale posizione e prende, di fronte a tutti, la difesa di Papini, considerato dalla redazione di «The Dial», un poeta non ancora abbastanza maturo.

Ma ciò che quell'intervento significò di lì in poi rimase nella storia della letteratura americana come l'eco di un grido che non fu sterile *fury*.

Luigi Ballerini afferma che «l'insolente, presuntuosa, sempre disperata invettiva contro il tecnicismo riduttivo di *Others*, le profferte d'amore e i rigurgiti di *spleen*»<sup>531</sup>, la sua "energia periferica", colpirono al cuore «la sterilità centrale dei suoi recenti e unici amici»<sup>532</sup>.

Il "gran rifiuto" di Carnevali, ricordato anche come il suo *Ultimatum* agli «Others», divenne uno scritto già nel marzo dello stesso anno, ma la redazione di «Poetry» ne rifiutò la pubblicazione. Helen Hoyt, vice-direttrice della rivista, scrisse sulla busta nella quale Carnevali inviò il suo saggio:

«Brano stupendo ma non da pubblicare su *Poetry* o su qualunque altra rivista. Costituisce per me un rimprovero e allo stesso tempo un trionfo»<sup>533</sup>.

Esso fu la presa di posizione più rivelatrice della "invasione" di Carnevali nel mondo delle piccole riviste americane, un vero e proprio saggio dal titolo elencativo: *Maxwell Bodenheim, Alfred Kreymborg, Lola Ridge, William Carlos Williams*. Venne pubblicato per la prima volta in *A Hurried Man* nel 1925, e poi parzialmente in *Autobiography* col titolo *My Speech at Lola*<sup>534</sup>. Il pezzo esordiva così:

---

<sup>530</sup> In *Il primo dio* quel momento è così ricordato: «In casa di Lola Ridge incontrai William Carlos Williams- e non ho fatto mai incontro più felice (a parte quello con Kay Boyle e Dorothy Dudley). Williams era un uomo amabilissimo, strano, con una voce leggermente disapprovante, specie quando leggeva le sue poesie. In casa di Lola feci il mio primo discorso che mi guadagnò l'amicizia di William Carlos Williams, ossia lui me la concesse senza difficoltà», p. 100.

<sup>531</sup> L. Ballerini, *Emanuel Carnevali tra autoesibizione e orfismo*, in *Il primo dio*, op. cit., p. 421.

<sup>532</sup> Ivi, p. 422.

<sup>533</sup> Citato in E. Carnevali, *Diario Bazzanese*, op. cit., p. XXIV.



«This is an article – or whatever you will want to call it to suit your traditional... gentleness, oh gentle reader – obese with bombast, clamorous with objections, abstreperous and violent in an obsolete way, like ultimatum and wars. It is indeed an ultimatum and an attack»<sup>535</sup>.

Il pezzo contro gli «Others» è preceduto da un piccolo antefatto che specifica le circostanze dello scritto e lo motiva con un costante ricorso ad un soggettivismo quasi diaristico:

«Why and how I stuck all those different names [si riferisce a Ridge, Williams, Kreymborg, Bodenheim] in a line to make out of them a title for this thing. Did not the infernal dissonance shatter my brain? Did not the wrangle of so different lights make me dizzy? [...]. Because they are a synthetic moment of my life. I have done some readings of their works and have seen each of them separately and all of them together. They are one of my experiences, an experience I want to gather together and express by elevating myself above it if possible, or by sinking under it if necessary. These are the poets of New York, my city. I have seen and talked with each of them. And one night how much I loved them and how much I hated them was so splendidly clear to my mind that I knew I must fight this overwhelming spectacle in or out of me in order to live to the next day. What I understood by literature was in danger of falling down – depriving me of sleep, depriving me of what I call my soul. So, for my soul's sake I sat and wrote an attack. This»<sup>536</sup>.

Nell'articolo si alternano momenti di pacificazione lirica della scrittura e momenti di concitata urgenza espressiva, caratteristica questa, che divenne il tratto distintivo dell'autore.<sup>537</sup> Anni più tardi William Carlos Williams riflettendo sul volume del 1925, *A Hurried Man*, concluse che il titolo non poteva essere più opportuno.

Ricordando, nella sua autobiografia, anche particolari quotidiani della vita di Carnevali, Williams si sofferma ad esempio sulla velocità incredibile e furiosa con la quale Emanuel lavava i piatti nei ristoranti di New York. Fatto che può sembrare marginale o divertente, ma a cui Williams tributa una valenza certamente simbolica:

«Em earned his living often, when he made a living, while learning English and to write in English, by serving as a dishwasher in an Italian joint. His book was to be called *A Hurried Man*. That's the way he would work. He'd pile the dishes up, tell everyone to keep away. Then, when the time came he'd get his soap and hot water ready and go at the heap of soiled things, madly, furiously, with murderous ferocity- though he didn't break any thing – and in one-third the time it would take another to do the work, he'd come out exhausted, the job well done. The other would laugh but follow him spellbound»<sup>538</sup>.

---

<sup>534</sup> Cfr. Maxwell Bodenheim, Alfred Kreymborg, Lola Ridge, William Carlos Williams, in *A Hurried Man*, pp. 247 – 268; poi parzialmente in *Autobiography*, col titolo *My Speech at Lola*, pp. 141 – 148, ora tradotto in italiano in *Il primo dio*, pp. 353 – 369. Le nostre citazioni del brano si riferiscono al testo originale in lingua inglese riportato in *A Hurried Man*: per comodità il saggio verrà identificato col titolo *Ultimatum*.

<sup>535</sup> E. Carnevali, *Ultimatum*, in *A Hurried Man*, op. cit., p. 247.

<sup>536</sup> Ivi, p. 248.

<sup>537</sup> «Un'urgenza lo possedeva, che lo rendeva incurante e, come dicono i suoi amici, brutale» in J. Risset, *Fuori e dentro la follia*, «Il Messaggero», Roma, 25 settembre 1978; ora in E. Carnevali, *Diario bazzanese e altre pagine*, op. cit., p. 43.

<sup>538</sup> *The Autobiography of William Carlos Williams*, New Directions, New York, 1967, p. 267.

In questa urgenza era compresa, conferma Risset, «la volontà di dire tutto, secondo la formula sadiana. L'ansia di scoprire, da cui era totalmente preso, non ammetteva tabù, riserve, delicatezze»<sup>539</sup>. Alla ricerca del centro di ogni esperienza e di ogni espressione diventava fondamentale una marcia forzata, un'andatura violenta, che non si lasciasse sfuggire niente. E così un saggio letterario diventava l'enorme contenitore di una confessione intellettuale, ma anche una dichiarazione di fede e un grido per essere ascoltato. Ad intercalare un discorso visionario e complesso, si susseguono, nel procedere del testo, frasi cariche di lirismo enfatico, dove l'uso reiterato del pronome *io*, accentua l'aspetto *egolatrico* di questo attacco:

«I am a pair of open eyes forever»;  
«I am a dogma»;  
«I too am many rays»;  
«I want to be what the world misses»;  
«I am the clenched fist of the worker and the lazy pale hand of the count falling diffusely over the restfully curved arm of the chair»;  
«I'm not and I don't look like anything»;

Sempre alla ricerca di una definizione per se stesso, egli si identifica col tutto e col suo contrario:

«I am a proud beggar, I am the man I respect most and the man I detest most, I am the glorifier and the creator of the commonplaces that made and and make the world»;

«I look for something, I am not trying to prove anything, I say I hate and I love»;

«I am an enormous commonplace rolling over your delicate miniatures, I'm an enormous lady with large feet [...]. I am the same enormous lady crying as sincerely as she can over the beautiful flowers that her feet destroyed»;

«I am a running thing»;

La ricerca dell'identità è ribadita più volte all'interno del testo con un ritmo incalzante, ma senza mai trovar piena soddisfazione. L'uso della prima persona, nel corso della *quête*, è già di per sé una conquista, sebbene di terribile portata e porta con sé il riconoscimento della propria solitudine, secondo la formula di Jabès per cui «*io non è l'altro. È Io*»<sup>540</sup>.

L'atteggiamento contrastivo di Carnevali tutto teso a frapporre un diaframma etico ed estetico fra sé e la *coterie* americana, passa costantemente attraverso plurimi e fallimentari tentativi di definire la propria identità. Unico approdo alla ricerca di contenuto che costruttivamente sostanzi l'io, si riduce ad una *via negativa* che, aggiogando al positivo della definizione il suo quasi immediato opposto, sottrae

---

<sup>539</sup> J. Risset, op. cit., p. 43.

<sup>540</sup> E. Jabès, *Uno straniero con, sotto il braccio, un libro di piccolo formato*, op. cit., p. 25.

simultaneamente senso e ribadisce l'impossibilità dell'io stesso. Il compulsivo scavo dell' *io* non porta quindi ad altro che ad una dichiarazione di solitudine ed estraneità, la cui forza estrema risiede più nell'intensità del grido che nel suo effettivo contenuto.

La compagine americana rimase scossa e attonita, come se il dominio luminoso della verità e della certezza stesse crepando sotto i colpi della sua profezia del negativo. La solidità della verità potrebbe essere un nome, una definizione, che sa riconciliare l'uomo col mondo, ma lo *straniero* che Carnevali vuole incarnare è «quell'uomo senza identità stabilita»<sup>541</sup> che denuncia l'infondatezza di qualsiasi pretesa di verità e di identità. Ecco come Carnevali dichiara apertamente la sua differenza dal mondo e l'incapacità degli altri a dare risposte adeguate alla sua domanda essenziale:

«From the brain that is my heart a thousand messages have flown away, I am in love and I can't live if an answer is not given me. Perhaps I think none of you, my friends, would care to answer me, perhaps I am sure not one of you could give an answer. Thus I answer myself. And my sorrow is my hatred that you cannot answer me, that you are irremediably, temendously different from what I am»<sup>542</sup>.

Proprio da questa differenza e alterità, sembra scaturire la vera poesia: per Carnevali il poeta crea il verso da questo dolore e basta, a dirlo, l'immagine che dà di sé con la metafora dello «stiff bony beggar walking like a wooden marionette with dropped head»<sup>543</sup>. Gli *others* invece, gli amici e poeti americani, si dilettono a produrre una poesia per palati fini, una poesia insincera fatta di «tinte sfumate e piacevolissime»:

«I hate you. The eclipse may produce very delectable hues, but the sun hates the moon when she is hindering the work of his arms. I hate colours and souls, I hate nuances and delicacies, I hate the dances»<sup>544</sup>.

Carnevali vuole affermare il valore della sofferenza di contro alla leggerezza, la realtà che lascia un segno contro la vaghezza di un'esperienza indistinta. Soltanto la ricerca della verità dentro la vita restituisce al poeta la sua funzione e lo riabilita al ruolo di divinità terrena che crea *nel* mondo e *dal* mondo:

«I am a god seeking around the world what there is need to create. Or the world is a god and I go begging of him to help me become a god. I am n unfinished god in the unfinished divinity which is the world... just the same as you are unfinished gods. And this our quality of being unfinished is eternity, immortality and ever- changing life to me»<sup>545</sup>.

---

<sup>541</sup> Ivi, p. 45.

<sup>542</sup> *Ultimatum*, p. 249.

<sup>543</sup> *Ibidem*.

<sup>544</sup> *Ibidem*.

<sup>545</sup> Ivi, p. 252.

Il destino di incompletezza che accompagna l'uomo e ne segna irrimediabilmente il cammino non costituisce in sé una negatività, né esiste alla sua base alcun senso di colpevolezza, tutti sentimenti tipici del risentimento *nichilistico*. La vera dannazione è proprio credere che “un uomo può essere solo se stesso e niente più”:

«What makes people damned toward one another and upon the belly of the earth that accepts them one and all with gigantic patience and patient indiscrimination, what damns them is the fact that a man can be but himself and no more»<sup>546</sup>.

Sbagliato pertanto considerare il *divenire* come qualcosa che deve espiare e che deve essere riassorbito nell'Essere e il *molteplice* come qualche cosa di ingiusto che deve essere giudicato. Al contrario, come già Nietzsche, Carnevali fa di molteplice e divenire, l'oggetto di una affermazione e, «nell'affermazione del molteplice, la gioia pratica del diverso»<sup>547</sup>. Non una colpa da espiare, ma una realtà da sopportare. L'accettazione di questa condizione di costante mutevolezza predispone l'uomo alla metamorfosi, al rovesciamento, al cambio di prospettiva. Ciò è il segno di quella *grande salute*, di cui lo stesso Nietzsche si credeva portatore, in grado di determinare un'intersoggettività segreta in seno ad uno stesso individuo. Carnevali non crede che “un uomo può essere se stesso e niente più”, né crede nell'unità dell'*io* e usa la polemica contro chi e cosa non consente di cambiare. La sua obiezione sebbene solo *urlata* al mondo, per quella fiducia incontrovertibile nella coincidenza fra spirito e carne, può arrivare a scuotere violentemente le coscienze allo stesso modo che i corpi:

«My rights to object are given me by my continuous ability to change, by my continual being shaken out of myself, by my refusal to be one of the signs of the end of the world, by my... continuing. I enter with prayers and with tearing of their flesh into human beings»<sup>548</sup>.

E ancora:

«I break and burst open, and I unfold continually, or I remain in a posture of receptiveness - I live always in the Spring and with the Sun shining. The sorrow of dying continually is my sorrow. My action is beautiful, that of a flower»<sup>549</sup>.

Lo sviluppo del fiore è immagine che Carnevali descrive in tre fasi fino alla sua apertura assoluta, un' “apertura per il dare e il prendere” e poi aggiunge:

«My action is more than that (perhaps there is non such flower as that), I am the incarnator, going quicker thru radical changes than nature with her routine of seasons [...]. In the new mornings my heart breaks as sepals of the flowers break»<sup>550</sup>.

---

<sup>546</sup> Ivi, p. 253.

<sup>547</sup> G. Deleuze, *Nietzsche*, SE, Milano, 1997, p. 33.

<sup>548</sup> *Ultimatum*, p. 251.

<sup>549</sup> Ivi, p. 252.

<sup>550</sup> *Ibidem*.

Per tutto il tempo in cui Carnevali, come Nietzsche, ebbe l'arte di spostare la prospettiva, cioè di passare attraverso cambiamenti radicali, egli ha goduto di una grande salute. Ma quando un giorno ebbe la tentazione d'*indiarsi* fu per lui, sotto la pressione di un processo organico o altro, la confusione delle maschere e la fine dell'opera. Per intanto egli si contenta dei simboli (in cui calarsi). Tra questi il più frequente è senza dubbio quello del sole: il sole ha la valenza dell'Uno e il fascino della meta, è *la* cosa da raggiungere, il potere del dogma ("I myself, am a dogma"<sup>551</sup>), cioè di una verità di fede. Il sole e tutta la natura sono forse, in senso pagano, il suo unico vero dio, quel dio nel quale tenta di immedesimarsi:

«I too am many rays. But I go gathering them, my rays, that are scattered, in my sunny noons, as far as the edge of the great Human Heart, for I want to be the sun of my world, the sun, one, inevitable, hot and naked»<sup>552</sup>.

Nel brano si ribadisce, con bella immagine poetica (i raggi dispersi), il costante sentimento di divisione e dispersione del poeta laddove il frammento è emblema di incompiutezza e in esso Carnevali trova l'esatto corrispettivo della sua condizione. Altre volte, a denunciare il suo dolore è il già più volte menzionato simbolo dell'urlo:

«And if I am a poet, my poetry is a single cry – cry of my first day of knowledge that I lost thru days of dissipation»<sup>553</sup>.

La poesia, sembra nascere dai frammenti, dal dolore e dalla tremenda verità delle cose della natura. La poesia sembra far coincidere il pensiero con la cosa e far sentire col cervello mozioni fisiche. Va da sé che l'arte quindi, è assunta come la più totale ed entusiastica affermazione della vita dove si accetta anche ciò che vi è di più drammatico e terribile. E così anche la comune espressione "Io odio" è semplice e diretta come un'immagine di natura:

«When, out of storms of doubt and pain and wretchedness and nothingness I am I, I am a poet, that is, when I'm flooded with love (which you, eternal bourgeois, will not forget to call hatred) and I am seethed with godly (or satanic if you please), desire to do; then any simple phrase, such as "I hate" is like the sun»<sup>554</sup>.

Ciò che rende l'immagine bella e *poetabile* è la sua semplicità: già per il fatto di essere percepita e colta, questa bellezza semplice è di per sé una ricompensa ed una consolazione (non avrebbe addirittura bisogno di essere scritta). Ciò che conta è solo l'immagine e la gioia per essa, senza che alcuno la scruti con "occhio inquisitivo":

---

<sup>551</sup> Ivi, p. 249.

<sup>552</sup> *Ibidem*.

<sup>553</sup> *Ibidem*.

<sup>554</sup> *Ultimatum*, p. 250.

«I am neither a scientist nor a mechanic; I want no eyeglasses, no microscopes and no telescopes, no lenses any size – all things that disease or death require»<sup>555</sup>.

Se la bellezza è semplicità ed è parte della vita perciò la grande “obiezione” di Carnevali si muove contro chi utilizza un dire poetico dimentico delle affermazioni semplici e universali. Qui inizia la lunga tirata polemica contro i tecnicismi e le sofisticherie di cui la recente poesia americana si faceva portavoce:

«The simple statements were created by poets, only the poets know their use – the simple words are still and exclusively the poets’. The sky is big and clear, that is its infinity; but complications in a human body mean disease and the end of them is death. You do, almost all of you, speak of suggestiveness as being beautiful, meaning by suggestiveness something that can be achieved thru mechanical elimination, coldhandedly operating the vision, half – saying anything, or saying anything in French which could be said in English. As if originality and crystallization were not phenomena recurring in the world’s life or in that of a human being as the effect of a peculiar way of seeing; progressive in the sense that a man is maturer than a youth. As if it were possible – and if possible, decent and artistic – to say originally that which is not seen originally. When poets ceased to using terms like God, divine, etc., out of the belief that they would be given a commercial value, the inverse terms were brought out by them, which had however, the previous meaning; Satan, internal, useless, beauty versus mob, beauty versus goodness»<sup>556</sup>.

L’*Ultimatum* procede come una gran requisitoria contro la tecnica e le raffinatezze che uccidono gli scopi della poesia (e dell’arte in generale) facendone un’attività astratta e asettica quando invece, “of all activities the only useful one is art»<sup>557</sup> :

«You are old, truth has become a difficult thing to know and you call your swaggering – staggering, your stumbling – swearing, your climbing – crawling – falling, your lazy swaying, your minute elusive squirming after truth, technique and what not»<sup>558</sup>.

Contro questi artisti che hanno eletto l’alta abilità tecnica a somma poesia Carnevali ha parole di scherno e polemica:

«You pure artists, you non – utilitarians, you half – and – half, you socialists, you souls of serenity, let us see supreme serenity, the last indifference, the highest pride – unattainable by weak legs – that of the man who even if alone in the world talks *the world’s language*; let us see brave the danger of being believed the megaphone of all the filthy symbols of death and rest which wear such shining names as god, life, beauty, liberty, democracy and peace along the ash – can guarded streets of the mob»<sup>559</sup>.

---

<sup>555</sup> *Ibidem*.

<sup>556</sup> Ivi, p. 254.

<sup>557</sup> Ivi, p. 255.

<sup>558</sup> Ivi, p. 258.

<sup>559</sup> Ivi, pp. 255 – 256.

E il problema della tecnica (“to hell with souls, nuances and dances”<sup>560</sup>) è innanzitutto un problema di *forma*, che Carnevali sente come prioritario anche rispetto a quello degli oggetti poetici:

«I speak of the emotional content of your works, that which generally goes under the name of “form”. The names that “form” has assumed thru the ages (Romanticism, Naturalism, Impressionism) indicate different attempts at truth. And each of these names was, in its times, the definition of truth [...]. I speak of your form, that half – and – half thing, that thing which cannot break loose from the cage of metrical rhythms and which clumsily strives toward the spontaneity of talk; taht thing that is as broken, as queer, as grotesque, as half – killed as your wills are as queer, as grotesque, as half – killed»<sup>561</sup>.

Il problema della volontà, come la intende Carnevali, è tema insistente e vi si legano i concetti di vecchiaia e giovinezza, che assumono una valenza etico – morale, oltre che estetica:

«I hate you because you suggest and like to suggest that what made you first write is no longer there, that your youth’s will is gone, that you do what you disinterestedly, for the sake of expressing some queer shape of yourself; which must of necessity be either your own shape or some shape you would like to attain – that is your unkillable will. You want to be photographing machines and it pleases you when your “negative” results are different from those of the other fellows. Your wills are half – killed and you walk around like men with their heads dangling from their trunks, held only by some bloody necessary threads»<sup>562</sup>.

Il discorso sulla volontà non può non ricondurre a Nietzsche. Si è già detto che per Carnevali l’artista deve riconoscere e ricomprendere nella realtà, assieme agli aspetti positivi, anche quelli negativi, senza disprezzarli. Egli “comprende” in senso assoluto l’irrazionalità che sta alla base dell’esistenza, quell’ irrazionalità che «non ha ordine nel suo sviluppo, né ha scopo»<sup>563</sup>. Quell’esistenza, vale a dire, in cui a dominare è il caos e in cui i valori umani non trovano nessuna radice. Il poeta non rinuncia o fugge, ma accetta la vita come essa è, nei suoi caratteri originari e irrazionali. È questo anche il senso dell’atteggiamento *volitivo* di Nietzsche. Quello di chi, attraverso l’esaltazione di *questa* vita, trasforma il dolore in gioia, la lotta in armonia ed infine la distruzione in creazione. La Bellezza, secondo Nietzsche, è proprio questa volontà vittoriosa che permette all’uomo di desiderare la vita, intera e senza diminuzioni. Nietzsche si pone contro i valori della rinuncia, contro le virtù che mortificano l’energia vitale. Egli fa, di ogni passione che dice “sì” alla vita e al mondo, una nuova virtù. Carnevali assomiglia all’uomo dionisiaco di Nietzsche: soffre di una sovrabbondanza di vita e tende ad una visione tragica della vita interiore ed esterna. Dice Abbagnano a proposito dell’uomo dionisiaco:

---

<sup>560</sup> Ivi, p. 256.

<sup>561</sup> Ivi, p. 257.

<sup>562</sup> Ivi, p. 258.

<sup>563</sup> N. Abbagnano, *Storia della filosofia*, vol. 2, Utet, Torino, 1990, p. 366.

«Non solo si compiace, ma ama il fatto terribile in se stesso, la malvagità, l'insania, la bruttezza. In essi non scorge un limite, ma il segno di una ricchezza al di là del limite, di una forza che feconda e trasfigura. L'accettazione della vita porta con sé l'allontanamento della morte, contrassegno più evidente della finitudine umana»<sup>564</sup>.

Come l'uomo dionisiaco anche Carnevali crede nella vita in tutte le sue manifestazioni: il miglior modo che ogni uomo di renderle omaggio è quello di modificarsi, evolversi, in altre parole, essere molteplice. Qui risiede la vera giovinezza:

«I hate you – let me spit it out – because you're not boys, you are not just over twenty, and I say that who cannot be always twenty can never be thirty – five nor forty nor sixty, he's dead when he's no more twenty, he is one of the too many names in the archives, he is a forgotten exclamation in the immense, quick – judging and damning head of god, - whoever god is, - he's a man passing in the street just once and never again, he has no age... but he is not infinite in a different way tahn nothingness is infinite»<sup>565</sup>.

I poeti di «Others» sono accusati di essere poeti delle vecchie forme, e di essere diventati vecchi per aver deliberatamente assassinato la volontà di giovinezza che era in loro, avendo preferito i loro “piccoli rumori privati” ai libri che nascono da un “quotidiano morire”:

«And because you are not fighting, I, who have written too many bad poems and have made to many mistakes already; but who, as every young man should, hear a new literature awaking with him, damn you with the denomination of poets of old forms, past poets»<sup>566</sup>.

Carnevali sente nascere in sé una nuova letteratura, ha la presunzione cioè, come dirà in altre occasioni, di riempire un vuoto speciale nella letteratura americana facendosi portavoce di una poetica che si iscrive profondamente nel ciclo della vita e da essa riceve la sua giusta luce, il suo autentico significato:

«As about pure art, when Williams says, “I speak of literature using literary and not human concepts...” he disproves his statement by using such words as “I speak of literature using, etc., etc.” which are human words. All he can mean is that his concepts are very human, truly human and not beastly, not silly not non – concepts (not literary!). Literature may be talked of as different from life only when it is more than life itself – and such it always is, if you call the death that the mob lives, life. A poet is different from a man only when he is more man than the usual beast. And please, I am disgusted with your little – review talk of technique and technicians»<sup>567</sup>.

La letteratura, come la vita, sembra alimentarsi insomma di cose vere e concrete più che di concetti astratti: essa sembra appartenere ad una dimensione quasi biologica,

---

<sup>564</sup> Ivi, p. 368.

<sup>565</sup> E. Carnevali, *Ultimatum*, op. cit., pp. 259 – 260.

<sup>566</sup> Ivi, p. 259.

<sup>567</sup> Ivi, pp. 263 - 264.



essendo la sua origine racchiusa, come un segreto, nel corpo dello scrittore<sup>568</sup> e solo a lui riconduce. A questo proposito sembra collegarsi ciò che Ernest Walsh ebbe a dire di Carnevali in «This Quarter»:

«Non tento di trarre un bel quadro dai tormenti di un uomo, ma quando si è sentito un uomo cantare e cantare con *ogni nervo del suo corpo*, mentre il suo corpo protestava e combatteva contro la sua volontà, si capisce di aver incontrato una forza che non morirà. Non c'è morte in Carnevali. È un uomo vivo che ride di un riso pieno di calore e che combatte»<sup>569</sup>.

Carnevali esclude dall'arte ogni compiacimento edonistico ed estetizzante e riconosce alla vita un carattere tragico e crudele in sé, indipendentemente dalle proprie miserie quotidiane. Papini, il Papini di *Un uomo finito*, viene chiamato in causa e difeso come esempio di questa capacità di penetrazione della vita con la morte:

«One passes from a day to next day thru death. Death marks the age. Papini had died in the last death, the death of himself and his world together, and his "Un uomo finito" is the report of such death. But where are your "Un uomo finito's", where are your references, how have you earned. How will you earn the credit of readers and fellow - men, eaders and fellow - men as I? Who the hell are you, judging us and laughing and sneering at us, at me, out of what unknown unsaid miracles have you earned your right to write? You do not even beg. You do not beg and you're raggeder than I, who am decisively a beggar. You are not sane and still you are not as mad as I am»<sup>570</sup>.

Per Carnevali chi non passa attraverso l'esperienza della morte non può ricevere l'investitura della scrittura e non può ottenere credito. La poesia è l'arma di sopravvivenza per resistere alla vita vera, perciò è per Carnevali uno strumento reale, non un *divertissement* di chi la intende come oggetto puro e disinteressato.

Anche per Nietzsche «il disinteresse non ha valore né in cielo, né in terra: i grandi problemi esigono tutti il grande amore, e soltanto spiriti rigorosi, netti e sicuri, soltanto gli spiriti solidi ne sono capaci»<sup>571</sup>. Carnevali stesso crede negli spiriti forti e fustiga l'atteggiamento tiepido dei suoi contemporanei, prendendosene quasi gioco:

«But I say, you don't speak plainly because you don't want very much anything, because your soul is never anything or any where, and you go hey - heying, oh - ohing, ah - ahing, hach - haching, around looking for your soul»<sup>572</sup>.

---

<sup>568</sup> Cfr. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, op. cit., p. 10.

<sup>569</sup> E. Walsh, "A Young Living Genius", in «This Quarter», (Paris, Monte Carlo, Milan), Fall/Winter, 1925/1926, pp. 322-327, ora in E. Carnevali, *Diario Bazzanese e altre pagine*, op. cit., p. 76.

<sup>570</sup> E. Carnevali, *Ultimatum*, op. cit., p. 260.

<sup>571</sup> N. Abbagnano, op. cit., pp. 365 - 366.

<sup>572</sup> *Ultimatum*, p. 264.

Il vero poeta attraversa il caos quotidiano e in una sorta di rinnovata “discesa agli inferi” dell’esistenza ritrova il suo destino: la sua pena diventa così anche la sua maggiore felicità.

È ancora Nietzsche che afferma che non può esserci disinteresse e impersonalità nell’opera d’arte, ma solo una grande volontà e che «i grandi problemi, ammesso che si lascino raggiungere, non si lasciano guardare dai deboli e dagli esseri dal sangue di rana»<sup>573</sup>. Carnevali sembra seguirlo in questo suo attacco ai contemporanei:

«But I say you lie too much, too. And your sincerity is abject lack of character. And if you are poets, as they say, I don’t want to be a poet. I say, you don’t dismiss Nietzsche and yet you do things Nietzsche would reset with his very guts. I say, you can’t dismiss Christ and you’re knocking the rusty nails of your technique into the Christ’s head, and if one comes and talks with you he finds you to be lazier Christians than Christ himself. I say, you discovered yourself and you’re disgusted with the find and you are hiding behind a thick – woven, ragged curtain of image – words, stunts, tricks and verses that lack even the one – two – three – dip, one – two – three – dip of rhymes, which would at least make them decisively comic»<sup>574</sup>.

Nel suo *Ultimatum* agli “Others” Carnevali usa toni profetici per annunciare che il vero uomo e il vero artista è chi conosce e crea. Ma non come conoscono gli scienziati: egli è colui che sopporta l’intera e crudele verità sulla vita e sul mondo, che se la porta sulle spalle come un fardello, in un percorso che porta diritto alla verità. Carnevali vuole essere il profeta di quell’uomo nuovo in cui noi possiamo senza sbagliarci riconoscere i tratti di Dioniso che afferma la molteplicità e «totalizza i frammenti senza attenuare né sopprimere la pluralità»<sup>575</sup>. Come il profeta Zarathustra, Carnevali ha il dono potente della parola che urla: “If you say nothing, then I’ll shout into your ears, the world expects a formal surrender from you”<sup>576</sup>:

«Let pass a man who knows his beautiful face to be somewhere, who is not satisfied at anything and will not trick anything for his satisfaction – but who will rather insult everything and make everything fight against and for him: who is in earnest even tho a thousand writers have qualified earnestness as ridiculous and contradictory, whose thousands shapes of himself he wants to surpass; who believes alike in Christ’s dead love as in Nietzsche’s live hatred, in Wagner’s grandeur as in Dostoevsky’s simplicity, in Rimbaud’s unearthly symbols as in Villon’s lousiness, in Laforgue’s beggarliness as in Blake’s voluptuous mysticism – without any trick, without any trick»<sup>577</sup>.

---

<sup>573</sup> N. Abbagnano, *op. cit.*, p. 366.

<sup>574</sup> *Ultimatum*, pp. 264 - 265.

<sup>575</sup> G. Deleuze, *Nietzsche*, SE, Milano, 1997, p. 19.

<sup>576</sup> *Ultimatum*, p. 265.

<sup>577</sup> *Ivi*, p. 266.

Gli “Others” rappresentano un’arte raffinata e artificiale, espressione menzognera di una vita mai pienamente vissuta: essi sono pertanto “chips of the shattered enormous truth”<sup>578</sup>.

L’uomo nuovo dionisiaco al contrario è l’affermazione “religiosa” della vita totale, non frantumata né rinnegata: esaltazione del mondo com’è, senza diminuzione né eccezione. Dioniso era stato per Nietzsche il dio dell’ebbrezza e della gioia, il dio che canta, ride e danza: il suo profeta gli avrebbe spianato la strada e avrebbe bandito ogni rinuncia, ogni tentativo di fuga di fronte alla vita:

«I say let pass, but I’m ready, and I rather like it, to knock you down and step over your bodies. Step over your lying bodies, for I’m a running thing»<sup>579</sup>.

L’emblematica frase finale, “sono una cosa che corre”, è riecheggiata diversi anni dopo nel titolo che Robert McAlmon dà al primo libro di Carnevali. Nel 1925, dopo aver raccolto, con paziente lavoro di ricerca tutti i suoi scritti, McAlmon pubblica a Parigi *A Hurried Man*, “Un uomo che ha fretta”. Carnevali sapeva che dentro di sé si agitava una “cosa inquieta” che lo obbligava ad una continua ricerca e a non aver riposo (“I look for something, I’m not trying to prove anything, I say I hate and love”<sup>580</sup>). Un desiderio inquieto e inappagato lo muoveva verso una dimensione di ascolto e di accoglienza in grado di soddisfare l’uomo per intero.

Carnevali aveva bene appreso la lezione del nichilismo: essa dimostrava ancora una volta che, se da un lato aveva liberato l’uomo dai suoi falsi miti, dall’altro lo aveva lasciato solo col suo nulla. Lo stato di *orfanezza* in cui lo aveva gettato, aveva generato il tormento dell’invano, l’insicurezza, la mancanza di un’occasione per riposarsi. L’uomo moderno aveva così distrutto i suoi déi, ma non si era premunito contro il vuoto incombente. Lo spazio lasciato al singolo, all’*io*, sembrava non compensare la mancanza di Dio: quell’*Io* non aveva più un’identità stabile né ancora un nome.

È in questo *ancora* che si consuma il senso della corsa senza requie dello scrittore moderno, dell’uomo “che ha fretta”, sempre alla ricerca della *verità*.

Per Nietzsche quella *verità* era la terra promessa dal profeta Zarathustra: un’unità di vita e pensiero in cui la vita attiva il pensiero e il pensiero, a sua volta, attiva la vita.

Ma Nietzsche aveva anche confermato, con la sua tragica vicenda che «noi ormai abbiamo solo esempi in cui il pensiero imbriglia la vita, la mutila, la doma, ed esempi in cui la vita si prende la rivincita, sconvolgendo il pensiero»<sup>581</sup>. Come se non vi fosse scelta che fra vite mediocri e pensatori folli, tra vite troppo sagge per un pensatore e pensieri troppo folli per un essere vivente.

---

<sup>578</sup> Ivi, p. 268.

<sup>579</sup> Ivi, p. 266.

<sup>580</sup> Ivi, p. 267.

<sup>581</sup> G. Deleuze, *Nietzsche*, op. cit, p. 22.

Emanuel Carnevali, sulla scorta dell'esempio nicciano, aveva imboccato la sua strada. La letteratura ne aveva fatto un predestinato e il suo cuore fa in tempo a gridare: «Quench my fire or I shall set fire to the world»<sup>582</sup>.

---

<sup>582</sup> *Ultimatum*, p. 268.

## WILLIAMS E «OTHERS».

L'Ultimatum agli "Others", come si è detto, non venne subito messo alle stampe, e comparve per la prima volta soltanto nel 1925 quando uscì *A Hurried Man*.

Ma certamente Emanuel Carnevali non attese così a lungo la reazione degli amici americani: il suo "grido terrifico" ottiene una risposta già nel luglio del 1919. In questa data William Carlos Williams, direttore di turno di «Others», pubblica l'ultimo numero<sup>583</sup> della rivista, che reca sul frontespizio la dedica: "For Emanuel Carnevali"<sup>584</sup>. Attribuire completamente la chiusura della rivista che prima ancora di «The Little Review» sotto l'egida di Anderson – Heap, si era impegnata a proporre l'innovazione poetica modernista, sembra quasi un'esagerazione, ma non è del tutto infondato ritenere lo sfogo di Carnevali un grimaldello utile a far saltare alcune convinzioni e idee sclerotizzate.

Il giudizio che Luigi Ballerini pronuncia nella sua postfazione a *Il primo dio* in merito all'*incursione* di Carnevali, fa presagire un'inesplorata e sottovalutata influenza dell'italiano nel mondo delle lettere americane:

«La diversità paradigmatica che inerisce ai 'travestimenti' della scrittura di Carnevali, consente di agganciare a qualche cosa di concreto la singolarissima commozione (qui da leggersi anche in senso etimologico) che la presenza dello scrittore 'italiano' suscitò nel centro forse più sensibile della compagine poetica americana sul finire del secondo decennio del secolo. Sarebbe altrimenti difficile rendersi conto di come sia potuto avvenire che quest'uomo, sbarcato a New York il cinque aprile del millenovecentoquattordici, da solo e, come d'uso, senza un soldo, senza alcuna cognizione letteraria. E senza nessuna nozione o quasi della lingua inglese, potesse non solo inserirsi alla pari nelle effervescenti ricerche poetiche di scrittori quali Louis Grudin, Isidor Schneider, Alfred Kreymborg, William Carlos Williams e altri ancora, ma come potesse addirittura, quattro o cinque anni dopo, far saltare le garanzie della loro scrittura e assistere la maturazione, nel caso di Williams, della crisi più fertile della sua carriera, quella crisi che s'ingemma con *Kora in Hell* per sbocciare di lì a breve tempo in *Spring and All*»<sup>585</sup>.

A tutta prima sembra poco verosimile che la meteora – Carnevali, perché il suo passaggio fu tanto fulgido quanto breve, possa in qualche modo aver dato un suggerimento che altrimenti trascurato, avrebbe impedito lo svilupparsi di un

---

<sup>583</sup> W.C. Williams, *Gloria!*, in «Others», Grantwood, New Jersey, V, 6, luglio 1919, pp. 3 – 4, ora in traduzione in E. Carnevali, *Diario Bazzanese*, op. cit., pp. 52 – 54; ed anche ultimamente in E. Carnevali, *Racconti di un uomo che ha fretta*, op. cit., pp. 243 – 246. Per le citazioni ci serviremo dell'originale in inglese del 1919.

<sup>584</sup> Cfr. E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., pp. 100 – 101: «Osò dedicarmi l'ultimo numero della rivista *Others* (questo mi costò una strapazzata da parte di Waldo Frank). Gli scrissi una volta, quando sembrava che si fosse pentito di questo gesto - il più bello di tutti».

<sup>585</sup> L. Ballerini in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 417.

movimento o il maturare di un poeta, soprattutto se questo poeta risponde al nome di William Carlos Williams. Eppure il forte messaggio di Carnevali agli “Others” interviene in un periodo critico, soprattutto per Williams, un momento in cui dopo reiterati tentativi di far morire la rivista e l’inesausta ricerca di un modernismo veramente americano, sembra offrire la spinta per quel balzo in avanti che porta il poeta americano ad interrogarsi drasticamente sul ruolo del poeta e sul tipo di arte che è giusto produrre. Esiste in sostanza una sintonia fra le parole urlate di Carnevali e le istanze già più volte espresse da Williams, cui mancava forse soltanto il coraggio dell’azione forte e plateale.

Nella sua *Autobiography*<sup>586</sup> Williams parla diffusamente e con qualche rimpianto della mancata realizzazione della carriera di Emanuel Carnevali. A lui dedica quasi quattro commosse pagine indicandolo come uno dei due “*one-book men about New York*” assieme a John Hermann. Sebbene quest’ultimo fosse “a different sort of guy” (per background letterario e condizione economica) i due condividevano a suo dire una strana consapevolezza:

«Both were young, both were writers, both knew the uncertainties of a truth-teller’s chances in a game where the big money wasn’t interested»<sup>587</sup>.

In particolare si sofferma su Carnevali in una lunga pagina che lo ritrae prima a New York, durante il suo matrimonio con la giovane emigrata Emilia Valenza:

«Emanuel Carnevali and his wife, Emily, were living in a room, somewhere near Tenth Avenue overlooking freight yards near Fortieth Street, when they invited Floss and me in to eat polenta: codfish and cornmeal home style. They were just two kids, she a girl who had happened to live across the corridor some place where he was staying. She was not literary. He was straight, slim, with a beautiful young man’s head, keenly intelligent-an obviously lost soul. Before him she was in obvious adoration. She was a peasant from the high mountains of northwestern Italy, he from one of the cities of the northern plains: here they were in New York, headed out but not toward money. This was New York at its best, the highest potential which you saw there with a catch in your throat, knowing it was almost certainly doomed to destruction. Floss, Emily, Emanuel and I sat there looking out over the freight yards eating our polenta and talking of Em’s life with his eccentric father in Italy, of the young Italian writers of that time, of love, while all of us, I think, watched his face. Emily told us how the first time he read in public somewhere, he had made her sit on the platform beside him, scared not knowing much what it was all about- but he insisted on it, that those who heard might know who the writer was, not just he, but the two of them»<sup>588</sup>.

E poi a Chicago, chiamato da Harriet Monroe svolgere il ruolo di co-editor della rivista «Poetry»:

---

<sup>586</sup> *The Autobiography of William Carlos Williams*, Random House, New York, 1951.

<sup>587</sup> Ivi, p. 269.

<sup>588</sup> Ivi, pp. 267 – 268.

«A year later *Poetry Magazine* held up high hopes of a career in Chicago for him if he would come there. Whether any definite promise was made I cannot say, but Emily told me that as long as it was for the advancement of his career as a writer he should go, she would remain in New York at her job. Later he would send for her.

He didn't, but wrote enthusiastically of success. She was thrilled. We heard also that he was doing well. Then, one day, she showed us a final letter. She would only be in his way, as she could readily understand, toward his assured literary success; all the plans for their future were now no good- in short he was leaving her, with deepest love. Perhaps one day she would understand and forgive him»<sup>589</sup>.

Proprio a Chicago quella che doveva svilupparsi come una carriera radiosa si brucia nella malattia:

«In Chicago, after an initial success, he contracted a disease which finally ruined him. I have heard various stories though I never saw a proper report on the subject. Someone told me a gal that used to wander the lake dunes in summer had infected him. But to me his affliction seems more as though it had been encephalitis tahn syphils, with considerable damage to the brain tissues resulting, always hard to measure. He recovered after the acute phase, but became a nuisance to his former friends. I have been told that when invited to a party at some attractive home, he'd ask to be shown the bathroom where he'd close the door, fill the tub and take an immediate and prolonged hot bath. Even this didn't clear his distressed mind. He walked, they say, bent almost double. In the end he was shipped back to Italy in his father's custody, where they put him in a small charitable institution near Bologna, run by some nuns. I had several letters from him or from friends close to him over the course of the next few years. He tried to write. But young as he still was, the game was finished»<sup>590</sup>.

La vicenda di Carnevali sembra concludersi qui, ma poi torna alla ribalta grazie all'interessamento del giovane letterato ed editore Robert McAlmon che, allora in Europa, pubblica per Contact Editions, *A Hurried Man*, quello che secondo Williams "is as far as I know his sole testament". Nel ricordo di quest'opera le parole di Williams aggiungono una sfumatura di rabbia e di entusiasmo:

«McAlmon published Em's book, which no one remembers, one of the best examples of – what? A book, a book that is all of a man, a young man, superbly alive. Doomed. When I think of what gets published and what gets read and praised and rewarded regularly with prizes, when such a book as that get shoved under the heap of corpses, I swear never to be successfull, I am disgusted, the old lusts revive. What else can a book do for a man?»<sup>591</sup>.

Il ritratto di Carnevali ad opera di Williams, sembra non tenere conto, pur nella commossa ed affettuosa rievocazione del giovane amico, dell'importanza di quell'*Ultimatum* con cui si era in maniera così dirompente presentato a lui per la prima volta, così come al gruppo intero degli "Others".

---

<sup>589</sup> Ivi, p. 268.

<sup>590</sup> Ivi, p. 269.

<sup>591</sup> Ivi, p. 267.

La rivista «Others»<sup>592</sup>, fondata da Alfred Kreymborg nel 1915, era nata dalla volontà di creare un tramite innovativo per la nuova poesia emergente e focalizzava la sua attenzione sul verso libero e sulla sperimentazione. Divenne famosa per aver concesso ampi spazi a forme di scrittura non convenzionale, spesso provocatoria e dissacrante. Kreymborg (cultore dell'arte moderna, appassionato di musica e fotografia), già fondatore di «The Glebe» (sarà poi editor di altre riviste come «Broom» e «American Caravan» e contributor per altre little magazines fino agli anni '50), aveva ricevuto un donativo da parte di Walter Conrad Arensberg, per redigere una rivista che nelle sue pagine potesse ospitare i diversi *trend* della poesia americana. In effetti, senza imporre alcun dictat, in «Others» trovarono spazio tutti gli “isms” allora in via di definizione: Arensberg e altri transfughi dalla rivista «Rogue» (tra questi Mina Loy e Wallace Stevens) «The Glebe» (Williams) si erano proposti obiettivi innovativi dichiarando che «what was needed in America was a poetry magazine, not like *Poetry* in Chicago, which admitted too many compromises, but a paper dedicating its energie to experiment throughout»<sup>593</sup>. La rivista fondata da Harriet Monroe nel 1912<sup>594</sup> rappresentava l'obiettivo polemico dei giovani del Greenwich Village di New York che poco tolleravano la politica spesso intrusiva di «Poetry» e i frequenti lavori di editing ad opera della direttrice<sup>595</sup>.

Il primo numero di «Others» uscì nel luglio del 1915 e venne pubblicato per i quattro anni successivi a scadenze alterne (ventisei numeri in totale, uno al mese per il primo anno e poi irregolarmente ogni tre o quattro mesi) ospitando nomi ed opere importanti da Djuna Barnes a T.S Eliot (con “Portrait of a Lady”<sup>596</sup>), da Conrad

---

<sup>592</sup> Per una storia della rivista si veda: J. Bochner, "Others" in *American Literary Magazines: The Twentieth Century*, Ed. Edward E. Chielens, Greenwood Press, Westport, CT, and London, 1992; S. W. Churchill, "Making Space for Others: a history of a modernist little magazine" in «Journal of Modern Literature», 22:1, (Fall 1998), pp. 47 – 67; *William Carlos Williams and the Language of Poetry*, Ed. Burton Hatlen and Demetres Tryphonopoulos, National Poetry Foundation, Orono, Maine, 2002; *The Little Magazine and the Renovation of American Poetry: Modernism's "Others"*, Ashgate Publishing, 2005; F. J. Hoffman, A. Charles, and Carolyn F. Ulrich, "Poetry and Others" in *The Little Magazine: A History and a Bibliography*, Princeton UP, Princeton, New Jersey, 1946, pp. 34 – 51; *Ed. Others: An Anthology of the New Verse*, 1916; *Ed. Others: An Anthology of the New Verse*, 1917; *Ed. Others for 1919: An Anthology of the New Verse*, Alfred A. Knopf, New York, 1920; A. Kreymborg, *Troubadour: An American Autobiography*, Sagamore Press Inc, New York, 1957 (First published in 1925: New York, Boni and Liveright); G. Munson, *The Awakening Twenties*, Louisiana State UP, Baton Rouge, 1985.

<sup>593</sup> A. Kreymborg, *Troubadour*, op. cit., p. 221.

<sup>594</sup> Cfr. H. Monroe, *A Poet's Life: Seventy Years in a Changing World*, MacMillan, New York, 1938 e E. William, *Harriet Monroe and the Poetry Renaissance: The First Ten Years of Poetry*, University of Illinois Press, Urbana, 1977.

<sup>595</sup> «Harriet Monroe came to consider *Other* a radical offspring of *Poetry*, “the more so”, Kreymborg noted, “as a number of her contributors” appeared in the newer periodical - with poems, on more than one occasion, she had rejected and regretted rejecting”, in G. Munson, *The Awakening Twenties*, op. cit., p. 33.

<sup>596</sup> «After the first issue of *Others* in July 1915, the thirty-one-year-old editor Alfred Kreymborg received a letter, postmarked London from Ezra Pound. The expatriate, alertly scanning new books and magazines coming from his native land for signs of the risorgimento he had predicted, wrote of the first issue of *Others*: “while I concede this to be the liveliest sheet that has ever come out of the States, quite a few exhibits are frankly impossible”. He offered a group of his own poems and begged the editor to accept “the strange poem inclosed”- *Portrait of a Lady* by T.S Eliot», *Ibidem*.



Aiken a Maxwell Bodenheim, Marianne Moore, Mina Loy, Amy Lowell, Ezra Pound, e gli stessi Kreymborg e Williams. Secondo Munson la rivista divenne il “focal center of the American Resurgence”:

«It was at the centre of the free verse explosion of the decade, but it may be added that all the lines of the poetic revival passed through it. Its motto was: “The old expressions are with us and there are always Others”. *Others* had a plea for the traditional and space for the attempts to satisfy the craving for novelty. It recognized the validity and permanence of traditional forms of expression, but its *raison d'être* was experimental writing. It promoted efforts to invent new forms and extend the resources of poetic language»<sup>597</sup>.

Munson pone l'accento sul carattere avventuroso e a volte giocoso di questa rivista («*Others* was a mixture of playfulness, good workmanship, and exciting discovery»<sup>598</sup>), che certamente seppe ben interpretare il periodo di massima eccitazione per il *vers libre*, già sdoganato da Pound e poi dalla Lowell di rientro in America dopo la parentesi europea. E Munson stesso cita fra le rivelazioni letterarie della rivista, nell'ultimo periodo anche Emanuel Carnevali:

«Among the discoveries in this final period were Evelyn Scott, Mardsen Hartley, Wallace Gould, Yvor Winters, and Emanuel Carnevali»<sup>599</sup>.

Ma è sicuramente l'appoggio che Williams dà a Kreymborg e alla rivista, con i suoi contributi innovativi e i suoi *dictat* poetici, a governarne l'andamento e le linee guida, dalla sua fondazione fino alla data di chiusura nel luglio del 1919.

Se genericamente infatti si può affermare che «*Others*» “died of loss of spirit in July 1919”<sup>600</sup>, fu proprio Williams a percepire l'esaurirsi dell'ispirazione che aveva innervato la rivista al suo nascere e l'impossibilità di continuarne la pubblicazione<sup>601</sup>.

Nella biografia di Williams scritta da Paul Mariani<sup>602</sup>, si mette in rilievo, per la prima volta, il ruolo giocato da Carnevali e del suo intervento nella determinazione della decisione di Williams. L'originalità di *A New World Naked* è quello di andare alla ricerca della vita intima del poeta e del momento interiore che ha condotto alla stesura di ciascuna delle sue opere. Facendo affidamento su due precedenti opere biografiche di cui lo stesso Mariani riconosce efficacia e merito (quella di Mike

---

<sup>597</sup> Ivi, p. 34.

<sup>598</sup> Ivi, p. 35.

<sup>599</sup> Ivi, p. 36.

<sup>600</sup> *Ibidem*.

<sup>601</sup> «However it remains true that Williams buried *Others*», in J. Bochner, *American Literary Magazines*, op. cit., p. 234.

<sup>602</sup> *William Carlos Williams: A New World Naked*, ed. P. Mariani, McGraw-Hill, New York, 1981.

Weaver del 1971 e quella di Reed Whittemore del 1975<sup>603</sup>), l'autore aggiunge e fa interagire una messe di dati determinando nuove importanti acquisizioni:

«At every turn in the compiling of data for this biography new information kept turning up, revealing new thresholds, new anatomies. From a thousand thousand scattered pieces – conversations, interviews, manuscripts, letters, new readings - a life, a recognizable life, began to take on its idiosyncratic and distinctive coloring. Williams the man began, finally, to walk for me across the pages of my text, revealing himself – as draft gave way to draft- in all his complex tragedy and brilliance»<sup>604</sup>.

Ciò che Mariani intende fare è restituire il giusto valore al poeta Williams, la cui reputazione, a suo dire, i critici hanno cercato spesso di sottovalutare e che comunque, per la sua intrinseca forza era riuscita a farsi strada e influenzare la generazione americana successiva, ancora più incisivamente di altri contemporanei:

«But this man, I soon learned, was tough enough and his poetry so intrinsically good that it would necessarily surface in its own good time. I therefore had the good fortune to witness- and record- not only Williams' acceptance by a wider and wider readership but the rise as well of a truly central poetic presence, more central finally, than Eliot and Pound and perhaps even Frost»<sup>605</sup>.

Con l'intento di aggiungere «the inner life of Williams himself», Mariani tenta di scrivere quella che secondo lui è «the real biography of this extraordinary revolutionary» restituendo il senso profondo della sua «colossal uphill solo battle»<sup>606</sup> nel mondo vasto e irrisolto della letteratura americana.

Nel capitolo intitolato “Smashing Windows in Paper Houses: 1914- 1921” Mariani affronta una delle fasi più importanti nella carriera e nell'esistenza stessa di Williams, un periodo caratterizzato dalle nuove amicizie letterarie newyorkesi e dal consolidamento di quelle antiche, come nel caso di Pound. In questo intervallo di tempo si pongono le premesse del suo coinvolgimento in «Others»<sup>607</sup>, l'evoluzione di quelle istanze e la definitiva trasformazione del suo progetto poetico. Pound giocò un ruolo fondamentale nello stimolarlo e spingerlo verso le nuove tendenze moderniste, ma già nel 1915 «still he did not wish to be Pound's disciple any longer, he did want to acknowledge that his friend's lead had given him the courage to go his own way»<sup>608</sup>. Con Pound anche fisicamente distante (separato dall'oceano e dalla guerra in corso) e con la speranza fallita, rappresentata dalla rivista «Poetry»,

---

<sup>603</sup> M. Weaver, *William Carlos Williams: The American Background*, Cambridge UP, Cambridge 1971; R. Whittemore, *William Carlos Williams Poet From Jersey*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1975.

<sup>604</sup> In P. Mariani, *A New World Naked*, op. cit., p. X.

<sup>605</sup> *Ibidem*.

<sup>606</sup> *Ibidem*.

<sup>607</sup> «Williams quickly assumed an important editorial role and Kreymborg, just as quickly came to depend on this wild-eyed poet from Rutherford, this Don Quixote charging into Grantwood on Sunday afternoons in his already battered Ford flivver», *ivi*, p. 124.

<sup>608</sup> *Ivi*, p. 122.

sentiva giunto il momento di creare un «forum for himself on this side of the Atlantic [...]. Williams' answer came finally in the form of *Others*»<sup>609</sup>.

Che il quartier generale della rivista fosse proprio New York aveva la sua importanza: la città che viveva uno “strange quickening of artistic life”<sup>610</sup>, si poneva in linea di contrasto rispetto a Chicago e alla sua rivista simbolo, «Poetry» con la quale venne ingaggiata, si è detto, una sorta di faida a colpi di provocazioni e di sperimentazioni poetiche:

«Williams had his American forum, not one that was going to doctor up his manuscripts as Harriet [Monroe] has done because they had lower – case letter at the beginning of their lines. The *Others* connection would be a serious, free – wheeling affair [...]. Here, Williams hoped to finish own vortex to counter Pound's»<sup>611</sup>.

Ma l'idea di Williams di costituire un compatto fronte poetico rivoluzionario in America viene presto a decadere e già un anno dopo la fondazione della rivista, il poeta di Rutherford suona la prima campana a morto di «*Others*», dalle pagine di «*The Egoist*», con una lettera dal titolo “The Great Opportunity”<sup>612</sup>. Qui dichiara che «the real importance of *Others* as a vortex was past and the movement it had stirred already dead»<sup>613</sup>. La frase che decreta tale estinzione suona proprio così:

«At last the movement is dead. Now for the advance»<sup>614</sup>.

La ragione per cui Williams non è più soddisfatto dell'andamento della rivista è intuita con acume da Churchill nel suo saggio “Williams and the Poetics of Ending *Others*”, quando afferma che:

«What he really objects to is not the magazine's failure, but its success [...]. The tincture of establishment, and the abatement of public outrage portends that the poetic insurgence has evolved into a popular institution. Whenever Williams detects a stable structure, he feels an irrepressible urge to attack and tear it down»<sup>615</sup>.

Già Mariani aveva però compreso che:

«For Williams the initial revolutionary seriousness of the undertaking of an avant- garde magazine had soon been washed under with business talk of a stock company and a

---

<sup>609</sup> *Ibidem*.

<sup>610</sup> *Ibidem*.

<sup>611</sup> Ivi, p. 124.

<sup>612</sup> “The Great Opportunity”, «*The Egoist*», 3.9, (Sept 1916): 137

<sup>613</sup> P. Mariani, *A New World Naked*, op. cit., p. 134.

<sup>614</sup> Citato nel saggio di S. W Churchill, “Williams and the Poetics of Ending *Others*” in *William Carlos Williams and the Language of Poetry*, Ed. Burton Hatlen and Demetres Tryphonopoulos, National Poetry Foundation, Orono, Maine, 2002, p. 12.

<sup>615</sup> *Ibidem*.

clubhouse and social meetings in the classier part of New York<sup>616</sup> [...]. What had started out with some semblance of a united front, as a revolutionary confraternity of sorts, had deteriorated within a year. Almost at once, the French expatriates<sup>617</sup> and some of New York poets had gone for each other's throats»<sup>618</sup>.

Eppure appena un mese prima questa sentenza di morte, Williams aveva assunto la direzione del numero di «Others» che più di ogni altro, fino ad allora, aveva spinto in avanti la proposta modernista del magazine: il *competitive number* del luglio 1916. In uno spirito di costante rivalsa nei confronti di Harriet Monroe e della sua “intellectual sclerosis”, Williams intendeva attaccare la direttrice di Chicago, dalla sua nuova tribuna privilegiata e manifestare il suo disappunto rispetto «her old – fashioned, “vicious”, editorial methods and asked her to figure out what her own theory of the poetic line was before she tried to touch his lines»<sup>619</sup>. Editore di turno del numero del luglio 1916, Williams aveva l'opportunità di «put his own ideas about what he wanted as his first stint in a poem into practice. The difference between Monroe and Williams, finally, was Williams' through and through commitment to modernism»<sup>620</sup>.

Williams raccoglie ventidue contributi, non senza combattere piccole liti intestine (come quella fra Amy Lowell e Mina Loy) tra cui Sandburg, Stevens, Moore, Barry, Fletcher, Lowell, Loy, Kreymborg. Egli stesso offre un suo pezzo lo stesso Williams con la poesia “Drink”<sup>621</sup> che colloca, con il contributo di Pound, alla fine del numero. La struttura della rivista e la collocazione dei pezzi (prima Sandburg, Moore e Stevens, se stesso e Pound alla fine), non è casuale, come ricorda Mariani:

«What he wanted as his first stint as editor was a competitive number, a hard jostling of good talents side by side, the poems refracting their hard edges one against the other, as in a cubist painting by Braque or Picasso»<sup>622</sup>.

A distanza di un mese l'uno dall'altro Williams redige prima il numero più sperimentale e *competitivo* di «Others», poi ne decreta la morte con una lettera manifesto su «The Egoist»: un atteggiamento ben incostante che pure, a detta di Churchill ha una sua precisa logica e natura, essendo legato a giro stretto all'evoluzione poetica dello scrittore. Nel suo saggio “William Carlos Williams and the

---

<sup>616</sup> La sede della rivista era stata, fino ad allora, l'abitazione di Kreymborg: «In a little hut in the summer artists' colony in Grantwood on the New Jersey Palisades started his magazine *Others*», in *A New World Naked*, p. 123.

<sup>617</sup> «The city was already filled with French artists and painters who had fled military conscription and the nightmare of trench warfare, and Williams would soon meet some of them: figures like Marcel Duchamp, Albert Gleizes and Jean Crotti», *ibidem*.

<sup>618</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>619</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>620</sup> *Ibidem*.

<sup>621</sup> «A number of his newer poems published in *Others* in 1915 and 1916 were dark confessionals about what he, as a physician felt toward women», *ivi*, p. 129.

<sup>622</sup> *Ivi*, p. 128.

Poetic of Ending Others”, l’autrice iscrive questo primo di una serie di tentativi di chiudere per sempre la rivista (che per altro sopravvivrà fino al luglio 1919) all’interno della *bildung* poetica di Williams: la rivista quindi come costante banco di prova, dell’emergere delle domande fondamentali e dei dubbi di Williams. Dubbi che investiranno soprattutto la maniera di fare poesia e, in particolare, la problematica della forma e l’uso della rima. Da ciò poi consegue l’interrogativo sulla nuova identità del poeta: se il ruolo del poeta moderno è quello di smascherare (“attack”, “tear down”, “destroy”) la finzione che si annida nel “false finish” del verso rimato, oramai niente più che un’illusione “that a poem had arrived” (una mera “masquerade of perfection”), come farà il poeta che ha distrutto la possibilità di una fine a far continuare il suo verso, a farlo sopravvivere?<sup>623</sup> Esiste quindi, con le parole di Churchill, una fitta rete di:

«Inter-relationships among Williams’s actions as an editor of *Others* (alternatively boosting the magazine and then, on more than one occasion, announcing that it had out-lived its usefulness and should be discontinued) and his search for new poetic forms - especially alternatives to rhyme as a way both to end poetry and to “keep it going”»<sup>624</sup>.

Churchill aggiunge un’interessante chiave interpretativa della graduale modificazione dell’istanza poetica in Williams, che si evolverebbe di pari passo al suo modo di rappresentare la problematica sessuale, il maschile e il femminile. La radice del mondo e delle cose, l’essenza della realtà (e quindi anche della poesia che di questa realtà si fa cartina al tornasole) è la relazione umana, che genera vita e tenta di ricomporre gli opposti.

«For Williams, poetic potency depends on destroying established configurations and forcing new unions between opposed forces - male and female, figure and ground, words and page, poetry and prose».

Churchill analizza quindi uno dei periodi più importanti nella maturazione poetica di Williams, quello che lo porta a muoversi oltre l’immagine (*the image* di Pound), a prendere contatto con le cose, “the objects”, e a scoprire l’eros nella vita quotidiana. La problematica della forma poetica e l’eliminazione della rima non era, come facilmente liquidò la critica di allora, semplice e superficiale: la rima è depositaria di una tensione fondamentale, insieme desiderio di chiusura e di continuazione. La rima come motore della ripetizione, quindi, ma anche stratagemma essenziale per giungere a quell’accordo fra suono e senso, inizio e fine, similitudine e differenza:

---

<sup>623</sup> «These questions haunt William’s writings during the 1910’s and surface in his repeated attempts to terminate *Others*», in S. W Churchill, “Williams and the Poetics of Ending Others”, op. cit., p. 3.

<sup>624</sup> *Ibidem*.

«By rejecting rhyme, Williams was not simply dispensing with a superficial constraint on his imagination, he was challenging himself to invent new ‘structural scandals’ that would infuse poetry with a comparable erotic charge»<sup>625</sup>.

Abbandonando a poco a poco gli stratagemmi della metrica e affidandosi alle risorse del verso libero, Williams arriva dopo “Drink” (pubblicata proprio nel *competitive number* di «Others») ed entro la fine del 1916 a «sexualize the relationship between figure and round, metaphorically linking them to male and female sexual poles»<sup>626</sup>. La possibilità cioè di utilizzare «Others» come campo di sperimentazione delle sue teorie e testarne la validità, per poi rielaborarle in raccolta come nel caso di *Al que quiere!* (1917), ma soprattutto delle *Improvisations* (cui lavora già a partire dall’estate del 1917 e poi pubblicate col titolo *Kora in Hell* nel 1920). Quest’ultima opera, costituita da prose-poems scritti quasi giorno per giorno raccogliendo le esperienze del quotidiano nel loro primo apparire (e debitrice dei piccoli pezzi in prosa di Rimbaud) porta a compimento, almeno per questo periodo, il progetto di Williams di entrare in contatto immediato e profondo con le cose:

«It was a kind of automatic writing, Williams’ attempt to “loosen the attention” and descend deeper than ever into his poetic unconsciousness to tap energies so far dormant. Later the called mind could be called upon to select and order and even comment on what had been achieved»<sup>627</sup>.

Dopo aver sperimentato con successo la breve poesia imagista, Williams aveva quindi reputato necessario, nel suo costante e urgente bisogno di rifuggire da qualsiasi forma di *establishment* poetico e letterario, tentare un nuovo inizio in una nuova forma poetica, dove la sua voce, pur spesso trascendendo l’*hic et nunc* dell’attualità e del presente, manteneva vivido e necessario il contatto con il mondo:

«This is his world and he is the Emersonian cosmic voice, transcending his place and time, his mind floating up through the slate roof, but remembering to maintain certain self – imposed limits, like an airplane, Williams says, that cannot allow itself to lose all contact with the world from which it has taken off and to which it must return»<sup>628</sup>.

---

<sup>625</sup> Ivi, p. 6.

<sup>626</sup> Ivi, p. 18. Ricorda ancora Churchill che: «Williams publishes his theory of sexuality in “The Great Sex Spiral”, a letter that appears in two installments of *The Egoist* early in 1917 [...]. Williams argues that male psychology “is characterized by an inability to concede reality to fact”, resulting from “the universal lack of attachment between the male and an objective world – to the earth under his feet”, and leading to the male’s continual pursuit of female, which in turn, “leads only to further pursuit, that is not toward the earth, but away from it – not to concreteness, but to further hunting, to star – gazing, to idleness”. Female psychology, in contrast, “is characterized by a trend not away from, but toward the earth, toward concreteness, since by her experience the reality of it is firmly established for her”». Churchill cita ad esemplificazione di ciò l’operazione di polarizzazione sessuale nel caso di “Marriage”o, più avanti di “Spring Strains”. Ivi, p. 19

<sup>627</sup> P. Mariani, *A New World Naked*, op. cit., p. 148.

<sup>628</sup> Ivi, p. 149. Mariani ricorda giustamente che nello stesso periodo in cui Williams pubblicava le sue *Improvisations*, l’*Ulysses* di Joyce compariva sulle pagine di «The Little Review», quindi la stessa rivista cui Williams destinava il suo lavoro. Il confronto con Joyce probabilmente lo aiutò a «shake loose his old rigidities and let logical meaning go, in order to work with language as language».

Mentre Williams riprende e corregge le sue *Improvisations* e annuncia sporadicamente che sono pronte per essere pubblicate (il lungo *Prologue* era stato scritto già nel settembre 1918), «Others» sopravvive «but moving by desperate fits and starts»<sup>629</sup>, fino a quando nel luglio del 1919 «Williams razed the house of poetry by dismantling *Others*, once and for all». Kreymborg gli aveva chiesto di occuparsi dei numeri di luglio e agosto e, per la seconda volta Williams «took it upon himself to sound the magazine's death knell»<sup>630</sup>. Lo fa pubblicando un proclama intitolato *Gloria!*<sup>631</sup>, scritto col punto esclamativo (ed è quasi un grido) e dedicando la rivista interamente a Emanuel Carnevali:

«By the summer of 1919, Williams knew that the real effectiveness of *Others* had gone long ago. It had become just another little magazine, still managing from time to time to get some good work into print, though its cutting edge had been dulled since 1916. Better therefore to kill it altogether, now, to let it die with dignity than to go gasping on and on in a moribund state, being published whenever Kreymborg could pull enough money together for one more issue [...]. So Williams decided to give *Others* the *coup de grace* quickly, in the July issue, and forget any August number»<sup>632</sup>.

Nel febbraio di quell'anno Carnevali era stato protagonista dello sfogo, poi sfociato nell'*Ultimatum*, al party di «Others»: l'impressione che suscita in Williams trova sfogo ancora prima di *Gloria!*, appena un mese dopo, quando il poeta americano viene invitato da Mitchell Dawson a tenere delle lectures a Chicago. Quella settimana di incontri fu per lui occasione per discutere ed esporre la sua concezione di poesia e il ruolo del poeta: le sue posizioni riflettono la sua maturazione estetica, ma anche, alla luce dell'*Ultimatum* di Carnevali, l'influenza decisiva dell'italiano. Mariani sintetizza i punti centrali di quel discorso poi apparso su «Poetry»<sup>633</sup>:

«He gave a talk on the *Others* platform about the role of the poet, who “went up and down continually empty - ended”. It was the poet's task, he insisted, “to tear down, to destroy life's lies, to keep the senses bare, to attack”. The sign of “poet's unforgiving seriousness”, he added as he warmed to his task, was “his rebellious laughter, which he guards with immaculate craft” [...]. Once a formal perfection has been achieved, it had then to be broken down to the bare dregs again so that the poet might escape self – parody, self – entrapment. It meant a constant beginning again. The poet was the true democrat who had quarrel with no one, especially the common man, the regular fellow [...]. And poets, he said, were like that: rebels who took calculated chances»<sup>634</sup>.

---

<sup>629</sup> Cominciano anche a crinarsi i rapporti fra Kreymborg e Williams: il primo aveva preferito, alla sua, una commedia di Edna St. Vincent Millay causando il ritiro da parte di Williams del suo corposo pezzo “Romance Moderne”, da pubblicarsi a dicembre 1918, e la successiva pubblicazione in «Poetry» del marzo 1919, di “Broken Windows”.

<sup>630</sup> S.W. Churchill, “William Carlos Williams and the Poetic of Ending Others”, op. cit., p. 28

<sup>631</sup> W.C. Williams, *Gloria!*, in «Others», Grantwood, New Jersey, V, 6, luglio 1919, pp. 3 – 4.

<sup>632</sup> P. Mariani, *A New World Naked*, op. cit., p. 164.

<sup>633</sup> Pubblicato come “Notes from a Talk on Poetry”, nel numero di «Poetry» del luglio 1919, p. 211 – 216: il pezzo è quindi contemporaneo a quello di «Others».

<sup>634</sup> P. Mariani, *A New World Naked*, op. cit., p. 159.

Williams decide da ora in poi di tenere a mente il discorso pronunciato a Chicago, di vivere, come poeta, secondo quanto ha predicato, lontano dalla rigidità della forma verso la scoperta di un linguaggio sempre nuovo, “fresh”, il solo in grado di dare forma alle emozioni della poesia:

«So with poetry: it too was a language of the emotions and modern poetry meant discovering a fresh language of the emotions. Down with the rigidities of rhyme and fixed forms, Williams the new Jacobin shouted, and on with the search for a new language and new forms in which to couch the contours of one's own emotions»<sup>635</sup>.

---

<sup>635</sup> *Ibidem.*



## A LEGACY OF SORTS.

«Emanuel Carnevali, the black poet, the empty man, the New York which does not exist, the end of *Others*: if I have said nothing to you until this time it is because it is no longer in my tongue to say anything, because what I have to say is in my fingers now, in a few swillish back numbers of *Others*, because it is in two or three other men's bellies. And yet old as I have become, I'll shake it out in a dance for you. I'll dance for you now and I'll dance still on a proper occasion when I have grown so ankylosed that only a grimace is left me. I celebrate your arrival. It is for you we went out, old men in the dark. It is for you that the rubbish stirred and a rat crawled from the garbage alive! In that filth. What else was *Others* at that time: a rat in the garbage heap of New York. And now by God you come with a belly sticking to your back and you show us what we are, rats, the stench had already told us that we were alive. There is nothing to despise now but vermine: *Others*.

*Others* has come to an end. I object to bringing out another issue after this one. *Other* is not enough. It has grown inevitably to be a lie, like everything else that has been a truth at one time. I object to its 4 x 6 dimension. I object to its yellow cover, its stale legend. Everything we have ever done or can do under these conditions is being done now by any number of other MAGAZINES OF POETRY! *Others* has been blasted out of existence. We must have a new conception from the bottom up or I will not touch it»<sup>636</sup>.

La lunga tirata di Williams, atto di resa della poetica che fino ad allora aveva governato la rivista, sembra rispondere alle accuse di Carnevali, utilizzando le stesse parole chiave: *lie, truth, filth, object*. Tra tutti i poeti presi di mira dall'*Ultimatum*, Williams sembra essere quello che ha percepito la natura "nera" e maledetta del Carnevali poeta, nonché il tessuto simbolista di cui il *black poet* si era servito per "stanare" gli "Others":

«The reason for having been alive is here! What do I care if Carnevali has not written three poems I can thoroughly admire? Who can write a poem complete in every part surrounded by this mess we live in? The man is smashed to pieces by the stupidity of a city of s\*\*tas\*\*. He will not allow me to take a line out of a poem – "eyes like spittle", " – the rocking-chair held him as God held Adam at the creation". I am wrong when I yell technique at him. His poems are bad, full of nonsense because he is filled with death, day in day out: because he is young. His poems will not be constructed, they cannot be»<sup>637</sup>.

Seppure Williams riconosce in Carnevali "l'uomo vuoto", che si rifiuta nel modo più veemente di togliere brutti versi dalle proprie poesie, di limarle insomma, allo stesso tempo non può che accordargli la sua fiducia. Il poeta americano sembra stilisticamente contagiato dalla stessa *vis* di Carnevali, essa lo conduce ad un'autoanalisi collettiva di una generazione che ha ormai fatto il suo tempo:

---

<sup>636</sup> W.C. Williams, *Gloria!*, op. cit., p. 3.

<sup>637</sup> *Ibidem*.

«We older can compose, we seek the seclusion of a style, of a technique, we make replicas of the world we live in and we live in them and not in the world. And THAT is Others. The garbage proves that we were alive once, it cannot prove us dead now. But THAT is Others now, that is its lie»<sup>638</sup>.

Rispondendo direttamente a Carnevali, Williams ammette che i poeti della sua generazione era diventati compiacenti ed avevano perso di vista il vero centro emotivo del fare poetico, «with their preoccupation with technique instead of with the “soul” of poetry»<sup>639</sup>:

«To blast Others out of existence, then, is to destroy the shelter that had produced a false sense of security, enabling its once rebellious poets to dwell in safe seclusion. Destroying the magazine is a way of breaking down the walls between the poet and the actual world»<sup>640</sup>.

Williams percepisce l'ambiguità e l'indefinitezza di quest' uomo “pieno di morte” che non teme di parlare e grida al mondo di starlo a sentire. Carnevali “batte i pugni sul tavolo” per dichiarare la sua fede nella vera vita che, sola può far scaturire la vera arte: questo significava toccare con mano ogni cosa, anche la più sordida. Williams aveva inteso che la voce di Carnevali vibrava dei mille umori della vita, mutevole e inclassificabile. Essa era variata dalla comunione costante con le cose a cui si apriva e da cui si lasciava penetrare:

«He is wide open! He is black, speckled with flashes. But he is wide, Wide, WIDE open! He is out of doors. He does not look through a window»<sup>641</sup>

Proprio l'idea di un maggiore contatto con il mondo e con le cose è il messaggio che Carnevali sa meglio infilare nella sensibilità poetica di Williams e cui Williams aveva creduto di realizzare negli anni di «Others». Il poeta americano ha bisogno di Carnevali, del suo modo di parlare fuori dai denti e di dire ciò che ha in testa senza il timore di offendere o ferire. La violenza delle sue parole corrisponde, aveva detto Carnevali, all'intensità del suo amore per i poeti americani perciò la sua scrittura, dice Churchill, non poteva che essere «vivid turbulent prose, characterized by an aesthetization of suffering and a glorification of dissipation». E ancora:

«His reckless disregard of technical rigor in favor of unhibited expression, immediacy and dynamism both attracted and repelled the older poets, who must have seen in Carnevali a specter of his younger self»<sup>642</sup>.

---

<sup>638</sup> *Ibidem*.

<sup>639</sup> P. Mariani, *A New World Naked*, op. cit., p. 169.

<sup>640</sup> S.W. Churchill, “Williams and the Poetic of Ending Others”, op. cit., p. 29.

<sup>641</sup> W.C. Williams, *Gloria!*, op. cit., p. 3.

<sup>642</sup> S.W. Churchill, “Williams and the Poetic of Ending Others”, op. cit., p. 29.

Williams sente che la denuncia di questo “magro da far spavento”, viene dall’inferno della sua emarginazione, dalla sua miseria, dalla fame patita e, come dice bene Millet, con Carnevali «i poeti di New York hanno davanti a sé un uomo che emerge dal bene o dal male, con Dio o col diavolo, da una lotta, da un potere e non da un pensiero, o una ricerca razionale»<sup>643</sup>.

Perciò da subito Williams teme per lui la più inquietante delle minacce: la scelta di Carnevali, quella di essere un uomo ed un poeta aderente alla vita, lo porterà a misurarsi, come Rimbaud, con la vertigine del proprio abisso e ad imbattersi nel “terrore”. Percepisce, Williams, tutta la fatalità della morbosa e ossessionante fame con cui, del tutto indifeso, Carnevali affronta ogni rapporto umano e ogni occasione d’esperienza. Forse per questo il “vecchio” Williams si affretta non a ribattere razionalmente il grido di Carnevali, né a scongiurarlo con una risposta da intellettuale o da filosofo, ma gli risponde con una specie di preghiera:

«Jesus, Jesus, save Carnevali for me. He is only beginning to disintegrate. Since he cannot appeal to an intelligence that does not exist give him the only alternative of being consciously a black man. But he is slipping into the afternoon at 21. (Why cannot I leave hands off him with my nonsense?) I believe he will go crazy or quit rather than write in a small way»<sup>644</sup>.

Sul finire del suo scritto, Williams, come un bravo medico (quale egli era) va alla radice del male che assilla il giovane scrittore. Dopo aver studiati a fondo i sintomi e inferito una diagnosi, ne dichiara la causa:

«The French technicians have him already more or less at stance. They are his poison. Why are they poison? Because they whisper to him: death, death, death! Rimbaud, La Forge, Corbiere, they offer him solace. They prove to him that he is foredoomed [...]. Carnevali, perhaps you will do as they did. It is impossible to remain alive plastered with leucorrhoeas and vomitings. In France one goes mad or wipes art from his brain»<sup>645</sup>.

Il discorso di Williams fa certamente riferimento ad Arthur Rimbaud che, dopo aver terminato la *Saison en Enfer*, a diciannove anni, concludeva il ciclo della sua evoluzione letteraria per non scrivere più nulla. Il giovane spirito senza fissa dimora aveva vissuto senza misura ma, al momento opportuno aveva fatto retromarcia: «Rimbaud passa una stagione all’inferno, ne esce, si salva. È troppo intelligente per perdersi. Sono gli stupidi che si dannano, cascano nel fuoco e ci restano»<sup>646</sup>.

---

<sup>643</sup> G.C. Millet, in E. Carnevali, *Voglio disturbare l’America*, op. cit., 1980, p. 28.

<sup>644</sup> W.C. Williams, *Gloria!*, op. cit., p. 4.

<sup>645</sup> Ivi, p. 54. In merito all’uso di termini medico scientifici come “leucorrhoea” (“an abnormal vaginal discharge”) per caratterizzare il suo “poetic landscape”, Churchill, in linea con la posizione del suo saggio, sostiene quanto segue: « Williams implies that the poetic battleground upon which male poets tread is female ground. This infectious ground provides a common cause for men, prodding them into action and forcing them to seek new and better terrain», in “Williams and the Poetic of Ending Others”, p. 30.

<sup>646</sup> G. P. Bona, in A. Rimbaud, *Opere*, Einaudi, Torino, 1990, p. 23.

Nella precisa identificazione dei modelli di Carnevali, fratelli di verso e di dolore, Williams aveva colto il senso di una poetica dalla pesante ricaduta. Quell'estetica che camminava di pari passo ad un'etica, avrebbe invaso la testa e sbilanciato gli equilibri spirituali. Avrebbe desistito, per salvarsi in tempo o sarebbe impazzito senza possibilità di ritorno? Carnevali aveva fatto la sua entrata trionfale nel mondo delle lettere americane: «con la sua aria da Rimbaud con cui tutto il mondo è in debito [...] e con una certa consapevolezza della propria sincerità e della propria profondità»<sup>647</sup>. Così lo aveva visto Waldo Frank, con cui collaborava nella piccola rivista «The Seven Arts», che pure trovava in lui «un uomo d'intelletto, dotato di vera sensibilità e profondo magnetismo spirituale»<sup>648</sup>.

In omaggio a questa nuova presa di posizione rispetto al paesaggio poetico, un paesaggio di lotta, vero e proprio “battleground”, nel numero di «Others» del luglio 1919 Williams «stakes out this terrain with a mixture of prose and poetry [...]. To him, these works exemplify what Moore calls “the raw material of poetry in / all its rawness”»<sup>649</sup>. Williams è alla ricerca di quell'immediatezza di sentire, che è semplicità solo in quanto non deriva da un lavoro di costruzione o da un puro gioco estetico, ed è in grado di rivelare la complessità al di sotto dell'impressione iniziale. Carnevali non può non essere inserito: partecipa con “Leavetaking”, una traduzione dall'amato Giovanni Papini<sup>650</sup>, e col racconto “Bogey Man”<sup>651</sup>.

L'uomo nero, il *bogeyman*, è un emigrato polacco che lavora la notte e vive come *tenant* nello stesso edificio del narratore. Il primo quadro si apre con una descrizione della struttura abitativa che mette in risalto lo squallore tetro delle *furnished-rooms houses*:

«I lived on the second floor. Upstairs there was the sink. That's where I went to wash myself. Up the stairs, each step of the stairs had lost its horizontality and threatened to fall to the floor below. From a skylight window bulging in the ceiling an evergrey day oozed. And I was often asking God – knows – whom diabolic extremes or what extraordinary device of

---

<sup>647</sup> W. Frank, lettera ad Harriet Monroe da New York, 27 gennaio 1922. Poetry Magazine Papers, 1912-1936, The Joseph Regenstein Library, University of Chicago.

<sup>648</sup> *Ibidem*.

<sup>649</sup> S.W. Churchill, “Williams and the Poetic of Ending Others”, op. cit., p. 30. La rivista ospita, tra gli altri: “Poetry” di Marianne Moore, “Earthy Anecdote” di Wallace Steves, “Easter Down” di Lola Ridge, “Poème Erotique (Grieg) di Wallace Gould” e “Bogey Man” di Carnevali.

<sup>650</sup> La pubblicazione della traduzione di Papini, nasce forse per accontentare Carnevali che aveva visto rifiutato un suo saggio sul letterato italiano da parte della redazione di un'altra rivista. Mariani riporta che gli “Others” si dimostrarono compatti e scesero in campo in difesa di Carnevali: «Conrad Aiken, *The Dial*'s editor, had asked Carnevali for an essay on Papini and had then returned Carnevali's essay as unacceptable. So, when several members of the *Others* group had descended on *The Dial* offices demanding some kind of justice for Carnevali, Carnevali himself had let go, as one member of *The Dial* had phrased it, with a “flood of profane vituperation upon the head of Mr Clarence Britton of *The Dial* staff”», in *A New World Naked*, p. 167

<sup>651</sup> Poi anche in E. Carnevali, *A Hurried Man*, op. cit., pp. 83 – 87.

economic poverty had made the landlord paint the walls green. Dark shining green. Shining in winter. Sweating in the summer like a degenerate's face»<sup>652</sup>.

Il polacco ingaggia un diverbio col narratore, credendolo responsabile dei rumori che disturbano il suo sonno diurno: in realtà è la donna delle pulizie che bussa involontariamente alla sua porta col manico della scopa, ma i due non riescono a chiarirsi. L'emigrato polacco ha un inglese stentato e la sua pronuncia è fedelmente riprodotta nel testo:

« - I gotta fon da dichionary book. Mabbe you good... I no say you no good... mabbe. Hu make noise bump me... I kick... no can shleep I gib you fon da kick... you no stand? I good, you no good, you no see, mabbe, I no say... »<sup>653</sup>.

Il narratore in un primo momento ride della situazione e ridicolizza il personaggio, ma quando viene a sapere che si tratta di un *night worker* il racconto entra nella seconda fase, quella del compatimento<sup>654</sup> e della rabbia:

«Poor dog, snarl, and bite if you can, but it's a big city, it's many people, it's too many things are your foe»<sup>655</sup>.

La prosa descrittiva cede il passo ad un andamento lirico ed esclamativo, costruito come un ripetitivo appello al *tu*, con urlate dichiarazioni di odio e amore e il ricorso all'*urlo* di protesta come strumento per guadagnare visibilità:

«I love you because you scream. Because if you thought that sometimes they'll gag you and throw you in the nuthouse you would scream more. I beg you, don't stop screaming, snarling and feeling like a mad dog must feel when he walks with his tail under his belly. You could with some effort become a definite untruth, a pleasant one. You are an uncouth verity now [...]. I promise you, something there is you hands will set trembling forever, if you will but look and touch [...]. And somebody will stop calling you insane, somebody will stop calling you insane and he won't say one word more for the rest of his life»<sup>656</sup>.

La parte descrittiva del racconto di Carnevali funge solo da pretesto per prolungare il grido dell'*Ultimatum*: il brano è scelto per la sua nota polemica e istintiva che ben si addice alla prospettiva di rottura dell'editoriale di Williams.

Eppure, se l'introduzione a questo numero suona come la fine della stessa rivista, Williams aggiunge un supplemento "Belly Music"<sup>657</sup>, un'ulteriore *diatribe* sullo

---

<sup>652</sup> E. Carnevali, *Bogey Man*, in «Others», Grantwood, New Jersey, V, 6, luglio 1919, pp. 22 – 23.

<sup>653</sup> *Ibidem*.

<sup>654</sup> «And a mother points out to her child , - Look at the bogey man. They are all against you. All they who know English. They enjoy knocking at your door, they who won't see how much you need your sleep, and you must get angry at yourself, because you know these creatures [...] they are awake making a noise they have a right to make, being more beautiful than you, knowing English», *ivi*, p. 23.

<sup>655</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>656</sup> *Ibidem*.

<sup>657</sup> W.C. Williams, "Belly Music", «Others», Grantwood, New Jersey, luglio 1919, pp. 25 – 32.

stato della poesia e della critica, che tutto fa pensare meno che ad uno stop. Suzanne Churchill afferma con certezza che «"Belly Music" has much more to say about starts than about finishes»<sup>658</sup>.

Alla quarta pagina del suo supplemento Williams dichiara: «This is the BEGINNING of artistic criticism», e ancora «I write to fill the gap»<sup>659</sup>, annunciando attraverso lo spazio vuoto da riempire (e che gli dà occasione di scrivere), la necessità e insieme la possibilità di un completamento a venire. Oltre che dichiarazione di una sconfitta (*Gloria!*) l'ultimo numero di «Others» contiene anche l'annuncio di un nuovo inizio:

«Insisting that the magazine is finished but not complete, the supplement exposes a gap that gives Williams reason to write. Thus, the end of *Others* provides a pretext for beginning anew, for celebrating 'The NEW, the everlasting NEW'»<sup>660</sup>.

Il coinvolgimento editoriale in «Others» aveva continuamente rappresentato per Williams, fin dal suo esordio, "a statement of poetics", che lo aveva impegnato nel tentativo di reinventare la lingua poetica attraverso la demolizione della rima vista oramai come forma di chiusura finta e non più credibile. Il tentativo cioè, di generare nuovi inizi e nuove terminazioni è l'unica maniera possibile di riempire il *gap* di cui sopra, un *gap* che però non potrà mai essere interamente riempito. Questo contrattacco a Carnevali, in chiusura di rivista, da un lato dimostra che il più anziano poeta, Williams, ha ancora il "fuoco" dentro di sé, ma lo stesso bisogno di questo *supplement* sta a dimostrare che soddisfare e colmare quel vuoto è come finire, dichiarare la propria morte. In sostanza quello che nasce come un ripensamento rispetto al proclama di "Gloria!", altro non è che conferma dell'esattezza del pensiero di Carnevali, elogio dell'incompletezza, dell'imperfezione e dell'apertura ("he is WIDE open!") come unica possibilità di vita. Così, parlando dei poeti tecnicisti Williams afferma:

«They are failures for the same reason I am a failure, because they make a technique out of their vision of perfection. They can write better than any of us [...]. They were COMPLETE MEN. Which proves, TO ME, only that they are dead men»<sup>661</sup>.

Di contro, i poeti incompleti sono gli unici a vivere e se continueranno a scrivere lo faranno per ribadire continuamente l'esistenza del *gap*, che è insieme fonte di desiderio e miccia inesauribile della poesia. Alleato di Carnevali nella ricerca delle nuove forme poetiche che possano contenere i nuovi significati, con il giovane ventunenne di origine italiana egli crede che:

---

<sup>658</sup> S. Churchill, "Williams and the Poetic of Ending Others", op. cit., p. 4.

<sup>659</sup> W.C. Williams, "Belly Music", op. cit., p. 28.

<sup>660</sup> S. Churchill, *ibidem*.

<sup>661</sup> W.C. Williams, "Gloria!", op. cit., p. 4.

«In time the philosophers and theologians and other abstract thinkers would follow the artists' leads in discovering the meanings of the modernist experiment, but the artist would have to be the one to first discover the imaginative forms that could contain the new meaning»<sup>662</sup>.

Williams rivolgerà ancora la sua attenzione alla natura della forma poetica e alla cecità dei critici in altri due articoli su «The Little Review»<sup>663</sup>. In “Four Foreigners” interpreta come “fallimenti” i “war poems” di D.H Lawrence e Richard Adlington (pubblicati su «Poetry» nel luglio precedente) perché, non essendo mai stati sul fronte, avrebbero dovuto lasciare la rappresentazione di quella tragedia a chi quell'esperienza l'aveva veramente vissuta. Perciò «their metrical forms failed to realize the actuality of life and death»<sup>664</sup> dell'esperienza di trincea. Di contro esalta i tentativi di Joyce e Dorothy Richardson (nello stesso numero di «Poetry»), poiché, dice: «there a world – their world – *had* been realized on the page»<sup>665</sup>.

È il contatto diretto con la realtà, con il mondo così com'è, che restituisce onestà e verità alla forma poetica. Solo in questo modo, ribadisce in “More Swill”, si distinguono gli artisti, veri “front-line soldiers”, e si differenziano dai critici paragonati invece ad “armchair civilians”<sup>666</sup>. Williams si convince quindi che non esiste transizione possibile fra artista e critico e che per un uomo è solo possibile essere «one and *then* the other, but never one within the other»<sup>667</sup>. Nessun critico al mondo, per finire, potrebbe dire ad un poeta come scrivere un poema di successo. Era questa la sostanza dell'annosa polemica con Harriet Monroe, un'accusa che in “Gloria!” egli coraggiosamente rivolge contro se stesso, ammettendo di essere nel torto quando, dice, guardando in faccia Carnevali: «I yell technique at him»<sup>668</sup>.

Esattamente un anno dopo la fine di «Others», nell'estate del 1920, Williams incontra un altro giovane, un americano di Los Angeles, col quale incrocia la fase critica della sua poetica, nel momento del suo maggiore cambiamento: Robert McAlmon. Anch'egli, come si dirà nei capitoli successivi, aveva ammirato Carnevali dopo averne letto gli scritti su «Poetry» e l'aveva anche conosciuto, ma ricavandone una profonda delusione (unita allo sconforto) per averlo trovato già gravemente ammalato e confinato al reparto psicotici del St. Luke Hospital.

Williams e McAlmon si intesero alla perfezione e quando si ritrovarono entrambi a New York non poterono che far sfociare la loro comunione di idee e poetica in una nuova intrapresa editoriale:

«McAlmon was interested in something else, something new. Like Carnevali, he too distrusted “literature” and even distrusted people like Lola Ridge for their liberal

---

<sup>662</sup> P. Mariani, *A New World Naked*, op. cit., p. 166.

<sup>663</sup> I due articoli di cui si dà menzione sono “Four Foreigners” del settembre 1919 e “More Swill”, dell'ottobre 1919.

<sup>664</sup> Cfr. “Four Foreigners”, «The Little Review», VI, 5, Settembre 1919, pp. 36 – 39.

<sup>665</sup> *Ibidem*.

<sup>666</sup> Cfr. “More Swill”, «The Little Review», VI, 6, Ottobre 1919, pp. 29 – 30.

<sup>667</sup> *Ibidem*.

<sup>668</sup> “Gloria!”, cit. p. 3.

championing of the oppressed masses without themselves ever having experienced firsthand the life of the poor. And the more he wrote to Williams about the necessity for writing about one's own place in one's own idiom straightforwardly, without obeisance to European models, the more he realized that Williams was his man»<sup>669</sup>.

Accogliendo molti contributors da «Broom» e «Others», la rivista si farà e verrà chiamata «Contact»<sup>670</sup> dove, spiega McAlmon in una lettera a Williams, «the idea of contact simply means that when one writes one writes about something and not just to write 'literature'»<sup>671</sup>. Il proclama della rivista rievoca l'esigenza di concretezza e apertura del Williams di "Gloria!" e "Belly Music", affermando con forza che «- Art may be the supreme hypocrisy of an information- cultured people – without CONTACT – justifiable perhaps if it becomes actually the way sensitive people live»<sup>672</sup>.

Dopo *Kora in Hell* (1920) l'opera di Williams da *Spring and All* (1923) a *Paterson* (1946 -1958), con il suo accento su "the thing itself", manterrà una linea di continuità con quel percorso che aveva visto Williams superare se stesso e passare dalla forma chiusa e rigida (rappresentata dalla rima) a quella aperta e disponibile alle variazioni e al dinamismo tipica del *free verse*. E ancora, più avanti, ad esplorare le potenzialità del reale confrontandosi direttamente con esso, attraverso un contatto anche genuino e rozzo con la propria terra e la propria lingua<sup>673</sup>.

Se Carnevali entra nel mondo delle lettere americane, la sua fu certamente una comparsa fugace, ma in qualche modo incisiva. Williams si serve del suo grido, se non già come fonte d'ispirazione, almeno come grimaldello indispensabile al cambiamento, un'inversione di rotta che l'americano aveva già intuito come necessaria, ma cui mancava forse uno slancio e una scossa.

Sebbene Carnevali -come bene Williams intravide- fu protagonista di un'esperienza bruciante e fatalmente predestinata, almeno per qualche anno egli, sostiene Mariani, «made his marks on modernism», e costituì per il tempo a venire, quella che si può non a torto chiamare una "legacy of sorts"<sup>674</sup>.

Tra il 1918 e il 1920 Carnevali diffondeva la sua voce poetica sulle pagine delle più famose riviste americane e il critico Israel Solon poteva salutarlo così:

---

<sup>669</sup> P. Mariani, *A New World Naked*, op. cit., p. 174.

<sup>670</sup> Per una storia della rivista cfr. J. Bochner, *American Literary Magazines: The Twentieth Century*, Greenwood Press, Westport, CT, and London, 1992; F.J. Hoffman, C. Allen, C.F. Ulrich. *The Little Magazine: A History and a Bibliography*, Princeton UP, Princeton, New Jersey, 1946; *The Autobiography of William Carlos Williams*, Random House, New York, 1951; R. McAlmon, K. Boyle, *Being geniuses together, 1920-1930*, Double Day & Company, New York, 1968.

<sup>671</sup> Citato in J. Bochner, *American Literary Magazines: The Twentieth Century*, op. cit., p. 77.

<sup>672</sup> Ivi, p. 74.

<sup>673</sup> Bochner sottolinea «Williams' insistence on "the essential contact between words and the locality that breeds them, in this case America"», ivi, p. 75.

<sup>674</sup> P. Mariani, *A New World Naked*, op. cit., p. 170.



«Spero che Emanuel Carnevali non si lasci tentare da esperimenti tecnici. Il suo bagaglio tecnico è più che sufficiente per tutte le sue possibili necessità. Ha qualcosa di interessante da dire. Egli sa come. Lasciatelo dire»<sup>675</sup>.

---

<sup>675</sup> I. Solon citato in E. Carnevali, *Voglio disturbare l'America*, op. cit., p. 18.

## DOPO IL RITORNO

Dopo il ritorno Italia la malattia non permette a Carnevali di essere presente e attivo, come egli stesso avrebbe voluto, nel mondo delle lettere americane e in generale come intellettuale *tout court*. Eppure quello che si inaugura negli anni venti (ma già Henry James, Robert Frost e Ezra Pound avevano aperto la strada) fu il periodo caratterizzato dalla grande fuga degli intellettuali americani in Europa: il trasferimento di quella generazione (che perciò venne detta “perduta”<sup>676</sup>) e delle sue istanze estetiche avvenne attraverso la fondazione di case editrici e *little magazines*, e il riuso del concetto di “lotta al passato” e alla tradizione propria dalla prospettiva straniata, ma paradossalmente più *libera* del vecchio continente<sup>677</sup>.

Propria questa straordinaria esperienza *nazionale* al di fuori dei propri confini, garantì a Carnevali un’ulteriore occasione di visibilità. Se la critica ha preferito considerare la fase del suo ritorno in Italia, come quella del ripiegamento sconsolato di uno scrittore finito che non ha più nulla da dire e che non può altro che fare i conti col suo breve passato, proprio lo studio delle riviste, degli scambi epistolari incrociati, e delle intraprese letterarie di quel periodo smentiscono, almeno in parte tale conclusione. Emanuel Carnevali non solo non è totalmente assente dalla ribalta

---

<sup>676</sup> I primi resoconti di quella esperienza letteraria “fuori sede” demonizzata e mitizzata insieme si hanno a partire dal secondo dopoguerra. Sono anni di riflessione e i letterati americani si interrogano sul loro recente passato, per trarre delle conclusioni di natura poetica, da quel rigurgito di giovinezza ed entusiasmo che aveva caratterizzato i febbrili anni '20 e '30. Si passano in rassegna le riviste, le sperimentazioni, si va alla ricerca di una ragione utile a spiegare quell’ossessiva necessità di testarsi in territori stilisticamente inesplorati, che aveva anche significato il sottomettersi ad un’inevitabile incoerenza: tutte esperienze che, sebbene eterodirette, erano state occasione di costruzione, indotte dalla volontà di *fare* il nuovo e di farlo attraverso la rottura o la fuga. Della vasta bibliografia sul tema degli *expatriates* e degli anni venti in generale (su quella che viene definita “Lost Generation”), si sono rivelati utili supporti di indagine critica e storiografica, tra gli altri: F. Hoffman, *The Twenties: American Writing in the Postwar Decade*, The Free Press, Macmillan Publishing Co., New York, 1955; ma anche G. Munson, *The Awakening Twenties*, Louisiana State University Press, Baton Rouge and London, 1985; e anche il più volte citato H. Ford, *Published in Paris*, MacMillan Publishing Co., New York, 1975; tra i classici del genere: S. Beach, *Shakespeare & Company*, Harcourt, Brace, New York, 1959; C. Beaton, *The Wandering Years: Diaries: 1922 – 1939*, Little Brown, Boston, 1961; M. Cowley, *Exile’s Return*, Viking, New York, 1951 e, dello stesso autore: *A Second Flowering: Works and Days of the Lost Generation*, Viking, New York, 1973; C. Crosby, *The Passionate Years*, Dial, New York, 1953; J. Dos Passos, *The Best Times*, New American Library, New York, 1966; di A. Kreymborg, commentatore quasi contemporaneo della sua generazione, si vedano *Trobadour: An Autobiography*, Liveright, New York, 1925, (cfr. anche l’edizione del 1957); S. Putnam, *Paris Was Our Mistress: Memoirs of a Lost and Found Generation*, Viking, New York, 1947, I. Ross, *The Expatriates*, Crowell, New York, 1970.

<sup>677</sup> «It was a rich if incoherent period in writing and publishing but continuous in the interest it roused in the scattered readers of this stream of original literary material that flowed from the pens, pencils and brains of the small group of American tyros writing in English in Paris at this early date just after the end of the first war», in J. Flanner, *Three Amateurs Publishers*, prefazione a *Published in Paris*, op. cit., p. xvii.

letteraria americana del tempo, ma agli occhi di quella generazione egli divenne quasi un simbolo della lotta che si intendeva intraprendere contro le vecchie forme e il conformismo e venne spesso richiamato all'azione, sollecitato e coinvolto da giovani redattori e letterati. Il suo contributo "dopo il ritorno" fu quindi attivo e funzionò anche e soprattutto in chiave di stimolo: Carnevali come modello in cui identificarsi insomma, un caso letterario che andava *stanato* per fargli ancora pronunciare parole emblematiche oltre che per parlare di sé. Carnevali diventando l'antesignano della fuga dagli schemi e dalle imposizioni, il modello del giovane entusiasta che sfida l'*establishment*, ma anche la maschera dell'incompreso con cui interpretare e contestare i frequenti insuccessi e le accuse di velleitarismo.

A ciò si aggiunga che è dall'Italia che Carnevali comincia scrivere la sua eccentrica autobiografia "postuma", la cui stesura, forse incompiuta, si realizza come detto, in un continuo gioco di rifrazioni fra l'autore e i suoi curatori (David Stivender, Kay Boyle e la sorellastra Maria Pia Carnevali) e che ne fa essenzialmente una "collection of fragments". Nel tentativo di ricostruire e assestare cronologicamente i carteggi fra Stivender, Boyle e Maria Pia Carnevali, si è cercato di risalire alle ragioni di composizione e alla maniera di utilizzo dei tre diversi calchi autobiografici a nostra disposizione: i primi sei capitoli nell'antologia *Americans Abroad*, l'*Autobiography* della Boyle e la traduzione italiana di *Il primo dio*. La stesura del racconto della vita di Carnevali si sviluppa quindi dall'Italia e, come si vedrà, non sarà né omogeneo, né lineare e subendo oltre ai contraccolpi del tempo anche, alcuni tentativi di strumentalizzazione.

## I. I CARTEGGI DEI CURATORI.

Dopo che nel 1971 David Stivender (maestro del coro del Metropolitan di New York) cominciò ad interessarsi dell'opera di Carnevali, decise che la migliore cosa da fare era recarsi dove la vita dello scrittore era terminata. Dopo aver raccolto a New York un gran numero di scritti editi e inediti, percorse l'Italia alla ricerca di ogni traccia lasciata dal giovane italiano emigrato in America. L'opera di Stivender fu di fondamentale importanza e fu merito suo se per la prima volta in Italia, nel 1973, uscirono alcune poesie di Carnevali nel numero di giugno della rivista «Paragone»<sup>678</sup>, precedute da una significativa presentazione di Guido Fink.

Del suo lavoro di riordino e cesello si servì la stessa Maria Pia Carnevali, come dice Luigi Ballerini, il quale egli stesso ebbe modo di visionare l'archivio Stivender:

«Il riordinamento degli scritti editi e inediti di Emanuel Carnevali si deve all'opera paziente e amorosa del maestro David E. Stivender. Egli ha tra l'altro ricavato, per via ablativa, il

---

<sup>678</sup> Cfr. *Cinque Poesie*, «Paragone», 280, Giugno 1973, pp. 79-80, 83-84, ora in *Il primo dio*, op. cit.

testo de *Il primo dio* (lasciato incompiuto dall'autore); ha cioè rimosso tutte quelle parti (poesie e saggi tratti da *A Hurried Man*, materiali vari destinati ad altri ambiti o non destinati affatto, brani di lettere personali) che Kay Boyle vi aveva invece sovrapposto per formare la cosiddetta *Auobiography of Emanuel Carnevali*, finora fonte primaria per quanto riguarda soprattutto le prose di Carnevali. A David Stivender che non solo mi ha concesso di consultare quello che è certamente l'archivio più ricco disponibile su Carnevali, ma ha anche personalmente assistito il mio tentativo di intendere la posizione di questo poeta all'interno della vita letteraria americana intorno agli anni Venti, va tutta la mia riconoscenza. Mi auguro che il "lungo studio e il grande amore" che gli hanno fatto "cercare il volume" di Carnevali possano presto tradursi in un'edizione inglese completa»<sup>679</sup>.

David Stivender era entrato in contatto con Kay Boyle nel 1971 e il loro dialogo è ben testimoniato da un breve ma intenso scambio epistolare fra il 1971 e il 1975. In quegli stessi anni (fra il 1973 e il 1975) Maria Pia Carnevali scriveva alla Boyle con l'intenzione, anche da parte sua, ma dopo la conoscenza di Stivender, di ricevere informazioni sull'opera del fratellastro. Negli archivi della Berg Collection presso la Public Library di New York sono conservate alcune di queste lettere.

Nella prima, spedita da Stivender a Kay Boyle il 29 luglio del 1971, traspare l'imbarazzo iniziale verso la scrittrice, ma anche il grande entusiasmo che l'ha spinto ad interessarsi a Carnevali, di cui aveva avuto notizie, già prima di leggere l'*Autobiography*, attraverso un testo memoriale, un vero ritratto di una generazione, scritto a quattro mani da Boyle e McAlmon e intitolato *Being Geniuses Together*. Stivender non si occupa correntemente di letteratura ma si dichiara addirittura disposto a redigere, a sue spese, un "Life and Tales Book" su Carnevali. Nella stessa lettera Stivender allega le poesie *Colored Lies* (da «The Forum» del 1918) e *Ad Maiorem Gloriam Poesiae* (da «The Touchstone», del febbraio 1920), alcuni degli "early poems", che secondo lui non erano stati più ripubblicati<sup>680</sup>:

«For three years now I had been writing this letter to you in my head and now that the time has come, I must say I don't really know where to begin, so shall just plunge in and hope that I'm not too incoherent. It's about Emanuel Carnevali. I started with your Being Geniuses Together and then of course the Autobiography. So for the past three years I had been leafing through little magazines at the New York Public Library and gathering all I could both by and about him. I used my vacation this summer to go to Italy and gather as much information I could find about him and have just returned.

[Stivender a questo punto riporta i particolari della morte di C.: il banale incidente, la sepoltura a spese del comune e il definitivo trasporto dei resti in una fossa comune, poiché nessuno della famiglia poteva pagargli una lapide].

I have been preparing a bibliography of all his writings that I could find but know that I have missed much.[...]. I want to do a "Life and Tales" book on him, which I know I will have to do at my own expenses. But that's why I'm working. Carnevali has caught me and it's something I have to do [...]. Being a musician by profession, I feel somewhat out of my depth, but Carnevali is too strong, hence this letter to you»<sup>681</sup>.

---

<sup>679</sup> L. Ballerini, in *op. cit.*, p. 414.

<sup>680</sup> Poi in «Paragone», *op. cit.*

<sup>681</sup> Letter from Stivender to Boyle, New York, July 29, 1971, Berg Collection, NYPL.

In un'altra lettera datata 23 agosto 1971, Stivender esprime la sua gratitudine alla Boyle per averlo "iniziato" a Carnevali e reso «determined to make all his work available to those others who might feel the same way I did». Stivender ringrazia la Boyle per aver spedito la sua lettera anche alla moglie di William Carlos Williams: anche l'autobiografia di Williams era stata tra le sue prime fonti di ispirazione. Nella stessa lettera Stivender, che aveva fatto pervenire alla Boyle una copia di *Fireflies*<sup>682</sup>, spiega come era nata questa piccola pubblicazione e come lui stesso avesse conosciuto la coppia di editori<sup>683</sup>:

«Carnevali is one of those writers that one must believe in or he says nothing to the reader [...]. The man and his wife who did it, knew *The Autobiography*. I can be positive on this score because it was I who gave them a copy. The "we" on the dedication is he and his wife. They are booksellers in Massachusetts dealing in second hand rare modern literature [...]. I first met him and his wife three years ago».

Riguardo alle poesie contenute in *Fireflies* le definisce *poignant*, struggenti, considerando che vennero scritte negli ultimi anni italiani, ma dotate di quel senso di *acceptance*, che le rende simili alle tarde opere di Schubert:

«They were very very beautiful. They are from the August 1931 issue of Poetry. The order is merely rearranged, but the poems are all from that issue. Perhaps it is because I know most about Carnevali's latter years in Italy (1922-1942) that I find his writings about Bazzano the most poignant of all his work. The fire may be somewhat dimmed (how could it be otherwise?) but there is an acceptance that I can only compare to the late works of Shubert [...]. As to why the Young did not provide more information [si riferisce ai due editori di *Fireflies*, alludendo ad una particolare e interessata reticenza nel fornire notizie utili] I have an idea but would rather not say. I am sure you can guess the reason. Then too they know nothing about him outside what they have read in the *Hurried Man* preface and the *Autobiography*. It is just because of this kind of thing that I want to do it right and why I went to Italy for information»<sup>684</sup>.

Appena due settimane dopo, l'8 di settembre Stivender dichiara di avere raccolto una consistente mole di materiale e sottolinea che tutte le persone che ha contattato per averne informazioni si dimostrano entusiaste. Tutte tranne la moglie di Carnevali, che, dopo l'abbandono del marito a New York si è ricostruita una sua nuova vita:

---

<sup>682</sup> Stivender si riferisce alla pubblicazione di una serie di poesie col titolo *Fireflies*, (dedication to W.C. Williams), Sans Souci, Cambridge, Massachusetts, 1970 (Edizione in 99 esemplari fuori commercio, 24 pagine senza numerare).

<sup>683</sup> Sembra che i due, editori e librai, conoscessero già Carnevali perché possedevano una copia di *A Hurried Man* in vendita per 150 dollari. Stivender gli aveva regalato una copia dell' *Autobiography* e loro, due anni più tardi, lo avevano omaggiato con due copie di *Fireflies*. La loro idea infatti, era quella di pubblicare un piccolo libro di poesie dell'autore.

<sup>684</sup> Letter from Stivender to Boyle, New York, August 23, 1971, Berg Collection, NYPL.

«So far I either have copies in my hands or know of the whereabouts of approximately 140 Carnevali letters and also some mss. Every-one I have written to is very enthusiastic about the project and is most helpful. I wrote to his widow Mrs. Serfins, around the beginning of August but have so far not heard from her. I doubt whether she would save his letters [...] but certainly her privacy must be respected by all means».

Più avanti, nella stessa lettera, Stivender si dichiara contento dell'interessamento della Boyle ma avverte che è lui, questa volta, a volersi occupare della cosa e pensa addirittura di scrivere una sua prefazione:

«As interesting things turn up I would like to share them with you but for now the job is mine, to assemble the material and put together the biographical preface. It is extremely comforting to know that you are so deeply interested in what I'm trying to do»<sup>685</sup>.

Sembra molto più importante, perchè ci fornisce ulteriori notizie, la lettera del 31 ottobre 1972. Qui appare già chiaro il coinvolgimento di Maria Pia, sorellastra di Carnevali, alla quale è stato dato di tradurre le poesie (per la pubblicazione in «Paragone» del 1973), ma non i manoscritti che contengono il resto degli scritti. Stivender vuole riservare gran parte del materiale per il *suo* libro di "Collected Writings". Di quest'opera, che sarà modello per la traduzione italiana, non ci è giunto niente, ma lui stesso ci informa del suo lavoro di rimozione e alleggerimento sull'*Autobiography*, per poter pervenire ad un testo maggiormente *coerente*. Di non minore importanza è la disponibilità che Prezzolini sembra aver accordato a Maria Pia per scrivere lui stesso una prefazione al testo di Stivender:

«Yes, the Carnevali book is still very much in the work. I have finally assembled all of his material, including rearranging the *Autobiography*, i. e. removing the pieces that were published in the little magazines so that they can stand alone. I hope I have your permission to do this, since I would like to present his things as authentically as possible. By this I don't mean to imply any criticism whatsoever of the *Autobiography* as you edited it, just that reading through it without the extra previously published material, it does seem to me a more coherent book. There are of course things I hope to be able to discuss with you about this and I hope to get out to California next July [...]. Maria Pia by the way has translated all the poetry (which I sent ...only the published things, none of the manuscript pieces: those I want to appear for the first time in the "Collected Writings") and has interested Giuseppe Prezzolini in helping her get them published in Italy. He has even promised to write a preface for them. Prezzolini is very interested in Carnevali and did several articles on him, one of which is still in print (in Italian, in his book *I Trapiantati*)»<sup>686</sup>.

Ciò che trattiene Stivender dal portare a termine la sua ricerca è la gran quantità di lettere da riordinare e datare e l'ossessione verso alcune carte che sembrano essere introvabili, come quelle di Dorothy Harvey e Lola Ridge:

---

<sup>685</sup> Letter from Stivender to Boyle, New York, September 8, 1971, Berg Collection, NYPL

<sup>686</sup> Letter from Stivender to Boyle, [California], October 31, 1972, Berg Collection, NYPL, 902818.

«What has been holding me up is the letters and the biographical introduction. I have managed to locate approximately 200 letters, most of them undated (no envelopes) but so far the Dorothy Dudley Harvey and Lola Ridge papers remain a mystery [...]. There should be many letters among her papers, if indeed they still exist»<sup>687</sup>.

Un professore della Southern Illinois University, Ken Duckett, ha anche spedito a Stivender una copia della seconda introduzione di, (presumibilmente) *A Hurried Man*, scritta appunto da Dorothy Dudley Harvey e che, a detta di Stivender, conterrebbe «quotes of poems that I have never heard of. So it is more than possible that in addition to many Carnevali letters there will be otherwise unknown original material»<sup>688</sup>.

Sul finale ancora notizie riguardanti un altro letterato americano, cui vorrebbe affidare un'altra voce introduttiva (si tratta Louis Grudin, amico di Carnevali, che però poco lo ricorda data l'età). Le ultime considerazioni entusiastiche riguardano il "great book" che sta approntando:

«But, what a great book is going to be! Perhaps the best thing would be to just give a rather detailed chronological listing of his life plus his own work. And of course annotate the letters rather fully»<sup>689</sup>.

Tra i punti salienti di queste lettere, l'ultima soprattutto, vi sono alcune indicazioni preziose che possono servire da spunto per ulteriori ricerche: l'interessamento di Prezzolini e la presenza di un'eventuale prefazione all'opera da parte di Stivender, gli archivi di Dorothy Dudley e Lola Ridge, ma soprattutto il "great book", libro fantasma di David Stivender, quasi una matrice perduta che, a questo punto, potrebbe trovarsi solo fra le carte della famiglia Carnevali, considerato che fu Maria Pia<sup>690</sup> l'ultima a servirsene. Ce lo conferma lo stesso Stivender in una lettera del maggio 1974 in cui dice chiaramente:

«The publisher was so interested in her translation of the *Autobiography* that he asked her for any more material that might be available, so I sent her everything I have found in the last 4 or 5 years: 1 volume of about 100 poems and 2 thick volumes of prose including my rearrangement of the *Autobiography*, restored as closely as I could to the novel, *The First God* and also including of course, the full versions of the various pieces which you inserted [...]. I rather imagine that the final volume will contain more material (especially the poetry) than is in the *Autobiography*»<sup>691</sup>.

---

<sup>687</sup> *Ibidem*.

<sup>688</sup> *Ibidem*.

<sup>689</sup> *Ibidem*.

<sup>690</sup> La Biblioteca Comunale di Bazzano, dedicata allo scrittore, ha di recente acquisito alcuni materiali di proprietà della famiglia Carnevali, ma l'uso e la consultazione mi sono stati negati in occasione di una mia visita per altro concordata. La motivazione addotta si riferiva alla necessità di datare e catalogare il materiale ancora in forma sparsa.

<sup>691</sup> Letter from Stivender to Boyle, May 4, 1974, Berg Collection, NYPL.

All'interno della stessa lettera Stivender giudica positivamente la traduzione approntata dalla sorellastra di Carnevali:

«Her translation, (that which I have seen so far which include all of the poetry) is first-class and has the true Carnevali flavour. There are many Italianisms in Carnevali's prose (to my ear) and that was one of the things that first stuck me about it, how easily it would fall back into Italian. I feel that MariaPia translation does more than justice to his prose»<sup>692</sup>.

E critica l'atteggiamento di una certa Prof. Soria che era sembrata in un primo tempo interessata all'attività di Stivender, e quindi avrebbe potuto essere di qualche utilità alla promozione del libro e alla ricerca di nuovo materiale. In realtà si dimostra incapace di apprezzare il poeta:

«She came across the book in a drugstore and was I think primarily stuck by the fact that he was Italian, not a writer. At any rate she showed no interest in having anything more about Carnevali or where she might find more of his writing (all of which I would be glad to share with her if I felt she were a real "Carnevalista" [...]).

My all part in all this has been simply to .... as much Carnevali material as possible and I am quite willing to share it with anyone who is interested. The "legend" is certainly appealing (?) but I feel as you do, that Carnevali was a poet and it is what he wrote that is most important. And it is this that is most worthy of preservation- even if I have to have it printed at my own expense»<sup>693</sup>.

L'ultima lettera in ordine cronologico conservata nell'archivio Boyle della Berg Collection è datata luglio 1975: vi si legge una professione di umiltà da parte di Stivender al quale, in prossimità dell'uscita italiana de *Il primo dio* (in realtà la prima edizione risale al 1978), era stato offerto da Maria Pia di scrivere la prefazione:

«Maria Pia Carnevali's translation of selection from her brother's writings are going to be published sometime within the next year [...]. She asked me to write a preface and I am having difficulty in doing so- I am after all a musician by profession [...]»<sup>694</sup>.

Il breve carteggio fra Maria Pia e la Boyle, sempre conservato alla New York Public Library, consta solo di tre lettere, che sebbene distanti fra loro nel tempo (due da parte della Carnevali e una scritta dalla Boyle), rivelano una certa continuità nei contenuti. Indubbiamente ci deve essere stato qualche altro scambio fra le due: da parte della Boyle, per altro, si registra una certa insofferenza, soprattutto in seguito alle insistenze e le diffidenze di Maria Pia.

Già in una prima lettera, subito dopo essersi presentata dichiara subito di non aver apprezzato, dell'*Autobiography* (1968), i capitoli riguardanti suo padre (problema che abbiamo già affrontato in un capitolo precedente). Accenna poi timidamente alla

---

<sup>692</sup> *Ibidem*.

<sup>693</sup> *Ibidem*.

<sup>694</sup> Letter from Stivender to Boyle, New York, July 3, 1975, Berg Collection, NYPL, Boyle, 902818.



volontà di pubblicare in italiano “something of his prose and poems, in order to make him known in Italy as he deserves”. Ma subito dopo, molto più imperativamente dichiara: “I’ll publish *The First God* as Maestro Stivender sent it to me but for reasons of research I need to have the original”.

Di quale *originale* sta parlando Maria Pia? Si riferisce ai sei capitoli pubblicati su *Americans Abroad*, e di cui presume l’esistenza di una continuità (da notare che nella sua risposta la Boyle afferma di non aver addirittura mai saputo di questi six chapters!) e che le servirebbe per avere una versione di prima mano scritta da Carnevali, da confrontare con le versioni di Boyle e Stivender stessi.

Il tono si fa addirittura più acido quando reclama i diritti di traduzione in italiano delle carte del fratellastro. La scrittrice americana si era già impegnata, infatti, tramite il suo editore, a rintracciare un professore, presumibilmente di origine italiana (forse si tratta di un certo sign. Cirino, il cui nome ricorre sovente nello scambio epistolare con Stivender), per approntare una traduzione italiana di alcuni scritti. La lettera si chiude con una dichiarazione di affetto e stima nei confronti del fratellastro scrittore ingiustamente dimenticato:

«Dear Mistress Kay Boyle,

I’m Maria Pia Carnevali a sister of Emanuele and I’m writing to you because Maestro Stivender told me that you know about my translations of my step-brother’s poems and prose into the Italian language. I read your book, *The Autobiography of Emanuel Carnevali* and I found it very interesting. Being frank I must tell you that I disliked some chapters, the ones about my father and Augusto, the other my step-brother, because Emanuele tells many things that are not true. My father was a good man and not such a brute as he appears from Emanuele’s words. I have many letters written by him to our father and in these he shows himself very grateful for the help our father always gave him [...]. If I disliked all this I appreciated the rest of the book and now I am, as Maestro Stivender, so fond of Emanuel that I want to publish something of his prose and poems, in order to make him known in Italy as he deserves. I’ll publish “*The First God*” as Maestro Stivebder sent it to me but for reasons of research I need to have the original. I know that the first six chapters were published in a magazine, edited in The Hague, but how did you got the others?

I know that a professor is translating something of Emanuel’s writings.

If he has a mind to publish his own translations he must be informed that he can’t do this for my brothers and I are now the owners of Emanuele’s works.

Maestro Stivender can tell you that I’m not an avid person and also how I appreciate Emanuele’s art. If I could not do, being a child, anything for him when he ws alive, now I want him to be read by Italian people, that does not know him [...]»<sup>695</sup>.

Quella che potrebbe essere la risposta della Boyle arriva molto più tardi, nel dicembre 1974, ma sembra quasi stizzita nel rassicurare Maria Pia rispetto a tutti i suoi dubbi e diffidenze. Nell’ordine: il suo agente ha provveduto a scoraggiare la traduzione italiana non autorizzata; ribadisce di non aver trasformato o contraffatto gli scritti di Carnevali, materiali scritti di suo pugno fra gli anni ’20 e ’30 e che non stava a lei stabilire se ciò che si leggeva sul padre era giusto o sbagliato. Come si accennava, la Boyle appare sorpresa dell’esistenza dell’edizione di The Hague

---

<sup>695</sup> Letter from M.P.Carnevali to Boyle, Bologna, Novembre 23, 1973, Berg Collection, NYPL.

(*Americans Abroad*): eppure il suo stupore oggi risulta poco credibile dal momento che lei stessa aveva collaborato a quella pubblicazione, con lo scritto “A Comeallye for Robert Carlton Brown”<sup>696</sup>. Inoltre nella biografia compilata da John Mellen, *Kay Boyle Author of Herself* si legge chiaramente che “loyalty was Kay Boyle’s credo” e che: «she lobbied for Peter Nagoe to include Ernest Walsh and Emanuel Carnevali in his influential Anthology *Americans Abroad*»<sup>697</sup>.

La Boyle ribadisce con forza che l’“original typescript” dell’*Autobiography* da lei scritta (conservato presso i Library Archives of The Yale Library) non differisce in alcuna maniera dal libro pubblicato e che ciò che vi è contenuto deriva da *A Hurried Man*, da lettere che Carnevali stesso le scrisse e dalla rivista «This Quarter». Ecco i passi di rilievo della lettera:

«[...] As I told Mr Stivender some months ago, my literary agent informed the man who was interested in translaing Emanuel’s *Autobiography* into Italian that it wouldn’t be possible for him to do so. My agent informed this gentleman, whom I do not know that you are the sole owner of Carnevali’s writings.

Of course, as you know, I did not change any of Emanuel’s work. I simply collected from various sources the material which he himself had written in the late twenties and thirties. I was in no position to decide whether or not your father was a good or bad man, for I simply put together the things which Emanuel had written. I did not know that “the first six chapters were published in a magazine, edited in The Hague”. What year was that? I have never seen this magazine, or heard of it. How did the magazine get this material?

The original typescript as compiled by me, is in the Libray Archives of the Yale Library. I am writing to my friend Professor Norman Holmes Pearson, 2731 Yale University, NewHaven, Conn 06517. I feel sure he would not be willing to part with the original, but he surely have xeroxed for you the sections in which you are interested. However I must emphasize that all the material contained in the *Autobiography* came from Emanuel’s volume *A Hurried Man* and from letters he wrote to me \* (\* as well as from the magazine *This Quarter*). The original typescript in no way differs from the published book *The Autobiography of Emanuel Carnevali* [...]. If Mr Stivender would be interested in comparing the typescript with the published book, I’m sure Professor Pearson would be more than glad to show it to him»<sup>698</sup>.

La Boyle, in totale buona e fede, si dichiara disposta a far confrontare le due versioni, ma, nella sua successiva battuta (lettera dell’8 gennaio 1975), Maria Pia manifesta ancora dubbi sull’esistenza di un eventuale seguito all’incompleto *The First God* pubblicato nel 1932. La donna si chiede se Emanuel possa aver spedito altri capitoli all’editore, essendo rimasta colpita dalla differenza fra il capitolo relativo alla zia (*My Aunt*) in *Americans Abroad*, e il *Tale One* pubblicato nel 1919 su «The Little Review» (anche conosciuto col titolo di Melania P.):

«Is it possible that Emanuel sent his writings to this magazine as well as to you? Mr Stivender [...] sent me a xerox of the chapter he [Carnevali] wrote about his aunt and this

---

<sup>696</sup> Cfr. *Americans Abroad*, op. cit, pp. 37-41.

<sup>697</sup> Cfr. a cura di J. Mellen: *Kay Boyle, Author of Herself*, Ferrar Status an Giroux, New York, 1994, p. 150.

<sup>698</sup> Letter from Boyle to M.P.Carnevali, San Francisco, December 11, 1974, Berg Collection, NYPL.

one, as you know, is rather different from the one he published in “The Tales of A Hurried Man”. The xerox of the chapter was that of a page of the magazine. I’m working tirelessly on the revision of my translation, because my editor wants to have the work in a rather short time [...]»<sup>699</sup>.

## II. UN CONFRONTO.

Gli sparsi elementi che emergono dalle lettere rintracciate e messe in relazione fra loro, rivelano un lungo lavoro di arrangiamento e di rielaborazione dell’opera di Carnevali la cui “autobiografia” risulta quindi da un’attività di scrittura solo in parte attribuibile all’autore. In effetti le obiezioni di Maria Pia rilevano delle profonde differenze fra le tre versioni a nostra disposizione: i primi “six chapters” pubblicati a in *Americans Abroad* nel 1932, l’*Autobiography* della Boyle del 1968, *Il primo dio* di Maria Pia Carnevali del 1978. Quest’ultimo per altro sarebbe solo la traduzione, probabilmente molto fedele, della matrice inglese ricostruita con pazienza da Stivender (di cui più sopra si paventa l’esistenza presso gli archivi della famiglia Carnevali, o forse in quelli della biblioteca di Bazzano): si tratta del suo “great book”, che inizialmente avrebbe dovuto intitolarsi *Life and Tales*, ma al quale più recentemente si fa riferimento come *The First God*. Di certo, pur avvallando la buona fede di tutti gli attori di questa vicenda, l’unico “originale” cui ci si può appellare è la versione mutila del 1932, i cui sei capitoli, se messi a confronto con le altre stesure, ci dicono molto delle variazioni subite dall’opera nel corso del tempo. Questi i titoli e l’ordine dei sei capitoli come comparivano in *Americans Abroad*: “The white beginning”, “Mother”, “Little Things”, “Biella and Cossato”, “My Aunt”, “Cousins”.

Iniziamo col dire che ne *Il primo dio* Stivender e Maria Pia Carnevali hanno strutturato l’architettura del romanzo raccogliendo i 29 capitoli dell’opera intera in 5 parti. Le prime tre sono intitolate *Bianco*, *Rosa*, *Nero*, e riflettono un’intenzione simbolica, le ultime due utilizzano due connotativi geografici *Chicago* e *Italia* anch’essi portatori di un’aura emblematica: i fatti di Chicago riconducono al momento della follia, l’Italia è invece immagine del rientro con il suo portato di consolazione e ripiegamento. Carnevali aveva dato loro il primo spunto poiché lui stesso in *Americans Abroad* aveva pubblica col titolo di *The First God* i sei capitoli sotto la voce *White*: l’ordine dei capitoli all’interno di questa sezione, il loro contenuto e i rispettivi titoli sono rispecchiati fedelmente dall’edizione italiana. Quest’ultima si completa però con l’aggiunta del capitolo *Mio padre*, inserito probabilmente perché ben si prestava ad una visione d’insieme del nucleo familiare e delle esperienze infantili. L’*Autobiography* non usa la stessa architettura, cioè non raggruppa in sezioni staccate i vari capitoli; inoltre, rispetto alla versione del 1932 vi

---

<sup>699</sup> Letter from M.P.Carnevali to Boyle, Bologna, January 8, 1975, Berg Collection, NYPL.

sono alcune variazioni: i sei capitoli diventano quattro, con “Little Things” che viene inglobato, assieme alla parte sui cugini in “Biella and Cossato”, capitolo nel quale rintracciamo anche brevi passi centellinati di “Mia zia” de *Il Primo Dio*. Consideriamo come si presenta il seguente passo di “Biella and Cossato” in *Autobiography* (le sottolineature sono le mie):

«Mother and aunt quarrelled very often. That is, it was my mother who quarrelled, since my aunt only kept on weeping and holding me tight, as though she expected comfort from me. Once my mum became crazy and tried to make me drink a glass of water in which she had put a dozen needles»<sup>700</sup>.

All'interno de *Il primo dio* in “Cose di poco conto”, lo stesso brano cambia qualche dettaglio e varia l'ordine:

«Una volta mia madre prese l'influenza e diventò pazza: tentò di farmi bere un bicchiere d'acqua, in cui aveva messo una dozzina di aghi. La mamma e la zia litigavano spesso. O meglio, chi litigava era la mamma, perché mia zia si limitava a piangere e a tenermi stretto, come se si aspettasse conforto da me. Mia madre era sempre ammalata e questi eccessi erano dunque molto frequenti»<sup>701</sup>.

Risulta evidente che il passo di Maria Pia Carnevali abbia come modello quello della Boyle, ma ancora di più la compilatrice sembra essersi rifatta alla versione di “Little Things” in *Americans Abroad*:

«My mother once caught influenza and she became crazy: she tried to give me a glass of water to drink in which she had put a dozen needles. Mother and aunt quarreled very often. That is, it was my mother that quarreled, since my aunt only kept on weeping and squeezing me tight, as though she expected comfort from me. My mother was sick all the time and these excesses therefore came very often»<sup>702</sup>.

Gli elementi sottolineati rivelano le maggiori affinità con la versione italiana: Maria Pia Carnevali si servì delle stesse frasi, nello stesso ordine e, come nella versione del '32, inserì il passo in “Cose di poco conto”.

Sembra quindi che la sorellastra dello scrittore si appoggi maggiormente a ciò che *per certo* ha scritto Carnevali. La Boyle, come abbiamo evinto dalle lettere si è probabilmente servita di una diversa comunicazione di Carnevali via epistolare o di

---

<sup>700</sup> Cfr. *Autobiography*, op. cit., p. 30.

<sup>701</sup> Cfr. *Il primo dio*, op. cit., p. 24.

<sup>702</sup> Cfr. *The First God in Americans Abroad*, op. cit., p. 78.

una versione leggermente variata dall'autore stesso (sempre che non crediamo che essa stessa sia intervenuta nel testo).

Ma rimaniamo sempre su “Biella e Cossato” in *Il Primo Dio* in: il passo finale prevede un'interpolazione riguardante un episodio della zia che è assente nella versione di *Americans Abroad*, ma che invece ritroviamo in “Biella and Cossato” di *Autobiography*:

«Una volta vidi la mia cara zia camminare per i campi, proprio subito fuori di Cossato. La poverina era quasi graziosa con una sottana bianca a fiori ricamati, e lo stesso per la camicetta. Raccoglieva fiori di campo, ma alcuni erano dipinti sul vestito. Non avevo mai visto mia zia così carina e allegra e piena di spirito. A rischio di sentirmi dare dello sfacciato glielo dissi...cioè le dissi che era carina. Non era vero, perché aveva pur sempre la testa piccola e la solita espressione dura»<sup>703</sup> (PD).

«I saw my dear aunt walking in the fields just outside Cossato. The poor thing was almost pretty, in a skirt, white, with embroidered flowers, and likewise the waist. She was picking wild flowers, but some of these were painted on her dress. I never saw my aunt as genial and fine and glad. Risking being called clumsy, I told her so—that is, I told her she was pretty. It wasn't true for she still had the same little head and the hard looking countenance»<sup>704</sup> (A).

Maria Pia Carnevali mescola continuamente le carte alla ricerca della versione più completa ed esaustiva di ogni passo agendo con misura, ma sempre cercando di raccogliere gli elementi che, dispersi nella versione della Boyle, possano essere avvicinati con maggior coerenza.

Veniamo al capitolo quinto di *The First God* in *Americans Abroad*, quello intitolato *My Aunt* e che Maria Pia, confrontandolo con quello dallo stesso titolo di *Autobiography* aveva trovato inspiegabilmente differente. Se la Boyle, ignara della versione del 1932, aveva giustamente interpolato in questo passaggio dell'autobiografia, per raccontare la storia di Melania Piano l'intero racconto *Tale One* (pubblicato su «The Little Review» nel 1919, ma attinto sicuramente dalla sua ripubblicazione in *A Hurried Man* del 1925), la Carnevali sceglierà di inserire invece la versione più sintetica proposta in *Americans Abroad*. È strano però rilevare che il passo di “My Aunt” in *The First God*:

«She told me, long before she had married, that she was thirty-one. And alas! The poor wretch never got any older- she was always thirty-one» (p. 82).

---

<sup>703</sup> Cfr. *Il primo dio*, op. cit., p. 26.

<sup>704</sup> Cfr. *Autobiography*, op. cit., p. 30.

E ripreso poi in “Mia zia” de *Il primo dio*:

«Una volta, molto tempo prima di sposarsi, mi aveva detto di avere trentun anni. E, ahimé, la poverina non diventò mai più vecchiarci così: aveva sempre trentun anni» (p. 28).

Risulta quasi fedelmente ripreso anche in *Autobiography* ma in un'altra collocazione, ancora nel capitolo “Biella and Cossato” e sempre riferito alla zia:

«She told me then that she was thirty-one. Ten years after she was still thirty-one» (p.30).

Nel breve giro di poche frasi o paragrafi assistiamo quindi ad un continuo ricamo di passi che saltano da un testo all' altro in maniera disordinata, non seguendo l'ordine esatto dei capitoli, ma cercando, soprattutto nel caso della versione di Stivender e Maria Pia Carnevali, di raggiungere il livello maggiore di omogeneità e coerenza.

Tra le variazioni di rilievo, significativa anche la scelta, da parte di Maria Pia di cambiare i nomi di battesimo dei due cugini (Leonardo e Federigo in *The First God* e *Autobiography*, Mario e Giovanni in *Il primo dio*). O anche l'omissione nella traduzione italiana del capitolo “Mother” di una breve ma, a mio avviso significativa frase. Certo la Carnevali si rifà qui a *The First God* dove la frase non compare. Confrontiamo quindi le versioni:

«What can I tell of myself, mother, except that I have wasted in sickness a good half of my real life from fifteen up. What can I tell you that must give you an idea of the misery I have suffered?» (*The First God*, p. 77).

«Di me cosa posso dirti, madre, se non che dai quindici anni in su ho sprecato in malattia buona parte della mia vera vita. Che cosa posso dirti che debba darti un'idea delle sofferenze che ho patito?» (*Il primo dio*, p. 22)

« What can I tell of myself, mother, except that I have wasted in sickness a good half of my real life and that my disease beats out a stuttering? What can I tell you to give you an idea of the misery I have suffered?» (*Autobiography*, p. 25).

### III. CARNEVALI TRA GLI “ESPATRIATI”.

La frase inserita dalla Boyle non può essere frutto di una sua iniziativa, non essendo una modifica lieve rispetto all'*originale* del 1932, ma con alta probabilità deriva dallo stesso Carnevali, il quale inviò separatamente i suoi scritti alla Boyle. Ma che Carnevali sia l'autore può anche provarlo la scelta di quel verbo, *to stutter*, che significa *balbettare*: noi infatti sappiamo che lo scrittore aveva ipotizzato come titolo anche quello di *Religious Stammering*, cioè approssimativamente “Balbettio religioso”. Nella prefazione all'*Autobiography*, Kay Boyle ricorda tra le altre cose quanto tempo occorreva a Carnevali per scrivere anche una sola frase:

«Sometimes it would take Carnevali a day to do a sentence, a week to do a paragraph, for while he shook for the terrible plague of his illness, he would have to hold his right hand in the grip of his left in order to be able to strike the keys. And there would be long intervals when he would be too ill to set so much as a sentence down. He wanted the book to be called *The First God or Religious Stammering*»<sup>705</sup>.

Era venuta a conoscenza di Emanuel Carnevali quando, giovane letterata con ambizioni di successo, si era trasferita a New York dal Middle West. Nella metropoli aveva cominciato a lavorare come segretaria per Lola Ridge, allora redattrice della rivista «Broom», con tirature in Europa e America. È proprio la Ridge a far leggere per la prima volta alla Boyle alcune poesie di Carnevali a quel tempo già rientrato in Italia:

«The way Lola spoke of him was as eloquent as the poems themselves. I did not know then that it was only with unabashed eloquence and a kind of furious heedless courage that one could hope to seize in one's bare hands the blazing meaning of his name. I was young then and I had no way of knowing that Carnevali's radiant vision, unextinguished by the misery of his defeat, was already metaphor to the poets of America for all that daily circumstances demanded they endure»<sup>706</sup>.

La Boyle percepisce subito una grande affinità emotiva con Carnevali<sup>707</sup>, ma entra in contatto epistolare con lui solo a partire dal 1923 quando, con il marito francese decide di trasferirsi in Europa<sup>708</sup>:

---

<sup>705</sup> Cfr. *Autobiography*, op. cit., p. 15.

<sup>706</sup> Ivi, p. 10.

<sup>707</sup> «Because of the apparent parallels in our published writing careers, and because I was poor in New York on the same streets, perhaps even in the same rooming-houses, where Carnevali had been poor. I felt an immediate commitment to him, a deep and unequivocal affinity», ivi, p. 14.

<sup>708</sup> In *Kay Boyle, Artist and Activist*, a cura di Sandra Whipple Spanier, Southern Illinois University Press, 1986, si legge a proposito dell'anno 1923: «It was a black autumn and winter. Charlotte [la cognata] and her unborn baby had died. Fighting depression and despair resumed her writing, and she began a rich correspondence with Emanuel Carnevali, a poet dying of encephalitis in Italy whose works she had admired in *Broom* and *Poetry*. (She later would commit herself to compiling and

«Out of my poverty into the deths of his, I sent books, magazines, and whatever bounty others sent my way; and letters, endless etters. And out of his poverty and desperate illness, he sent me poems, letters and sections of the book he was trying to write in the public ward of the hospital in Bazzano»<sup>709</sup>.

Anche nel famoso resoconto di una generazione scritto a quattro mani da MacAlmon e Boyl si legge:

«I sent my letter to C. to the address Lola had given me, to the public hospital in Bazzano and every day that I looked for his answer to come I thought of the poem he had written as he lay ill and despairing on the shore of Lake Michigan. He had lain on the sand, and every night he had said to sweltering city: “ Tomorrow will be beautiful, for tomorrow comes out of the lake And now, as a member of the proletariat of the world, I began to lie and steal»<sup>710</sup>.

E ancora:

«In the end there was only one person I could write to about it, and that was Carnevali, because he knew so well how poverty can twist the features of the face and turn the heart black in the breast. And so I wrote him a second letter, although there had been no answer to the first»<sup>711</sup>.

Più avanti in *Autobiography* la Boyle specifica ciò che ai fini della ricerca risulta essere di fondamentale importanza:

«The letters, the poems, the sections of the book are now lost, but I remember each word always had a reddish halo above it, as if the the typewriter ribbon was stretched taut between black and red in its furious striving to get the sentences down»<sup>712</sup>.

---

publishing his autobiography, although it took until 1967 to find a publisher)», p.14. Per una prospettiva critico-biografica su Kay Boyle cfr. anche a cura di Joan Mellen: *Kay Boyle, Author of Herself*, Ferrar Status an Giroux, New York, 1994 ed anche la più famosa edizione a cura di E. S. Bell: *Words that Must Be Said: Selected Essays of Kay Boyle*, North Point Press, S. Francisco, 1985 (dove trova posto anche la *preface* all'*Autobiography of Emanuel Carnevali*); ed infine contiene riferimenti importanti alla vita e alla poetica della Boyle anche il testo sempre a cura di E. S. Bell: *Kay Boyle: A Study of the Short Fiction*, Twayne Publishers, New York, 1992. In quest'ultimo testo, nella seconda parte intitolata "The Writer", ripercorrendo le fasi della formazione umana e intellettuale della scrittrice, in merito al 1923, lo si definisce come l'anno di maggiore spaesamento e ricerca interiore. A questo punto la Boyle cita anche Carnevali, tra le persone a cui sottopone l'analisi di se stessa e di ciò che vorrà diventare: «In the endless letters I wrote to Jolas and Lola and to McAlmon (who rarely answered) and to Evelyn Scott, and to Mother and Carnevali, I was doing non more than submitting a full and doubtless in accurate account of who I thought I was, or seeking to be» (p. 113).

<sup>709</sup> *Kay Boyle, Artist and Activist*, pp. 14-15.

<sup>710</sup> R. McAlmon, K. Boyle, *Being Geniuses Together: An Autobiography*, Secker & Warburg, London, 1938; Per le citazioni si è fatto riferimento all'edizione: Double day & Company, New York, 1968, pp. 123 – 124.

<sup>711</sup> Ivi, p. 126.

<sup>712</sup> *Autobiography*, p. 15.



Il riferimento è importante perché informa che i documenti di primo grado di cui si è servita la Boyle per costruire l'autobiografia di Carnevali non esistevano più già ai tempi della pubblicazione nel 1968, senza però che lei ce ne fornisca la motivazione. Tra l'altro intercorrono circa una decina di anni fra l'inizio del rapporto epistolare Carnevali - Boyle, e la decisione della scrittrice di cominciare a stendere la storia della sua vita:

«It was ten years later that I began to compile this story of his life for him, to piece it together from his letters to me through that decade, to trace it through the pages of *A Hurried Man*, and assemble it with the chapters of the novel, as he called it, that he was never able to finish»<sup>713</sup>.

Si tratta quindi di una “vita attraverso le lettere” e attraverso gli scritti: Carnevali ha l'intenzione di compilare la sua autobiografia, ma forse gli manca il tempo essenziale della salute, se è vero che trascorre gran parte della giornata sotto l'effetto della scopolamina o agitato dal tremore incessante dell'encefalite. Nello stesso anno, il 1932, in cui esce l'antologia *Americans Abroad*, la Boyle dedica interamente a Carnevali il suo libro *Year Before Last*<sup>714</sup>. Si tratta di un romanzo d'esilio e isolamento in cui i tre personaggi principali (Martin, Eve e Hannah), esperimentano un volontario, sebbene doloroso sentimento di alienazione rispetto alla propria madrepatria<sup>715</sup>. Sebbene Carnevali non sia mai citato all'interno del romanzo e la problematica dell'alienazione appartenga alla generazione degli *expatriates* per intero (di cui la stessa Boyle fece parte), la maniera in cui la scrittrice tenta di ridurre la distanza e il senso di incomunicabilità fra gli individui, le soluzioni che adotta «to transcend what separates people from one another»<sup>716</sup>, risentono inevitabilmente della conoscenza di Carnevali, del suo senso romantico della vita e dell'arte. Spetta infatti all'amore e alla poesia di superare la separazione e restituire l'unità. In questa, come in altre opere della Boyle, i personaggi, «long to connect and, again, love is one means of transcendence»<sup>717</sup>. Ma anche l'arte «is a concern with something else that transcends time and space and bonds isolated individuals, and for Martin as well as for his creator, poetry is a religion»<sup>718</sup>. Non è un caso che tra le letture di Martin, uno dei protagonisti, vi siano poesie e frasi di Carnevali che la Boyle amava:

---

<sup>713</sup> *Ibidem*.

<sup>714</sup> K. Boyle, *Year Before Last*, Harrison Smith Inc., 1932. La seconda pagina reca la dedica: “This book is for Emanuel Carnevali”

<sup>715</sup> Cfr. Kay Boyle, *Artist and Activist*, op. cit., pp. 78 – 82: «*Year Before Last* is at bottom another story of exile and isolation and the human need for contact with others [...]. Such alienation from one's homeland even if voluntary and justifiable, is bound to be painful».

<sup>716</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>717</sup> *Ibidem*.

<sup>718</sup> *Ivi*, p. 79.

«He savors Joyce's "Rain on Ragoon falls softly softly falling" and the words of Emanuel Carnevali, to whom the book is dedicated: "Tomorrow will be beautiful, for tomorrow comes out of the lake" and "Love, hear thou how desolate the heart is"»<sup>719</sup>.

Tra l'altro lo squattrinato Martin non rinuncia a spendere 100 franchi per inviare un telegramma a "the poet in Italy" con questo contenuto: «your gusto blows through the wasteland and other minor poems and sows them rich in crops»<sup>720</sup>.

La presenza di Carnevali agisce come una suggestione al fondo del romanzo e si rintraccia in controtuce, mai direttamente espressa, se si eccettua l'esplicita dedica dell'autrice. Ma già nel 1928, l'antologia *The Second American Caravan*<sup>721</sup> ospitava, della Boyle, uno scritto del 1927 che conteneva un primo significativo omaggio a Carnevali: *A Christmas Carol For Emanuel Carnevali*<sup>722</sup>. Si tratta di un insieme di poesia e prosa lirica diviso in tre parti: nella parte più narrativa si racconta la leggenda (*The Legend*), di un vecchio uomo che viene raccolto morente sulla neve da due giovani viaggiatori:

«They had not gone far, with the memory of their own hearts still burning in them, when they came upon a traveller who, like a scarecrow fallen among white sheaves of wheat, had dropped in his own steps in the snow»<sup>723</sup>.

L'uomo è ferito e malridotto («They could see the scars and the blemishes which time had laid upon his skin»<sup>724</sup>): i due giovani presi dal terrore e dallo sgomento per quel corpo martoriato («filled with a fear and dismay of this man's flesh»<sup>725</sup>) scappano lontano. Il rimorso per il gesto compiuto e il senso di pietà che li coglie li induce presto a ritornare sui loro passi ed è lungo la strada che fanno un incontro sorprendente: «a youth of great beauty and gentleness emerged from the cruel ground»<sup>726</sup>. La parabola pronunciata da questo nuovo viaggiatore usa la dizione

---

<sup>719</sup> *Ibidem*.

<sup>720</sup> Questo, come altri riferimenti non proprio elogiativi verso *Wasteland*, sembrano non suscitare reazione in Eliot che pure recensì il volume per l'editore: «Eliot reviewed the novel for the publisher but either missed the jab or ignored it. In a letter tentatively dated October 1931 by the Morris Library, Boyle wrote to Bob Brown of Eliot's reaction: "He 'derived considerable pleasure and amusement from its perusal' but thought it rather an indelicate thing to print it in England". She was surprised, then, when the publisher enthusiastically accepted it, offering her a thousand - dollar advance. In a letter of 23 March 1932, she confides to Brown: "I thought they decide agin it, because if you rememver in the first half ther's a good bit against Eliot, mentioning him by name in fact. And in the wire to Carnevali, the text says that 'you plant things in the Wasteland [...] and other empty poetry'. Perhaps Eliot forgot that he wrote the Wasteland"», cfr. *Kay Boyle, Artist and Activist*, op. cit., n. 35, p. 231.

<sup>721</sup> Cfr. *The Second American Caravan*, The Macaulay Company, 1928.

<sup>722</sup> Poi anche in K. Boyle, *A Glad Day. Collected Poems*, New Directions, Norfolk Connecticut, 1938, e K. Boyle, *Collected Poems of Kay Boyle*, A.A. Knopf, New York, 1962

<sup>723</sup> Tratto da K. Boyle, *A Glad Day*, p. 52.

<sup>724</sup> *Ibidem*.

<sup>725</sup> *Ibidem*.

<sup>726</sup> *Ivi*, p. 53.

storpiata di una lingua straniera. Il messaggio riguarda la bellezza e una missione da compiere:

«Now do I aske won favore of ye / Ande it is thet ye giv not yur beautye / Unto thum who hev no eyes fer it / And thet ye luv not thum who hev killed me»<sup>727</sup>.

L'esortazione alla bellezza, del giovane straniero ricorda indubbiamente l'*élan* vitalistico di Carnevali, così come l'immagine del vecchio abbandonato nella neve non può che ricordare il Carnevali malato e trascurato ai tempi della sua crisi in America. Lo stile del racconto è profetico, diremo alla "Ancient Mariner": la Boyle in *A Christmas Carol for Emanuel Carnevali* sembra pagare un tributo allo scrittore italiano, trasformandolo in un simbolo e ratificando il carattere leggendario della sua vicenda.

Da quando nel 1923 la Boyle si era trasferita in Europa e aveva cominciato il suo rapporto epistolare con Carnevali il mondo degli espatriati americani tessava traiettorie continue fatte di scambi letterari e relazioni sentimentali, da un capo all'altro del vecchio continente, tra Parigi, Londra, la Svizzera, l'Olanda e non ultima l'Italia, dove Pound si era stabilito. Tra le numerose conoscenze della Boyle in quegli anni è il caso di citare due personaggi che si legheranno a lei anche per il tramite di Carnevali: Ernest Walsh e Robert MacAlmon.

Quest'ultimo aveva cominciato a scrivere a Carnevali quando ancora entrambi vivevano negli Stati Uniti. Carnevali era stato fra i pochi ammiratori del suo volume di poesie *Explorations*, che aveva recensito per «Poetry» nel 1922:

«Granting that it contains the "very spirit of quest and struggle", Carnevali nonetheless warned that McAlmon's impression could be "unpleasnt" and perhaps rude, like a "youth, agile and attractive, passing by without taking his hat off to anybody". Predictably, though, except for Carnevali, the book went unnoticed»<sup>728</sup>.

In *Being Geniuses Together* per l'anno 1924 MacAlmon annota:

«Word came to me that Emanuel Carnevali was in a sanatorium in a small town near Bologna, so I boarded a train and went to see him. Years before this Carnevali and I had exchanged letters over a period of a year, while I was at college and when I was on the staff of *Poetry* magazine in Chicago. We had met but once and then he was ill, but Carnevali's critical articles and short stories in those days were about the best, so far as intellectual content and "sensibility" (however hysterical) were concerned. Their violence was violence of adolescence, but he had wit and irony of the Latin order which one finds in Italians and Spaniards. Had he remained in good health he might have developed into a fine satirist; his idols were Rimbaud, Dostoevsky, and the generally prophetic. In America he took on idols

---

<sup>727</sup> Ivi, p. 54.

<sup>728</sup> In H. Ford (a cura di), *Published in Paris*, MacMillan Publishing Co., Inc, New York, 1975, p. 37. si veda anche la recensione di Carnevali sul volume di McAlmon: *A Spirit of Quest: Explorations*, in «Poetry», XX, n. 3, giugno 1922, pp. 155 – 157; ora tradotto in italiano su E. Carnevali, *Saggi e recensioni*, op. cit, pp. 102 – 103.

which I refused to be sold, but in my college days I concluded that it was because he was a foreigner that he so passionately loved Whitman, and later Sherwood Anderson and Carl Sandburg [...]. Carnevali was to me more interesting than his American heroes. He was purely Italian, with the Italian lack of cant about “morals” and “soul” and “conscience”. If he was broke, and stole valuable books from a friend to sell for food and drink, he did so without remorse. He didn’t take the attitude that the world owed him a living and fame without some effort on his part, but if a soft lady or man gave him money and talked of subsidizing him, he was willing, as a favour to them, to accept their offers. That didn’t mean he liked or respected them. He was perhaps more apt to admire and respect someone who refused him loans, someone who was unafraid of his diatribe attacks and his wit, and who would ‘talk him down’»<sup>729</sup>.

È proprio la *Contact Edition*<sup>730</sup> di McAlmon a pubblicare nel 1925 *A Hurried Man*, il libro che raccoglie tutti gli scritti editi e inediti di Carnevali fino a quell’anno. Il giudizio di Walsh su questo volume è entusiastico:

«For the co – editor of *This Quarter*, Ernest Walsh, was an event of unprecedented importance. In *A Hurried Man*, Walsh wrote, “we have a book that is something never before done. The collected writings of a young writer still under thirty published while he is still living and edited by his contemporaries and published by a publishing house devoted only to the work of a small minority whose works appears to have those qualities that suggest the major performance in art”. With Carnevali’s book still in mind Walsh predicted that McAlmon’s Contact Books would “outlive the hurried reading of one generation now on the way to maturity” Walsh’s certainty that Carnevali would assume his rightful place among the next generation rested partly on his belief that Carnevali had been mistreated during the eight years he had lived in the United States. Remonstrating that America had had no use for the poet “except to starve him and put him to serving his inferiors as a waiter in a cheap restaurant”, Walsh warned that Carnevali would challenge and destroy the usual inheritance passed from one generation to the next and claim the allegiance of America’s children, becoming part of their mind and soul, “their Father and the beginning of the Republic of Youth”»<sup>731</sup>.

Walsh fino ad allora aveva conosciuto Carnevali come autore di “una dozzina di poesie originali di grande forza e purezza”, ma non era consapevole della sua incisività critica e del suo fascino umano:

«Egli era sempre uno straniero per me. Era un italiano tornato in patria ammalato. E aveva un grande fascino personale e intelligenza. Non mi comunicava i suoi pensieri. Non sapevo

---

<sup>729</sup> Cfr. *Being Geniuses Together*, op. cit., pp. 136 – 137.

<sup>730</sup> Sulle vicende legate alla fondazione della Contact Edition Publishing Company si veda soprattutto *Published in Paris*, op. cit. pp. 34 – 94; in generale sui rapporti con la “Lost Generation” si veda anche il volume a cura di R. E. Knoll, *McAlmon and the Lost Generation: a Self Portrait*, University of Nebraska Press, 1962; ulteriori riferimenti anche in F. J. Hoffman, *The Twenties: American Writing in the Postwar Decade*, Free Press, New York, 1962.

<sup>731</sup> Cfr. *Published in Paris*, op. cit., p. 64. Più avanti si dice anche che «Walsh compared him to Keats, claiming that Carnevali was more important than Keats, because unlike the English poet, Carnevali lived in a “more important age” and knew a “larger world”, and thus had more to say». I virgolettati dentro la citazione di nota e di testo sono stati tratti dalla recensione che Ernest Walsh fece di *A Hurried Man* col titolo *A Young Living Genius*, in «*This Quarter*», (Paris, Monte Carlo, Milan), Fall/ Winter 1925/1926, pp. 322 – 327; ora tradotto da M.P. Carnevali col titolo *Un giovane genio vivente*, in E. Carnevali, *Dario Bazzanese*, op. cit., pp. 76 – 78.

che cosa avesse in mente. E poi è venuto il suo libro *A Hurried Man*, ed è questa la ragione per cui ho detto tutto quello che ho detto, perché voglio che voi sappiate come si viene a conoscere un grande uomo che non ha ancora trenta anni e come si possa essere vicini, senza rendersene conto, ad una grande gioia, ad una grande dignità, ad un gran privilegio»<sup>732</sup>.

Quando Kay Boyle e Ernest Walsh si incontrarono per la prima volta alla stazione di Grasse nel 1925, Walsh tiene in tasca una copia del libro di Carnevali:

«When Ethel Moorhead and Ernest Walsh met me at the railway in Grasse that morning in late February, Ernest Walsh had a copy of *A Hurried Man* in his overcoat pocket [...]. As the three of us walked down the platform, he had to speak of Carnevali's book. He couldn't keep quiet about it. He was writing a review of it for the next number of *This Quarter*, he said and he was ready to take the book of his pocket and start reading it aloud»<sup>733</sup>.

Walsh aveva fatto visita a Carnevali in Italia poco tempo prima e i due si erano trovati subito in grande sintonia:

« "Where there is beauty is no death", Walsh told Carnevali. To Carnevali it seemed the American's pale face was glowing and "suffused with poetry", and he seemed a man who loved life, a man full of joy. Inspired by the encounter, Walsh went on to write a homage to Carnevali which he published in *This Quarter*: "I felt he had become ill not because he was weak but because he was strong. I never felt death in him". So Walsh and Kay Boyle were linked by their both having been drawn closet o Carnevali, even before they met»<sup>734</sup>.

Dopo il loro incontro a Grasse la Boyle e Walsh cominciano a fare coppia fissa. Nel 1926 però, quando la Boyle è in attesa di una figlio da Walsh quest'ultimo, da tempo malato, muore. Si tratta di un periodo difficilissimo nella vita della Boyle durante il quale entra anche in contrasto con la madre ma, anche senza il suo appoggio, decide di portare a termine la gravidanza. Avrà il sostegno di una famiglia allargata in cui Carnevali, assieme a Picabia faranno da padrini al bambino che sta per nascere:

« "My kid will have his pwn family", she asserted. "Miss Moorhead who wasn't afraid t ogive me what she could ill-afford t ogive; Carnevali, who is dying of paralysis in Italy; Lola Ridge who is ill in New York. Ther's the blood, and the tradition and the future of my kid [...]. he would have three godfathers: Picabia, Carnevali, and the French doctor, Kent-Monnet, who had attended Ernest Walsh"»<sup>735</sup>.

Il triangolo, Carnevali-Boyle-Walsh si consolida dopo la morte di quest'ultimo e proprio Carnevali aiuta, nella mente di Boyle, a mantenere in vita il compagno mancato:

---

<sup>732</sup> Cfr. E. Walsh, *Un giovane genio vivente*, in E. Carnevali, *Dario Bazzanese*, p. 78.

<sup>733</sup> In *Being Geniuses Together*, op. cit., p. 174.

<sup>734</sup> Cfr. *Kay Boyle Author of Herself*, op. cit., p. 83.

<sup>735</sup> Ivi, p. 97.

«She admired Carnevali for opening his herat to Walsh, having “given him everything at once”, since had he not, she and Carnevali would not now share their love of the dead poet»<sup>736</sup>.

A completare il gruppo manca solo McAlmon di cui poco più avanti si dice:

«McAlmon, she knew, had befriended and published Carnevali, who, in turn, had praised McAlmon as “a youth, agile and attractive, passing by without taking his hat off to anybody”. They were all bound, Kay and Walsh, McAlmon and Carnevali»<sup>737</sup>.

Nel 1933, dieci anni dopo la prima lettera a Carnevali, Kay Boyle aveva fatto visita allo scrittore a Bazzano. L'impressione che ne ricevette fu fortissima e la stesura del libro divenne una necessità urgente. Dice infatti la Boyle:

«The sight of Carnevali brought Walsh back to life and at that moment it was as if nothing else mattered for Kay Boyle»<sup>738</sup>.

E ancora:

«Once I had seen Carnevali, it became an obsession to me the compiling of this book. The words of it were now the only speech left to him to exchange with the men of his time and kind, and the responses to the questions he asked would be like a wild chorale of hope soaring above the blazing heat of that small café-room. I typed and re-typed the bits and pieces he sent me, wrote to Bill Williams in Rutherford to send me all the writing that Carnevali had ever sent to him. In August 1933 I wrote again to Caresse [Crosby], this time from Vienna saying: “It must be placed this book, or I will never write again”»<sup>739</sup>.

L'entusiasmo della Boyle non è sufficiente a garantire il successo della sua iniziativa e sul finale della prefazione all' *Autobiography* la scrittrice si rammarica di non essere riuscita a trovare un editore disposto a pubblicare Carnevali, mentre lui era ancora in vita.

I due nel frattempo continuano a scriversi ogni settimana sino al 1940, fino a quando cioè tra Italia e Francia (la Boyle risiedeva allora in Alta Savoia) non cala “the dark curtain”:

«In the end, all I had written to Caresse was little better than a lie. I did not find a publisher for Carnevali's autobiography in his lifetime, I was never able to go back to Italy [...]. I

---

<sup>736</sup> Ivi, p. 99.

<sup>737</sup> Ivi, p. 102.

<sup>738</sup> Ivi, p. 172.

<sup>739</sup> In *Autobiography*, p. 18. Testimonianza del forte impatto di quell'incontro si evince chiaramente dalla lettera all'amica Caresse Crosby che la Boyle inserisce in prefazione: «The sight of him haunts me. I see him all the time walking or sleeping- quivering and quivering and quivering as if his whole soul were in revulsion from the filth and heat of the terrific place... the thing is so clear to me, that I should be with him always, for he is to me the last, the almost shattered remains of courage and beauty that era left. I don't know what to do. For I know that every day I live will be a rebuke to me, for I should be with him, and I have not the courage to say that everything else is a distortion except being with him. It is not as easy as explaining this as love- it is a necessity, for if the thing he is didn't exist and had never existed, there would be no reason to live at all» (pp. 17-18).

spoke of Carnevali to every writer I met, and those who could emptied their pocketbooks for him (Caresse Crosby, Ira Morris, Eugene and Maria Jolas among those who did so generously). Until the fall of France in 1940, Carnevali in Bazzano, and I in Megève, in the Haute-Savoie, wrote every week to each other. I was still fitting the sentences and paragraphs of the book together when the dark curtain came down between France and Italy. Since then there has been silence»<sup>740</sup>.

In *Kay Boyle, Author of Herself* e *Kay Boyle, Artist and Activist*, si raccontano i tentativi falliti di trovare un editore che voglia pubblicare l'opera. La prima ad interessarsi è l'amica della Boyle, Caresse Crosby che cerca di persuadere «Dick Simon of Simon and Schuster to bring out the autobiography as part of a three book contract that also would include Ernest Walsh's poems and a novel of Kay Boyle's [...]»<sup>741</sup>.

In un brano di lettera a Caresse Crosby riportato in *Author of Herself*, la Boyle cerca di convincere Caresse della necessità e dell'urgenza di questa pubblicazione:

«Caresse must “move heaven and earth, you must, my darling”. Kay wrote. “It is not because he is ill, but because he is one of the last survivors of our faith”»<sup>742</sup>.

Ma quando gli editori a New York decisero di rifiutare la candidatura di Carnevali alla pubblicazione, la Boyle tenta un'altra mossa:

«She asked Caresse to give Emanuel manuscript to Ann Watkins, who, for her part, was perfectly willing to sell Simon & Schuster's Kay Boyle's next novel, *My Next Bride*, should they want it»<sup>743</sup>.

Ad un certo momento sembra che l'editore Harcourt acconsenta a pubblicare i tre libri proposti (le poesie di Walsh, l'autobiografia di Carnevali e il romanzo della Boyle), ma poi ancora un niente di fatto fino al 1938. La Boyle «showed the manuscript to publisher James Laughlin when he was a house guest in Mégève and he accepted it on the spot, writing out a check to Carnevali of \$ 250 as an advance. But his associates in New York persuade him that it was not worth publishing»<sup>744</sup>.

Il manoscritto venne restituito alla Boyle, ma per quel che riguarda i soldi anticipati a Carnevali, questi li aveva già spesi. Bisogna aspettare al 1965 perché un editore si ricordi di Carnevali:

«In 1965 Edward Dahlberg asked her for the manuscript and took it to Coburn Britton and Ben Raeburn at Horizon Press, and the book finally was published in 1967 in a handsome illustrated edition»<sup>745</sup>.

---

<sup>740</sup> Ivi, pp. 18-19.

<sup>741</sup> *Kay Boyle, Artist and Activist*, op. cit., p. 99.

<sup>742</sup> *Kay Boyle, Author of Herself*, op. cit., p. 175.

<sup>743</sup> *Ibidem*.

<sup>744</sup> Cfr. *Kay Boyle, Artist and Activist*, op. cit., p. 99.

<sup>745</sup> *Ibidem*.

In realtà, anche dopo l'omaggio di *Christmas Carol* (composto nel 1927), e i riferimenti in *Year before Last* (1932), Carnevali aveva costantemente "frequentato" le pagine della Boyle, facendo capolino anche nell'opera *My Next Bride* del 1934<sup>746</sup>. Si tratta di un lungo romanzo autobiografico che racconta, attraverso le vicende della protagonista Victoria e degli altri personaggi principali, Antony e Fontana, le esperienze di vita della Boyle in Francia durante gli anni '20. L'azione si concentra nell'indagine psicologica dei personaggi e nelle relazioni che tra loro intercorrono nel clima da bohème degli espatriati a Parigi, con i suoi eccessi e i suoi *escamotages* di sopravvivenza in un contesto socialmente e linguisticamente straniato. In sostanza la crisi di identità di una generazione è indagata attraverso le complesse relazioni sentimentali dei protagonisti: Antony per esempio, l'adoratore della morte, il poeta maledetto si innamora di Victoria ma non cessa di adorare la moglie Fontana in un'inesausta ricerca di amore irrisolto<sup>747</sup>. Ancora una volta al centro della narrazione della Boyle sta la tragedia della comunicazione e l'amore come tentativo di restituirgli integrità, per il tramite di una condotta disordinata e incostante. Qui Carnevali appare in apertura della terza sezione del romanzo, quella intitolata *Fontana*, attraverso la citazione diretta di un suo scritto che richiama i temi della giovinezza ribelle, della necessità della comunicazione nel momento della dispersione vitalistica: «Bathe me in the vision of my youth, communicate me forever. Do not let me go back with the rest to fornicate and forget» (p. 282).

Mentre il rapporto epistolare fra Carnevali e la Boyle procede (culminerà nel 1933, come abbiamo visto, con il pellegrinaggio della scrittrice a Bazzano), si rafforza l'immagine del poeta italiano che, con la sua vita da intellettuale dissipato e *deraciné*, diventa simbolo di una generazione intera e quasi un mentore per un mondo alla ricerca di modelli ispiratori. Nella *preface* all'*Autobiography* la Boyle insiste sul fatto che il suo modo di essere ribelle all'interno del mondo delle lettere americane, ne ha fatto un simbolo speciale. Quando Lola Ridge gli fa leggere alcuni scritti ricorda:

«I was young then and I had no way of knowing that Carnevali's radiant vision, unextinguished by the misery of his defeat, was already metaphor to the poets of America for all that daily circumstances demanded they endure. Perhaps the disinherited of every generation ask quite reasonably, quite humbly, that they be allowed to hear one living man, just one, actually shout aloud their disputed tongue, and that they maybe permitted to set one eye on the actual substance of their own poetic logic. However it is, it is a lucky time that has its true poet, its Rimbaud, and in the 1920's Carnevali suddenly and almost inexplicably took on his rôle. He was the the rebel, the man on the run, the stranger beating his head against the stars, that the others had been writing and waiting for. And was to be true of Dylan Thomas in a later decade, the syllables of Carnevali's name had the power to ignite

<sup>746</sup> K. Boyle, *My Next Bride*, Hartcourt Brace and Company, New York, 1934.

<sup>747</sup> «*My Next Bride* is Kay Boyle's most bitter treatment of her prevailing theme, the human need for love», in *Kay Boyle, Artist and Activist*, op. cit., p. 83.



the minds and hearts of those who did not fear to burn in the hottest, brightest fires of man's creative hell»<sup>748</sup>.

Il passo offre diversi spunti e fa discendere il maledettismo “carnevaliano”, come già espresso in un capitolo precedente, direttamente dalla tradizione *maudit* simbolista. Carnevali agli occhi della Boyle è immagine di quella lotta e *resistance* che il mondo letterario americano tenta di ingaggiare contro il canone e la regola propriamente, ufficialmente americani, una battaglia che implicava una severa riflessione sulla letteratura e sulla lingua:

«The resistance was against the established English language, and the fight was for recognition of a new American tongue. Carnevali had at the age of sixteen fled the war in Europe and had acquired that new language, and in the brief eight years that he was in America he had turned it into revolutionary poetry and prose»<sup>749</sup>.

La stesura della prefazione all'*Autobiography*, occupò la Boyle per molto tempo e lo testimoniano i vari *drafts* conservati alla Special Collections / Morris Library della Southern Illinois University Carbondale<sup>750</sup>. Boyle si serve degli scritti di Dorothy Dudley Harvey, di Carlos Williams e di Carl Sandburg per meglio ricostruire l'aura emblematica del ribelle Carnevali e il suo gesto rivoluzionario. In una breve nota manoscritta a fondo di un testo battuto a macchina si legge, infatti, come promemoria, la frase:

«Bring in that he was like a symbol to everyone»<sup>751</sup>.

Boyle coinvolge ancora Carnevali in un altro progetto nel 1937: *365 Days*<sup>752</sup>, un volume contenente 365 storie di circa 300 parole ciascuna con una storia per ogni giorno dell'anno 1934<sup>753</sup>. Ogni racconto reca una data al posto del titolo, non un tempo generico, ma un giorno preciso che, per motivi personali ogni scrittore coinvolto nel progetto ha fermato nella sua mente<sup>754</sup>. Alla base di questa raccolta c'era il tentativo di fissare, attraverso un richiamo fermo alla realtà con i suoi fatti concreti, una rassegna di eventi di un “desperately eventful year” con la precisa

---

<sup>748</sup> Cfr. K. Boyle, *Autobiography*, op. cit., p. 10.

<sup>749</sup> Ivi, p. 11.

<sup>750</sup> Special Collections / Morris Library, Southern Illinois University Carbondale

<sup>751</sup> Special Collections / Morris Library, Southern Illinois University Carbondale

<sup>752</sup> Cfr. *365 Days*, edited by K. Boyle, L. Vail, N. Conrain, Harcourt, Brace and Company, New York, 1937. Nonostante gli entusiasmi iniziali, la Boyle dichiarerà in seguito, quasi dissociandosi, che l'idea di questo volume era stata soprattutto del marito Laurence Vail.

<sup>753</sup> Il progetto dell'opera era in nuce già da tempo, proprio dal gennaio 1934, e si sarebbe dovuto sviluppare in tre volumi riguardanti il 1934: l'ultimo, *Short Stories 1934*, sarebbe dovuto consistere per l'appunto in 365 brani scritti da diversi autori.

<sup>754</sup> «Thus this collection of stories covers to a certain extent the major happenings of that year, but more in dealing with the effect of a happening upon one person or a group of person than in a bald description of the event itself. The synopsis of each month therefore includes brief indications, presented in journalistic phrases, of the actual occurrence or conditions to which the short stories refer», in *365 Days*, p. xii.

intenzione di “entertain”<sup>755</sup>, intrattenere e divertire. Tra gli scrittori “arruolati” in questo progetto compaiono tra gli altri Bob Brown, Robert McAlmon, Nancy Canard, Henry Miller, Langston Hughes, William Saroyan e Emanuel Carnevali. Quest’ultimo partecipa col pezzo intitolato *January 13*<sup>756</sup>. Carnevali si ispira ad un fatto di importanza marginale e locale (una pesante nevicata sulla pianura Padana), e divide il suo pezzo in tre parti. La prima, *Decorations* (tradotta poi con la parola “scenario”), dovrebbe introdurre il fatto, quasi giornalisticamente, secondo quanto indicavano le istruzioni degli editori (“First the description referring to a printed reproduction or a photograph in order that understanding be immediate and complete”<sup>757</sup>). In realtà essa descrive l’evento coi toni di una prosa lirica:

«The soil had been hungry for snow, but all hungers are not good-looking. And among all the absurdities of black and white woodcuts January came; pityless yet not strong; terrible, yet not good; undressed, yet indecent»<sup>758</sup>.

La seconda brevissima sezione (*cast of characters*) descrive i personaggi del paese di Bazzano, personaggi che saranno poi inseriti nel racconto della terza sezione (*The Plot*): la brevità del pezzo è tale che Carnevali la sviluppa solo come sintesi o intreccio essenziale, un *plot*, appunto. Dalla vita del paese, dalle sue leggende e dalle sue microstorie, Carnevali attinge e trova ispirazione per le sue brevi narrazioni: personaggi simbolici, quasi delle maschere o tipi umani tra i quali spicca la figura del vecchio matto e accattono, con la verità sempre sulla bocca. Si tratta di Piero d’la Ca’ Grande, ubriacone dalla lacrima facile che, rimasto intrappolato dalla neve, viene salvato per le doti che tutti gli riconoscono:

«He was lying supine in what should have been his grave while water from the eaves above inundated his face [...]. He was saved for his second sight (for him the houses of Bazzano are always dancing to a fine slow rhythm) and for his hearing (at night he hear voices singing when Bazzano is as quiet as the dead)»<sup>759</sup>.

La piccola storiella raccontata da Carnevali in *365 Days*, pur allacciandosi al fatto cronachistico della pesante nevicata del 1934, si chiude in una trama minuta ed esprime il suo significato nel breve spazio storico geografico del villaggio di Bazzano. Senza pretese ideologiche o messaggi all’umanità, la scelta dell’aneddoto, riflette la tendenza stilistica dell’ultimo Carnevali, quella del ripiegamento interiore e quasi crepuscolare, l’attenzione alle piccole cose e ai personaggi *di poco conto*, ma

---

<sup>755</sup> «It is intended first and foremost that this collection of three hundred and sixty – five short stories should fulfil the demand made of any single short – story – that it should entertain », *ibidem*.

<sup>756</sup> Cfr. *365 Days*, op. cit. p.15, anche conosciuto come *Heavy Snowfall on Italian Plain*, poi parzialmente in *Autobiography*, p. 206 e ora anche in E. Carnevali, *Diario Bazzanese*, op. cit., p. 42, col titolo “*Pesante nevicata sulla pianura italiana*” (trad. M.P. Carnevali), e con lo stesso titolo in E. Carnevali, *Racconti di un uomo che ha fretta*, pp. 54 – 55.

<sup>757</sup> In *365 Days*, p. xii.

<sup>758</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>759</sup> *Ibidem*.

pur sempre connotati simbolicamente, dotati cioè di un ruolo che trascende la loro identità ed è espressione di un universo altrettanto minuto che si serve delle marche simboliche per spiegare la struttura, le gerarchie, le relazioni umane.

In *365 Days* di Carnevali si pubblica anche un piccolo sketch (che si segnala con la data 4 dicembre), poi tradotto col titolo di *Suicidio in Italia*<sup>760</sup>. Il pezzo, brevissimo, ha tutta l'aria di essere un prodotto della fantasia dell'autore e racconta la vicenda di un uomo che il 4 dicembre (ecco spiegato il riferimento alla data), avrebbe commesso suicidio dopo un litigio con la moglie. L'uomo è ossessionato dalla *bianchezza* e conduce la sua esistenza al riparo da qualsiasi emozione o sensazione possa portarlo ad arrossire:

«He was a white man. White, his face and hands, spectral white was his spirit, his soul or what - you - may - call - it. He was always careful lest anything colour his face or any other part of his body, and for that reason his ideas were few, his sensations still less, and his emotions even fewer. Nothing, thanks to long practice, could make him blush. He was, gentle reader, a maniac. But owing to his extraordinary meekness, no one ever thought of interning him in an asylum»<sup>761</sup>.

Questa “religion of white” conduce l'uomo ad una vita maniacale ed ossessiva e quando il litigio con la moglie produce un incontrollato rossore sul suo volto, viene meno l'ordine e l'impalcatura logica della sua esistenza.

Carnevali, nel breve spazio concesso al racconto, descrive l'atteggiamento psicotico del suo personaggio, ma senza addentrarsi nella sua mente: riesce così a mettere in evidenza il senso straniante di questa vicenda e la natura esiliata del suo personaggio, attraverso l'asciuttezza cronachistica con cui vengono registrati i pochi fatti.

Il tentativo originale di *365 Days*, di creare un'opera diversa e corale col contributo di importanti scrittori contemporanei, non riscuote il successo sperato: originale ma forzato, quasi meccanico nella scelta di imporre delle consegne *ab exteriori* ai suoi *contributors* e di obbligarli anche ad un contenuto e una resa stilistica tendente all'*entertainment*. Per molti *365 Days* si rivelò una tribuna che offriva visibilità, come nel caso di Carnevali per il quale, oramai fuori dal cerchio dorato dell'intellettualità, dai suoi ritrovi e le sue ritualità, tali occasioni rappresentavano l'unica possibilità di fare ancora sentire la sua voce.

Eppure proprio la malattia sembra concedere a Carnevali una canonizzazione rapida, se non come scrittore, certamente come modello di comportamento e la sua volontà di stare costantemente “contro”. Filosofia, questa, che ben si sposa con gli ideali

---

<sup>760</sup> Cfr. E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., pp. 344 – 345.

<sup>761</sup> Cfr. *365 Days*, op. cit. p. 384.

“rivoluzionari” di una generazione di intellettuali che si volle giovane ad oltranza. A riguardo ancora in *Kay Boyle Author of Herself* leggiamo:

«Kay did not forget Carnevali, and when André Breton and Paul Eluard sent her a questionnaire, “*Pouvez – vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie?*” Kay replied that the most important encounter of her life had been with Carnevali, the paradigm of the poet, “isolate in himself”, who expressed “the chastity of his power”»<sup>762</sup>.

Già Dorothy Dudley Harvey, nel suo *foreword* a *A Hurried Man* del 1925 aveva parlato di Carnevali cercando di riferire la sua connaturata insofferenza al limite e la ricerca inesausta della bellezza. L’impazienza e l’intolleranza sembrano caratterizzarlo e diventano, fra gli americani, gli aggettivi quasi abusati per un suo possibile ritratto, in concorrenza alle parole *forza* e *sconfitta*:

«Defeat and strength in him had the same course - in a too great impatience. Sights and sounds were not enough for their colour, their tone, their wave lengths. They must be presage of beautiful days, heroic vision»<sup>763</sup>.

La ricerca della verità, sebbene condotta con una rapidità quasi furiosa, che lo portava a leggere in maniera vasta e illimitata, era però regolata da una certa selezione del materiale («And he read, widely, variously, yet choosing what he read», p. 3). Così anche la fuga non si configurava come una reale deriva perché sempre orientata da una precisa direzione:

«Always he was a runaway, yet running with direction. He made many friends, men and women, and lost them and often made them again [...]. He had a genius for intimacy and a genius for estrangement. He was a hurried man, as in his tales he calls himself- untill sickness overtook him»<sup>764</sup>.

Una certa remota sensualità si sprigionava dalla sua maniera di scrivere, soprattutto la critica letteraria, dove ciò che contava era il picco *critico* di acutezza e livore:

«He had the virtue of loving directly, urgently, nearly without doctrine[...]. In his own critical fragments, he made a critic in the rare derivative sense of word *crisis*. The acute moment was what counted. Live intellect has root in the senses»<sup>765</sup>.

Il fatto di essere latino gli garantiva, secondo la Dudley, quella forza in grado di attrarre gli opposti<sup>766</sup>, come il dolce e l’osceno, e di assorbire ogni cosa come pregna

---

<sup>762</sup> In *Kay Boyle, Author of Herself*, op. cit., p. 175.

<sup>763</sup> Cfr. E. Carnevali, *A Hurried Man*, op. cit., p. 5.

<sup>764</sup> Ivi, p. 3.

<sup>765</sup> Ivi, p. 5.

<sup>766</sup> «Yet an extravagant with a knowledge of how critical the sense of life must be to be real. Opposites had values for him, dissonance and harmony, as they do in a catholic liany; the remote and the difficult, the easy and the near at hand. He wanted to touch lumitis indicated by all dimensions, known and inferred, rather than to realize», Ivi, p. 4.

di significato. L'America, *still in the making*, avrebbe rappresentato un habitat ideale per una ricerca così estranea al senso del limite:

«He might die of intolerance, but not of inaction; not in the sense of the European with his liqueur, his game of chess, his What does it matter? To him everything mattered. To that extent he was at home in a country where frontiers were still in the making. He brought to it perforce in his writings traces of Italy- something of its wisdom of maquillage [...]. A necessity of a race in which the sweet and the obscene may walk together, both vital and unashamed»<sup>767</sup>.

Nelle parole della Dudley emerge un Carnevali moderno, in cui l'esaltazione per la giovinezza, coincide con l'enfasi accordata alla semplicità e alla spontaneità. Da qui la sua abilità nel tirare fuori poesie da due semplici versi o l'attenzione costante rivolta allo *slang* e alle sue potenzialità di sintesi e velocità espressiva, capace di piegare la lingua americana ad una nuova naturalezza poetica:

«Yet impatient for the immediate moment he was a modern, forced to value the new over the old, placing emphasis on the virtue of novelty. He had an ear for limber explicit American slang, could hum even when crippled "Ain't we got fun". And he was aware of the ease with which a modern Latin, because of centuries behind him, could make a poem with but a phrase or two, not much more than a shrug of the shoulders, lift of the eyebrow, wave of the hand [...]. He would be glad if American speech were to become even the least fraction more pliant, more tractable though poems of his, as it had through voices of the streets and the roads- the ranches, the railroads, the jails, the show world. He would like to have matched them, and then to have shot ahead of them by virtue of purpose»<sup>768</sup>.

Dorothy Dudley scrive la prefazione a *A Hurried Man* quando Carnevali è ritornato in Italia e, non ancora trentenne, è ridotto a vivere come un vecchio in un ospedale di provincia. Eppure proprio lui che aveva chiamato a raccolta la morte e l'oscurità, alla maniera di Rimbaud<sup>769</sup>, non aveva smesso di professare la sua inesausta passione per la vita. Ciò ne aveva fatto, ancora in America, un simbolo potente di giovinezza:

«But always he took as his own, a prodigal, unbounded passion for life as against decay, for health as against sickness. So his place in a new country; he was intolerant but not tired; he was young»<sup>770</sup>.

La prefazione a *A Hurried Man*, scritta con enfasi e affetto verso il personaggio, non è però la versione originale. Quando nell'autunno del 1930 Samuel Putnam, futuro direttore responsabile della «The New Review» (attiva tra il 1931 e il 1932) scrive a Dorothy Dudley (si trovano entrambi in Europa, tra la Francia e la

---

<sup>767</sup> Ivi, p. 6.

<sup>768</sup> Ivi, p. 5.

<sup>769</sup> «In good health too that certainly he had, an intolerance that sent him out to visit as if they were friends of his, death and blackness, even to call them life and light», Ivi, p. 3.

<sup>770</sup> Ivi, p. 4.

Svizzera), complimentandosi per la prefazione del 1925, la scrittrice gli risponde manifestando il suo rammarico per non averla potuta pubblicare così come l'aveva concepita:

«Dear Mr. Putnam, [...]. what surprised and pleased me was that you remembered and liked the Carnevali preface. It was always a grief to me because it was not printed as I wrote it. What I wrote I used to think was less sedate and more life-like. However that was long ago»<sup>771</sup>.

Sull'esistenza di un'altra versione della prefazione, la prima a darci notizia è Kay Boyle che, in una nota alla sua *preface* per l'*Autobiography*, dice di essersi servita delle parole della Dudley Harvey, ma anche di: «parts from a revised foreword, written some years later»<sup>772</sup>.

Se esiste una prefazione originale non pubblicata dalla Dudley, forse se ne servì la stessa Boyle per l'*Autobiography*. In effetti all'interno dei "Kay Boyle Papers" presso le Special Collections della Southern Illinois University (Carbondale), nella parte dedicata all'*Autobiography* è conservata la versione di una *Foreword* by Dorothy Dudley, che differisce di molto per lunghezza e tono, ancora più enfatico ed emotivamente coinvolto, rispetto alla *foreword* di *A Hurried Man*. Che si tratti di quella variante *less-sedate* che, nella lettera a Putnam, la Dudley rimpiange di non aver pubblicato? Certamente ha tutta l'aria di esserlo, ma come la Boyle ne sia venuta in possesso non è per ora dato sapere, dal momento che nell'archivio non esiste traccia di una corrispondenza con la Dudley (che certamente chiarirebbe le dinamiche di questo scambio e l'effettiva genesi di questa prefazione).

Il breve scambio epistolare tra la Dudley e Putnam, conservato alla Princeton University Library, offre tra l'altro nuove informazioni. Nella stessa lettera citata poco sopra Dorothy crede opportuno ripubblicare gli scritti di Carnevali, nonostante la situazione economica generale e i rapporti con il mercato editoriale non lascino spazio a pubblicazioni di nicchia:

«But [...] your letter brought up the matter of Emanuel's writings again, which are out of print. I thought you might agree with me that some way ought to be found to publish them [...]. I know it is a luxury to be thinking of, in these months of what appear to be intellectual loot and plunder with every country a battlefield of the dead and decayed, or at any rate every magazine, but just the same perhaps it is as good as another thought. Possibly he could be translated into French and they would like him. I should think better than *Manhattan Transfer*. But I may easily be wrong. I am one who is a miser for originals, instinctively hoards them, and though perhaps I would like to be, I too bluntly am no amateur of chic. So it may be I am suggesting something out of fashion. Will you tell me?

---

<sup>771</sup> *New Review*, Correspondence of Samuel Putnam, Manuscript Division, Department of Rare Books and Special Collections Princeton University Library, Lettera inviata da Dorothy Dudley Harvey a Samuel Putnam, datata 29 October [1930].

<sup>772</sup> Cfr. *Autobiography*, nota p. 12.

[...]. I suppose one reason I speak of publishing Emanuel is that I should think he might not live long»<sup>773</sup>.

La Dudley sembra ansiosa di ripubblicare Carnevali e qualora non fosse possibile in inglese ne prospetta con uguale successo una traduzione in francese. Certamente il pensiero che Carnevali sia vicino a morire induce la Dudley a cercare una via qualunque per poterlo “omaggiare” prima che sia troppo tardi. Sul finale propone a Putnam di considerare i nuovi pezzi di Carnevali per un’eventuale pubblicazione su «New Review»<sup>774</sup>. A questo punto può risultare utile aprire una parentesi relativa alla rivista di Putnam, e fare luce sugli obiettivi della sua proposta estetica:

«Samuel Putnam’s short-lived magazine *New Review*, hastily created after Putnam broke with Edward Titus and *This Quarter*, was one half of an always precarious publishing business Putnam maintained for a few years in the early thirties [...]. The *New Review* offered what Putnam called “an international reportage for the arts, the higher journalism of ideas”. In 1930 he set forth the policies of the review in a manifesto entitled “Direction ” [...], a broadside leveled against *transition* and the program Jolas and Sage had advanced in their own manifesto»<sup>775</sup>.

La presa di posizione contro la rivista «Transition», che si era spinta troppo avanti in direzione della forma “at the expense of content”, aveva determinato l’insorgere di nuove necessità («What was needed, and at once, was the development of a “realistic intelligence and a spiritual order”»). Con la sua rivista Putnam vuole farsi portavoce di un ritorno all’ordine e ai contenuti, dopo la dittatura (“not just a fashion but a snobbism”) del cosiddetto “Joycean- Stein stutter”, che raccoglieva nello slogan “Revolution of the Word” una «collection of parasites fastened to the French and coming at the end of a long history of revolutionary writing [...]. In a sense they were revolutionaries without a revolution»<sup>776</sup>.

Appare subito chiaro come tale programma si collochi in linea con la visione di Carnevali e come Putnam, che ha appena finito di rileggere *A Hurried Man*, vi possa trovare elementi in consonanza con il suo manifesto. Nel volume del 1925 comparivano tra l’altro molti saggi critici di Carnevali- quello su Pound ad esempio, o l’*Ultimatum* al gruppo di «Others», in cui si poteva individuare chiaramente la sua rivolta contro le sofisticherie e i tecnicismi:

«In the first number of the *New Review* Putnam emphasized that writing must be disciplined and clear, the accent must be on the “object” and the sacramental significance of reality” content over form, fewer tricks and devices to capture the eye, more substantial material to

---

<sup>773</sup> *New Review*, Correspondence of Samuel Putnam, Manuscript Division, Department of Rare Books and Special Collections Princeton University Library, Lettera inviata da Dorothy Dudley Harvey a Samuel Putnam, datata 29 October [1930].

<sup>774</sup> Sulla linea editoriale della rivista cfr., a cura di H. Ford, *Published in Paris*, op. cit., pp. 318 – 320.

<sup>775</sup> Ivi, pp. 318 – 319.

<sup>776</sup> Ivi, p. 319.

engagé the mind were the goals of the New Review editors, but most of all they urged “a return to content”»<sup>777</sup>.

La risposta di Putnam alla lettera della Dudley di cui sopra, non si fa attendere e già il 3 novembre scrive:

«Dear Mrs Harvey, I have thought for a long time that Carnevali's Hurried Man, at least, doubtless with new work, ought to be republished, and I almost have Covici-Friede keyed up to doing it at one time. The publishing situation in New York at the present time is, as you know, a ticklish one [...]. But I shall try once more and will keep on doing what I can. As to French translation, that sounds much more promising. [...]. And will you tell Emanuel to send me at once anything he has for THE NEW REVIEW?»<sup>778</sup>.

All'interno della “Samuel Putnam Correspondence” è conservato anche uno scambio di lettere fra Putnam e Carnevali. Datata 2 febbraio 1931 è una prima lettera dattiloscritta in cui l'americano chiede ad Emanuel di “join the editorial board” come “contributing editor for Italy or some other capacity” e gli propone di scrivere un articolo sul *Gog* di Papini da pubblicare su «The New Review»:

«For me the book was a very let-down. I reviewed it for the Saturday Review of Literature. Papini was the light of my youth, but now, he is a light gone out. This, and not the Uomo finito of 1911, is the real Man Done - For, as I see it. But you may feel differently about the matter»<sup>779</sup>.

La risposta di Carnevali, non datata, è riconoscibile dagli argomenti che tratta. Dattiloscritta (zeppa di errori di battitura e di grammatica inglese) vi si esprime la gratitudine per la proposta di lavoro («only I do not assure a letter every two months») e un senso di sconforto per la propria condizione:

«Yes, I am a quite stupid sort of antediluvian animal: I am so often disgusted to my self, in fact I never am disgusted with nobody more than I am for myself»,

ma anche sul finale l'adesione entusiasta al progetto su Papini:

«Don't worry GOG will soon be executed by me.. IT IS A MOST HORRID BOOK, so futily horrid too, so stupid»<sup>780</sup>.

---

<sup>777</sup> *Ibidem*.

<sup>778</sup> *New Review*, Correspondence of Samuel Putnam, Manuscript Division, Department of Rare Books and Special Collections Princeton University Library, Lettera inviata da S. Putnam a Dorothy Dudley il 3 novembre 1931.

<sup>779</sup> *New Review*, Correspondence of Samuel Putnam, Manuscript Division, Department of Rare Books and Special Collections Princeton University Library, Lettera inviata da S. Putnam a Carnevali il 2 febbraio 1931

<sup>780</sup> *New Review*, Correspondence of Samuel Putnam, Manuscript Division, Department of Rare Books and Special Collections Princeton University Library, Lettera inviata da Carnevali a S. Putnam (non datata).



Come sappiamo Carnevali rispetterà gli accordi e nel numero 3 di «The New Review» uscirà quello che lo stesso Putnam definirà il suo “very fine article on Papini”<sup>781</sup> dal titolo *Gog by Giovanni Papini*: una severa critica, quasi una stroncatura papiniana<sup>782</sup>.

Che Carnevali sia ancora considerato un modello di ribellismo - e non soltanto un amico in difficoltà da aiutare, concedendogli di pubblicare *randomly* all’interno delle *Little Magazines* europee degli anni ’30 - ma sia ancora considerato un autore fertile e interessante soprattutto dal punto di vista ideologico, ce lo conferma, in maniera per altro del tutto eccezionale, l’antologia che raccoglie i primi sei capitoli del suo romanzo autobiografico: *Americans Abroad*. Si tratta infatti di un’ “anthology of American writing” raccolta a cura di Peter Neagoe, ma voluta e ideata da Samuel Putnam di cui Neagoe era *assistant editor* per la «New Review»:

«*Americans Abroad*, the Nagoe Anthology, was Putnam’s idea. Putnam, a man of indefatigable energies, was himself in the midst of amassing a huge compilation of modern European writing which he would publish the same year in New York under the title *European Caravan*<sup>783</sup> [...]. It must have seemed natural to Putnam, to consider assembling another anthology, one that would bring together the “best work” done by Americans who had presumably been stimulated by residence in Europe»<sup>784</sup>.

Il fatto che Carnevali venga ospitato all’interno di un’antologia che aveva l’obiettivo di raccogliere il contributo “europeo” della “Young America of Today” dimostra chiaramente come lo scrittore di origine italiana venisse assimilato alla *coterie* americana e come la sua poetica ben si inserisse all’interno del progetto culturale, in senso ampio, di Putnam. Carnevali non soltanto è considerato americano, ma anche il suo trasferimento in Italia, dagli anni venti in poi, è visto come marca di appartenenza ad un gruppo, quello degli *exiles*. Ciò conferma la doppia appartenenza dello scrittore di origine italiana ad entrambe le letterature nazionali (italiana e americana). Certamente Carnevali, americano non lo è, e le sue ragioni di fuga dall’America sono molto differenti rispetto a quelli dei suoi colleghi: il suo più che un espatrio è un *rimpatrio*, determinato tra l’altro da gravi motivi di salute, non da idealità estetiche.

Eppure questo errore di valutazione sulla sua nazionalità e il non considerare le ragioni concrete del suo ritorno in patria, non vanno letti come un fraintendimento gratuito e soprattutto ideologicamente infondato. Carnevali era nato, come scrittore, in America e le sue istanze, così come gran parte della sua formazione letteraria,

---

<sup>781</sup> Cfr. *New Review*, Correspondence of Samuel Putnam, Manuscript Division, Department of Rare Books and Special Collections Princeton University Library, Lettera spedita da S. Putnam a Carnevali da New York il 22 Agosto 1931.

<sup>782</sup> *Gog by Giovanni Papini*, [Harcourt, Brace and Co., New York 1931], in «The New Review», (Paris), I, n. 3, agosto- ottobre 1931, pp. 73 – 75; ora in E. Carnevali, *Saggi e Recensioni*, op. cit., p. 106 – 109 (traduzione a cura di G. C. Millet).

<sup>783</sup> *The European Caravan: An Anthology of the New Spirit in European Literature*, a cura di S. Putnam, Brewer, Warren and Putnam, New York, 1931.

<sup>784</sup> H. Ford, *Published in Paris*, op. cit., p. 312.

come abbiamo visto, si erano sostanziate di quel mondo. Anche Carnevali quindi può essere ascritto a quella legione di intellettuali “distinctly American” che “would carry home the results of their arduous work”<sup>785</sup>.

Lavorare per l’America dall’Europa: era questo il compito più o meno cosciente degli espatriati americani e l’intento dell’antologia era proprio quello di dare voce ad un gruppo di intellettuali che, per creare “il nuovo” in America, aveva dovuto cercarlo in Europa.

La protesta della gioventù europea aveva però connotati diversi dalla lotta ingaggiata dagli americani. Quella degli europei è, secondo Neagoe, lotta contro le vecchie forme della tradizione e l’ottusità della classe borghese:

«The European young were rebelling against the tyranny of “the old”. Europe was in the hands of the aged [...]. In the hardness of old age they seemed bent on sacrificing youth to the petrified rancidity. The young felt the pall of old breath on them. The stagnant exhalation from unburied dead. Europe was in the clutches of the aged. The aged middle – class mentality [...]. The European young made a war of their own. A war against all that is stagnant and musty. “Let us go out of this, by any means”, was their cry. In literature they invoked the spirits of Lautreamont, Rimbaud and others. In the plastic arts they called upon pagan gods»<sup>786</sup>.

Gli americani, in effetti, non hanno da scontrarsi, a detta di Neagoe, con le vecchie forme o una tradizione impegnativa quanto quella europea. Il nemico dei giovani americani è piuttosto il conformismo:

«America furnished the young generation of artists no such concrete enemy. Besides, America – contrary to Europe whorships youth. Nevertheless America has its tyrant. It is standardisation. This phenomenon is the child of America’s social – economic motive power – industry [...]. What the American young had to rebel against was the rule of industry through standardisation. A foe subtler than old age and middle class, but no less oppressive and insidious»<sup>787</sup>.

Respirando il clima di protesta europeo, gli americani danno sostanza alla loro ribellione, indirizzando la lotta verso un oggetto diverso, ma pur canalizzando la stessa rabbia. Secondo Neagoe questi espatriati, anche da una latitudine diversa, devolvono i loro sforzi a favore dell’arte americana:

«Their service is dedicated to American art. The results of their arduous efforts are America’s»<sup>788</sup>.

Il riconoscimento di Carnevali all’interno della generazione di americani espatriati ed anticonformisti, e quindi il suo lecito inserimento in *Americans Abroad*, (fatto

---

<sup>785</sup> Ivi, p. 313.

<sup>786</sup> In *Americans Abroad*, op. cit., pp. VIII – IX.

<sup>787</sup> Ivi, p. X.

<sup>788</sup> Ivi, p. XI.

che conferma ulteriormente il suo habitus di scrittore ribelle e demistificatore), non deve però portarci a trascurare l'altra metà della doppia prospettiva storico-geografica che egli realizza: oltre che l'americano che si oppone alla standardizzazione e al livellamento utilitaristico (sto qui parafrasando Neagoe), egli fu anche il giovane europeo che si scontra con le vecchie forme e l'ipocrisia del tecnicismo americano contemporaneo. Carnevali non aveva aspettato di far rientro in Europa per dare inizio alla sua protesta che invece aveva visto la luce proprio in America. Qui, nel nuovo continente, nel confronto con una dimensione umana e sociale assolutamente aliena, si era riscoperto europeo e, da europeo (o più in generale da *latino*), facendo perno sul culto della giovinezza e della vitalità, aveva mosso le sue accuse se non contro una tradizione ed un passato lì irrintracciabili, almeno *versus* l'insincerità della tecnica. Proprio l' America, giacimento del nuovo, era stata per Carnevali anche la fucina del "finto" e delle vecchie forme. Per smantellare tali disvalori aveva dovuto richiamare, forse anticipatamente e in maniera del tutto originale, quegli stessi "spirits of Lautreamont, Rimbaud and others" che Neagoe aveva visto invocare dai giovani europei del dopoguerra.

## LO STRANIERO È COME UN VOLTO.

Ciò che certamente si può dire di Carnevali è che fu uno straniero: la sua enigmatica estraneità, non veniva fissata, a detta dei suoi amici americani, neanche dai tratti del volto. La rassegna d'opinioni di questo capitolo unite a ciò che Carnevali dice di sé attraverso i suoi scritti, aiutano a ricostruire i pezzi di quel volto e quell'identità mai esaurita. E restituiscono il senso di quanto profondo fu l'intervento di Carnevali nella vicenda umana e letteraria americana.

W. C. Williams nella sua *Autobiography* ricorda:

«Floss, Emily, Emanuel ed io ce ne stavamo là seduti a guardare i depositi merci, a mangiare la nostra polenta, chiacchierando della vita di Em in Italia, con quel suo padre stravagante, parlando degli scrittori italiani di quel tempo, di amore, mentre tutti noi, credo, guardavamo il suo volto»<sup>789</sup>.

Gli amici americani fin da principio avevano percepito l'estraneità fondamentale di Carnevali, la sua inclassificabile e sfuggente identità. Come a darsi ragione di un'inspiegabile e pericolosa seduzione, che aveva forse a che fare con una strana *affabulazione* linguistica, ciascuno di loro si soffermava sul suo volto e cercava di interrogarne i tratti. Ma il volto mobile dello straniero risultava a tutti irrecuperabile, come fosse in costante disfacimento e ricostruzione. Carnevali sembrava alla ricerca di un volto, come lo straniero di Jabès che dice:

«Dio, creandoci a Sua immagine ha cancellato i nostri lineamenti. È compito nostro riconquistare il nostro volto»<sup>790</sup>.

Lo straniero sente di aver ereditato da dio, perenne punto di riferimento, la sua originaria invisibilità. Da qui la sua perdurante necessità di essere notato: in costante sfida contro di lui, lega alla necessità di un volto la vicenda del suo destino. La sua vita lo conduce alla ricerca di un volto in cui può identificarsi ma che è, ogni volta, come il "rimorso del volto divino"<sup>791</sup>. Dalle pagine del suo romanzo *Il primo dio* Carnevali si racconta:

«È venuto finalmente il momento di parlare del mio aspetto esteriore. Prima di tutto la faccia: affilata, ostinata, talvolta molto dura, ma più spesso dolce. Le donne dicono che ho begli occhi, ma io non ho mai potuto crederci. Ho la fronte molto alta (una volta Oscar

---

<sup>789</sup> *The Autobiography of William Carlos Williams*, New Directions, New York, 1967, pp. 266-269; anche in E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 394.

<sup>790</sup> E. Jabès, *Uno straniero con, sotto il braccio, un libro di piccolo formato*, SE, Milano, 2001, p. 107.

<sup>791</sup> *Ibidem*, p. 92.

Wilde disse che la fronte alta è segno di stupidità; lui, naturalmente, aveva la fronte bassa). Le labbra sono belle, sensuali, stranamente sinuose. Una volta mi innamorai dei miei capelli, così soffici, senza onde, piacevolmente lisci, quasi neri»<sup>792</sup>.

Il capitolo “Io” del suo romanzo, Carnevali lo dedica alla descrizione di sé, nel suo aspetto fisico e interiore, ma “prima di tutto la faccia”. È una descrizione realistica, minuziosa, ma sempre pronta a confutarsi: la faccia è dolce, ma spesso dura; i suoi occhi sono belli, ma per le donne (e lui non lo crede); le labbra belle e sinuose sono sensuali, ma *stranamente*:

«Ogni volta che mi rado divento più bello, ma solo finché dura la rasatura. Mi piace la curva della mia mascella. È una curva dolce, ma sarebbe stato meglio se fosse stata quadrata e forte. Ho un po’ l’aria trasognata e malinconica del poeta, ma il viso è spesso imbronciato, specialmente alla mattina quando mi sveglio - si addolcisce poi durante la giornata»<sup>793</sup>.

Lo stesso Carnevali non usa nettezza nella descrizione del suo volto: esso cresce e muta nel corso di una giornata e sembra non aver alcun potere di fissarlo:

«La mia faccia rivela voglia di esplodere e che l’esplosione avverrà presto. Rivela anche torpore, e non ho alcuna fretta di cambiarla. Nella mia faccia, c’è tutta intera la lotta di idee, impressioni, sensazioni, vecchie e superate. Chi ha detto che il volto è lo specchio dell’anima? Che catastrofe se questa frase venisse ripetuta spesso! Oggi chiamare un romantico vuol dire insultarlo a morte, ma che ci posso fare? La mia faccia è romantica al di là di ogni speranza»<sup>794</sup>.

Lo straniero sente il suo volto come estraneo, ne parla come di una maschera, come se avesse di fronte a sé un quadro senza senso. Ritorna alla mente la tela del pittore Frenhofer nel *Capolavoro sconosciuto* di Balzac<sup>795</sup>: essa non rivela più segni e forme precise, né linee riconoscibili, ma la realtà vivente del pensiero del pittore. Allo stesso modo il volto dello straniero è senza precisione, un’indecisione di tratti e di elementi che, aggiogati insieme, minacciano un aspetto inguardabile. Frenhofer era riuscito soltanto ad oscurare la sua idea e «a cancellare dalla tela ogni forma umana, sfigurandola in un caos di colori, di toni, di sfumature indecise»<sup>796</sup>, a farne un’assurda muraglia di pittura davanti alla quale il giovane Poussin non può che gridare: «Non c’è niente sulla tela!».

È proprio ciò che si può dire di un volto che si contraddice, che non sa definirsi: esso è un volto che manca.

Al di sotto di questa maschera, che lo straniero non ama perché mai gli corrisponde, abita una forza oscura, quella che agitandosi determina la mutevolezza dei tratti. Magmatica energia dell’essere: essa è un sentimento, una passione che ha “voglia di

---

<sup>792</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 44.

<sup>793</sup> Ivi, pp. 44-45.

<sup>794</sup> *Ibidem*

<sup>795</sup> H. D. Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, Rizzoli, Bur classici, Milano, 2002.

<sup>796</sup> G. Agamben, op. cit., p. 20.

esplodere”. Qui sta il senso di un volto. La sua essenza fatta di contrasti e trova nell’anatomia e nella forma organica solo una completa distorsione, non già la propria dimora. Allo straniero, come a quel pittore maledetto, non rimarrà che un gesto brutale per scoprire dove si cela e quali sono i confini dell’Io. Lo stesso gesto brutale che il pittore contemporaneo Francis Bacon usava per arrivare all’essenza del ritratto:

«Lo sguardo del pittore si posa sul volto come una mano brutale, cercando di impadronirsi della sua essenza, del diamante nascosto nelle profondità»<sup>797</sup>.

Certo non siamo assolutamente sicuri che le profondità celino veramente qualcosa, eppure il rischio si deve correre, perché non si può rimanere senza volto come non si può vivere senza un *io*.

Anche in Carnevali vi è quel gesto brutale, quel movimento della mano che oltraggia il volto, nella speranza di trovare, in esso e al di là di esso, un qualcosa che vi si è nascosto.

Proprio nel mezzo della crisi di quella notte orfica, in cui Carnevali tenta (riuscendoci?) di *indiarsi*, dice:

«Credetti di ripercorrere i secoli alla ricerca del mio volto, perché la perdita della realtà significava per me anche la perdita del volto. Sentivo d’appartenere all’Ottocento più che agli altri secoli, forse interamente, follemente all’Ottocento. L’Ottocento era fatto di maschere: maschere della poesia, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Verhaeren, Carducci, Leopardi, tutti più o meno pazzi, tutti più o meno ammalati; e Baudelaire interamente pazzo. Le maschere della musica, con Schumann, Beethoven, l’uno pazzo e suicida, l’altro sordo, e Donizetti, anche lui pazzo. Pensavo con amore al suicidio di Van Gogh e alla filosofia di Nietzsche»<sup>798</sup>.

Il momento della costruzione del volto coincide con quello della ricerca dell’identità: lo straniero viola il suo volto biologico, strappa via quella maschera stretta e ne cerca con urgenza il rimpiazzo giusto e calzante. Allo straniero, oltre che il luogo in cui soggiornare, sembra mancare un’epoca in cui il suo essere possa calarsi. Il problema dell’identità si sviluppa nello spazio e nel tempo e lo straniero “ripercorre i secoli alla ricerca del suo volto”, ma trova solo dei modelli.

Williams aveva salutato Carnevali, nell’ultimo numero di «Others», come “l’uomo vuoto”: aveva visto in lui, prima che lo straniero se ne accorgesse, la terribile immagine del nulla. Il *nulla* era la sua identità, come poliedrica attitudine della possibilità, che non ingabbia in confini chiari e distinti e concepisce per sé un pensiero d’erranza. Senza fondo il pozzo di quest’identità non si lascia riempire da niente e non si accontenta:

«Avere la faccia che si ha è risolvere l’intera, tremenda questione, dato che vivere o non vivere, questo è il problema! Io invece non sono, e non sembro, niente, perché non voglio,

---

<sup>797</sup> M. Kundera, “Bacon, il gesto brutale del pittore”, «La Repubblica», 6 Febbraio 1997.

<sup>798</sup> E. Carnevali, *Il primo dio*, op. cit., p. 129.

dato che non voglio, essere né un gatto, né un lupo né una civetta né un rospo né un maiale - e chiunque non abbia niente di meglio della propria faccia è, alla fine, uno di questi. Io invece, sono uno che non vuole una faccia, che vuole un'altra faccia, che ha bisogno di una faccia, non ne ha ancora una e quest'una- non deve essere una qualsiasi delle facce che vedo tutti i giorni per strada, e perché quest'una dovrebbe essere la faccia casuale che una madre qualsiasi m' ha inconsciamente dato?»<sup>799</sup>.

Carnevali voleva arrivare a vedere il suo vero volto e non gli sarebbe bastato uno specchio, ma avrebbe dovuto andare oltre lo specchio, dentro il suo corpo e scoprirne l'abisso.

A quel volto seducente che atterriva la compagine americana, perché in esso vi leggeva l'indecifrabile *estraneità*, il momento epifanico aveva aggiunto i segni sfiguranti di una lotta tribale, di una lesione fatale.

Quando, nel settembre del 1922, Carnevali ritorna a New York da Chicago, al porto lo attende il suo amico Louis Grudin:

«Lo vidi poco prima che iniziasse il viaggio di ritorno in Italia, piegato su se stesso, calvo, tremante per quella che doveva essere l'ultima sofferenza, incapace di accendersi una sigaretta»<sup>800</sup>.

Per Grudin, Carnevali era stato il giovane poeta dalla testa simbolica e dagli occhi risplendenti, al sole e alla luna solamente paragonabile:

His large, symbolic head  
Bright - eyed  
like a gold - leaf sun or moon.<sup>801</sup>

La bellezza affabulante (quella di un volto estraneo) non vien meno dopo la malattia. La descrizione che Lola Ridge fa alla letterata americana Kay Boyle del Carnevali convalescente, potrebbe indurla ad abbandonare le ricerche dell'uomo, per la sua durezza:

«Gli arditi occhi neri di Emanuel Carnevali, i suoi forti denti bianchi erano scossi come dadi dentro la sua testa, mi disse Lola, scossi notte e giorno, giorno e notte, senza requie»<sup>802</sup>.

Ma Kay Boyle non ne è scoraggiata. La descrizione dell'incontro avvenuto qualche tempo più tardi, il 18 luglio 1933, rivela quel senso di inclassificabile seduzione che la faccia del poeta malato esercita sulla giovane letterata americana. Ed è quasi un innamoramento:

---

<sup>799</sup> E. Carnevali, "Maxwell Bodenheim, Alfred Kreymborg, Lola Ridge, William Carlos Williams" in *Il primo dio*, op. cit., p. 365.

<sup>800</sup> L. Grudin, in E. Carnevali, *Diario bazzanese*, op. cit., p. XXIX.

<sup>801</sup> L. Grudin, "Emanuel", in *Poems and Tales*, Horizon Press, New York, 1976, p. 57.

<sup>802</sup> «Carnevali's bold black eyes and his strong white teeth were shaken like dice in his head, Lola told me, shaker night and day, day and night, without respite», (la traduzione è mia), K. Boyle, *The Autobiography of Emanuel Carnevali*, op. cit., p. 12.

«Su quel letto c'è un uomo bellissimo, scosso da capo a piedi come una farfalla trapassata da uno spillo [...]. Ma la faccia che poggia sul guanciale è una faccia volitiva, con grandi occhi neri e la pelle è bianca e liscia come l'avorio ed i capelli sono neri e ricci. Un uomo ben costruito, con un ampio torace nudo e con una tale bellezza nel volto che ti lascia senza respiro»<sup>803</sup>.

Kay Boyle è come folgorata e il pensiero di Carnevali diventa per lei una vera ossessione:

«La sua vista mi perseguita. Lo vedo sempre vegliare o dormire, scuotersi, scuotersi, scuotersi, come se la sua anima tutta rifuggisse dalla sporcizia e dal caldo di quel terribile luogo. La cosa mi è così chiara che io dovrei essere con lui sempre, poiché lui è per me l'ultimo rimasuglio di coraggio quasi infranto e di bellezza. Non so cosa fare perché io so che ogni giorno della mia vita sarà per me un rimprovero, perché io dovrei essere con lui e non ho il coraggio di dire che ogni altra cosa è per me una distorsione eccetto che l'essere con lui. Non è facile come spiegare questo come amore: è una necessità, perché se la cosa che egli è non esistesse e non fosse mai esistita, non ci sarebbe alcuna ragione di vivere»<sup>804</sup>.

Ciò che più colpisce in questa dichiarazione è la scoperta di un Carnevali malato ma volitivo, che non smette di infondere coraggio e *vitalismo* in chi lo incontra: è l'ultimo residuo di "coraggio quasi infranto e di bellezza". Come l'intera sua opera: travagliata dalla sofferenza e dall'urgenza espressiva "dell'uomo che ha fretta", ma pronta a ribadire la necessità della vita e della semplificazione. Aveva scritto su «Poetry» nel 1919:

«E quanto agli scrittori oscuri: le facce diventano inacidite, vecchie, luride, travolte, divorate dall'interno. A chiunque preghi per loro io dico: "Fuori, fuori, all'aria aperta, per farvi semplificare dall'aria pura! Fuori, all'aperto, e meno nelle stanze, per amore della salute!" [...]. È stato detto che far della poesia è la maniera con cui uno libera le cose che vede da tutto ciò che non è artistico, cioè dall'inutile, dal banale, dall'ampoloso, dal poeticistico. Ed io oserei dire che la semplicità è allora, anche la maniera di essere veri, cioè umani, cioè belli»<sup>805</sup>.

---

<sup>803</sup> «On that bed there is the most beautiful man shaking completely, all over, like a pinned butterfly [...]. But such a face on the pillow - a strong big face with black eyes, and the skin as pure and clean as ivory, and black locks of hair. A great well - made man with a great chest that lies bare - and with such beauty in his face that our breath is taken away», (la traduzione è mia), *ivi*, pp. 16-17.

<sup>804</sup> «The sight of him haunts me. I see him all the time walking or sleeping- quivering and quivering and quivering as if his whole soul were in revulsion from the filth and heat of the terrific place... the thing is so clear to me, that I should be with him always, for he is to me the last, the almost shattered remains of courage and beauty that era left. I don't know what to do. For I know that every day I live will be a rebuke to me, for I should be with him, and I have not the courage to say that everything else is a distortion except being with him. It is not as easy as explaining this as love- it is a necessity, for if the thing he is didn't exist and had never existed, there would be no reason to live at all» (la trad. è la mia), *ivi*, p. 18

<sup>805</sup> E. Carnevali, "Five Years of Italian Poetry (1919- 1915)", in E. Carnevali, *Saggi e Recensioni*, op. cit., p. 20 (traduzione di M.P. Carnevali).



La *semplicità* come scuola di poesia, il confronto vero con la vita per imparare il coraggio e l'ironia, sono piccole tracce di una poetica che non abbandona, anche nel momento della massima sofferenza:

«Era uno scrittore che scriveva sempre perché doveva scrivere, che scriveva del suo dolore, per vedere se vi si poteva far su uno sberleffo, che scriveva dei suoi confusi desideri, maledicendoli nella speranza che se ne fuggissero lontano, poi dando loro il benvenuto con una poesia, quando ritornavano, alla ricerca di qualcosa di paradossale, sempre pronto a cantare la canzone del topo in trappola, ingannato e morto di fame»<sup>806</sup>.

La miglior medicina di questo “picaro in sacco comico e corpo tragico”, di questo “sofferente sensuale”, dice Sandburg, era l'ironia. Con essa non rinunciava alla consapevolezza del dolore, ma tentava di combatterlo. Di questo parere era anche Edward Dahlberg che, in un articolo del 1967 su Carnevali esordiva così:

«La fronte di Carnevali era un montano pendio, la sua pelle era friabile come il delicato papiro nelle tombe delle mummie; aveva la bocca di un seduttore; non ancora trentenne, camminava curvo, piegato in due».

E poi aggiunge:

«Forse si deve essere ammalati per essere dei virili cantori [...]. Noi ammiriamo il suo coraggio spartano, ma sappiamo che la gioia che esprimeva era impregnata d'amarezza. Un poeta, dovunque vada, porta con sé il suo Golgota, sebbene finga che esso sia un incanto. Egli muore ogni giorno e risuscita con un sorriso e con una battuta ironica... Carnevali trasformava il suo dolore in un canto per la delizia dei suoi lettori, ma le sue gioie fermentavano nell'inferno...»<sup>807</sup>.

La descrizione del volto di Carnevali da parte di Dahlberg, anticipa la sua opinione sul poeta. È come se il volto dello straniero lo precedesse sempre, e tutto ciò che si dice di lui sembra voler spiegare proprio quel volto.

Anche per Ernest Walsh quel volto risulta inspiegabile:

«Egli era sempre uno straniero per me. Era un italiano tornato in patria ammalato. E aveva un grande fascino personale e intelligenza [...]. E poi è venuto il suo libro, *A Hurried Man* [...]. Voglio che voi sappiate come si viene a conoscere un grande uomo che non ha ancora trent'anni e come si possa essere vicini senza rendersene conto, ad una grande gioia, ad una grande dignità, ad un gran privilegio. Egli è umano e semplice»<sup>808</sup>.

L'agonismo e il vitalismo giovanilistico di Carnevali sono al centro della pagina di Williams riguardo a *A Hurried Man*:

---

<sup>806</sup> Cfr. E. Carnevali, *Diario bazzanese*, op. cit., p. 51 (trad. di M.P. Carnevali).

<sup>807</sup> E. Dahlberg, “Beautiful Failures”, in «The New York Time Book Review», 15 gennaio 1967, p. 36, ora in E. Carnevali, *Diario bazzanese*, op. cit., pp. 68-0.

<sup>808</sup> E. Walsh, “A Young Living Genius”, in «This Quarter», (Paris, MonteCarlo, Milan), Fall/ Winter, 1925/26, pp. 322-327, ora in E. Carnavali, *Diario bazzanese*, op. cit., pp. 76-78.

«Uno dei migliori esempi di - di che cosa? Di un libro, di un libro che è tutto di un uomo, un uomo giovane, superbamente vivo. Condannato»<sup>809</sup>.

Questa è l'opinione di Lola Ridge:

«A volte persino le lacrime venivano scrollate dai suoi occhi, sebbene non avesse voglia di piangere. Era tenace nel suo rifiuto della malattia e irremovibile nella sua volontà di non affondare»<sup>810</sup>.

Kay Boyle nella prefazione alla *Autobiography* scrive:

«Per ogni parola che mi scrisse Carnevali mi spediva quel semplice dono che gli uomini dispensano da sé stessi per darlo agli altri in maniera così avida e parsimoniosa e con gran accortezza, ed era il dono di un amore indefesso»<sup>811</sup>.

Mentre ancora Ernest Walsh con entusiasmo afferma:

«La sua malattia ucciderebbe la maggioranza degli uomini. Ho capito che egli si è ammalato non perché era debole, ma perché era troppo forte. Non ho mai sentito in lui la morte [...]. Ho avuto la sensazione che un dio o un demonio fosse esploso in lui e tentasse di uscirne. Ma questo prigioniero mi fece ridere con lui, così seppi che era stato un dio ad esplodere. Non c'è morte in Carnevali. È un uomo vivo e luminoso, che ride e che combatte»<sup>812</sup>.

Per finire Kay Boyle che ancora una volta si stupisce di non trovare in lui né morte, né malattia:

«Lui è allegro, è la persona più allegra che vi sia in vita [...]. La sua risata ti riempie il cuore, dice semplici cose fantastiche [...]. È così dolce e così pieno d'amore. Lo percorre dalle braccia fino alla punta delle dita. Non chiede niente, niente, perché è lui stesso che ha tutto da dare»<sup>813</sup>.

---

<sup>809</sup> La citazione di Williams è riportata da K. Boyle in *Autobiography*, op. cit., p. 13.

<sup>810</sup> «At time even tears were shaker from his eyes, although he had no wish to cry. He was absolute in his refusal of this illness, and adamant in his will not to go under», (la traduzione è mia), ivi, p. 12.

<sup>811</sup> «With every word he wrote to me, Carnevali sent that simple gift which men take away from themselves to give so grudgingly, so sparingly, with such caution, to others and that was the gift of tireless love», (la traduzione è mia), ivi, p. 15.

<sup>812</sup> «His illness would kill most men. I felt he had become ill not because he was weak, but because he was too strong. I never felt death in him [...]. I had the feeling that a god or a devil had exploded within him and fought for escape. But this prisoner made me laugh with him, so I knew it was a god that had exploded. There is no death in Carnevali. He is like warm laughing and fighting man», (la traduzione è mia), ivi, pp. 15-16.

<sup>813</sup> «He is gay- he is the gayest person alive [...]. He has a laugh that fills your heart- he says wonderful simple things [...]. He is so tender and he is so filled with love. It runs down his arms and out his fingertips. And he asks for nothing, nothing for it is he himself who has everything to give» (la traduzione è mia), ivi, p. 16- 17.

Carnevali affida alla poesia, fino all'ultimo, la responsabilità del suo sentire, ed è a volte un sentire torto dall'exasperazione di sé. Sa di vivere una sorta di concessione di vita: la sua esistenza è infatti legata ai ritmi artificiosi dell'effetto di un farmaco. In *Queer things*, del 1929, Carnevali scrive:

One nostril means latin,  
The other means greek.

My legs will be  
Little steel rods,  
which will continue  
trotting after  
I am dead.

My arms are  
Two useless limbs  
When I stand on my head,  
(which I never do).

My mouth, too often open,  
Will be my despair -  
Clogged and sputtering  
And drivelling,-  
When I'll be very old (which  
Will never be)

I have my head  
My rotting head  
Which will never fall of itself  
Like any decent pear.  
It has the intention  
Of flyng up to the sky,  
But it will always trail in the dust:  
Eating grime and dirt,  
Screaming erotic songs,  
Begging all the world  
To enter in it.<sup>814</sup>

[«Una narice intende latino, / l'altra intende greco. // Le mie gambe saranno / asticelle di acciaio / che continueranno / a trottare anche dopo / che sarò morto. // Le mie braccia sono / due arti inutili / quando mi reggo sulla testa / (cosa che non faccio mai). // La mia bocca, aperta, troppo spesso, / sarà la mia disperazione, / inceppata e sputacchiante / e sbavante... / quando sarò vecchio (cosa / che non accadrà mai). // Odio la mia testa / la mia testa in putrefazione / che non cadrà mai da sé / come ogni pera che si rispetti. / Ha l'intenzione di volare in cielo / ma si trascinerà sempre nella polvere: / mangiando fango e sporco, / urlando canzoni erotiche, / pregando tutto il mondo / di entrare in lei»].

---

<sup>814</sup>E. Carnevali, "Queer Things", (Novembre 1929), ora in *Il primo dio*, op. cit., p. 302 (trad. di M.P. Carnevali).

Ricompare la testa “onnivora” di Carnevali: essa si era nutrita di parole e cose, diventando pesante e insostenibile ed aveva fatto posto al divino, nel tentativo di rispondere alla domanda identitaria. Eppure la sua tragedia trova conforto grazie a poco: le piccole e semplici cose della natura, che lui, come il poeta Whitman, tocca con tocco religioso, ristorano l’animo del poeta.

Basta il sole che taglia la persiana, i venti in visita da una finestra stretta, il paesaggio della primavera che rinnova la vita del mondo, e la felicità riempie di nuovo la stanza:

Time ago, near Bazzano the mountains  
were a great black chorus.  
The mountains were a black assembly.

But this morning I have seen the mountains from near  
And know that they are delicately beautiful.

From the flesh of the mountains those cherry - tree blossoms,  
The trees lifting their flower - clad arms in a pretty prayer.

Cherry trees with the peculiar skin (not bark)  
Of their trunks  
That seem strong human hearts.

Near by the river -  
Blue water and white stones.

The mountains are green now.  
On them are patches of wheat and grapes,  
Mercenary signs of unbeautiful people.

I wanted to curse my encephalitic eyes,  
but I cursed nothing, for the morning  
was beautiful and peace was in my heart.

Green, new, lovely, delicate, the mountains.  
Children of the old past years,  
Dressed up again to tell the Spring,  
«You are sacred and holy and sweet, greatly sweet» -  
sending a letter to Spring that if wants to come again  
the mountains are ready, beforehand.

This morning I have dropped a burden  
That was on me for years.<sup>815</sup>

[«Tempo fa vicino a Bazzano, le montagne / erano un grande coro nero./ Le montagne erano una nera assemblea. // Ma questa mattina ho visto le montagne da vicino / e so che hanno una bellezza delicata. // Dalle carne delle montagne vengono / quei fiori di ciliegio, gli alberi che alzano / le loro braccia fiorite in una dolce preghiera. // Ciliegi con la pelle

---

<sup>815</sup> E. Carnevali, “Le montagne”, da *Castles on the ground*, (agosto 1931), ora in *Il primo dio*, op. cit., p. 318 (trad. di M.P. Carnevali).

particolare (non cortecchia) / dei loro tronchi / che sembrano robuste braccia umane. // Vicino al fiume - / acqua azzurra e pietre bianche. // Le montagne ora sono verdi./ Su di esse sono chiazze di grano e di viti, / tracce venali di un popolo non bello. // Volevo maledire i miei occhi encefalitici, / ma non maledissi nulla, perché la mattina / era bella e c'era pace nel mio cuore. // Verdi, nuove, dolci, delicate, montagne. / Figlie del vecchio anno passato, / tutte abbagliate per dire di nuovo alla Primavera un messaggio: che se vuole tornare / le montagne sono pronte, prima del tempo. // Questa mattina ho lasciato cadere un fardello / che mi gravava da anni»].

La felicità entra nella stanza e ne fa un luogo ameno, dove ancora è possibile la vita. Dice, infatti, una pagina del suo diario, datata 6 aprile 1928:

«Felicità: guardo fuori dalla finestra e saluto un passante e so d'essere contento [...]. Non una felicità chiassosa e prorompente, come quella che spingeva il Carducci a scrivere il suo canto d'amore. No, in questa stanzetta una tale felicità sbatterebbe le ali contro le pareti, ma una felicità che si adatti a questa piccola stanza, una felicità che posso teneramente stringere fra le braccia e possedere tutta indiscutibilmente. Una felicità beneducata [...]. È dolce aspettare che arrivi la primavera, la primavera che ora, ha un spore d'inverno sulla sua bocca meravigliosa [...]. Questa mia felicità è delicata come un fiore di campo. Presto si spezzerà e mi cadrà giù, come un indumento. I miei cari libri sono tutti intorno a me, ma io non li leggo; non voglio l'interferenza di alcuna letteratura. Li guardo e sono felice, felice solo che essi ci siano. Voglio toccare le cose con religione»<sup>816</sup>.

La malattia non diminuisce, col disgusto e il cinismo che ingenera, la visione della bellezza delle cose che è insieme semplice e sacra e c'è sempre un motivo, oltre l'ironia, per cui vivere

«Perché dovrei vivere oggi? Perché c'è la speranza che i prossimi giorni non saranno così caldi». (29 Giugno).

«Perché continuo a vivere oggi? Perché mi sono alzato felice senza alcuna ragione e continuo a esserlo senza alcuna ragione». (5 Luglio).

«Perché dovrei vivere oggi? Perché ho un paio di calzini nuovi e son contento di averli». (5 Agosto).

«Perché continuo a vivere oggi? Perché una letterina da parte di un mio caro amico è una sufficiente ragione di vita»<sup>817</sup>. (20 Agosto).

È la paura della morte che lo costringe ad un'urgenza di vita: essa gli permette di procrastinare il momento della grande discontinuità, frapponendovi nel mezzo le cose del mondo: il mondo è "pieno" ed è suo alleato contro il vuoto. Non vale la

---

<sup>816</sup> E. Carnevali, *Diario bazzanese*, op. cit., p. 13 (trad. di M.P. Carnevali).

<sup>817</sup> «Why should I live today? Because there is hope in the world that the next few days at least will not be so hot» (June 29), «Why do I go on living today? Because I woke up happy for no reason at all, and I am still happy for no reason at all» (July 5), «Why should I live today? Because I have two new pairs of socks and I am glad I have» (August 5), «Why should I go on living today? Because a little letter from a dear friend is a reason enough why I should be living» (August 20); E. Carnevali, *Diario bazzanese*, op. cit. (Trad. di G.C. Millet).

pena quindi maledire quegli “occhi encefalitici”, né serve implorare il mondo perché “entri dentro la mia testa”, se la primavera da sola basta a spogliare il poeta “di un fardello che mi gravava da anni”.

Lo straniero continua a frequentare i pensieri e gli sguardi di chi lo ricorda, come un uomo dall’aspetto mitico e leggendario:

«Chino verso il sole come un albero malato colpito al cuore dal fulmine, con il corpo deformato dalla gobba, carico tanto pesante, fardello sgraziato di carne e d’ossa, chi è oggi, e cosa spera?»<sup>818</sup>.

Questo forse si chiedeva l’attonita compagine americana. La risposta sembra darla nuovamente Jabès ad interpretare ciò che fu di Carnevali:

«Creare, amare vi fa crescere le ali, ma ci si accorgere un giorno che, a furia di non battere più, da molto tempo piegate una sull’altra, esse formano solo una gobba di cui non ci si può più sbarazzare»<sup>819</sup>.

La gobba di quest’emblematico personaggio è il segno di riconoscimento dello straniero. La gobba di un poeta però non è cosa visibile, rimane invece celata, nascosta a lui stesso. È quella pepita d’oro sepolta sotto secoli di storia (del proprio corpo, della propria cultura), è la *cosa piccola* che non si può dire perché essa è *nulla*. Essa è un volto che sfugge: un mistero sotto la maschera e lo straniero vi ha visto dentro. Il volto di Carnevali, come un enigma irrisolto, non dichiara la sua identità ma appare ciononostante affascinante. Ed anche il suo corpo, malato, rivela una strana purezza:

Obscenity is a sick body that shows itself.  
Purity is a fine body that shows itself  
On occasion and unknowingly.

Obscenity is a tired witch  
That counts her love affairs.  
Purity keeps no reckoning:  
It gives itself generously.

Obscenity is filth on a face  
That otherwise is lovely.  
Purity is a naked face unashamed.<sup>820</sup>

[«L’oscenità è un corpo malato che si mostra. / La purezza è un bel corpo che si mostra / in certe occasioni e senza saperlo. // L’oscenità è una strega stanca / che conta le sue tresche amorose. / La purezza non tiene i conti: / si dà generosamente. // L’oscenità è il sudiciume su una faccia / che altrimenti sarebbe bella. // La purezza è una faccia nuda che non si vergogna»].

---

<sup>818</sup> E. Jabès, *Uno straniero con, sotto il braccio, un libro di piccolo formato*, op. cit., p. 108.

<sup>819</sup> Ivi, p. 108.

<sup>820</sup> E. Carnevali, “Poesiole” (1931) in *Il primo dio*, op. cit., p. 327 (trad. di M.P. Carnevali).

Carnevali condusse un'esistenza ai limiti, sempre alla ricerca della verità che fosse verità assoluta ma anche personale. Il suo viaggio lo portò a sperimentare una specie di follia ed egli imparò a convivervi. Niente, nella sua breve esistenza, gli era oramai estraneo. Anche la morte non l'avrebbe trovato impreparato:

I have learned not to fear death,  
I who die once a day.  
I have learned to sneer at life,  
I who live so little.  
I have learned not to feel love-  
My wooden heart has helped me.<sup>821</sup>

[«Ho imparato a non temere la morte, / io che muoio una volta al giorno./ Ho imparato a farmi beffe della vita, / io che vivo così poco./ Ho imparato a non provare amore, / il mio cuore di legno mi ha aiutato»].

---

<sup>821</sup> E. Carnevali, da "Shorties", in *Il primo dio*, op. cit., p. 328.

## **BIBLIOGRAFIA**



## OPERE DI EMANUEL CARNEVALI

### *Opere in volume.*

*A Hurried Man*, Foreword by Dorothy Dudley, Contact Editions/ Three Mountains Press, Paris, 1925.

“The first God” (i primi sei capitoli del romanzo) in *Americans Abroad*, edited by Peter Neagoe, The Service Press, The Hague, 1932.

*The Autobiography of Emanuel Carnevali*, compiled and prefaced by Kay Boyle, Horizon Press, New York, 1967.

*Fireflies* (dedication to William Carlos Williams), Sans Souci, Cambridge, 1970. (Edizione in 99 esemplari fuori commercio).

*Il primo dio* (contenente il romanzo “Il primo dio”, poesie scelte, racconti e scritti critici ordinati da David Stivender), a cura di Maria Pia Carnevali con un saggio di Luigi Ballerini, Adelphi Edizioni, Milano 1978.

*Voglio disturbare l’America, Lettere a Benedetto Croce, Giovanni Papini ed altro*, con il saggio Emanuel Carnevali, un discepolo de “La Voce” in esilio, XXXII pagine di tavole fuori testo, a cura di Gabriel Cacho Millet, La Casa Usher, Milano-Firenze, 1981.

*Saggi e Recensioni*, traduzione di MariaPia Carnevali, a cura di Gabriel Cacho Millet, numero monografico della rivista “Quaderni della Rocca”, 3/ 1994, Bazzano, 1994.

*Diario Bazzanese e altre pagine*, (con testo a fronte) traduzione di MariaPia Carnevali di A History, [in «This Quarter» (Paris, Milan, Montecarlo) I, n. 4, spring 1929, pp. 127 - 148, poi in *Autobiography*, pp. 236 - 257], a cura di Gabriel Cacho Millet, numero monografico della rivista “Quaderni della Rocca”, 4/1994, Bazzano, 1994.

*Racconti di un uomo che ha fretta*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Fazi Editore, Roma, 2004.

*Le premier dieu*, traduit de l'italien par Jacqueline Lavaud, [Saint-Nazaire], Arcane  
17, 1986.

***Opere di Carnevali pubblicate nelle Little Magazines e poi citate o ripubblicate in volume.***

(Si segnala che per alcuni scritti le indicazioni risultano parziali e si è inserito solo il mese e l'anno della comparsa in rivista. Si fa inoltre presente che il seguente elenco non è definitivo: potrebbero esistere contributi di Carnevali anche sulle riviste «Broom», «Pagany», «The Seven Arts», «Vanity Fair», «Vogue», su cui attualmente sto svolgendo ulteriori indagini).

**«The Forum»**

- *Colored lies*, Gennaio 1918, New York, pp. 83 – 84.

**«Poetry»**

- *The Splendid Commonplace* XI, 6, Marzo 1918, pp. 298 – 303.
- *As he sees it* XII, 2, Maggio 1918, pp. 113 – 114.
- *Mr O'Neil's Carvings*, XII, 4, Luglio 1918, pp. 225 – 227.
- *The day of Victory*, XIII, 3, dicembre 1918, pp. 171 - 172.
- *Five Years of Italian Poetry: 1919-1915, with translations from Corrado Govoni, Salvatore Di Giacomo, Piero Jahier, Aldo Palazzeschi, Umberto Saba e Scipio Slataper*, XIII, 4, Gennaio 1919, pp. 209 -219.
- *A Few First Books* (“Petals Blown Adrift”, by Rose Florence Freeman, Joseph Ishill Co.; “Dreams and Gibes”, by Edward Sapis, Poet Lore Co.; “The Omega and Other Poems”, by Edward Shillito, B.H. Blackwell, Oxford, Eng.; “Out of Doors” and “Gods and Devils”, by John Russell McCarthy, James T. White and Co.), XV, n. 3 dicembre 1919, pp. 169 – 73.
- *Irritation*, XV, 4, Gennaio, 1920, pp. 211 – 221.
- *The Sandburg - Sarett Recital*, XV, 5, Febbraio, 1920, pp. 271 – 272.
- *Caliban's Love-Making*, XV, 5, febbraio 1920, p. 283 – 287.
- *Continental Magazines*, XVI, 1, Aprile, 1920, pp. 54 - 56.
- *Immigration and Importation*, XVI, 5, Agosto 1920, pp. 278 -279.
- *Three Poets of Three Nations* (“Messines and Other Poems”, by Emile Cassaerts, with English translations by Tita Brand-Cammaerts, John Lane Co.; “Life Immovable”, by Kostas Palamas, translated A.E. Phoutrides, Harvard University Press; “The

- Soothsayer” by Verner von Heidenstam, Four Seas Co.) XVII, n. 1, Oct. 1920, pp. 48 – 51.
- *The Democracy of the Genius*, XVII, 1, Jan., 1921, pp. 266 – 272.
  - *Our Great Carl Sandburg*, XVII, 5, Feb., 1921, pp. 266 – 272.
  - *Crucible* (“Sun-Up” by Lola ridge, B. W. Huebsch, New York, 1920) XVII, n. 6 March, 1921, pp. 332 – 334.
  - *Nectar and Syrup* (“Collected Poems” by Walter de la Mare, Henry Holt and Co., London, 1920), XVIII, n. 1, April 1921, pp. 36 – 39.
  - *Two Books of Refuge* (“Black Marigolds”, translated by E. Powys Mathers; “The Dark Mother” by Waldo Frank, Boni and Liveright, New York 1920), XVIII, n. 1, aprile 1921, pp. 46 - 48.
  - *Dante and Today*, XVIII, 6 Settembre 1921, pp. 323 – 327.
  - *A Spirit of Quest* (“Explorations”, by Robert McAlmon, The Egoist Press, London 1921), XX, n. 3, giugno 1922, pp. 155 -157.
  - *Asia* (“Early Persian Poetry”, by A. J. Williams Jackson, MacMillan Co. New York; “Selections from the Rubayat of Hafiz”, translated by a member of the Persia Society of London, John Lane, London, 1922; “Chips of Jade and Betel Nuts”, translated by Arthur Guiterman, E. P. Dutton and Co.; “The Garden of Brigh Waters”, e “Colored Stars”, by Edward Powys Mathers, Houghton Mifflin Co.), XX, n. 6, settembre 1922, pp. 346 - 348.
  - *Visiting Winds*, XXXII, 4 luglio 1928, pp. 179 - 185.

«Others »

- *Arthur Rimbaud*, V, 4, marzo 1919, pp. 20 – 24.
- *Bogey Man*, V, 6, luglio 1919, pp. 22-23.
- *Leavetaking*, V, 6, Luglio 1919, pp. 20 - 21.

«The Little Review»

- *Dancing as an art*, June 1919.
- *The Jest at the Plymouth Theatre*, VI, n. 2, giugno 1919, pp. 48–51.
- *The Historical Play*, VI, 2, Giugno 1919, pp. 48 - 51.
- *A Sentimental Scheme*, «The Little Review», agosto 1919.
- *Tales of a Hurried Man. Tale One*, VI, 6, Ottobre, 1919, pp. 16-23.
- *Tales of a Hurried Man. Tale Two*, VI, 7, Novembre, 1919, pp.22- 26.
- *Tales of a Hurried Man. Tale Three (Home Sweet Home!)* parts 1 - 6, VI, 10, Marzo, 1920.

- *Tale Three (Home Sweet Home!)* parts 7 – 9, VI, 11, Aprile, 1920, pp. 51 – 58.
- *Miles Broad Satement*, Spring 1925.

#### «Touchstone»

- *Utopia of The Man Who Come Back From The War*, V, 4, July, 1919, p. 308.

#### «Youth: A Magazine of the Arts»

- *The Youngest*, I, n. 1, ottobre 1921, pp. 25 – 29.
- *The book of Job Junior*, I, n. 4, gennaio 1922, pp. 7 - 13.

#### «The Modern Review »

- *Giovanni Papini*, I, 1, Autunno 1922, pp. 11 – 14.
- *Abendblatt*, [1922?].

#### «The Chicago Daily News»

- *Our America by Waldo Frank*, 1922.

#### «This Quarter»

- *Bluebeard's Last Wife*, «This Quarter», 1, 2, Fall/Winter 1925/1926, pp. 161 -166.
- *Train of Characters through the Villa Rubazziana*, I, 4, Spring 1927, first issue.
- *Train of Characters through the Villa Rubazziana*, I, 4, Spring 1929, p.115, second issue.
- *A History*, I, n. 4, spring 1929, pp. 127 - 148.
- *Sketches*, II, n. 3, Jan- Feb- Mar, 1931, pp. 540- 542.

#### «Transition»

- *Almost a fable*, n. 19 - 20, giugno 1930.

#### «L'Indice»

- *I "Cantos" di Ezra Pound (traduzione di un brano critico di Louis Zukofsky)*, Part I, 10 aprile 1931, p. 4.

- *I “Cantos” di Ezra Pound (traduzione di un brano critico di Louis Zukofsky)*, Part II, 25 aprile 1931, p. 3.
- *I “Cantos” di Ezra Pound (traduzione di un brano critico di Louis Zukofsky)*, Part III, 10 maggio 1931, p. 4.

«**The New Review**»

- *Gog by Giovanni Papini*, in «The New Review», Paris, I, n.3, agosto-ottobre 1931, pp. 73–75.

«**Directions**»

- *Tazzine da tè*, I, 2, autunno 1934, pp. 44 – 46.

### *Altri scritti*

*Orders/ From Emanuel Carnevali 1919/ To the future 191900* (i due zeri finali sono aggiunti per scherzo sulla copertina da Carnevali), Archivio Mitchel Dawson (Taccuini)/ Newberry Library Chicago.

*Maxwell Bodenheim, Alfred Kreymborg, Lola Ridge, William Carlos Williams, in A Hurried Man*, 1925, op. cit., pp. 247 - 248 (poi parzialmente in *Autobiography* col titolo "My Speech at Lola", pp. 141 - 148; in *Il primo dio*, pp. 353 - 369).

*Program. Committee of Public Welfare. Year of Grace 2300, A Speech*, in *A Hurried Man*, Contact Editions, Paris, 1925, pp. 181 - 182.

*Ernest Walsh, Foreword*, in *Americans Abroad*, edited by Peter Neagoe, The Service Press, The Hague, 1932, pp. 459 - 461 (poi parzialmente in *Autobiography*, pp. 234 - 235; in *Saggi e Recensioni*, pp. 62 - 64).

*Gioomin*, in *Autobiography*, pp. 258 - 260 (ora in *Diario Bazzanese*, p. 43).

*Fedora*, in *Autobiography*, pp. 217 - 218 (ora in *Diario Bazzanese*, p. 44).

*Terremoto*, in *Autobiography*, p. 258 (ora in *Diario Bazzanese*, p. 45).

*Follia e gli altri*, in *Autobiography*, p. 207 - 209 (ora in *Diario Bazzanese*, p. 46).

## BIBLIOGRAFIA CRITICA ITALIANA

Angioletti, G.B., *Tre pretesti: un poeta italo - americano*, «Il Mondo», 3 dicembre 1949.

Ballerini, L., “*Emanuel Carnevali fra autoesibizionismo e orfismo*”, in *Il primo dio*. Adelphi, Milano, 1978.

Bellezza, D., *Emanuel Carnevali poeta maledetto*, «Paese Sera», 15 novembre 1978.

Bertinetti, *La parola del dio: Emanuel Carnevali*, «Il lettore di provincia», 1981, 45/46, pp. 30-38.

Bianchi, R., *Partì emigrante e ritornò poeta*, «Tuttolibri», IV, 31, 12 agosto 1978.

Calmieri, F., *Destino d'un poeta (intervista)*, «Il Resto del Carlino», L, 280, 25 novembre 1934.

Campi, T., *Carnevali: Il grido straziante di un poeta misero e vagabondo*, «Paese Sera», 14 settembre 1978.

Carpi Sertori, D., *Emanuel Carnevali. Un esempio di Emigrazione Culturale*, Convergenze, III, Tipografia Compositori, 1978.

Carpi Sertori, D., *Emanuel Carnevali and Guido Gozzano: an analysis of a literary influence*, in «Rivista di Studi Anglo-Americani» Anno III - n. 4-5, 1984-85, Piovani Editore- Abano Terme, 1985.

Carpi Sertori, D., *Emanuel Carnevali: An Italian Emigrant to the United States or An American Emigrant to Italy?*, «In Their Own Words», vol. II, n. 1, Winter 1984.

Corti, M., *Scoppia il caso Carnevali*, «Il Giorno», 24 settembre 1978.

Fink, G., *Le bugie colorate di Carnevali*, in «Paragone», 280, giugno 1973.

Linati, C., *Fuoriusciti*, «Corriere della Sera», L, 163, 10 luglio 1925, p. 3.

Linati, C., *Home Sweet Home!*, (traduzione del racconto di Carnevali), «Il Convegno», VI, 10-11-12, 25 dicembre 1925.

Linati, C., *Un poeta italiano emigrato*, «Nuova Antologia», LXIX, 1499, 1 settembre 1934.

Linati, C., *Un uomo che ha fretta*, «Corriere della Sera», L, 208, 25 settembre 1925, p. 3; poi col titolo, *Uno che ha fretta* in *Scrittori anglo- americani d'oggi*, Corticelli, Como, 1942.



- Marchetti, G., *Il primo dio*, «Gazzetta di Parma», 24 ottobre 1978.
- Milano, P., *Preghiera a un dio umile*, «L'Espresso», 17 settembre 1978.
- Minore, R., *Lo sconosciuto. La storia di una doppia emarginazione*, «Gazzetta di Parma», 24 ottobre 1978.
- Nascimbeni, G., *Il poeta maledetto moriva ogni giorno*, «Corriere della Sera», 4 ottobre 1978.
- Pabiani, E., *Era un genio: non lo sapevo*, «Gente», 2 dicembre 1978, N. 48.
- Palmeri, G., *Ultime notizie di Emanuel Carnevali*, «Il Messaggero», 3 maggio 1980.
- Calmieri, E. F., *Destino d'un Poeta*, in «Il Resto del Carlino», L, 280, 25 novembre 1934.
- Placido, B., *Il bastardo, il sapiente e la gallina*, «La Repubblica», 21 settembre 1978.
- Prezzolini, G., *Emanuel Carnevali ed altri italiani che scrissero in lingua americana*, in *I Trapiantati*, Longanesi, Milano 1969.
- Ramenghi, A., «*Il Primo Dio*» di Em Carnevali, in «La Voce del Samoggia», Bazzano, 5, IV Trimestre 1978.
- Ricci, M., *Emanuel Carnevali, scrittore della "Little Italy"*, «Bologna Incontri», Bologna, IX, 12 dicembre 1978.
- Risset, J., *Fuori e dentro la follia*, «Il Messaggero», 25 settembre 1978.
- Ruffilli, P., *È uno scrittore maledetto*, «Il Resto del Carlino», 18 settembre 1978.
- Silvestri, U., *Il poeta incatenato: Emanuel Carnevali*, «Il messaggero», 27 novembre 1934, A. XIII.
- Spadaro, A., «*Le ultime visioni di salvezza*»: l'opera di Emanuel Carnevali, «La Civiltà Cattolica», 2004, II, pp. 439-452.
- Spinella, M., *La scoperta di Carnevali*, in «Rinascita», XXXV, 41, 20 ottobre 1978.

## BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- Abbagnano, N., *Storia della filosofia*, Vol. III, UTET, Torino, 1990.
- Agamben, G., *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata, 1994.
- Auden, W.H., *La mano del tintore*, Adelphi, Milano, 1999.
- Balzac, H. (De), *Il capolavoro sconosciuto*, Rizzoli, Bur Classici, Milano, 2002.
- Baudelaire, C., *Opere*, I Meridiani, Mondadori, 1996.
- Barthes, R., *Il grado zero della scrittura*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1982.
- Benjamin, W., *Immagini di città*, Einaudi Torino, 2007.
- Benjamin, W., *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1969.
- Benjamin, W., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1995.
- Bradbury, M., McFarlane, J., *Modernism. A Guide to European Literature*, Penguin, 1978.
- Calasso, R., *La letteratura e gli dèi*, Adelphi, Milano, 2001.
- Camon, F., *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano, 1982.
- Caputo, R., Monaco, M., (a cura di), *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Bulzoni, Roma, 1977.
- Cianci, G. (a cura di), *Modernismo/Modernismi. Dall'avanguardia storica agli Trenta e oltre*, Principato, Milano, 1999.
- Croce, B., *Breviario di estetica \* Estetica in nuce*, Adelphi, Milano, 1992.
- Croce, B., *La poesia: introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Laterza, Bari, 1966.
- Deleuze, G., *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996.
- Deleuze, G., *Nietzsche*, SE, Milano, 1997.
- Eliot., T.S., *Selected Prose*, Harvest Book, New York, 1975.

- Emerson, R.W., *Essays and Poems*, Barnes & Noble Classics, New York, 2005.
- Fasano, P., *Letteratura e viaggio*, Laterza, Bari, 1999.
- Fraser, G.S., *The Modern Writer and his World*, Deutsch, London, 1964.
- Friederich, H., *La struttura della lirica moderna*, Garzanti, Milano, 1973
- Frank, M., *Il dio a venire*, Einaudi, Torino, 1994.
- Frost, R., *Early Poems*, Penguin Classic, New York, 1988.
- Garin, E., *Cronache di filosofia italiana (1900-1943)*, Laterza, Bari, 1953.
- Giardini, N., *Letteratura comparata*, Mondadori, Milano, 2002, p. 43.
- Gnisci, A., (a cura di), *Letteratura Comparata*, Mondadori, Milano, 2002.
- Hassan, I., *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, Oxford University Press, New York, 1971.
- Hölderlin, F., *Le liriche*, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2002.
- Izzo, C., *La letteratura nord-americana*, Sansoni, Firenze, 1967.
- Jabès, E., *Uno straniero con, sotto il braccio, un libro di piccolo formato*, SE, Milano, 2001.
- Jesi, F. *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 2002.
- Jung, C. G., *Commentary on "The Secret of the Golden Flower" in Collected Works*, Routledge and Kegan Paul, London, Vol. XIII, 1978.
- Kundera, M., *Bacon, Il gesto brutale del pittore*, «La Repubblica», 6 febbraio, 1997.
- Laforgue, J., *Le poesie*, Bur Classici, Rizzoli, Milano, 1998.
- Levinas, E., *Il Tempo e l'Altro*, Il Melangolo, Genova, 1997.
- Lindsay, V., *The Congo and Other Poems*, Dover Pub., New York, 1992
- "Lo Straniero", *Atti del Convegno di Studi, Cagliari, 16-19 novembre 1994*, a cura di Piero Domenichelli e Pino Fasano, Bulzoni Editore, Roma, 1997.
- Lodge, D., *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, E. Arnold, London, 1977.

- Luzi, M., *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1966.
- Maxia. S., *Uomini e bestie nella narrativa di Federigo Tozzi*, Liviana, Padova, 1971.
- Nietzsche, F., *Genealogia della morale*, Adelphi, Milano, 2000.
- Nietzsche, F., *La gaia scienza*, Adelphi, Milano, 1977.
- Nietzsche, F., *L'anticristo*, Adelphi, Milano 1977
- Nietzsche, F., *Ditirambi di Dioniso e poesie postume*, Adelphi, Milano, 1977,
- Ortega Y Gasset, J., *The Dehumanization of Art and Other Essays*, Princenton, London, 1972.
- Otto, W.F., *Il mito*, Il melangolo, Genova, 1993.
- Otto, W.F., *Le muse e l'origine divina della parola e del canto*, Fazi, Roma, 2005.
- Pagnini, M., *Pragmatica della letteratura*, Sellerio, Palermo, 1988.
- Paz, O., *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1974.
- Poe, E. A., *Selected Prose and Poetry*, The Modern Library, New York, 1951.
- Pound, E., *Literary Essays*, New Direction, 1968.
- M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966.
- Raymond, M., *Da Baudelaire al surrealismo*, Einaudi, Torino, 1948.
- Recalcati, M., *L'ultima cena: anoressia e bulimia*, Bruno Mondadori, Milano, 1997.
- Ricci, M., *Idillio e trasgressione. Foscolo- Pisolini- Carnevali a Bologna*, Editoriale Mongolfiera delle Muse, Bologna, 1990.
- Rimbaud, A., *Opere*, Einaudi, Torino, 1990.
- Sollors, W., *Alchimie d'America*, Editori Riuniti, Roma, 1990
- Spender, S., *Moderni o contemporanei?*, Vallecchi, Firenze, 1966.
- Spitzer, L., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Einaudi, Torino, 1959.
- Steiner, G., *Extraterritorial: Papers on Literature and Language Revolution*, Atheneum, New York, 1971 .

Thoreau, H. D., *Walden and Other Writings*, The Modern Library, New York, 2000.

Tozzi, F. *Opere*, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1987

Verlaine, P., *Poesie e Prose*, I Meridiani, Mondadori, Milano, 2002.

Whitman, W., *Foglie d'erba*, Biblioteca universale Rizzoli, 2004 (con testo a fronte).

Williams W. C., *La tecnica dell'immaginario. Saggi sull'artista e l'arte dello scrivere*, SugarCo, Milano, 1981.

## LETTERATURA DELL'EMIGRAZIONE E LETTERATURA ITALO-AMERICANA

(Per dar conto dell'evoluzione degli studi d'ambito, si è optato per una disposizione in ordine cronologico dei testi consultati).

Peragallo, O., *Italian-American Authors and Their Contribution to American Literature*, New York: F.S.Vanni, 1949.

Pucelli, R., ed. *Anthology of Italian and Italo-american Poetry*. Boston: Bruce Humphries, 1954.

Fichera, F., *Letteratura Italoamericana*, Milano, Convivio Letterario, 1958.

Prezzolini, Giuseppe, *I trapiantati*, Longanesi, 1963.

Cammet, J., *The Italian-American Novel*, Staten Island, NY, The American Italian Historical Association, 1969.

Magione, J., *America is Also Italian*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1969.

Ward, D., *Cities and Immigrants*, Oxford University Press, 1971.

Cordasco, F., LaGumina S., *Italians in The United States: A Bibliography of Reports, Texts, Critical Studies and Related Materials*. New York: Oriole Editions, 1972.

Kessner T., *The Golden Door*, Oxford University Press, New York, 1972.

Vecoli, R., *Italian American radicalism: Old World Origins and New World Developments*, Staten Island, NY, The American Italian Historical Association, 1972.

*A Gathering of Ghetto Writers: Irish, Italian, Jewish, Black, and Puerto Rican /* edited, with an introduction, by Wayne Charles Miller, New York University Press, 1972.

Aa. Vv., *Gli italiani negli Stati Uniti. L'emigrazione e l'opera degli italiani negli Stati Uniti d'America. Atti del III Symposium di Studi Americani*, Firenze, 27-29

maggio 1969, Firenze, Istituto di Studi Americani - Università degli Studi di Firenze, 1972.

Green, Basile, R. *The Italian- American Novel*, Rutherford, NJ, Fairleigh Dickinson, University Press, 1974.

Scarpaci, J.A., ed. *The Interaction of Italians and Jews in America*, Staten Island, NY, The American Italian Historical Association, 1975.

Cardillo, G., *Italian-American Writers*, New York: Istituto Italiano di Cultura, 1976.

Miller, W.C., *A Comprehensive Bibliography for the Study of American Minorities*, New York: New York University Press, 1976.

Fine, D., *The City, The Immigrant and The American Fiction, 1880-1920*, The Scarecrow Press, Inc., Metuchen, 1977.

Gallo, P., *The Urban Experience of Italian-Americans*, Staten Island, NY, The American Italian Historical Association, 1977.

Viscusi, Robert, "De vulgari eloquentia": *An Approach to the Language of Itlaina American Fiction*, Yale Italian Studies, Vol. 1, n. 3, 1981.

Boelhower, W., "The Immigrant Novel as Genre", MELUS, Vol. 8, n. 1, (Spring), 1981.

Boelhower, W., (a cura di) *Immigrant autobiography in the United States : (four versions of the Italian American self)*, Essedue Edizioni, Verona, 1982.

Bercovitch, S., *The Ritual of American Autobiography*, «Revue française d'études américaines» n. 14, May 1982, pp. 139-150.

Di Pietro, R.I., Ifkovic, L., *Ethnic Perspectives in American Literature*, Modern Language Association, New York 1983.

Raffaele Cocchi, *In Search of Italian American-Poetry in the U.S.A., (In Their Own Words*, Vol. 11, n.1, Winter 1984).

Alfonsi, Ferdinando, *Poeti Italo-Americani, Italo-American Poets. Antologia Bilingue. A Bilingual Anthology*, Catanzaro: Carrello Editors, 1985.

Rubeo, U., *Mal d'America: da mito a realtà*. Roma: Editori Riuniti, 1987.

Gardaphé, F., "Fact in Fiction: Oral Traditions and the Italian-American Writer" in *The Melting Pot and Beyond: Italian Americans and the year 2000*, ed. J. Krase and W. Egelman, Staten Island, NY, The American Italian Historical Association, 1987.

Alfonsi, F., *Dictionary of Italian American Poets*, New York: Peter Lang, 1989.

Cannistraro, P.V., *Italian Americans: The Search for a Uable Past*, Staten Island, NY, The American Italian Historical Association, 1989.

Mulas, Francesco, "Sardinian Literature on the Subject of Migration to America", in *Italian- Americans in Tansition*, ed J. V. Scelsa, S. J. LaGumina and L. Tomasi, Staten Island, NY, The American Italian Historical Association, 1990.

Candeloro, D., *The Italian Ethics: Their Languages, Literature and Lives*, Staten Island NY, 1990.

*From the Margin : Wwritings in Italian Americana* / edited by Tamburri A.J., Giordano, P.A., Gardaphé, F.L. - West Lafayette, Ind : Purdue University Press, 1991.

Alfonsi, F., *Italian-american Poetry: Poesia Italo-americana*, Carello Editore, Catanzaro, 1991.

Tamburri, A.J., *To Hyphenate or Not to Hyphenate: the Italian-American Writer: an "Other American"*. Montreal: Guernica Editions, 1991.

*La letteratura dell'emigrazione: gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, a cura di Jean-Jacques Marchand, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino, 1991.

Cocchi, R., *Selected Bibliography of Italian-American Poetry*, in «Italian Americana», Vol. X, No. 2, Spring/Summer 1992.

Mangione, J., Morreale, B., *La Storia*, New York: Harper-Collins, 1992.

Fontanella, L., Valesio, P., *Italian Poets in America*, «Gradiva: International Journal of Italian Literature», 5.1 (1992-93).

Carravetta, P., Valesio P., *Poesaggio. Poeti italiani d'America*, Pagvs Edizioni, Treviso, 1993.



Vitiello, J., *Poetics and Literature Of The Diaspora*. Lewston, NY: Edwin Mellen Press, 1993.

Parrino, M., *Italian-American Autobiographies*. Providence, RI: Italian Americana Publications, 1993.

Mulas F., *Studies on Italian-American literature*, Center For Migration Studies, New York, 1995.

Gardaphé, F.L. *Dagoes Read: Tradition and The Italian American Writer*, Toronto and New York: Guernica Editions, 1995.

*Italian Signs, American Streets : the evolution of Italian American narrative* / Fred L. Gardaphé. - Durham, N.C : Duke University Press, 1996.

Franzina E., *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850-1940)*, Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.

Tamburri, A.J., *A Semiotic of Ethnicity*. Albany, NY: State University of New York Press, 1998.

Giordano P.A., Tamburri A.J., *Beyond the Margins. Readings in Italian American*, Cranbury, NJ: Fairleigh Dickinson UP. 1998.

*Il sogno italo-americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione negli Stati Uniti*, a cura di Sebastiano Martelli, Atti del Convegno "Il sogno italo-americano", 28-30 novembre 1996, CUEN, Napoli, 1998.

D'Acerno, P., *The Italian American Heritage: A Companion to Literature*, New York: Garland Publishing, 1999.

*Adjusting Sites: New Essays in Italian American Studies* / edited by William Boelhower and Rocco Pallone. - Stony Brook N.Y : Forum italicum, 1999.

*Chiaroscuro: Essays of Identity* / Helen Barolini. - Rev. ed.. - Madison, Wis : University of Wisconsin, 1999.

*Bibliography of the Italian American book* / Fred Gardaphé, James J. Periconi ; preface by Robert Viscusi ; introduction by James J. Periconi. - 1st ed.. - Mount Vernon, N.Y. : Italian American Writers Association, 2000.

La Gumina S.J. et al., *The Italian American Experience: an Enciclopedia*, Editor (New York: Garland Publishing, 2000).

Durante, F., *ItaloAmericana. Letteratura e storia degli italiani negli Stati Uniti*, Mondadori, Milano, 2001.

Fontanella, L., *La parola transfuga. Scrittori italiani in America*, Edizioni Cadmo, Fiesole, 2003.

Marazzi, M., *I misteri di Little Italy. Storie e testi della letteratura italoamericana*, Franco Angeli, Milano, 2003.

Durante F., *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti, 1880-1943*, Mondadori, Milano 2005.

## BIBLIOGRAFIA SU PAPINI E IL TEMPO DE «LA VOCE»

### **Dizionari.**

*Dizionario universale della letteratura contemporanea*, Mondadori, Milano, 1959.

*Dizionario della letteratura italiana contemporanea*, Vallecchi, Firenze, 1973

*Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, Utet, Torino, 1973.

### **Collettanei, guide, quadri d'insieme.**

*Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, IX: *Il Novecento*, Garzanti, Milano, 1969.

*La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, IX: *Il Novecento. Dal decadentismo alla crisi dei modelli*, Laterza, Bari, 1976.

A. Asor Rosa, *Sintesi di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze, 1972.

Asor Rosa, A., *La cultura*, in *Storia d'Italia*, IV/2: *Dall'Unità a oggi*, Einaudi, Torino, 1975.

Asor Rosa, A., *Letteratura Italiana del Novecento*, Einaudi, Torino, 2000

G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Sansoni, Firenze, 1968.

Contini, G., *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, Rizzoli, Milano, 2002.

De Castris, A. L., *Il decadentismo italiano*, Bari, 1974.

Gioanola, E., *Storia letteraria del Novecento in Italia*, Sei, Torino, 1976.

Guglielmino, S., *Guida al Novecento*, Principato, Milano, 1971.

Mancorda, G., *Novecento*, Calderoni, Bologna, 1974.

Manacorda, G., *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Editori Riuniti, Roma, 1977.

Mengaldo, P.V., *La tradizione del Novecento* (Seconda Serie), Einaudi, Torino, 2003.

Petronio, G., Martinelli, A., *Novecento letterario italiano*, Palumbo, Palermo, 1974-75.

Petronio, G., *Quadro del '900 italiano*, Palumbo, Palermo, 1976.

Sapegno, N., *Compendio di storia della letteratura italiana*, III, La Nuova Italia, Firenze, 1947.

Spagnoletti, G., *Profilo della letteratura italiana del Novecento in Italia*, Gremese, Roma 1975.

### **Antologie**

Anceschi, L., Antonielli, S., *Lirica del Novecento*, Vallecchi, Firenze, 1953.

Mengaldo, P.V. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano, 1978.

Sanguineti, E. (a cura di), *Poesia del Novecento*, Einaudi, Torino, 1969

Spagnoletti, G.(a cura di), *Poeti del Novecento*, Mondadori, Milano, 1952. (poi 1973).

### **Saggi**

AA. VV., *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, Olschki, Firenze, 1976.

Anceschi, L., *Saggi di poetica e di poesia*, Parenti, Firenze, 1942.

Anceschi, L., *Le poetiche del Novecento in Italia*, Marzorati, Milano, 1972.

Anceschi, L., *Il modello della poesia*, Scheiwiller, Milano, 1966.

- Bigongiari, P., *Poesia italiana del Novecento*, Vallecchi, Firenze, 1965.
- Bigongiari, P., *Prose per il Novecento*, la Nuova Italia, Firenze, 1970.
- Bo, C., *Otto studi*, Vallecchi, Firenze, 1939.
- Cecchi, E., *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea*, Garzanti, Milano, 1954.
- Cecchi, E., *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, Mondadori, Milano, 1972.
- Chiarini, P., *L'espressionismo. Storia e strutture*, La Nuova Italia, Firenze, 1969.
- Contini, G., *Un anno di letteratura*, Einaudi, Torino, 1974.
- Contini, G., *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972.
- De Robertis, G., *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze, 1963.
- Debenedetti, G., *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano, 1974.
- Falqui, E., *Novecento letterario*, Vallecchi, Firenze, 1954-68.
- Fernandez, D., *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici, Milano, 1960.
- Forti, M., *Idea del romanzo italiano fra Ottocento e Novecento*, Garzanti, Milano, 1981.
- Luti, G., *Narrativa italiana dell'Otto-Novecento*, Sansoni, Firenze, 1964.
- Mengaldo, P.V., *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano, 1975.
- Pancrazi, P., *Scrittori d'oggi*, serie VI, Laterza, Bari, 1953 (poi ripreso in *Ragguagli del Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, Ricciardi, Milano Napoli, 1967).
- Pozzi, G., *La poesia italiana del Novecento da Gozzano agli Ermetici*, Einaudi, Torino, 1965.

## **Sulle riviste e «La Voce»**

*La cultura italiana del Novecento attraverso le riviste*, I: «Leonardo» «Hermes» «Il Regno», a cura di D. Frigessi, Torino, 1960; III: «La Voce» (1908-1914), a cura di A. Romanò, Torino, 1960; IV: «Lacerba», «La Voce» (1914-1916), a cura di G. Scalia, Torino, 1961; V: «L'Unità» «La Voce politica» (1915), a cura di G. Golizio e A.. Guerra, Torino, 1962;

Bertacchini, R., *Le riviste del Novecento. Introduzione e guida allo studio dei periodici italiani. Storia, ideologia e cultura*, Le Monnier, Firenze, 1979.

Carpì, U., «La Voce». *Letteratura e primato degli intellettuali*, De Donato, Bari, 1975.

Chiti, L., (a cura di), *Cultura e politica nelle riviste fiorentine del primo Novecento*, Torino, Loesher, 1972.

Luperini, R., *Gli esordi del Novecento e l'esperienza della «Voce»*, Laterza, Roma-Bari, 1976.

Piscopo, U., *Riviste e movimenti culturali del Novecento*, Ferrero, Napoli, 1978.

Prezzolini, G., *L'italiano inutile*, Longanesi, Milano, 1953.

Prezzolini, G., *Il tempo della «Voce»*, Vallecchi- Longanesi, Firenze, 1961.

Prezzolini, G., *La Voce 1908-1913, Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, Rusconi, Milano, 1974

## **Alcune opere di Giovanni Papini**

Papini, G., *Opere*, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1977.

Papini, G., *Un uomo finito*, Libreria della «Voce», Firenze, 1912.

Papini, G., *Ventiquattro cervelli*, Vallecchi, Firenze, 1924 (prima ed. 1912).

Papini, G., *Cento pagine di poesia*, Libreria della «Voce», Firenze, 1915.

Papini, G., *Polemiche religiose*, Carabba, Lanciano, 1917.

Papini, G., *Storia di Cristo*, Vallecchi, Firenze, 1921.

Papini, G., *Gog*, Vallecchi, Firenze, 1931.

Papini, G., *Eresie letterarie*, Vallecchi, Firenze, 1932.

Papini, G., *Il non finito. Diario 1900 e scritti inediti giovanili*, a cura di A.Casini Paszkowski, Le Lettere, 2005.

Papini-Pancrazi, *Le ombre di Parnaso*, con introduzione di Silvio Ramat, Vallecchi, Firenze, 1973.

### **Alcune opere critiche su Giovanni Papini**

Allodoli, E., *Papini*, N.E.M.I., Firenze, 1934.

Angelini, C., *Uomini della «Voce»*, Milano, Scheiwiller 1986

Bagnoli, P., *Giovanni Papini. L'uomo impossibile*, Sansoni, Firenze, 1982.

Bargellini, P., *Giovanni Papini nel ventennale della sua morte: 1956-1976*, Universalis Fraternitas, Verona, 1976.

Battaglia, S., *La puntigliosa anarchia di Papini*, in «Filologia e letteratura», XVI, 1970.

Bo, C., *Io Papini* (antologia), Vallecchi, Firenze, 1967.

Capri, A., «Un uomo finito» o «Storia di Cristo»? : arte e fede di Giovanni Papini, Sonzogno, Milano, 1921.

De la Vega, V.G., *Papini, Hemingway y Hamsun, tres estilos periodísticos de hoy*, 1972.

Di Biase, C., *Giovanni Papini. L'anima intera*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1999.

Di Franca, M., *Storia dell'anima di Giovanni Papini*, Edizioni Paoline, Modena, 1957.

- Fabbroni, F., *Il demiurgo impossibile*, Atheneum, Firenze, 1991.
- Fondi, R., *Un costruttore: Giovanni Papini*, Vallecchi, Firenze 1922.
- Franchini, V., *Papini intimo*, Cappelli, Bologna, 1957.
- Frangini, G.B., *Papini vivo*, Thule, Palermo, 1982.
- Gaye, V., *La critica letteraria di Giovanni Papini*, Sandron, Firenze, 1965.
- Gerard, G., *Giovanni Papini à la Recherche d'une Vérité absolue. Son évolution spirituelle de 1903 à 1921*, Université catholique de Louvaine, 1961.
- Goulet, A., *Giovanni Papini juge d'André Gide*, Avec de nombreux inédits d'André Gide, de Giovanni Papini et de plusieurs autres auteurs, Centre d'Études Gidiennes, Lyon, 1982.
- Gozzini, M., *Papini vivo*, Vallecchi, Firenze, 1957.
- Horia, V., *Giovanni Papini*, Giovanni Volpe Editore, Roma, 1972 (I ed. francese 1963).
- Invitto, G., *Un contrasto novecentesco: Giovanni Papini e la filosofia*, Micella, Lecce, 1984.
- Isnenghi, M., *Papini*, La Nuova Italia, Firenze, 1972.
- Lovreglio, J., *Une odyssée intellectuelle entre Dieu et Satan. Giovanni Papini (1881-1956)*, Lethielleux, Paris. Vol. I, *L'homme*, 1973. Vol. II, *La pensée*, 1975. Vol. III, t. I, *L'écrivain*, 1978. Vol. III, t. II, *L'écrivain*, 1981
- Papini, M.C., *Giovanni Papini: entre surréalisme et réalisme magique*, in *Les assassins du clair de lune. Questions sur le Futurisme italien*, Marseille, Editions Via Valeriano, 1992.
- Prezzolini, G., *Giovanni Papini*, Torino, Gobetti, 1925.
- Prezzolini, G., *Quattro scoperte. Croce - Papini - Mussolini - Amendola*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1964.
- Prezzolini, G., *Storia di un'amicizia, carteggio con Papini*, I e II, Vallecchi, Firenze, 1966 e 1968.



Ridolfi, R., *Vita di Giovanni Papini*, Mondatori, Milano, 1957.

Vannicelli, A., *La tentazione del racconto: le novelle del primo Papini tra simbolismo e futurismo (1894-1914)*, Cesati, 2004

Vettori, V., *Giovanni Papini*, Borla, Torino, 1967.

Viviani, A., *Papini aneddotico*, Formaggini, Roma, 1936.

Viviani, A., *La maschera dell'Orco*, Bietti, Milano, 1955.

### **Alcune traduzioni**

Giovanni Papini, *Four and Twenty Minds*, G. Harrap & C., London 1923

Giovanni Papini, *Life of Christ*, Harcourt, Brace and Company, New York 1923.

Giovanni Papini, *The Story of Christ*, Hodder and Stoughton, London 1923.

Giovanni Papini, *The Failure*, Harcourt, Brace and Company, New York 1924.

Giovanni Papini, *Life and Myself*, Brentano's, New York 1930.

Giovanni Papini, *Saint Augustine*, Harcourt, Brace and Company, New York 1930.

Giovanni Papini, *Gog*, Harcourt, Brace and Company, New York 1931.

Giovanni Papini, *Dante Vivo*, translated from the Italian by Eleanor Hammond Broadus and Anna Benedetti, The Macmillan Company, New York 1935.

Giovanni Papini, *A Man finished*, Hodder and Stoughton, London 1936.

*El espejo que huye*, traducción de Horacio Armani, selección y prólogo de Jorge Luis Borges, Librería La Ciudad, Buenos Aires, 1978.

Giovanni Papini, *The Failure*, translated from the Italian by Virginia Pope, Kessinger Publishing, New York 2005.

## BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO PER LA LETTERATURA AMERICANA

### Guide di storia letteraria

*American Poetry: The Twentieth Century. Volume two: from E.E. Cummings to May Swenson* (contains Carnevali's *Almost a God*), The Library of America, 2006.

Bercovith, S., *The Cambridge history of American literature*, Cambridge University Press, New York.

Blair, W., *The literature of the United States: An Anthology and a History from the Colonial Period through the American Renaissance*, Scott, Foresman, Chicago, 1953.

Berti, L., *Storia della letteratura americana*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1950.

Cunliffe, M., *Storia della letteratura americana*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1970.

Elliott, E., *Columbia literary history of the United States*, Columbia University Press, New York, 1988. .

Fink, G., Maffi M., Minganti F., Tarozzi B., *Storia della letteratura americana*, Sansoni, Firenze, 2001.

Izzo, C., *La letteratura nord-americana*, Nuova Accademia, Milano, 1988.

Spiller, R.E., *Literary History of the United States*, Macmillan, New York, 1948.

Spiller, R.E., *Literary History of the United States*, Macmillan, New York, 1963.

### Saggi

Accardo, A., Marotti, M., Tattoni, I., *Identità e scrittura: studi sull'autobiografia nord-americana*, Bulzoni, Roma, 1988.

Allen, F.L., *The Big Change: America Transforms Itself, 1900-1950*, Harper and Brothers, New York, 1952.

- Amoruso, V., *La letteratura americana moderna 1861-1915*, Laterza, Bari, 2000.
- Baker, H., *Modernism and the Harlem Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago; London, 1987.
- Baroni, D., *Grattacieli, architettura americana fra mito e realtà*, Electa Editrice, Milano, 1979.
- Binni, F., *Modernismo letterario anglo-americo: permanenze e irrealtà di un'istituzione del progresso*, Bulzoni, Roma, 1978.
- Bogan, L., *Achievement in American Poetry*, H. Regnery Co., Chicago, 1951.
- Brooks, C., *Modern Poetry and the Tradition*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, N.C., 1939.
- Brooks, C., *The Hidden God: Studies in Hemingway, Faulkner, Yeats, Eliot, and Warren*, Yale University Press, New Haven, 1963.
- Brooks, V.W., *The Times of Melville & Whitman*, Dent, London, 1948.
- Calimani, D., *T.E. Eliot. Le geometrie del disordine*, Liguori, Napoli, 1998.
- Cecchi, E., *Scrittori inglesi e americani*, Mondadori, Milano, 1947.
- Ciucci, Dal Co, Manieri-Elia, Tafuri, *La città americana*, Editori Laterza, Bari, 1973.
- Cooley, T., *Educated Lives: The Rise of Modern Autobiography in America*, Ohio State University Press, Columbus, 1976.
- Couser, G.T., *American Autobiography: The Prophetic Mode*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1979.
- Cowley, M., *After the Genteel Tradition*, W.W. Norton and Company, New York, 1937.
- Denny, M., Gilman, W.H., *The American Writer and the European tradition*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1950.
- DiBattista M., *Letteratura e autobiografia negli Stati Uniti*, Jaca Book, Milano, 1994.

Fiedelson C., *Symbolism and American Literature*, The University of Chicago Press, Chicago- Londra, 1959.

Foerster, N., *Nature in American Literature: Studies in the Modern View of Nature*, Macmillan, New York, 1923.

Fussell, E., *Lucifer in Harshness*, Princeton University Press, Princeton, 1973.

Germain, E.B., *English and American Surrealist Poetry*, Penguin Books, Harmondsworth (Middlesex), 1979.

Giorcelli, C., Stefanelli, M.A. (a cura di), *The Rhetoric of Love in The Collected Poems of William Carlos Williams*, Edizioni associate, 1993.

Guidi, A., *Occasioni americane : saggi di letteratura americana*, Edizioni moderne, Roma, 1958.

Hann, E., *Romatic Rebels. An Informal History of Bohemianism in America*, Houghton Mifflin Company, The Riverside Press, Boston- Cambridge 1967.

Jarrell R., *La poesia di un'epoca*, Guanda, Parma, 1956.

Kenner, H., *A Homemade World: The American Modernist Writers*, Alfred A. Knopf, 1975.

Kenner, H., *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1974.

Kreymborg. A., *A History of American Poetry: Our Singing Strength*, Tudor, New York, 1934.

Lombardo, A., *Realismo e simbolismo: saggi di letteratura contemporanea*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1957.

Lombardo, A., *La critica italiana sulla letteratura americana*, Edizioni di storia della letteratura, Roma, 1959.

Lombardo, A., *Il diavolo del manoscritto*, Rizzoli, Milano, 1974.

Lombardo, A., *La ricerca del vero: saggi sulla tradizione letteraria americana*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2005.

- Linati, C., *Scrittori anglo americani d'oggi*, Corticelli, Milano, 1932.
- Maffi, M., *La giungla e il grattacielo : gli scrittori e il sogno americano: 1865-1920*, Laterza, Roma, 1981.
- MacLeish, A., *Poetry and Experience*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1960
- Matthiessen, F.O., *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford University Press, London, 1941.
- Michaud, R., *Panorama de la littérature américaine contemporaine*, S. Kras, Paris, 1928.
- Mumford, L., *Architettura e cultura in America*, tradotto da Francesco Dal Co, Marsilio Editori, Venezia, 1977.
- Parrington, V.L., *American Dreams: a Study of American utopias*, Russell & Russell, New York, 1964.
- Pavese, C., *La letteratura Americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1953
- Perosa, S., *Le vie della narrativa americana*, Mursia, Milano, 1965.
- Pisanti, T., *L'immagine e il furore: otto-novecento americano*, Liguori, Napoli, 1980.
- Pisanti, T., *Novecento letterario americano*, Edisud, Salerno, 1988.
- Pisanti, T., *La 'veste di Dio' : la natura da Emerson a Frost*, Edisud, Salerno, 1990.
- Pivano, F., "L'età del Jazz", in Fitzgerald F.S., *Belli e Dannati*, Mondadori, Milano 1973.
- Pivano, F., *Mostri degli anni venti*, Formichiere, Milano, 1973.
- Poirier, R., *The performing Self: Compositions and Decompositions in the Languages of Contemporary Life*, Oxford University Press, New York, 1971.
- Prezzolini, G., *Come gli americani scoprirono l'Italia*, Boni, Bologna, 1971
- Rizzardi, A., *L'identità americana : letteratura e critica*, Argalia, Urbino, 1963.

Rosati, S., *L'ombra dei padri : studi sulla letteratura americana*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma, 1958.

*Il simbolismo nella letteratura nord-americana*. Atti del symposium tenuto a Firenze, 27-29 novembre 1964, La Nuova Italia Firenze, 1965.

Stone, A., *The American Autobiography, A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., 1981.

Tafuri, M., *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino, 1980.

Tanner, T., *The American Mystery: American literature from Emerson to DeLillo*, foreword by Edward Said, Cambridge University Press, New York, 2000.

Taupin, R., *L'influence du Symbolisme Français sur la poésie américaine*, Librairie Champion, 1927.

Untermeyer L., *Modern American Poetry*, New York, Harcourt Brace and Company, 1950.

Wertheim, A.F., *The New York Little Renaissance*, New York University Press, New York, 1976.

Wilson, E., *American Earthquake: A Documentary of the Twenties and Thirties*, Double Day, New York, 1958.

Yoder, R. A., *Emerson and The Oprhic Poet in America*, University of California Press, Berkeley, 1978.

### **Lost Generation e Little Magazines**

Anderson, M., *The Little Review Anthology*, Hermitage House, New York, 1953.

Angoff, C., *The Tone of the Twenties and Other Essays*, South Brunswick, N.J., A.S., Barnes, 1966.

Beach, S., *Shakespeare & Company*, Harcourt, Brace, New York, 1959

Beaton, C., *The Wandering Years: Diaries: 1922 – 1939*, Little Brown, Boston, 1961.

Bochner, J., *American Literary Magazines: The Twentieth Century*, Ed. Edward E. Chielens (Westport, CT, and London: Greenwood Press, 1992).

Bradbury, J.M., *The Fugitives: A Critical Account*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1958.

Churchill, S., *The Little Magazine Others and the Renovation of American Poetry*, Ashgate Publishing, 2006.

Cowley, M., *Exile's Return*, Viking, New York, 1951.

Cowley, M., *A Second Flowering: Works and Days of the Lost Generation*, Viking, New York, 1973.

Crosby, C., *The Passionate Years*, Dial, New York, 1953.

Dahlberg, E., *Alms for Oblivion*, The University of Minnesota Press, Minneapolis 1964.

Dahlberg, E., *Beautiful Failures*, in «New York Times Book Review», January 15, 1967.

Dahlberg E., *The Confessions of Edward Dahlberg*, Braziller, New York, 1971.

Dijkstra, B., *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*, Princeton University, 1969.

Dos Passos, J., *The Best Times*, New American Library, New York, 1966.

Earnest, E., *Expatriates and Patriots: American Artists, Scholars, and Writers in Europe*, Duke University Press, Durham, 1968.

Ford, H., *Published in Paris*, MacMillan Publishing Co., New York, 1975.

Halpert, S., John, R., *A return to Pagany : the History, Correspondence, and Selections from a Little Magazine, 1929-1932*, Beacon Press, Boston, 1969.

Hoffman, F., J., Charles, A., Carolyn F. U., *The Little Magazine: A History and a Bibliography*, Princeton UP, Princeton, New Jersey, 1946.

Hoffman, F., *The Twenties: American Writing in the Postwar Decade*, The Free Press. Macmillan Publishing Co., New York, 1955

Klein, M., *Foreigners : the Making of American literature, 1900-1940*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.

Knoll, R.E., *McAlmon and the Lost Generation. A Self Portrait*, Edited with a commentary by Robert E. Knoll, University of Nebraska Press, Lincoln, 1962.

Knoll, R.E., *Robert McAlmon Expatriate Publisher and Writer*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1957.

Kreymborg, A., *Troubadour: An American Autobiography*, Sagamore Press Inc, New York, 1957 (First published in 1925: New York, Boni and Liveright);

Kreymborg, A., Mumford L., Rosenfeld P., *The Second American Caravan*, The MacCAulay Company, New York, 1928.

McAlmon, R., Boyle, K., *Being geniuses together, 1920-1930*, Double Day & Company, New York, 1968.

Monroe, H., *A Poet's Life: Seventy Years in a Changing World*, MacMillan, New York, 1938.

Monroe, H., *A Hurried Poet*, «Poetry», XXVII, 4, Gennaio, 1926.

Monroe, H., *Notes*, in «Poetry», 1, Aprile, 1920.

Munson, G., *The Awakening Twenties*, Louisiana State UP, Baton Rouge, 1985.

Neagoe P., *Americans Abroad*, The Service Press, The Hague, 1932.

*Others: An Anthology of the New Verse* (New York: Alfred A. Knopf, 1916).

*Others: An Anthology of the New Verse* (New York: Alfred A. Knopf, 1917).

*Others for 1919: An Anthology of the New Verse* (New York: Nicholas L. Brown, 1920).

Putnam, S., *The Mad Wop*, in «The Milwaukee Arts Monthly», I, 11, October 1922.

Putnam, S., *Paris Was Our Mistress: Memoirs of a Lost and Found Generation*, Viking, New York, 1947.

Stein, G., *Lectures in America*, Virago Press limited, London, 1988.

Rosenberg, H., *The Tradition of the New*, Da Capo Press Edition, New York, 1994.

Rosenfeld, P., *Men Seen: Twenty-four Modern Authors*, New York, The Dial Press, 1925.



Rosenfeld, P., *By Way of Art*, Coward McCann Inc, New York, 1928.

Ross, I., *The Expatriates*, Crowell, New York, 1970.

Solon, I., *Notes*, «The little Review», VI, 9, gennaio 1920.

Walsh, E., *A Young Living Genius*, «This Quarter», (Paris, Milan, Montecarlo), I, 2, Fall/ Winter 1925-1926.

Wasserstrom, W., *The time of the Dial*, Syracuse University Press, Syracuse, 1963.

Watson, S., *Strange Bedfellows, The First American Avant-Garde*, Abbeville Press Publishers, New York, London, Paris, 1991.

Wickes, G., *Americans in Paris*, Doubleday, New York, 1969.

William, E., *Harriet Monroe and the Poetry Renaissance: The First Ten Years of Poetry*, University of Illinois Press, Urbana, 1977.

### **Alcune opere di e su Sherwood Anderson**

*Mid-American Chants*, John Lane Company, London, New York, 1918.

*A Story teller's Story*, Huebsch, New York, 1924.

“A Dying Poet. To Emanuel Carnevali”, in *A New Testament*, Boni and Liveright, New York, 1927.

*Sherwood Anderson's Notebook*, Bony & Liveroght, New York, 1926.

*Sherood Anderson's Memoirs*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1942.

*Sherwood's Anderson's Memoirs*, (a critical edition newly edited from the original manuscripts by Ray Lewis White), The University of North Carolina Press, Chapel 1969.

Anderson, D.A., *Sherwood Anderson: An Introduction and Interpretation*, Holt, Reinhart and Winston, New York, 1967.

R. Burbank, *Sherwood Anderson*, Twaine, New York, 1964.

Modlin, C., *Sherwood Anderson's Selected Letters*, University of Tennessee Press, Knoxville, 1984.

Schevill, J., *Sherwood Anderson: His Life and Work*, University of Denver Press, Denver, 1951.

White R.L., *The Achievement of Sherwood Anderson*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1966.

### **Alcune opere di e su Kay Boyle**

*A Year Before the Last*, Harrison Smith, New York, 1932.

*Wedding Day: and Other Stories*, Pharos, London, 1932.

*My Next Bride*, Harcourt Brace and Company, New York, 1934.

*A Glad Day*, New Direction, Norfolk Conn, 1938.

*365 Days*, Harcourt Brace, New York, 1936.

*Collected Poems*, Knopf, New York, 1962.

Mellen, J., *Kay Boyle, Author of Herself*, Ferrar Straus and Giroux, New York, 1994.

Whipple Spanier, S., *Kay Boyle Artist and Activist*, Southern Illinois University Press, 1986.

Bell, E. S., *Words That Must somehow be said, Selected Essays of Kay Boyle*, North Point Press, San Francisco, 1985.

Bell, E. S., *Kay Boyle, A Study of the Short Fiction*, Maxwell MacMillan, New York, 1992.

### **Lettere e alcuni scritti di Ezra Pound**

*The letters of Ezra Pound, 1907-1941* / edited by D.D. Paige. - New York : Harcourt, 1950.

*Selected Letters of Ezra Pound and William Carlos Williams*, A New Directions Books, Edited by Hugh Withermeyer, 1996.

*The Letters of Ezra Pound to Margareth Anderson*, A New Directions Books, 1998.

*Selected Letters of Ezra Pound and Louis Zukofsky*, A New Directions Books, 1987.

*Literary essays of Ezra Pound* / edited with an introduction by T. S. Eliot. - Norfolk, Conn. : New Directions, 1954.

*Irony, Laforgue and Some Satire*, in «Poetry», XI, 2 novembre 1917.

*Letter*, «Poetry», XXXCII, 5, Febbraio 1931.

*Profile. An Anthology Collected in 1931*, Scheiwiller, Milano, 1932.

*A Writer with Encephalitis*, «New York Herald», Paris, 26 agosto 1933.

Stock N., *The life of Ezra Pound*, Pelican Biographies, Routledge and Paul, London, 1970.

### **Alcune opere di e su Carl Sandburg**

*Chicago Poems*, Henry Holt and Company, New York, 1916.

*Cornhuskers*, Henry Holt and Company, New York, 1918.

*Smoke and Steel*, Harcourt, Brace and Howe, New York, 1920.

*Always the young strangers*, Harcourt, Brace, New York, 1953.

*Harvest Poem 1910- 1960*, Harcourt Brace, New York, 1960.

*Ever the winds of chance* (with an introduction by Margaret Sandburg and George Hendrick) University of Illinois Press, Urbana, 1983.

Mitgang, H., *The letters of Carl Sandburg*, Harcourt, New York, 1968.

Golden, H., *Carl Sandburg*, World Publishing Company, 1961.

Crowder R., *Carl Sandburg*, Twayne, New York, 1964.

### **Alcune opere di William Carlos Williams**

*Gloria!*, «Others», (N. J.), V, 6, Luglio 1919.

*BellyMusic*, «Others», (N. J.), V, 6, Luglio 1919.

*The Tempers*, Elkin Matthews, London, 1913).

*Al Que Quiere!*, Four Seas, Boston, 1917.

*Kora in Hell. Improvisations*, Four Seas, Boston, 1920 (repr. Kraus Reprint, 1973).

*Sour Grapes*, Four Seas, Boston, 1921.

*Spring and All*, Contact Publishing, Paris, 1923 (repr. Frontier Press, 1970).

*Paterson*, New Directions, New York, Book I, 1946; Book II, 1948; Book III, 1949; Book IV, 1951; Book V, 1958; Books I-V published in single volume, 1963.

*The Desert Music and Other Poems*, Random House, New York, 1954.

*Journey to Love*, Random House, New York, 1955.

*The Great American Novel*, Three Mountains Press, Paris, 1923.

*In the American Grain*, A. & C. Boni, New York, 1925 (repr. New Directions, 1967)

*Selected Essays*, Random House, New York, 1954.

*Imaginations*, New Directions, New York, 1970.

*The Autobiography of William Carlos Williams*, Random House, New York, 1951.

*I Wanted to Write a Poem: The Autobiography of the Works of a Poet*, Beacon Press, 1958.

*The Embodiment of Knowledge*, New Directions Books, New York, 1974.

### **Alcune opere critiche su William Carlos Williams**

Breslin, J., *William Carlos Williams: An American Artist*, Oxford University Press, New York, 1970.

Dijkstra, B., *A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists*, New Directions, New York, New Directions, 1978

Hatlen, B., Tryphonopoulos, D., *William Carlos Williams and the Language of Poetry*, National Poetry Foundation, Orono, Maine, 2002.

Mariani, P., (a cura di), *William Carlos Williams: A New World Naked*, McGraw-Hill, New York, 1981.

Riddel J.N., *The Inverted Bell: Modernism and the Counterpoetics of William Carlos Williams*, Louisiana University Press, Baton Rouge, 1974.

Tapscott, S., *American Beauty: William Carlos Williams and the Modernist Whitman*, Columbia University Press, 1984.

Weaver, M., *William Carlos Williams: The American Background* Cambridge University Press, 1971.