

Drittes Kapitel

Rezeption zeitgenössischer amerikanischer Literatur in Italien 1930-1950

In der *Fiera letteraria* leiteten Autoren den italienischen literarischen Neorealismus vom *neorealismo americano* ab. Sie verstörte an den Romanen und Erzählungen aus den zwanziger und dreißiger Jahren etwa von William Faulkner, John Steinbeck, Erskine Caldwell, James M. Cain, dass diese Autoren zum einen Slang und Dialekte verwenden, zum anderen Sex and Crime thematisieren. Zwar gilt in *Fiera letteraria*, *Cinema*, *Cinema nuovo*, *Positif*, *Filmkritik*, *Sight and Sound* der filmische Neorealismus als italienisches Markenprodukt und Exportschlager, aber Giorgio Prosperi gibt eine hiervon abweichende Deutung. Weil Werke von Vertretern des literarischen *neorealismo americano* wie Clifford Odets, Irving Shaw, John Steinbeck, William Faulkner, Ernest Hemingway weniger im Inland, als vielmehr in Italien einen großen Leserkreis gefunden hätten und von jungen Autoren nachgeahmt worden seien, „non è affatto escluso che il loro spirito, largamento diffuso in certe zone progressive dell’intelligenza italiana, sia penetrato tra le componenti del cinema neorealistico“.¹

Unter dem leitenden Erkenntnisinteresse, welche Beziehung zwischen zwei auf Originaldrehbüchern basierenden neorealistischen Filmen, *La nave bianca* und *Roma città aperta* einerseits, ausgewählter Prosa andererseits, besteht, ist die aus Italien in die USA führende Spur zu verfolgen, was die von Prosperi designierte Quelle betrifft. Den herausragenden Stellenwert amerikanischer Gegenwartsprosa im faschistischen Italien für einzelne Autoren sollen ausgewählte Schriften von Cesare Pavese und Emilio Cecchi erhellen. Die gegenüber den dreißiger Jahren unverändert hohe Bedeutung moderner amerikanischer Belletristik für italienische Leser während des Zweiten Weltkrieges wird aus der Editions-geschichte der Anthologie *Americana* 1940-1943 ersichtlich.

Pavese beschäftigt sich im Zeitraum 1930 bis 1941 als Übersetzer und Essayist ausschließlich mit englischsprachiger Prosa und Lyrik². Seit 1945 vollzieht Pavese eine scharfe Kehrtwendung: Neuerscheinungen in den USA auch von zuvor hochgeschätzten Autoren sind ihm weder Rezensionen noch Aufsätze wert. Dennoch bleibt er der amerikanischen Prosa

¹ Giorgio Prosperi, Neorealismo americano, *Cinema*, Nr. 13, 30. April 1949, 404.

² Vgl. Lorenzi Davitti 1975.

verhaftet - als Nachlese oder Rückschau. Immer aufs Neue aufgeworfen und provisorisch beantwortet, ihn somit umtreibend, lautet die Frage, inwieweit zeitgenössische Romane aus den USA, insbesondere infolge der zahlreichen Übersetzungen während des Faschismus, das eigene Schreiben beeinflusst haben. Diese - selbstquälerische - Auseinandersetzung, so stellt es jedenfalls Pavese dar, wird ihm durch Vorwürfe anonymer Kritiker aufgenötigt.

Im Unterschied zu Pavese und dem als Übersetzer³ und Publizisten ebenso bedeutenden Mittler zeitgenössischer amerikanischer Literatur Elio Vittorini gehört Emilio Cecchi einer älteren Generation von Autoren der *prosa d'arte* an.⁴ Hieraus folgt eine abweichende ästhetische Bewertung moderner amerikanischer Romane und Erzählungen. Während Pavese und Vittorini nie die USA bereisen, hält sich Emilio Cecchi dort erstmals von 1930 bis 1931, zum zweiten Mal von 1937 bis 1938 auf. Seine Reiseerinnerungen, illustriert mit Fotografien, erscheinen 1939 (1943 bereits in der vierten Auflage) unter dem Titel *America amara*. Neben Anmerkungen zu John Dos Passos und William Faulkner finden sich in dieser Monografie unter anderem Kommentare zum Gangsterfilm. 1941-42 vertraut der Minister für Volkskultur, Alessandro Pavolini, Cecchi die kulturpolitisch heikle Aufgabe an, das Vorwort für die Anthologie *Americana* zu schreiben. Seine Artikel für Periodika und Anthologien zu englischsprachigen, darunter amerikanischen Autoren, tragen dazu bei, sie einer gebildeten Leserschicht in Italien bekannt zu machen.

Schließlich zeigt sich Cecchi für die Beziehung zwischen Film und Literatur sensibilisiert. Von April 1932 bis November 1933 ist er künstlerischer Produzent des römischen Filmherstellers und -verleihers Cines. Von 1931 bis kurz vor seinem Tod 1966 erscheinen von ihm Rezensionen vorrangig über amerikanische Filme in diversen Periodika. Als Koszenarist zeichnet er beispielsweise für *Ragazzo*, *Acciaio*, *Piccolo mondo antico*, *Sissignora* und *Harlem* (Carmine Gallone 1943) verantwortlich.

Wenn 1942 ein renommierter Mailänder Verleger, Valentino Bompiani, die Anthologie *Americana* mit Texten von Erzählern des 19. und 20. Jahrhunderts nach einem zunächst staatlich verhängten Auslieferungsstopp der ersten Fassung veröffentlichen kann, wird auf

³ Zu Vittorinis Übersetzungen englischer und amerikanischer Literatur zwischen 1933 und 1942 vgl. De Nicola 1993, 74-83.

⁴ *Prosa d'arte* bezeichnet eine nach dem Ende des Ersten Weltkrieges aufkommende Tendenz in der italienischen Literatur, sich auf nationale Klassiker rückzubesinnen und avantgardistische Experimente wie den Futurismus ebenso abzulehnen wie die Werke Carduccis, D'Annunzios und Pascolis. Im Kontext einer europäischen, ebenso die Malerei erfassenden Aufwertung traditioneller Gestaltungsweisen unter dem Stichwort *Retour à l'ordre* gilt in Italien der Stil von Petrarca, Leopardi und Manzoni als modellhaft, vgl. Luti 1985, 54-55.

eine trotz des militärischen Konflikts ungebrochene Leserpräferenz reagiert. Die Editions-geschichte von *Americana*, herausgegeben von Vittorini, demonstriert zum einen, wie der faschistische Staat eine signifikante, missliebige Lesernachfrage zwar offiziell anerkennt, aber das Textangebot und dessen Leserpräsentation reglementiert, zum anderen, wie der Liberale Cecchi in regimekonformer Weise durch sein Vorwort daran mitwirkt, die Ausgabe in anti-amerikanische Propaganda, als Fortsetzung des Krieges mit literarischen Mitteln, umzufunktionieren.

Sowohl bei Pavese als auch bei Vittorini und Cecchi ist in Rechnung zu stellen, dass keiner von ihnen Anglistik studiert hat. Alle drei haben sich ihre mündlichen und schriftlichen Englischkenntnisse eigenständig beigebracht. Weiterhin ist zu beachten, dass vor 1945 alle Printmedien, darunter Bücher, Zeitungen, Zeitschriften, zensiert werden. Veröffentlichte Meinungen von Autoren unterliegen damit möglicherweise einer ‘Schere im Kopf’.

Seit Ende der zwanziger Jahre wird die amerikanische Gegenwartsliteratur in Italien verstärkt rezipiert. Dies geschieht vermittelt über Frankreich. Pariser Verlage veröffentlichen übersetzte Fassungen von Romanen, Gedichten und Erzählungen aus den USA. Sie werden in französischen Kulturzeitschriften und Zeitungen rezensiert. Auf das Jahr 1927 datiert Étienne Fourniol in einem Artikel für *Nuova Antologia* 1928 die im romanischen Nachbarland sich ausbreitende Mode, vorzugsweise amerikanische Belletristik zu lesen.⁵ Hinsichtlich erster Übersetzungen zeitgenössischer englischsprachiger Literatur ins Italienische erwirbt sich Gian Dauli (Pseudonym von Giuseppe Ugo Natalo 1884-1945) große Verdienste. Dauli studiert zwischen 1903 und 1908 während seines Aufenthalts in Großbritannien die fremde Sprache. Zwischen 1928 und 1934 gibt er in seinem römischen Verlag *Modernissima* in der Reihe *Scrittori di tutto il mondo* von ihm selbst übersetzte Texte beispielsweise von John Dos Passos, O’Henry, Joseph Conrad und Sinclair Lewis heraus. 1929 wird Hemingways Erzählung *The Bridge of San Luis Rey* in italienischer Fassung publiziert.⁶ 1933 erscheint in Leo Longanesis Zeitschrift *L’Italiano* Hemingways Kurzgeschichte *The Killers* (1927) - *I sicari*, übersetzt von Alberto Moravia.⁷

⁵ Vgl. Beynet 1982, 58-59. Der Titel des Artikels in *Nuova Antologia* vom 1. April 1928 lautet: L’America nella letteratura francese del 1927. Vgl. auch Gorlier 1999, IX.

⁶ Vgl. Vittorini 1985, 26.

⁷ Laut Onofri (1972, 185-186) in der Nummer 21, 1933 von *L’Italiano*. Vgl. auch Beynet 1982, 60.

1 Cesare Pavese

Pavese entwickelt bereits als Jugendlicher ein ausgeprägtes Interesse an Stumm- bzw. Tonfilmen Hollywoods, Blues und Jazz.⁸ Diese Leidenschaft besteht parallel zu der sukzessive intensivierten Beschäftigung mit der amerikanischen Literatur vorwiegend des 20. Jahrhunderts. Während seines Studiums der modernen Literatur 1926 bis 1930 an der Universität von Turin entdeckt Pavese nicht nur Whitman und andere amerikanische Autoren, sondern beginnt, allerdings ohne diese Neigung auszubilden und zu verstetigen, über Filme zu schreiben. Zwei zu Lebzeiten unveröffentlichte Artikel sind nachweisbar⁹: 1929 *I problemi critici del cinematografo*¹⁰ und, vermutlich Anfang der dreißiger Jahre verfasst, *Di un nuovo tipo d'esteta*.¹¹

1933 stellt Pavese rückblickend fest, dass er nicht nur über die Lektüre, sondern ebenso über Kinobesuche zumindest einen Teil der modernen amerikanischen Dichtung kennenlernte. Da ihn *The Crowd* (King Vidor 1928) fasziniert, gelangt er zu dessen gerüchteweise auf John Dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925) zurückgeführte Vorlage, obgleich es sich tatsächlich um ein filmisches Sujet handelt: „Non credo di essere stato il solo in Italia a cercare il mio primo Dos Passos per la scossa provata alla visione della *Folla* [*The Crowd*] di King Vidor. Girava allora la voce che King Vidor avesse cavato il film da *Manhattan Transfer*. E di *Manhattan Transfer* si dicevano grandi meraviglie come del libro più originale e profondo scritto in America in quegli anni“.¹² Pavese übersetzt zwar nicht diesen Roman, aber vom

⁸ Zur Biografie von Pavese vgl. Mondo 1965, 7-13. Zu Legenden über seinen Lebenslauf vgl. Wlassics 1985, 25-64. Pavese tritt 1932 dem PNF bei, obgleich er sich bislang politisch desinteressiert ist. 1934 'schützt' Paveses Parteimitgliedschaft *La Cultura*, an der er seit 1930 mitarbeitet. Infolge der Beschlagnahmung einer Ausgabe Anfang 1935 zieht er sich aus der Redaktion zurück. Am 15. Mai 1935 wird Pavese wegen kompromittierender Briefe verhaftet. Er hat sich bereit erklärt, für die im militanten Widerstand aktive, von ihm geliebte Kommunistin Battistina Pizzardo, als 'Briefkasten' zu dienen, ohne sich an der *Resistenza* zu beteiligen. Der Schlag der Polizei trifft die gesamte Redaktion von *La Cultura* und steht im Zusammenhang mit der Turiner Widerstandsgruppe *Giustizia e libertà* um Leone Ginzburg. Pavese wird zu drei Jahren Verbannung in Brancaleone (Kalabrien) verurteilt. Auf sein Gnadengesuch hin kann er bereits sieben Monaten später nach Turin zurückkehren. Mit den ergänzenden Gefängniszeiten in Turin und in Rom beläuft sich die effektiv verbüßte Strafe auf neuneinhalb Monate. Mitte März 1936 lebt Pavese wieder als freier Bürger in der Fiat-Stadt, ebd., 32-33.

⁹ Vgl. Guido Aristarco, Il grande sogno americano di Cesare Pavese, *Cinema nuovo*, Nr. 214, November-Dezember 1971, 418-420.

¹⁰ Vgl. *Cinema nuovo*, Nr. 134, Juli-August 1958, wiederabgedruckt, in: *Positif*, Nr. 36, November 1960, 3-7. Der Text ist von Pavese auf den 28. Mai - 6. Juni 1929 datiert.

¹¹ Vgl. *Cinema nuovo*, Nr. 134, Juli-August 1958, wiederabgedruckt, in: *Positif*, Nr. 36, November 1960, 8-9.

¹² Pavese 1968, 105. Eine Untersuchung und Bewertung von Paveses filmästhetischem Verständnis und den unrealisierten Filmsujets steht noch aus. Diese sind 1950 teilweise von seiner damaligen Geliebten angefordert worden, der amerikanischen, unter anderem in *Riso amaro* auftretenden Schauspielerin Doris Dowling. Ein

selben Autor *The 42nd Parallel* (1930) - *Il 42° parallelo* (1935) und *The Big Money* (1936) - *Un mucchio di quattrini* (1937).¹³

William Faulkners skandalöser Roman *Sanctuary* (1931), so bemerkt Pavese in einem Beitrag zu dem Autor von 1934, läge aktuell in der Gunst italienischer Leser an vorderster Stelle. Nicht die Originalfassung, sondern sowohl die französische Übersetzung¹⁴ als auch die Verfilmung - *The Story of Temple Drake* (Stephen Roberts 1933, *Perdizione*) mit Miriam Hopkins in der Titelrolle - machen *Sanctuary* in Italien bekannt.¹⁵ Sein Faible für den Blues inspiriert ihn 1932 zu der Erzählung *Il blues delle cicche*.

Dank einer zwischen November 1929 und Januar 1933 nachweisbar bestehenden Brieffreundschaft mit dem in den USA lebenden Austauschstudenten Antonio Chiuminatto¹⁶ besitzt Pavese einen privilegierten Zugang zu englischsprachigen Werken und lexikalischen Informationen.¹⁷ An ihn sendet er Bücherlisten und fragt ihn nach der Bedeutung von Slangwörtern, etwa in Romanen von Sinclair Lewis und Sherwood Anderson. Wie akribisch Pavese bemüht ist, die Lektüre der Texte in der Originalsprache zu verstehen und diese zugleich aktiv zu beherrschen, geht aus einem teilweise in abenteuerlichem Englisch verfassten Brief an Chiuminatto vom 29. November 1929 hervor. Darin kommt nicht nur eine glühende Begeisterung für die moderne amerikanische Belletristik zum Vorschein, sondern es deuten sich Berufswünsche als Übersetzer an. Zu diesem Zeitpunkt bereitet er seine

Sujet vom März 1950 basiert auf seiner gleichnamigen Erzählung: *Il diavolo sulle colline*. Zu diesem Sujet vgl. *Cinema nuovo*, Nr. 141, September-Oktober 1959, 390-395. 1986 verfilmt Vittorio Cottavi die Erzählung unter dem gleichnamigen Titel. Zu weiteren Filmsujets vgl. *Breve libertà*, ebd., 396-400; *Amore amaro*, *Cinema nuovo*, Nr. 147, September-Oktober 1960, 390-396; *Il serpente e la colomba*, *Cinema nuovo*, Nr. 188, Juli-August 1967, 258-269. Zu der Verfilmung von *Tra donne sole* unter dem Titel *Le amiche* (1955) unter der Regie von Michelangelo Antonioni vgl. Cecilia Mangini, *Diventano amiche le donne sole di Pavese*, *Cinema nuovo*, Nr. 60, 10. Juni 1955, 408-409; Michelangelo Antonioni, *Fedeltà a Pavese*, *Cinema nuovo*, Nr. 76, 10. Februar 1956, 88. Es handelt sich um einen Offenen Brief Antonionis an Italo Calvino. Vgl. auch Fabio Carpi, Michelangelo Antonioni, *Cinema nuovo*, Nr. 103, 15. März 1957, 181-182.

¹³ Beide Romane von Dos Passos veröffentlicht Mondadori in Mailand.

¹⁴ *Sanctuaire* mit einem Vorwort von André Malraux erscheint 1933 bei Gallimard; 1934 wird bereits die 11. Auflage des Romans publiziert.

¹⁵ Vgl. Pavese 1968, 149.

¹⁶ Chiuminatto erinnert sich 1965 an seine damalige Beziehung zu Pavese. Danach lernte er ihn und seinen Freund Massimo Mila Ende 1926 oder Anfang 1927 an der Turiner Universität kennen. Ihre Treffen zu Dritt bis zu seiner Fahrt in die USA im Oktober 1929 seien ausschließlich der Vermittlung von Englischkenntnissen geschuldet gewesen. Er hätte Pavese und Mila wie ein Lehrer seine Schüler unterrichtet, vgl. die editorische Anmerkung zum Brief Paveses an Chiuminatto vom 29. November 1929, in: Pavese 1966, 158-159.

¹⁷ In einer Initiativbewerbung beim Verlag Bemporad in Florenz vom 12. März 1930, der als offizieller Beginn von Paveses Übersetzertätigkeit gilt, führt er als eine Referenz an, aus den USA direkt Informationen zu beziehen, vgl. Pavese 1966, 185.

Abschlussarbeit an der Universität von Turin über Walt Whitman mit der halb ironisch, halb ernst gemeinten Absicht vor, den Autor in Italien bekannt zu machen:

„Put your heart at ease: it was so kind of you to get wasting your time initiating me to the mysteries of your language and nation that I cannot forget it and make myself so bold as to write you all what follows. I guess you remember yet how fond an admirer and a student of American things I was last year and such I have increased. You also know that here in Italy is almost impossible to find anything American a fellow is seeking for. One month ago I discovered in Rome a certain ‘Library for American Studies in Italy’ but also this one is little acquainted with modern poetry - or novel publications of America and only owns classics or non-literary works. I succeeded barely in finding something I wanted for my degree’s thesis about Walt Whitman (You don’t know, I’ll be the first to speak at some extent and critically of him. Look me over, I’ll almost reveal him to Italy). [...] Meanwhile, as the most pressing thing, would you be so kind as to get fetching, whether there is in the USA, a book - a dictionary, a treatise, something - about modern American language, which can enable me to understand better your contemporary writers? They are full of slang, idioms, I don’t know what, and so far and half incomprehensible. I want such a book, as the air I am breathing. Can you fetch it?“¹⁸

Im Alter von Anfang zwanzig besitzen amerikanische „contemporary writers“ offensichtlich eine essentielle Bedeutung für Pavese, sind keineswegs belanglose Freizeit- oder für das erfolgreiche Studium unvermeidliche Pflichtlektüre. Es verwundert daher nicht, dass er den allerdings unausgeführten Plan schmiedet, nach dem Abschluss der *tesi di laurea*¹⁹ über Walt Whitman an der New Yorker Columbia University sowohl sein Studium fortzusetzen, als auch zu lehren.²⁰

Erweckt die private Korrespondenz mit seinem amerikanischen Briefpartner²¹ bis Anfang 1933 in Verbindung mit dem Faible für Jazz, Blues und Hollywoodfilme den Eindruck eines enthusiastischen, unkritischen Verhältnisses zur amerikanischen Kultur und Gesellschaft, nimmt Pavese zu ihnen als Literaturressayist eine distanzierte, nüchterne Haltung ein. Seit dem

¹⁸ Ebd., 156-157. Der Briefschreiber erprobt bei dieser Gelegenheit seine von Chiuminato erworbenen Kenntnisse des Colloquial American: „But’tis too much, to have you abused so. I must drop it out or I’ll get your nanny. (These are your lessons which come back). Don’t you feel dejected after such teasing and impudence? And after all, in such preposterous English (I beg your pardon - American) as mine?“, ebd., 158.

¹⁹ Das Thema seiner Abschlussarbeit lautet: *Sulla interpretazione della poesia di Walt Whitman*. Schlumbohm (1968, 148) wertet diese *tesi di laurea* von 1930 irrtümlicherweise zu einer Promotion auf.

²⁰ Pavese 1966, 210-211. Brief Paveses an Giuseppe Prezzolini, New York vom 9. Juli 1930 und wahrscheinlich an die University of Columbia vom 18. Juli 1930.

²¹ Aus dem letzten überlieferten Brief Paveses an Chiuminato vom 24. Januar 1933 geht hervor, dass ihr Verhältnis von einem politischen Disput überschattet ist. Auf die vorausgehende patriotische Position des Adressaten antwortend, die wirtschaftliche Krise mit 11 Millionen Arbeitslosen in den USA sei durch die verweigerte Rückzahlung der von Europa gewährten Kredite bedingt, antwortet Pavese zwar, er schere sich nicht um Politik, erläutert aber unmittelbar darauf ausführlich den eigenen, hierzu gegenläufigen Standpunkt. Bemerkenswert ist seine bei dieser Gelegenheit geäußerte, sich sieben Jahre später bewahrheitende Vorahnung: „As for politics: here’s to you, hoping to encounter you at my machine guns end and have you cry mercy. We’ll see that, someday, old boy. Perhaps only in the next World-war, we’ll find out our true calling“, Pavese 1966, 357.

Beitrag zu Sinclair Lewis 1930, welcher die Schriften zur angloamerikanischen Literatur²² einleitet und sich an ein inländisches fachkundiges Publikum wendet, fehlt jegliche naive, rein affirmative Haltung zum fiktionalisierten American Way of Life.

Zwei strikt getrennte Phasen von Paveses Rezeption amerikanischer Literatur sind zu unterscheiden.²³ In der ersten Phase 1930 bis 1941 überwiegen Autoren- und Werkporträts, darunter zu Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Herman Melville, O'Henry, John Dos Passos, Theodore Dreiser, William Faulkner, Gertrude Stein. Während es sich zwischen 1930 bis 1934 um Artikel vorrangig für *La Cultura*²⁴ handelt, nimmt Pavese statt dessen zwischen 1938 und 1941 Vorworte zu selbst übersetzten Werken von Herman Melville und Gertrude Stein zum Anlass, sich zur amerikanischen Literatur zu äußern. Einen Artikel vor 1945 zu einem italienischen Autor sucht man vergebens. Wenn Pavese die nationale Poesie und Prosa in seinen Publikationen schlichtweg unbeachtet lässt, unterläuft er in dieser Einseitigkeit die vom faschistischen Regime kultivierte *italianità*.

In der zweiten Phase 1945 bis 1950, Pavese ist nunmehr Mitglied des PCI, verstreuen sich seine wenigen und relativ kurzen Beiträge über vorrangig parteikommunistische Publikationen wie *L'Unità* oder *Rinascita* sowie das Radio. Ihnen gemeinsam ist eine rückwärtsgewandte Selbstrechtfertigung in Form eines Metadiskurses - ein Diskurs über einen Diskurs. War die Lektüre der kommentierten amerikanischen Prosa zwischen 1930 und 1941 von dem impliziten, mitunter expliziten Erkenntnisinteresse geleitet, inwieweit sie *aktuell* verwertbare Anregungen für eigene Stilproben liefert, setzt sich Pavese nach 1945 mit der *vergangenen* Bedeutung dieser Texte für ihn und weitere Schriftsteller seiner Generation während des Faschismus auseinander. Leitet ihn vor Kriegsende ein primär literarisches, gleichwohl auch sozio-kulturell motiviertes Interesse, wenn er über Erzählungen und Romane

²² Postum versammelt der 1951 herausgegebene Band *Letteratura americana e altri saggi* unter anderem zwischen 1930 und 1943 in Zeitschriften und als Vorworte in seinen übersetzten Monografien veröffentlichte Texte zu amerikanischen sowie britischen Schriftstellern. Aus unverständlichen Gründen enthält die 1968 ebenfalls bei Einaudi erschienene Neuauflage unter dem veränderten Titel *Saggi letterari* Italo Calvinos Vorwort der Erstausgabe nur noch als Anhang - „nota al testo“ - in einer drastisch verkürzten Version. Die Titel der 1949 von Pavese bereits fast vollständig zusammengestellten Aufsätze, beschriftet auf einem Deckblatt *Scritti letterari*, weichen in der Monografie von denjenigen ab, unter denen sie vor 1943 erstveröffentlicht worden sind. Zur Begründung der fragwürdigen editorischen Entscheidung, die Texte in drei Teile zu gliedern, teils chronologisch, teils literatursoziologisch, das heißt nach dem Verhältnis von Gesellschaft und Dichtung, nach einer dritten Variante anhand des Oberbegriffs Mythos, vgl. Pavese 1968, 338-339.

²³ Seine Schriften zu den englischen Autoren Daniel Defoe, Charles Dickens, Joseph Conrad und Robert Louis Stevenson bleiben im folgenden unberücksichtigt.

²⁴ Gegründet 1892 in Rom, wird *La Cultura* auf staatliche Anordnung 1935 verboten. Es handelt sich um eine politisch relativ unabhängige Zeitschrift, die über die nationale ebenso wie die europäische und amerikanische Literatur berichtet.

aus den USA spricht, gewinnt insbesondere in den Publikationen für die Periodika des PCI eine mitunter aufgesetzt wirkende politische Lesart die Oberhand. Erschien die amerikanische Gegenwartsprosa zwischen Anfang der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre als fast unerschöpfliches Kompendium moderner Schreibtechniken, welche die italienische Gegenwartsprosa und -lyrik nicht aufweist, sind neuen Editionen aus den USA nach 1945 weder Rezensionen²⁵ noch Aufsätze gewidmet. Wie lässt sich der Bruch mit dem einstmals für ihn allein maßgeblichen narrativen Modell erklären?

Der Perspektivenwechsel von einer gegenwartsbezogenen zur vergangenheitsorientierten Lesart nordamerikanischer Prosa resultiert aus einer zwanghaften, weil wiederholten, unermüdlichen Abwehr des Vorwurfs, infolge zahlreicher Übersetzungen den amerikanischen Neorealismus kopiert zu haben. Da nie deutlich wird, auf welche Aussagen welcher Personen sich Pavese bezieht, bleibt ungewiss, ob gegen ihn derartige Beschuldigungen tatsächlich erhoben worden sind. In einem vom Kalten Krieg aufgeheizten Klima des parteikommunistischen Antiamerikanismus und kultivierten Nationalismus sieht sich Pavese einer systematischen Verleumdungskampagne ausgeliefert, die ihn des Plagiats und der eigenen Stillosigkeit zu überführen sucht, ihm letztlich jegliches schriftstellerisches Talent abspricht. 1946 fasst Pavese die gegen ihn erhobenen Anklagepunkte zusammen:

„Hanno detto di me che imitavo i narratori americani, Caldwell, Steinbeck, Faulkner, e il sottinteso era che tradivo la società italiana. Si sapeva che avevo tradotto qualcuno di quei libri. Ne avevo anche tradotti, a dire il vero, di altro genere, e anzi un critico una volta si dolse che invece di farmi influire da Joyce o dalla Stein avessi accolto il rozzo magistero dei primi. Dunque, ho fatto una scelta. Dunque ho provato simpatia. Dunque c'era in me qualcosa che mi faceva cercare gli americani, e non soltanto una supina accettazione“.²⁶

In einem Radiointerview 1950, bei dem Pavese zwei Monate vor seinem Selbstmord (am 27. August) von sich in der dritten Person spricht, weist er erneut den sinngemäß identischen Vorwurf zurück. Um den gegen ihn erhobenen Anklagepunkt zusammenzufassen, verwendet Pavese den von ihm als beleidigend empfundenen, pejorativen Begriff Neorealismus:

„Parlo del cosiddetto influsso nordamericano, cioè non soltanto di me, Cesare Pavese, bensì di quella piccola rivoluzione che, intorno agli anni della guerra, ha mutato - dicono - la faccia della

²⁵ Ein Beitrag vom Dezember 1946 für *La Rassegna d'Italia* befasst sich mit einem bereits 1941 erschienenen Werk von F. O. Matthiessen *American Renaissance*, vgl. Pavese 1968, 159-168. Eine weitere Rezension von 1947 für das Radio behandelt die Autobiografie von Richard Wright (1908-1960) *Black Boy - Ragazzo negro* anlässlich einer bei Einaudi veröffentlichten Übersetzung. Pavese (ebd., 170) datiert das Erscheinungsjahr der amerikanischen Ausgabe in einer Freudschen Fehlleistung auf 1937. Tatsächlich wird *Black Boy* 1945 publiziert.

²⁶ Pavese 1968, 222-223. Aus: L'influsso degli eventi, datiert auf den 5. Februar 1946. Unter diesem postum umbenannten Titel antwortet Pavese auf einen Fragenkatalog der Zeitschrift *Aretusa*. Seine Antworten sind zu Lebzeiten unveröffentlicht geblieben.

nostra narrativa. Quando si parla di Hemingway, Faulkner, Cain, Lee Masters, Dos Passos, del vecchio Dreiser, e del loro deprecato influsso su noi scrittori italiani, presto o tardi si pronuncia la parola fatale e accusatrice: neo-realismo. [...] Resta il mio caso personale. Chiedo scusa ma, quando mi si descrive come uno che sarebbe passato dall'americanismo al neo-realismo polemico e poi addirittura al regionalismo nostrano, io confesso di non capire“.²⁷

Weshalb Pavese sich angegriffen fühlt, obwohl es nie sein Anliegen gewesen ist, Regionaldichtung zu verfassen, lässt sich nur mit seinem prekären psychischen Zustand erklären. Als *Paesi tuoi* abgeschlossen ist, teilt Pavese Tullio Pinelli in einem Brief vom 4. Dezember 1939 mit, dass es ihm bei der Ausdrucksweise des Ich-Erzählers Berto gerade nicht um einen „impressionismo dialettale“ gegangen sei, den er auch als „impressionismo naturalistico“ abqualifiziert.²⁸

Um sich nach dem Zweiten Weltkrieg als längst im Inland anerkannter italienischer Schriftsteller, der im Juni 1950 den nationalen Literaturpreis *Premio Strega* für den Roman *La luna e il falò* (1950) erhält, vom sich zu eigen gemachten Makel eines abgeschriebenen amerikanischen Neorealismus zu befreien, leugnet Pavese in unhaltbarer Weise jeglichen Zusammenhang zwischen seinen Übersetzungen und dem eigenen Schreiben.

Zum einen weist er auf die Vielfalt seiner ins Italienische übertragenen Texte von Lewis über Stein bis zu Faulkner hin, um anhand des äußerst heterogenen thematischen und stilistischen Spektrums unterstellte internalisierte Einflüsse amerikanischer Autoren ad absurdum zu führen; zum anderen existiert seiner Ansicht nach eine rein negative Beziehung zwischen dem eigenen Schreibstil und der Tätigkeit als *traduttore*: „Il tradurre - parlo per esperienza - insegna come non si deve scrivere“.²⁹

Das Bemühen, ein dichotomisches *Ieri e oggi*, so der Titel eines im August 1947 in *L'Unità* veröffentlichten Artikels, zu konstruieren, geht einher mit der ungerechtfertigten, pauschalen Abwertung der nordamerikanischen Nachkriegsliteratur. Die selben Autoren, die Pavese vor 1945 mitunter in den höchsten Tönen lobte, ignoriert er nach 1945 oder mumifiziert sie in einem imaginären Pantheon als unsterbliche Klassiker:

„E succede che passano gli anni e dall'America ci vengono più libri che una volta, ma noi oggi li apriamo e chiudiamo senza nessuna agitazione. Una volta anche un libro minore che venisse di là, anche un povero film, ci commoveva e poneva problemi vivaci, ci strappava un consenso. Siamo noi chi invecchiamo o è bastata questa poca libertà per distaccarci? Le conquiste

²⁷ Pavese 1968, 263-264. Aus: Intervista alla radio vom 12. Juni 1950.

²⁸ Pavese 1966, 548-549.

²⁹ Vgl. Pavese 1968, 264.

espressive e narrative del'900 americano resteranno - un Lee Masters, un Anderson, un Hemingway, un Faulkner vivono ormai dentro il cielo dei classici".³⁰

Als Erklärung, weshalb die amerikanische Literatur ihre einstige Hegemonie auf dem italienischen Buchmarkt eingebüßt hat, führt Pavese an, die Blütezeit der Prosa aus den USA sei vom antifaschistischen Kampf ihrer Autoren bedingt gewesen. Nach dem militärischen Sieg der Alliierten sei diese Quelle und damit die poetische Produktivität jener Dichter versiegt. Der italienische Leser könne nur noch aus aktuellen amerikanischen Sachbüchern etwa zur Geschichte Nutzen ziehen³¹: „A esser sinceri insomma ci pare che la cultura americana abbia perduto il magistero, quel suo ingenuo e sagace furore che la metteva all'avanguardia del nostro mondo intellettuale. Né si può non notare che ciò coincide con la fine, o sospensione, della sua lotta antifascista“.³²

Mit Primärquellen setzt sich Pavese zwischen 1930 und 1941 auseinander. Als Erkenntnisinteresse an den Texten von Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Theodore Dreiser, O'Henry und John Dos Passos, mit denen er sich zwischen 1930 und 1934 beschäftigt, kristallisiert sich heraus: Realismus, Figurenwahl, Sprache, Gegensatz zwischen Stadt und Land.

Drei beiläufig fallende Äußerungen, einmal 1933 in einem Aufsatz zu Walt Whitman (1819-1892), dann in Vorworten zu den selbst ins Italienische übertragenen Ausgaben von Gertrude Stein (1874-1946) *Three Lives* (1909) - *Tre esistenze* (1940) und ihrem Bestseller *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) - *Autobiografia di Alice Toklas* (1938) beziehen sich auf den Realismus.³³ Im Fall von Whitmans Poesie fasziniert ihn der verfremdete, geheimnisvolle Wirklichkeitsbezug:

„La quale idea, anche fuori della sua applicazione critica all'opera di Walt Whitman, ha una singolare importanza storica, perché con essa fu la prima volta che in America si formulò il problema che nel '900 ogni artista degli Stati ha ricominciato a proporsi. Comunque espresso, il problema ha questo di sempre verde, che, mentre un artista europeo, un antico, sosterrà che il segreto dell'arte di costruire un mondo più o meno fantastico, di negare la realtà per sostituirla con un'altra magari più significativa, un americano delle generazioni recenti vi dirà che la sua

³⁰ Ebd., 175.

³¹ Vgl. ebd., 169. Aus der Rezension von Richard Wrights *Black Boy*.

³² Ebd., 175.

³³ Pavese debütiert als Übersetzer mit Sinclair Lewis' Roman *Our Mr. Wrenn* (1914) - *Il nostro signor Wrenn*, Florenz: Bemporad 1931. Es folgen Herman Melvilles *Moby Dick*, Turin: Frasinelli 1931 und Sherwood Andersons Roman *Dark Laughter* (1925) - *Riso nero*, Turin: Frasinelli 1932. William Faulkners *The Hamlet* überträgt er in die italienische Fassung unter dem Titel *Il borgo*, verlegt 1943 von Mondadori in Mailand. Die beiden Werke von Gertrude Stein publiziert Einaudi in Turin. Zu weiteren Übersetzungen vgl. Venturi 1971, 117.

aspirazione è tutta di giungere alla natura vera delle cose, di arrivare a quell' 'ultimate grip of reality' che solo è degno di esser conosciuto".³⁴

Als Grund, warum er 1938 aus Gertrude Steins gesamtem Œuvre ausgerechnet *The Autobiography of Alice B. Toklas* übersetzt habe, führt Pavese an, es handele sich um einen für die amerikanische ebenso wie die europäische Literatur folgenreichen Wendepunkt in ihrer Schreibweise. An die Stelle schwer zugänglicher, ausgefeilter Stilexperimente sei eine leicht verständliche, sprachlich vereinfachte Erzählweise mit ironischem Unterton getreten. Was erzählt wird, sei in dieser Autobiografie wichtiger, als wie es erzählt wird:

„Perché insomma l'infaticabile sperimentatrice degli ermetici ritratti e delle ritmiche oceaniche frasi cadenzate, è qui riuscita finalmente alla contemplazione ironica e insieme intenerita di un mondo reale, fuori d'ogni troppo compiaciuto interesse per i procidimenti dell'arte. Altri e lei stessa, magari - dirà dell'importanza che quegli esperimenti e quelle ricerche ebbero per la rinascita letteraria non soltanto nordamericano del dopoguerra".³⁵

Als Steins Vorbild für einen magischen, psychoanalytisch geprägten Realismus identifiziert er Walt Whitman, „cui è debitrice, forse inconfessata, dell'idea tutta americana di una mistica realtà incarnata e imprigionata nella parola; quel conturbante realismo detta vita subconscia che resta a tutt'oggi il più vitale contributo dell'America alla cultura".³⁶

Anlässlich der 1940 publizierten Erzählungen *Tre esistenze* schreibt Pavese im Vorwort: „a noi pare che Gertrude Stein abbia dato con le *Tre esistenze* un primo esempio perfetto di quella che sarà ricerca costante della narrativa americana del nuovo secolo: un mondo fantastico che sia la realtà stessa, colta nel suo farsi espressivo".³⁷ An diesen Aussagen zwischen 1938 und 1940 wird bereits deutlich, dass Pavese an fremden poetischen Texten die aus seiner Sicht gelungene Synthese von Realistischem und Phantastischem interessiert.

Dass Pavese in der amerikanischen Poetik über einen Zeitraum von fast zehn Jahren immer auch Anregungen für den eigenen Schreibstil sucht und mitunter findet, belegt der 1939 verfasste, 1941 veröffentlichte Roman *Paesi tuoi*. Inspiriert von James M. Cains *The Postman Always Rings Twice* (1934),³⁸ wagt Pavese mit *Paesi tuoi* für seine Zeit und im Vergleich zu der italienischen Prosa etwas sprachlich, syntaktisch und in der diskontinuierlichen, rhythmischen, mit wechselnden Geschwindigkeiten fortschreitenden Erzählweise Unerhörtes:

³⁴ Pavese 1968, 133. Das eingefügte englische Zitat stammt aus Sherwood Andersons *Dark Laughter*.

³⁵ Ebd., 154.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., 156.

³⁸ „Di passaggio, l'americano che per il suo 'tempo', per il ritmo del narrare mi gravò sulle spalle davvero, nessuno al tempo di *Paesi tuoi* lo seppe dire: era Cain“, ebd., 223. Aus: L'influsso degli eventi, Februar 1946.

„Der Ton war für ein an der italienischen Literatursprache geschultes Ohr unerträglich. Noch niemand hatte ein solches Italienisch geschrieben, auch nicht jene Vorhut neorealistischer Schriftsteller wie Carlo Bernari, Corrado Alvaro oder der frühe Vittorini, und auch in den eigenen Erzählungen Paveses, die ja immer auch die Funktion der Einübung in neue Stillagen haben, fehlte bisher diese sprachliche Extremposition. [...] Die neue, entgrammatikalisierte parataktische, in den Tempora hin- und her springende Sprache von *Paesi tuoi*, bestehend aus umgangssprachlichen Wendungen und gergoartigen Ausdrücken, hatte in der Tat kein italienisches Vorbild“.³⁹

In seinem ersten, 1930 dem damaligen Nobelpreisträger für Literatur, Sinclair Lewis (1885-1951), gewidmeten Aufsatz distanziert er sich von einem vulgarisierten, auf maximale Imitation der außerliterarischen Welt beruhenden Verständnis von Realismus. Die exakte Figurenzeichnung einschließlich ihrer Redeweise in Lewis' „capolavoro“⁴⁰ *Babbitt* (1922) provoziert Pavese, anknüpfend an das Urteil eines amerikanischen Kritikers, zur Analogie mit der Fotografie. 1947 wird in der *Fiera letteraria* Giuseppe Bertos Debütroman von 1946 *Il cielo è rosso*, stellvertretend für die Prosa einer jüngeren italienischen Schriftstellergeneration, mit dem Argument verrissen, einer amerikanischen Mode zu erliegen, denn im journalistischen Stil einer Fotoreportage würde das schlechte Schreiben - *scrivere male* - kultiviert. Pavese hingegen bewundert 1930 an dem Hauptwerk von Lewis die zwar detailgenaue Wiedergabe des Milieus und der Sprache von Typen wie der Titelfigur, dem Immobilienmakler George F. Babbitt aus dem Mittelwesten, aber nur insofern diese Wirklichkeitspartikel deformiert sind:

„Hanno detto che *Babbitt* è un'opera grande per il suo realismo, che in essa la vita è fotografata, che, a sentir parlare quei grossi professionisti e industriali del Middlewest, par di sentire un disco fonografico della volgarità nordamericana - ma non è vero o, almeno, non è tutto. *Babbitt* è un libro paradossale. C'è, sí in esso, materiale raccolto da un'osservazione quasi sovrumana, ma questo è soltanto il materiale. S'è creata una sintesi nel libro, una sintesi che è la poesia, per cui tutti i personaggi sono in funzione di Babbitt, per cui tutti parlano realisticamente, poiché è la realtà che deve esasperare e riaffermare Babbitt, ma è un realismo così poco realistico e tanto, invece, pieno di poesia che, a togliere un momento la figura di Babbitt, si può vedere come tutti i frammenti di vantato realismo non dicano più nulla in se stessi, non riflettano più alcuna realtà se non imperfettamente quella sola del mancante protagonista“.⁴¹

Womöglich ist weniger *Babbitt* paradox als vielmehr Paveses Deutung. Einerseits bilden „realismo“ und „poesia“ sich ausschließende Gegensätze: „un realismo così poco realistico

³⁹ Schlumbohm 1978, 73.

⁴⁰ Pavese 1968, 12.

⁴¹ Ebd., 21. Mit der indirekten Rede - „hanno detto“ - kommentiert Pavese eine Position des Literaturkritikers und Lewis-Biografen Charles C. Baldwin - ohne bibliografische Angabe. Chiuminatto hat Pavese im Juni 1930 die Kopie eines Kapitels aus Baldwins *Men who Make our Novels* (1926) geschickt, auf den er dann in jenem ersten Aufsatz zu Lewis Bezug nimmt, vgl. Pavese 1966, 233, Brief von Pavese an Chiuminatto vom 20. Juli 1930. In dem Kapitel heißt es zum Schauplatz des Romans, Gopher Prairie in Minnesota erlange die Qualität einer „fotografia somigliantissima - troppo somigliante - e, secondo l'intento dell'autore, simbollegiò centinaia Gopher Prairies, simbollegiò tutta l'America“.

[...], invece pieno di poesia“, andererseits gehen beide Elemente eine Synthese ein: „una sintesi che è la poesia“.

In seinen Anmerkungen zu Theodore Dreiser (1871-1945) setzt Pavese 1933 Realismus mit dem französischen Naturalismus gleich. Den Roman *Sister Carrie*⁴² (1900) klassifiziert er als „manifesto del naturalismo o, come Dreiser preferisce, di realismo“.⁴³ Pavese lobt Dreiser für seine journalistische Schreibe, seine nüchterne Ausdrucksweise und bemängelt folgerichtig, wenn der Autor in eine artifiziell wirkende Literatursprache verfällt:

„Dreiser scrive male. Credo s'intenda dire con questo, che egli scrive da giornalista, senza affetto per la parola, a frasi fatte e ad approssimazioni sbrigative. Ma la questione è mal posta: io credo che proprio quando Dreiser mostra meno affetto per la parola, quand'è più preso dal fatto - gesto, discorso o passione - che, come lo vede lui, *realisticamente*, non dev'essere falso all'esperienza giornaliera, allora non è come egli scriva, appunto perché parola e immagine gli si fondono nella stessa evidenza e gli riescono definitive. Occorre cercare il cattivo stile di Dreiser proprio invece in quei punti dov'egli cerca di riparare a questa nudità, a questo realismo espressivo, e piega e decora allora la sua frase“.⁴⁴

Die an *Sister Carrie* hervorgehobene brutale Sprache, um Figuren und ihr Milieu objektiv darzustellen, stellt Pavese in die Tradition Émile Zolas.⁴⁵ Seine Bemerkungen klingen so, als ob er Dreiser um die in den USA vor dem Ersten Weltkrieg bestehende und ausgenutzte Freiheit beneidet, mit europäischen stilistischen Konventionen zu brechen. Gegen sie in Italien zum Zeitpunkt dieses Essays über Dreiser - 1933 - zu verstoßen, so lautet die Botschaft zwischen den Zeilen, würde immer noch einen Skandal verursachen. Weniger als das ihn nicht beeindruckende Werk heißt Pavese die geleistete Destruktionsarbeit Dreisers gut, weil sie nach 1918 in den USA den Weg für noch gewagtere linguistische Experimente ebnet:

„Scrittori brutali l'America ne aveva già avuti (London, Crane). L'intenzione di Dreiser non era soltanto di riuscire brutale nella parola, nella creazione insomma, ma di rappresentare obbiettivamente un mondo che vive brutalmente, che è mal fatto. Ma quest'è stato il programma anche di Zola, libellista e romanziere sperimentale. A quarant'anni di distanza dal naturalismo francese, Dreiser avrebbe potuto scegliere meglio, almeno nei propositi. Ma in lui c'è persino del cattivo Balzac, nel eroico inventariare degli ambienti; e tutte queste esperienze si dovevano pur

⁴² Der Romantitel *Sister Carrie* spielt auf Balzacs Romane *Le père Goriot* (1834/35 in *La Revue française*) und *La Cousine Bette* (1846) an. Weil der Verleger Doubleday *Sister Carrie*, ein Hauptwerk des amerikanischen Naturalismus, für unmoralisch hält, gleichzeitig seinen vertraglichen Verpflichtungen nachkommen muss, erscheint das Buch nur in einer sehr kleinen Auflage, so dass es bis zur Neuauflage 1907 weitgehend unbekannt bleibt.

⁴³ Pavese 1968, 122.

⁴⁴ Ebd., 122-123.

⁴⁵ Ebd., 120. Am französischen Realismus, den Pavese im Fall von Dreiser nicht vom Naturalismus unterscheidet, werden auch die Short Stories von O'Henry abgeglichen. Pavese (ebd., 96) vertritt die Ansicht, O'Henry habe sich *nicht* ein Ziel Maupassants und Flauberts zu eigen gemacht: „una letteratura impersonale, realistica o primitiveggiante“.

fare in America, per digerire l'Europa e trovarsi dopo la guerra freschi, spregiudicati e disposti a ogni più contemporanea ricerca“.⁴⁶

Die in der amerikanischen Literatur der zehner und zwanziger Jahre von Pavese aufmerksam untersuchte und immer in den Aufsätzen für bemerkenswert erachtete Sprache hängt ab von den bevorzugten Typen. Sinclair Lewis, Sherwood Anderson (1876-1941) und Dos Passos nobilitieren seiner Ansicht nach in ihrer Prosa Figuren, an denen es bislang in der italienischen Belletristik mangle. 1930 in seinem ersten Aufsatz zu Sinclair Lewis erscheint dieser als ein Nachfolger von Jack London. Wie beim Autor von *The Iron Heel* (1908) bevölkern in Romanen von *Our Mr. Wrenn* über *Babbitt* bis zu *Arrowsmith*⁴⁷ unspektakuläre Durchschnittsmenschen die Romane, „piccoli esseri, [...] anche quando hanno un genio“.⁴⁸ Sie vereint als alkoholsüchtige, weder beruflich gescheiterte, noch in Führungspositionen aufgestiegene, tragikomische Gestalten, einem einengenden beruflichen Dasein und zerrütteten Partnerschaften zu entfliehen. Doch ihre Rebellion gegen öffentliche und private Zwänge scheitert zumeist: „Non son tipi di eccezione questi bevitori: impiegati, operai, giornalisti, gente comune, gente di tutti i giorni. Non han genio furibondo da saziare, non sono maledetti. Sono poveri uomini, schiavi del *job* - l'impiego - che qualche volta ricorrono a quest'ultima ribellione individuale. [...] Da noi, si è mai scritto nulla di simile a questo“.⁴⁹

Lewis, „il più competente conoscitore di *slang* e di volgare americano“⁵⁰, verwendet ein der sozialen und regionalen Herkunft der Typen gemäßen Wortschatz. Ausgehend von Vorarbeiten O'Henrys, transformiert Lewis Slang in eine landesweit verständliche Literatursprache, wobei Pavese wiederum anmerkt, dass vergleichbare Idiome in Italien fehlten.⁵¹

1934, in einem zweiten Aufsatz zu Lewis, gilt dessen linguistische Erneuerung auf einmal als unerheblich. Nunmehr wird ihm im Gegensatz zu Walt Whitman, Mark Twain, O'Henry, Sherwood Anderson und John Dos Passos die Fähigkeit bestritten, provinziell gefärbten Slang und Umgangssprache („volgare“) zu einer landesweit verständlichen poetischen Sprache geformt zu haben. Stattdessen komme Lewis über einen Journalistenjargon („gergo

⁴⁶ Ebd., 120.

⁴⁷ Zuerst 1924-25 in der Zeitschrift *The Designer*, 1925 als Buch erschienen.

⁴⁸ Pavese 1968, 11.

⁴⁹ Ebd., 10.

⁵⁰ Ebd., 13.

⁵¹ Ebd., 30.

giornalistico“) nicht hinaus.⁵² Die Figuren in Texten O’Henrys und Sherwood Andersons geben sich anhand ihres Slang als Fremde im urbanen Lebensraum zu erkennen. Zwei kulturelle Welten kollidieren, da ihre Protagonisten, aus der Provinz in die Großstadt verschlagen, dort nicht heimisch werden. Pavese findet in diesem Stadt-Land Konflikt Anregungen für eigene, seit 1939 geschriebene Romane.⁵³

Die gezogene Lehre aus der Lektion Lewis’ lautet: „senza i suoi provinciali una letteratura non ha nerbo“.⁵⁴ Lewis, Anderson und Dreiser (in *Sister Carrie*) haben etwas erreicht, was Pavese in den dreißiger Jahren selbst anstrebt. Sie führen die Provinz in die Nationalliteratur ein. Figuren und Schauplätze machen den Stadt-Land Gegensatz anschaulich. So geht Martin *Arrowsmith* aus dem fiktiven Elk Milk im Mittleren Westen nach Chicago, um dort als Bakteriologe an einem Forschungsinstitut zu arbeiten. Zwar hätten in Italien unter anderem D’Azeglio⁵⁵, Alfieri⁵⁶, Abba⁵⁷ und Calandra⁵⁸ im 19. Jahrhundert dasselbe Ziel verfolgt, die Provinz einem überregionalen Leserkreis nahezubringen, doch seien ihre Werke nicht zur Nationalliteratur avanciert. Anderson hingegen sei es überzeugend gelungen, den Stadt-Land Gegensatz auf die Höhe moderner, landesweit gelesener Romane zu heben. Wenngleich in Italien eine vergleichbare Kluft zwischen urbanen, industriellen Zentren und agrarisch geprägten Regionen bestehe, ohne dass Pavese auf den *Mezzogiorno* eingeht, werde dies in einem kleinkarierten, poetisch unergiebigem Konflikt zwischen *Stracittà* und *Strapaese* ausgetragen:

„Per Anderson tutto il mondo moderno è un contrasto di città e di campagna, di schiettezza e di vuota finzione, di natura e di piccoli uomini. Quanto tocchi anche noi quest’idea è inutile dire. E di quanto noi siamo inferiori una potenza vitale alla giovane America, possiamo vedere da

⁵² Ebd., 32.

⁵³ Zu *Paesi tuoi* bemerkt Pavese (1966, 548) in einem Brief an Tullio Pinelli vom 4. Dezember 1939, welcher über diesen Roman einen Aufsatz verfasst hat, es ginge um die „contrapposizione di città e campagna, e non importa se l’ambiente cittadino è rimasto nella penna, basta ci sia il cittadino sottile [...] che si vede continuamente far fesso da un rustico tonto“.

⁵⁴ Pavese 1968, 30.

⁵⁵ Massimo D’Azeglio (1798-1866), geboren und wohnhaft in Turin, ist der Verfasser des historischen Romans *Ettore Fieramosca* (1833), verfilmt 1938 von Alessandro Blasetti. Der Roman dient bereits 1909 als Vorlage einer filmischen Adaption unter der Regie von Ettore M. Pasquali. 1915 realisieren die Regisseure Umberto Paradisi und Domenico Gaido eine zweite Version von *Ettore Fieramosca*, vgl. Bragaglia 1993, 11, 32.

⁵⁶ Vittorio Alfieri (1749-1803) schreibt Gedichte und Tragödien, beispielsweise 1781 das Drama *America libera* über den amerikanischen Unabhängigkeitskampf.

⁵⁷ Giuseppe Cesare Abba (1838-1910) gehört zu Garibaldi’s *Mille*, dem Zug der Tausend, welcher 1860 während des *Risorgimento* Sizilien von den Bourbonen befreit. Seine Erlebnisse verarbeitet Abba in *Noterelle di uno dei Mille* (1866) und - jeweils 1880 erschienen - in *Noterelle d’uno dei Mille edite dopo venti anni* und *Da quarta al voltorno*.

⁵⁸ Edoardo Calandra (1852-1911) schreibt vorrangig über seine Heimatregion, aus der auch der in San Stefano Belbo geborene und vorwiegend in Turin lebende Pavese stammt, den Piemont, so in *Vecchio Piemonte* (1889).

questo: un problema che ha dato all'America opere come quelle di cui parlo, non ha dato tra noi che una caricatura letteraria: stracittà e strapaese“.⁵⁹

Stracittà und *Strapaese*⁶⁰ bezeichnen zwei konträre faschismuskonforme literarische Bewegungen in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre. Regimetreue Intellektuelle sind in dieser Phase bestrebt, eine originär faschistische Kultur zu entwickeln. Zwei Optionen kristallisieren sich heraus, die in Zeitschriften propagiert werden. Die eine Gruppierung plädiert dafür, die italienische müsse sich der übrigen europäischen Kultur öffnen. Im Gegenzug sollen die nationalen Künste in die Nachbarländer expandieren. Hingegen treten die Anhänger von *Strapaese* dafür ein, sich von schädlichen Einflüssen ausländischer moderner Kunsttendenzen abzuschotten, um eine aus der Summe ländlich-regionaler Sitten und Gebräuche hervorgehende nationale Kultur zu pflegen.

Stracittà dient die seit November 1926 herausgegebene Zeitschrift *900* als Sprachrohr. Sie besteht, abgesehen von einer Unterbrechung der Edition zwischen Herbst 1927 und Juli 1928, bis Mitte 1929. Ihre Gründer und Direktoren sind Massimo Bontempelli (1878-1960) sowie Curzio Malaparte. Malaparte verlässt die Redaktion jedoch 1927 und publiziert eine einzige Erzählung.⁶¹ Bontempelli, ein Freund des Vaters von Roberto und Renzo Rossellini in den zwanziger Jahren⁶², ist zum Zeitpunkt, als die erste Ausgabe von *900* erscheint, Sekretär des *Sindacato fascista autori e scrittori*. 1927 verliert er diesen Posten, weil ihn Anhänger von *Strapaese* denunziert haben. 1938 erhält Bontempelli als Journalist für ein Jahr Publikationsverbot, nachdem er die Gedenkfeier anlässlich des Todes von Gabriele D'Annunzio geleitet hat. Zudem wird Bontempelli aus dem PNF ausgeschlossen. Die Berichterstattung über den Film in *900* geht auf ihn zurück. Seine eigenen Schriften zum Film sind in der 1939 editierten Monografie *L'avventura novecentista* enthalten. Als Gründer des römischen Cine-Club 1929 ist es ihm zu verdanken, dass dort *Berlin. Die Sinfonie der*

⁵⁹ Pavese 1968, 38.

⁶⁰ *Stracittà* bedeutet in zusammengesetzten Substantiven auf Deutsch „sehr“, „übermäßig“, „überaus“. *Stracittà* lässt sich demzufolge mit „überaus städtisch“, *Strapaese* mit „sehr ländlich“ oder „dörflich“ übersetzen. Nachfolgend werden die Positionen von *Strapaese* und *Stracittà* zusammengefasst, ohne auf die Differenzen zwischen den Wortführern innerhalb einer Richtung einzugehen, vgl. auch Camillo Pellizzi, *Strapaese e Stracittà*, *Fiera letteraria*, Nr. 14, 8. April 1951, 1-2; Luti 1972, 143-170; Manacorda 1974, 101-111; ders. 1980, 113-142, Weichmann 1991.

⁶¹ Malaparte wechselt Ende 1927 von *Stracittà* ins Lager von *Strapaese*.

⁶² Vgl. Gallagher 1998, 28-29.

Großstadt (Walter Ruttmann 1927) und *La chute de la maison Usher* (Jean Epstein 1928) nach der gleichnamigen Erzählung von Edgar Allan Poe zur Aufführung gelangen.⁶³

Bis 1928 (Heftnummer 4) erscheint *900*,⁶⁴ untertitelt *Cahiers d'Italie et d'Europe*, in französischer Sprache, anschließend auf Italienisch. Vor der vorübergehenden Einstellung 1927 konstituiert sich das internationale Redaktionskomitee aus Ramón Gomez de la Serna, James Joyce, Georg Kaiser, Pierre McOrlan und Ilja Ehrenburg (ab Frühjahr 1927, Heftnummer 3). Dem Sekretariat in Rom gehört Corrado Alvaro, demjenigen in Paris Nino Frank an, abgelöst von Gian Gaspare Napolitano. Beiträge stammen von André Malraux, Max Jacob, Stefan Zweig, Virginia Woolf, Rainer Maria Rilke; von James Joyce wird ein Auszug aus *Ulysses* (1922) abgedruckt.⁶⁵

Als eigenes literarisches, in Romanen und Erzählungen umgesetztes Programm begründen Bontempelli und seine Mitstreiter, darunter Corrado Alvaro, Cesare Zavattini, Antonio Aniante und Paola Masino, den *realismo magico*, bei dem die alltägliche Wirklichkeit mythisch-symbolisch überhöht wird. Zwar existiert während des Faschismus keine allgemeinverbindliche literarische Strömung, aber der *realismo magico* genießt in Regierungskreisen hohes Ansehen: „fu con ogni probabilità visto dai dirigenti del fascismo come mezzo per diffondere un realismo di Stato che, analogamente a quello socialista, concludesse la fase superata e ormai inutile delle avanguardie futuriste“.⁶⁶ Das zwiespältige Verhältnis zur Tradition bringt die *Novecentisti* in eine unerwünschte Nähe zum Futurismus. In einem Artikel vom Juni 1927, betitelt *Analogie*, grenzt sich Bontempelli durch seine kritische Haltung zu den USA von Marinetti und dessen Anhängern ab, welche für Amerika schwärmen. Für Bontempelli sind die USA keineswegs die verwirklichte Utopie von Geschwindigkeit, Dynamik und technisch-industriellem Fortschritt: „l'americanismo dei futuristi era soprattutto ammirazione per il grande sviluppo che l'America ha dato alla civiltà meccanica, mentre a noi questo non interessa affatto e crediamo che ognuno di noi possa trovare il proprio 'mistero' tanto in una macchina che in una pianta“.⁶⁷

⁶³ Zu einer kommentierten Bibliografie von Artikeln zum Film in *900* und Bontempellis Filmengagement vgl. Renato Giani, Un indice retrospettivo, *Cinema*, Nr. 119, 10. Juni 1941, 374-376.

⁶⁴ *900* erscheint bis zur Einstellung im Juni 1929 erst vierteljährlich, dann monatlich. Zu *900* vgl. Luti 1986, 197-198. Weitere gesinnungsverwandte Zeitschriften sind *L'Interplanetario*, *2000*, *Spirito nuovo*, *I Lupi*.

⁶⁵ Vgl. Manacorda 1980, 134, 136-137.

⁶⁶ Luisa Conti [Eintrag *Stracittà*], in: Ghidetti/Luti 1997, 830.

⁶⁷ In demselben Artikel bezeichnet Bontempelli *Stracittà* im Gegensatz zum Futurismus als antilyrisch, im positiven Sinne stilllos, volkstümlich statt elitär, nicht nur meditativ, sondern philosophisch-spekulativ. Sorgte diese Avantgarde für eine jedoch einseitige Destruktion der nationalen Kultur, erweist sich *Stracittà* als

Dagegen propagiert das wichtigste Periodikum von *Strapaese*, *Il Selvaggio*, gegründet 1924 von Mino Maccari und Angiolo Bencini, eine traditionsbewusste, bäuerliche Volkskultur. Politisch-kulturelle Beiträge zu *Il Selvaggio* stammen beispielsweise von dem Kunstkritiker, Maler, Schriftsteller und Essayist Ardengo Soffici, Romano Bilenchi, Giuseppe Ungaretti, Curzio Malaparte, Riccardo Bacchelli (1891-1985), dem Autor des Romans *Il mulino del Po* (vollständige Gesamtausgabe 1939-40), Berto Ricci, dem Direktor der Florentiner GUF-Zeitschrift *L'Universale* (1931-1935), Telesio Interlandi, dem Leiter der Zeitschriften *Difesa della razza* und *Quadrivio*, Aldo Palazzeschi, Leo Longanesi, Direktor von dem selbst für *Strapaese* Partei ergreifenden Periodikum *L'Italiano* (1926-1942). Luigi Bartolini steuert neben Carlo Carrà und anderen Malern Zeichnungen bei.

Die Zeitschrift von *Strapaese* wird dem Linksfaschismus, dem toskanischen revolutionären Flügel der einstigen Bewegung zugerechnet.⁶⁸ Die Redaktion ist zunächst im Colle Val d'Elsa bei Siena, von 1927 bis 1929 in Florenz, von 1929 bis 1930 in Siena, 1931 in Turin und seit 1932 dauerhaft in Rom ansässig. Sie setzt sich vorrangig, wie im Fall von Maccari, aus einstigen Mitgliedern der *squadri* zusammen. Es handelt sich um weiterhin radikale Faschisten, die in dem Maße innerparteilich an den Rand gedrängt werden, wie sich die so genannte Oktoberrevolution 1922 institutionalisiert und der faschistische Staat herrschaftsfunktionale Kompromisse mit Teilen der liberalen und konservativen Intelligenz, Unternehmern und der katholischen Kirche eingeht. Sie selbst als Wilde - *selvaggi* - bezeichnend, begehren sie vergeblich auf gegen die Zentralisierung und Bürokratisierung des Parteiapparates, schwarzen 'Filz' und Arrangement mit Vatikan und Großbürgertum. Sie verstehen sich als Lordsiegelbewahrer der von korrupten, macht- und postenhungrigen *gerarchi* verratenen, einstmals von hohen Idealen getragenen faschistischen Revolution. 1924 trennt Maccari in einem Beitrag für *Il Selvaggio* innerhalb der Partei die Spreu vom Weizen:

„Finalmente le correnti del fascismo si sono nettamente separate e distinte. Da una parte quelli che potremmo chiamare i fascisti per isbaglio, i dottrinari ad oltranza, i revisionisti per partito preso, gli intellettuali per paranoia e per monomania. D'altra i selvaggi del fascismo, gli squadristi, gli entusiasti, gli intransigenti, gli apostoli appassionati, decisi a difendere ad ogni costa l'idea“.⁶⁹

konstruktiv: „Marinetti ha conquistato e valorosamente tiene certe trincee avanzatissime. Dietro di esse io ho potuto cominciare a fabbricare la città dei conquistatori. Evidentemente, la trincea è più 'avanzata': ma non tutti ci possono andare ad abitare“, zit. nach Luti 1972, 150.

⁶⁸ Vgl. Luti 1986, 238-239.

⁶⁹ Zit. nach Manacorda 1974, 7.

Il Selvaggio will in der Toskana gesinnungsverwandten Schriftstellern und sonstigen Künstlern aus der Provinz ein Forum bieten, verschüttete oder in den Hintergrund gedrängte imaginäre sozialrevolutionäre Ziele wieder ins öffentliche Bewusstsein zu rücken und zunächst auf regionaler Ebene zu verwirklichen. 1924 erklärt Maccari zum Selbstverständnis der Zeitschrift:

„Vi è un fascismo italiano, ma in seno ad esso vi è un fascismo toscano, emiliano, ecc. [...]. Ora sentiamo il bisogno di dire la nostra proposta. Dovrebbe esistere, anzitutto, un istituto o un circolo di cultura fascista toscano con sede in Firenze o in Siena, regolarmente sussidiato dal partito e dalle federazioni provinciali della regione, il quale avrebbe la funzione di raccogliere le attività intellettuali degli artisti e dei letterati fascisti, promuovendo mostre permanenti, pubblicazioni, cicli di conferenze“.⁷⁰

Im Januar 1926 sagt sich Maccari, der die Zeitschrift nunmehr allein leitet, im Editorial *Addio al passato* vom *squadrisimo* los. Die Kontroverse mit *900* als Bastion von *Stracittà* setzt 1927 ein.⁷¹ Anstatt sich an der amerikanischen und deutschen modernen Kunst zu orientieren und diese nachzuahmen, müssten italienische Dichter, Maler, Bildhauer das eigene wertvollere Kulturerbe studieren und ebensolche Meisterwerke schaffen: „Noi non vogliamo ‘abolire’ la modernità; non siamo i nostalgici di nessun secolo passato; soltanto ci piacerebbe di vedere la modernità più italiana che americana e tedesca, e il nostro secolo più in armonia con lo spirito tradizionale italiano, coi costumi, con la mentalità, con le consuetudini proprie della nostra gente e radicate nelle nostre generazioni“.⁷²

Als *900* sein Erscheinen 1929 einstellt, endet auch der Konflikt, den Pavese 1931 als schwachen Abglanz dessen in Erinnerung ruft, was Sherwood Anderson auf einem literarisch weitaus anspruchsvolleren poetischen Niveau abhandelt. Ein Sieg der einen oder anderen Richtung lässt sich nicht ausmachen. Ausländische Bücher in übersetzten Fassungen sind fortan ebenso erhältlich wie der Zuschauer synchronisierte, importierte Filme vor allem aus den USA, Deutschland und Frankreich im Kino sehen kann. Obwohl *Il Selvaggio* eine Reihe von Gedichten, Erzählungen, Liedern, Aphorismen als Elemente einer *poetica strapaesana* publiziert, geraten die meisten Texte rasch in Vergessenheit.⁷³

⁷⁰ Zit. nach Luisa Conti [Eintrag *Il Selvaggio*], in: Ghidetti/Luti 1997, 787.

⁷¹ Orco Bisorco vertritt in einer programmatischen Schrift zu *Strapaese* in *Il Selvaggio* vom 16. September 1927 die Auffassung, die literarische Bewegung kultiviere die Liebe zur heimatlichen Erde. Das italienische Volk besitze einen bäuerlichen Charakter, vgl. Luti 1972, 160.

⁷² Zit. nach ebd., 157-158. Es handelt sich um ein Zitat Maccaris aus *Il Selvaggio*, Nr. 2, 1927.

⁷³ Zu agitatorischen Gedichten Maccaris, veröffentlicht in *Il Selvaggio* zwischen 1928 und 1934 sowie Malapartes *Cantata di Strapaese* von 1929 vgl. Manacorda 1974, 106-11. Derselbe Autor (ebd., 8) nennt Ardengo Sofficis 1911 veröffentlichte, fiktionalisierte Autobiografie *Lemmonio Boreo* ein Exempel von

2 Emilio Cecchi

Cecchis ästhetische Bewertung amerikanischer Literatur der dreißiger und vierziger Jahre unterscheidet sich von den Urteilen Paveses. Cecchi stimmt zwar mit ihm darin überein, dass etwa Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Lee Masters die amerikanische Gegenwartsliteratur grundlegend erneuern, sieht aber deren Bruch mit traditionellen Schreibweisen als zu drastisch an. Geboren 1884, gehört Cecchi der Generation von Paveses und Vittorinis Vätern an.⁷⁴ Das 1906 am Florentiner Istituto di studi superiori aufgenommene Literaturstudium bricht er ohne Abschluss 1910 ab. Seit 1906 erscheinen von ihm Beiträge in Zeitschriften, darunter *Hermes* (1904-1906) und *La Voce* (1908-1914). *Il nuovo giornale* druckt von ihm 1906 die Rezension einer Schrift Croces *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel* ab. Nach einer Gedichtsammlung *Inno primo* (1907) erscheinen seine ersten Erzählungen *Miss Violet* (1910) und *Lalla in città* (1911). Exemplarisch für die *prosa d'arte* ist *Pesci rossi* (1920). Der Band umfasst miniaturhafte Reflexionen eines Ich-Erzählers etwa über Tiere - *Le bestie sacre*, Landschaft - *La casa in campagna* und einen Besuch bei Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) - *Cambridge*. Zudem stammt von Cecchi der Eintrag zu Italo Svevo (1861-1928) in der *Enciclopedia italiana*.⁷⁵ Als Mitbegründer von *La Ronda* (1919-1922) und anfangs im römischen Redaktionskomitee vertreten⁷⁶, kontrastiert die von ihm favorisierte Literatur mit dem Futurismus und der Prosa ebenso wie den Gedichten Gabriele D'Annunzios. Anstelle sozial engagierter Prosa fördert die Literaturzeitschrift *La Ronda* Werke, welche sich an Klassikern wie Petrarca (1304-1374) und Giacomo Leopardi (1798-1837) orientieren. Stilfragen stehen im Zentrum. Zu den mitarbeitenden Autoren zählen Adriano Tilgher, Ardengo Soffici, Georges Sorel, Gilbert Keith Chesterton, Alberto Savinio und sein Bruder Giorgio De Chirico.⁷⁷ Von 1939 bis zum Kriegseintritt Italiens im Juni 1940

Strapaese ante litteram. Dieses Werk ebenso wie Curzio Malapartes *Avventure di un capitano di sventura* (1927) sind für ihn einige der wenigen noch erwähnenswerten literarischen Ergebnisse von *Strapaese*.

⁷⁴ Zum Lebenslauf von Cecchi vgl. Del Beccaro 1979. Zur Bibliografie seiner Schriften vgl. Scudder 1970. Eine Tochter - neben der kurz vor ihrem Vater gestorbenen Giuditta - ist Suso Cecchi D'Amico, geboren 1914. Sie gehört zu den bedeutendsten italienischen Drehbuchautorinnen nach dem Zweiten Weltkrieg. Für den Theaterregisseur Luchino Visconti übersetzt sie 1946 etwa Erskine Caldwells Roman *Tobacco Road* (1932) ins Italienische (*La via del tabacco*). Sie wirkt beispielsweise an der filmischen Adaption des Romans *Ladri di biciclette* von Bartolini mit und ist seit *Senso* wiederholt Koszenaristin von Filmen unter der Regie Viscontis.

⁷⁵ Vgl. Bd. 33, 1937, 40.

⁷⁶ Eine Sonderausgabe erscheint letztmalig im Dezember 1923. Das Redaktionskomitee besteht bis April 1920. Anschließend leitet Vincenzo Cardarelli *La Ronda* allein.

⁷⁷ Zu *La Ronda* vgl. Luti 1986, 235-236.

bereist Cecchi Afrika.⁷⁸ Vom 7. bis zum 11. Oktober 1942 nimmt er als Delegierter der Accademia d'Italia neben Elio Vittorini, Enrico Falqui und Giaime Pintor (1919-1943) am Kongress europäischer Schriftsteller in Weimar teil.⁷⁹ Veranstalter ist das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Cecchi hält einen Vortrag über die aktuelle Lage der italienischen Literatur.

Autodidaktisch erworbene Englischkenntnisse sind für Cecchis Tätigkeit von 1919 bis 1925 als Italienkorrespondent für die Tageszeitung *Manchester Guardian* kaum erforderlich, da die in der Regel anonymen Artikel von der britischen Redaktion übersetzt werden. 1910 erscheint von ihm in *La Voce* ein Beitrag zu Rudyard Kipling, 1915 folgt *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*⁸⁰ und 1935 *Scrittori inglesi e americani*. Darin stehen Artikel zu britischen Autoren wie Stevenson, Chesterton, dem Autor von Kriminalerzählungen um Pater Brown, sowie Virginia Woolf zwar im Vordergrund, doch kommt neben Herman Melvilles *Moby Dick*, Jack London und dem verehrten Edgar Allan Poe auch William Faulkner zur Sprache. Neben diesen journalistischen Beiträgen zur angloamerikanischen Prosa, mitunter versammelt in Monografien, übersetzt Cecchi vor 1945 aus dem Englischen unter anderem Shelleys *In Defense of Poetry - La difesa della poesia* (1911).⁸¹ Die zitierten Titel zur

⁷⁸ Vgl. die Rezension seiner 1954 publizierten, in einer Monografie versammelten Reiseeindrücke, geschrieben ursprünglich für den *Corriere della Sera* unter dem Titel *Appunti per un periplo dell'Africa*, Oreste Del Buono, *Itinerari di Cecchi, Cinema nuovo*, Nr. 48, 10. Dezember 1954, 398.

⁷⁹ Vgl. ACS. Ministero della cultura popolare. Gabinetto. Busta 68, fascicolo Convegni italo-tedesco. Relazione sul Convegno della Unione europea degli scrittori in Weimar dal 7 al 15 ottobre corrente. Unterschrift unleserlich. Handschriftlicher Vermerk: „V.[isto] dal Duce. Ben fatto. 30.10.XXI [1942]“; Brief von Elio Vittorini - mit Briefkopf des Mailänder Verlages Bompiani - an Luciano Celso, Capo di Gabinetto dell'Eccellenza della Cultura Popolare vom 16. September 1942. Vittorini erkundigt sich nach den übrigen Mitgliedern der italienischen Delegation, um mit ihnen vor der Abreise in Kontakt zu treten; vgl. auch ebd. Mitteilung von Luciano Celso aus Rom per teletipografo an die italienische Botschaft in Berlin vom 6. Oktober 1942 über den Lebenslauf von Giaime Pintor. Dieser wird als hervorragender Übersetzer von Rainer Maria Rilke bezeichnet. Er kenne ausgezeichnet die deutsche Literatur und beherrsche das Deutsche perfekt. Zur Zeit arbeite er für *Primato*, lebe unverheiratet in einer Pension in Turin und reise mit einem Diplomatenpass. Von einem Kulturbeauftragten der Deutschen Botschaft in Rom sei er eingeladen worden, am Kongress in Weimar teilzunehmen. Zu Pintors für *Primato*, geleitet von Giuseppe Bottai, erstellten, aber unveröffentlichten Kongressbericht vgl. Pintor 1966, 133-138. Danach findet die Konferenz vom 7. bis 11. Oktober 1942 statt. Der als offizieller Gastgeber bestimmte Präsident Hans Carossa nimmt aus Krankheitsgründen an der Veranstaltung nicht teil. Die italienische Delegation ist nach Pintor eine der größten. Ihr gehören neben den genannten Personen Arturo Farinelli und Antonio Baldini, wie Cecchi Vertreter der Reale Accademia, die Professoren Alfredo Acito und Giulio Cogni an. Cogni, verheiratet mit einer Deutschen, arbeitet bei der deutschen Botschaft in Rom als Übersetzer und schreibt unter anderem für Telesio Interlandis *Quadrivio*. Del Beccaro (1979) klammert in seiner Biografie Cecchis dessen Teilnahme an jenem Kongress in Weimar aus, bei dem auch Joseph Goebbels einen Vortrag hält.

⁸⁰ Kapitel sind unter anderem Samuel Taylor Coleridge, William Wordsworth, Jane Austen, Walter Scott, Lord Byron und Percy Bysshe Shelley gewidmet. 1961 erscheint eine erweiterte und überarbeitete Neuauflage unter dem Titel *I grandi romantici inglese*.

⁸¹ Cecchi übersetzt zudem von Gottfried Wilhelm Leibniz *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand/Nouveaux essais sur l'entendement humain*, geschrieben 1701-1704, veröffentlicht postum 1765. Es

anglophonen Literatur erwecken den Eindruck, als ob Cecchi während des Faschismus die modernen amerikanischen Autoren ignoriert, denen Pavese Beachtung schenkt. Doch dieser Eindruck täuscht.

Im Mai 1934 erscheint in *Pan* ein Werkporträt zu William Faulkner. Cecchi deutet dessen Schreibstil als hart, brutal. Ohne zu moralisieren, zu dozieren oder sozialreformistische Absichten zu verfolgen, besitze der Autor Mitleid mit seinen Figuren. Das Universum seiner Romane repräsentiere ein amoralisches Amerika. In *Sanctuary* beispielsweise stehe Popeye stellvertretend für die „umanità semplice“.⁸² Sie handele aus existentiellen Motiven unabhängig von nie verinnerlichten Werten, was Gut und Böse unterscheide. Das von Mord und Totschlag geprägte Amerika, wie Faulkner es in seinen Romanen entwerfe, könne nicht als Inferno bezeichnet werden, denn an einen nach wie vor unzivilisierten Wilden Westen, in denen die Menschen sich nicht auf Regeln eines friedlichen Zusammenlebens verständigt hätten und kein staatliches Gewaltmonopol existiere, liessen sich keine in Europa über Jahrhunderte ausgebildeten ethischen Maßstäbe anlegen:

„Si dirà che, con questa frigida tendenza all’aberrazione violenta, e le forze che l’aberrazione può scatenare, l’America deve esser qualcosa come un inferno. L’errore, in un giudizio simile, è di attribuire all’America un tempo, un’età morale che essa non ha. Sarebbe inferno, se fosse di sé consapevole; e ne è lontana. La sua è crisi di barbaro infantilismo. In forme tanto spettacolose, il male, il delitto, vi rappresentano un fenomeno di crescita“.⁸³

Cecchi lobt den Verfasser von *Light in August* (1932). Die Kapitel, in welchen sich die Liebesgeschichte zwischen dem Schwarzen Christmas und der Weißen Miss Burden entwickle, seien großartig erzählt. Eine in späteren Schriften wiederkehrende Beobachtung macht auf Faulkners vom Gangsterfilm inspirierte Schreibweise aufmerksam. Verrückte, Misanthropen, Verbrecher ebenso wie einzelne Szenen in *Sanctuary* entlehne Faulkner bewusst oder unbewusst etwa *Scarface - Shame of the Nation* (Howard Hawks 1932) mit Paul Muni als Tony Camonte (Al Capone) und George Raft als seinem Kompagnon Rinaldo oder *I am a Fugitive from a Chain Gang* (Mervyn Le Roy 1932) mit Paul Muni in der Hauptrolle des Robert Elliot Burns.⁸⁴

handelt sich um eine Untersuchung von John Lockes *An Essay concerning Human Understanding*, ein Hauptwerk des zeitgenössischen Empirismus. Die italienische Fassung lautet: *Nuovi saggi sull’intelletto umano* (1911).

⁸² Cecchi 1934, 285.

⁸³ Ebd., 282.

⁸⁴ Vgl. ebd., 281. Cecchi nennt die beiden Schauspieler George Raft und Paul Muni, ohne die Titel von Filmen anzuführen, in denen sie Gangster verkörpern.

Cecchi hat zum Zeitpunkt, als diese Schrift erscheint, bereits vor allem Kalifornien kennengelernt. Von 1930 bis 1931 lehrt Cecchi auf Einladung der University of Berkeley italienische Kultur. Neben einer Rundfahrt durch Mexiko besucht er zweimal kurz Hollywood, wo es zu Begegnungen sowohl mit Buster Keaton als auch mit dem Schauspieler Adolphe Menjou kommt.⁸⁵ 1937 bis 1938 hält sich Cecchi ein zweites Mal in den USA auf. Gewonnene Eindrücke von beiden Reisen fließen in die 1939 veröffentlichte Monografie *America amara* ein.⁸⁶ *America amara* entspricht insofern einer faschistischen, antiamerikanischen Propaganda, als erstens etwa in den Kapiteln über Ford und Fordismus, 5000 Opfer der Lynchjustiz, Rassismus und Opportunismus, kindliche Bettler, Buchhandel und Gangsterfilm ein verzerrtes Bild einer anomischen Gesellschaft gezeichnet wird, zweitens gezogene Vergleiche mit Italien immer zugunsten der eigenen Nation ausfallen.

Als *America amara* 1939 erscheint, sind die außenpolitischen Beziehungen zwischen den USA und Italien bereits sehr gespannt. Sie beginnen sich infolge der italienischen Invasion Abessiniens 1935-1936 zu verschlechtern. Unter Führung von Präsident Wilson verhängt der Völkerbund im November 1935 Wirtschaftssanktionen gegen den Aggressor. Sie werden jedoch im Juli 1936 nach dem militärischen Sieg Italiens wieder aufgehoben, womit die Unterwerfung der Bevölkerung und Besetzung des Landes internationale Anerkennung erfährt. Das Verhältnis zwischen den USA und Italien wird zusätzlich durch die militärische Intervention der faschistischen Regierung an der Seite Nazideutschlands in den Spanischen Bürgerkrieg 1936-38 zugunsten der Falangisten belastet. Am 22. Mai 1939 unterzeichnen die Außenminister Galeazzo Ciano und Joachim von Ribbentrop in Berlin den so genannten Stahlpakt, in dem sich beide Diktaturen gegenseitig versichern, die imperialistischen Ambitionen des Verbündeten militärisch zu unterstützen.⁸⁷

⁸⁵ An den *Corriere della Sera* gesendete Artikel über seine Reiseeindrücke aus Mexiko versammelt die 1932 publizierte Monografie *Messico*. Cecchi gehört von 1927 bis zu seinem Lebensende 1966 zu den Mitarbeitern der Tageszeitung. Zu den Eindrücken von Hollywood, der Begegnung mit Menjou und Keaton vgl. Cecchi 1985, 18-20, 20-21, 25-30.

⁸⁶ Zur Wahl des Titels erklärt Cecchi (1943, 5): „Mi sedusse, per il titolo, un'allitterazione cui davano abbrivo: *Amica America* di Jean Giraudoux, *Amusante Amérique* di Adrien de Meeüs, *America primo amore* [1935] di Mario Soldati. Seguitando per quella strada, e con nell'orecchio anche il 'maremma amara' d'una canzone del vecchio bracciantato toscano, ho forse finito per trovare un'assonanza ormai in ogni senso più esatta“.

⁸⁷ Artikel 3 des Vertrag lautet: „Wenn es entgegen den Wünschen und Hoffnungen der vertragsschließenden Teile dazu kommen sollte, daß einer von ihnen in kriegerische Verwicklungen mit einer anderen Macht oder anderen Mächten gerät, wird ihm der andere vertragsschließende Teil sofort als Bundesgenosse zur Seite treten und ihn mit all seinen militärischen Kräften zu Lande, zur See und in der Luft unterstützen“. Diese durch die Konsultationsklauseln der Artikel 1 und 2 kaum abgemilderte militärische Beistandsverpflichtung bildete ein absolutes Novum in der Geschichte der internationalen Verträge“, Petersen 1989, 131-132.

Nach Cecchis Kommentaren in *America amara* zu urteilen, ist sein Verhältnis zur modernen amerikanischen Prosa ambivalent. Eine negative Grundeinschätzung durchbrechen ab und an verhalten positiv ausfallende Bemerkungen. Auffällig sei die hoffnungslose, pessimistische Weltsicht einer ganzen Generation von Autoren: „Quello che hanno da dire è quasi sempre qualcosa di triste, angoscioso; perchè si vede che questo, in America, è il tono dell’epoca, il crisma della generazione. Ma non è che tutti, invariabilmente, lo dicano con fiere, con malignità, o con furore“.⁸⁸ Cecchi bemängelt zudem eine omnipräsente Darstellung sexueller Perversionen wie schon bei Zola, D’Annunzio, Joyce und Lawrence.⁸⁹ Trotz eines missbilligten Gebrauchs von Slang würdigt er die radikal vereinfachte, unstilisierte literarische Sprache, eine diskontinuierliche, passagenweise temporeiche Erzählweise, zumal sie bereits in Frankreich Schule gemacht habe:

„Da un punto di vista strettamente letterario, potrà lamentarsi che il bisogno di cogliere la verità nei tratti più fuggitivi e minuziosi, induca spesso gli autori ad accettare troppe parole di vernacolo e di *slang*, le quali nascono e muoiono con le stagioni. Faulkner, Steinbeck, Cain, fra breve non potranno esser letti che con un glossario. Ma il loro coraggio distruttivo, la loro furia antirettorica, la sprezzatura tecnica, si sono anche impressi in un ritmo nuovo e in un nuovo senso della composizione; dei quali, specialmente in Francia, letterati e giornalisti sono stati prontissimi ad impadronirsi e profittare“.⁹⁰

Cecchi führt den Stil dieser Autoren auf die literarische Adaption filmischer Techniken zurück, denn ihre Romane und Erzählungen wiesen Schnitte, Kollisionsmontage und kontrastierende Szenen auf. Abgesehen davon, verwendeten die Autoren vorzugsweise den inneren Monolog, lautmalerische Schreibweise und verstießen gegen den grammatisch korrekten Satzbau („l’assintatismo“).⁹¹

Wenn Herman Melville und Nathaniel Hawthorne als Protagonisten Pioniere, Faulkner, Steinbeck und Cain hingegen Verbrecher bevorzugen, manifestiert sich in diesen wechselnden Hauptfiguren der Zerfall einer aus unterschiedlichen Völkern zusammengewürfelten Gesellschaft. Den vorhergesagten unaufhaltsamen Niedergang der amerikanischen Prosa fasst Cecchi in dem chinesischen, ins Italienische übertragenen Sprichwort zusammen: „Chi cavalca una tigre non può più scendere“. Sadistische Szenen, wie sie Hemingway in dem Roman *To Have and Have not* (1937) oder Steinbeck in *Of Mice and*

⁸⁸ Cecchi 1943, 125.

⁸⁹ „Ma non una sola, di tante pagine imperniate sul sesso, non una sola che s’accenda e fermenti di passione, o pur soltanto di schietta voluttà. Come in un circo circuito, il piacere brucia i fili dei nervi e li distrugge prima d’essere arrivato all polpa carnale; i baci sono baci di teschi“, ebd., 127.

⁹⁰ Ebd., 129.

⁹¹ Ebd., 128.

Men (1937) dem Leser zumuteten, habe Cain in *Serenade* (1937) noch überboten. Ein weiteres abschreckendes Beispiel für ein obszönes, in Paris erschienenes Buch, Henry Millers *Tropic of the cancer* (1934), sei in den USA auf den Index gesetzt worden und daher dort im Handel nicht käuflich.⁹²

An Dos Passos fällt ihm negativ eine angeblich plakative Art auf, sich als der große moderne Schriftsteller in den Vordergrund zu spielen. Sprachlich nobilitiere er in seinen Romanen ein zügelloses Kauderwelsch. Ein abgehackter Telegrammstil mit Gedankenstrichen gerate aus dem Takt und falle platt in sich zusammen. Jede beliebige Provinzzeitung liefere bereits genügend und bessere Exempel dieser schöngestiger Literatur zuwiderlaufenden Manierismen. Dos Passos wird daher als Autor abqualifiziert: „il suo gergo parolibero e telegrafonico non fa che sdruciolare sulle cadenze e sui puntolini di sospensione più sentimentali. [...] Prolisso, gesticolante, ma, in fine dei conti, innocuo *enfant terrible*; mettiamoci d'accordo per fargli un bel saluto alla voce. E non pensiamoci più“.⁹³

Im Unterschied zu *America amara* geht Cecchi ebenfalls 1939 in seinem Artikel *Letteratura americana e cinematografo*⁹⁴ auf die europaweit unter Lesern beliebten, übersetzten Prosawerke aus der Neuen Welt ein. Sie haben der bislang von der älteren Lesergeneration bevorzugten französischen Literatur längst den Rang abgelaufen:

„In tutta Europa, e così in Italia, si legge assai di letteratura americana contemporanea. Tradotta bene, tradotta male; e spesso più male che bene. E a poco a poco, la curiosità e l'interesse hanno finito per scalzare dal suo dominio la letteratura francese; che, nella circolazione internazionale, fino a venti anni fa, aveva primeggiato. In fondo alla provincia, nella piccola libreria di chi vuol tenersi al corrente, oggi si trovano, tradotti bene, tradotti male, Faulkner, Cain, Caldwell, Steinbeck; come nella bibliotechina dei nonni o degli zii, si trovano Zola e Bourget“.⁹⁵

Zum einen zeichneten sich Romane und Erzählungen dieser Autoren durch ihr Interesse am Menschen aus. Anders als in *America amara* findet Cecchi auch lobende Worte für ihren Stil. Zum anderen stillen sie ein Fernweh, das sich früher auf europäische Hauptstädte richtete, dank verbesserter Kommunikationsmittel, beispielweise den beschleunigten Schiffsverkehr, sich nun jedoch auf die USA konzentriert. Daher sind Alte und Neue Welt einander näher gerückt. Der italienische Durchschnittsleser erhofft sich von amerikanischer Belletristik, eine terra incognita zu entdecken. New York besitzt für ihn einen Kultstatus, erscheint ihm als das verheißungsvolle Tor ins Land der unbegrenzten Möglichkeiten: „Quel senso di una vita

⁹² Ebd., 130.

⁹³ Ebd., 124.

⁹⁴ Vgl. *Cinema*, Nr. 84, 25. Dezember 1939, 374-375, wiederabgedruckt, in: Bolzoni 1995, 113-117.

⁹⁵ Ebd., 113.

diversa, che i nostri nonni andavano a cercare a Parigi, o al massimo a Londra o Berlino; oggi s'è rifugiato di là dall'oceano e non si può trovarlo meno lontano di Nuova York. Si potrebbe dire, ironicamente, che, come un tempo Parigi, oggi Nuova York è diventata la Mecca degli esterofili di tutto il mondo“.⁹⁶

Doch nicht die Belletristik, sondern der amerikanische Film haben Cecchi zufolge das italienische Amerikabild entscheidend geprägt. Ein Großteil seiner von 1931 bis 1932 für *L'Italia letteraria*⁹⁷, in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre für Filmzeitschriften wie *Cinema* und *Bianco e Nero* geschriebenen Rezensionen und Artikel etwa über Regisseure oder Schauspieler sind Personen und Produktionen Hollywoods gewidmet.⁹⁸ Wenn vor dem Kriegseintritt eine inländische Leserpräferenz für Faulkner, Steinbeck, Cain registriert wird, so ist zu berücksichtigen, dass deren Werke bereits eine filmische Erzählweise aufweisen:

„Non è forse la prima volta che un'arte, che può qualificarsi minore, ha esercitato, nella tecnica e nella materia espressiva, i propri influssi sopra un'arte nobile“. [...] Nella maniera del racconto, nella scelta di certi particolari, di certi tagli e trapassi, la letteratura americana apprese moltissimo dal cinematografo; prima d'essere ammessa negli stabilimenti, reparto sceneggiature, a rendere così al cinema, almeno parzialmente, quello che ne aveva tolto“.⁹⁹

Cecchi interpretiert den Gangsterfilm als eine Metavorlage für die moderne amerikanische Literatur. Sein Stil ('la tecnica') und seine Plots ('materiale espressivo') seien transponiert in Erzähltechniken etwa von *Sanctuary*, *Light in August* und *Of Mice and Men*:

„si ha così il fenomeno abbastanza originale e complesso, d'una letteratura, d'una poesia, che il cinematografo ha influenzato, sia tecnicamente, sia in maniera più profonda; anticipandone tentativi ed esperienze [...]. Il cinematografo fece da battistrada, in tutto il mondo, a questa letteratura; le preparò i punti di riferimento nella sensibilità del pubblico, le dette un'ubicazione, una topografia; fornì gli elementi sopra i quali il pubblico l'avrebbe potuta realizzare in immagini plastiche“.¹⁰⁰

1939 entwirft Cecchi somit folgende Genealogie, ohne sie mit dem Realismus oder Neorealismus zu assoziieren: Seit Anfang der 30er Jahre gibt der Gangsterfilm den Anstoß zu dem Sujet (der Delinquenz) und der Erzähltechnik nach verwandten Texten, die wiederum im Original oder in Übersetzungen vorzugsweise unter jüngeren italienischen Lesern selbst im

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ So lautet der Titel der Zeitschrift zwischen 1929 und 1936 unter der Leitung von Gian Battista Angioletti und Curzio Malaparte. Von 1925 bis 1928 und ab 1946 erscheint das Periodikum unter dem Titel *Fiera letteraria*.

⁹⁸ Unter den Filmen, die Cecchi zwischen 1931 und 1963 rezensiert - vgl. Bolzoni 1995, 185-325 - befinden sich zahlreiche amerikanische Produktionen, darunter *Morocco* (Marocco Josef von Sternberg 1930), *Dough Boys* (*Guerriero* Edward Sedgwick 1931), *Trader Horn* (W. S. Van Dyke 1931), *The Petrified Forest* (*La foresta pietrificata*, Archie L. Mayo 1936), basierend auf Robert E. Sherwoods gleichnamigem Drama von 1935, und *There's Magic in Music* (*Magia della musica* Andrew L. Stone 1941).

⁹⁹ Ebd., 114-115.

abgelegensten Dorf einen Kultstatus erlangen. Offen bleibt, ob und wenn ja, wie der angeführte zweikanalige Transfer, sei es über den amerikanischen Film, sei es über eine von ihm erneuerte Literatur, sich auf junge italienische Schriftsteller und Filmemacher auswirkt.

Cecchi richtet einen Appell an die inländischen Schriftsteller in *Letteratura americana e cinematografo*. Es sei ratsam, sich keine Prosa zum Vorbild zu nehmen, in der einem italienischen ästhetischen Empfinden und positiven Denken widersprechender fatalistischer Grundton überwiege und sexuelle Perversionen, Raub, Mord, Alkoholexzesse als Normalzustand erschienen:

„Una considerazione è impossibile evitare. Da una civiltà, come l'americana, che ha messo a postulato supremo il benessere, il successo e la felicità materiale, è nata una letteratura di disillusione e disperazione: la più amara, sconvolta e dementata letteratura che oggi esista. Il buon senso italiano e il buon gusto italiano potrebbero tirare da siffatta considerazione, anche per regularsi nel giudizio e nell'uso d'una parte almeno di cotesta letteratura, una quantità di facili conseguenze“.¹⁰¹

Was Cecchi 1939 befürchtet und mit den beschwörenden Worten verhindern will, nicht falschen Vorbildern nachzueifern, erweist sich zehn Jahre später als ein vergebliches, folgenloses Unterfangen. 1948 muss Cecchi eingestehen, dass eine nunmehr *neorealistisch* genannte amerikanische Gegenwartsliteratur von italienischen Epigonen imitiert worden ist. Doch nicht Texte führender Repräsentanten des *neorealismo americano* wie Sherwood Anderson, William Faulkner und Ernest Hemingway hätten den Stil inländischer Schriftsteller geprägt, sondern zweitklassige Autoren seien modellhaft gewesen. Auf welche amerikanischen Schriftsteller Cecchi anspielt, bleibt unklar. Identifiziert werden jedoch deren italienische Schüler, wegen ihrer effektheisenden Schreibweise von ihm *scrittori di lampo di magnesio* genannt. Hierzu zählen der auch als Musiker und Musikkritiker aktive Bruno Barilli¹⁰², sodann Marcello Gallian¹⁰³ und Antonio Aniante¹⁰⁴. Da diese drei Autoren zwischen 1945 und 1948 so gut wie keine Prosa mehr veröffentlichen, stellt Cecchi einen

¹⁰⁰ Ebd., 116.

¹⁰¹ Ebd., 116-117.

¹⁰² Cecchi verfasst die Vorworte für Barillis (1880-1952) in Buchausgaben versammelte Musikkritiken *Delirama* (1924) und *Il sorcio nel violino* (1926).

¹⁰³ Marcello Gallian (1902-1968) gehört zum harten Kern der faschistischen Schriftsteller. Seine fiktionalisierten Erlebnisse als Angehöriger eines *squadro d'azione* bilden wiederholt den Stoff seiner Werke: so im Roman *Comando di tappa* 1934, für den er im selben Jahr den Premio Viareggio erhält, *Racconti fascisti* (1938), *Gente di squadra* (1941), *Primo diario* (1941) und *Alba senza denari* (1943). Gallian schreibt Ende der zwanziger Jahre für Bontempellis *900*.

¹⁰⁴ Pseudonym von Antonio Rapisarda (1900-1983). Mitarbeiter bei *900*. Zu seinen Werken zählen der Roman *Lilas* (1923), das Drama *Gelsomino d'Arabia* (1926) und die Autobiografie *Ricordi di un giovane troppo presto invecchiati* (1939).

fragwürdigen Zusammenhang her, der offenbar die neorealistiche Literatur diskreditieren soll:

„Quando un giorno saranno criticamente studiati gli influssi della penultima letteratura americana sull'ultima letteratura italiana, si vedrà una cosa curiosa, che tuttavia non di rado ha riscontro nella storia della poesia e delle arti. Gli scrittori americani che esercitarono il maggior influsso e più largamente furono tenuti a modello, non erano già i più veramente creativi (James, Sherwood Anderson, Faulkner, Hemingway); ma autori secondari, derivati, minori, o minimi addirittura. Di Hemingway, artefice meticoloso, fin puntiglioso, venne messo a partito, così a occhio e croce, il 'dialogato' celeberrimo. Ma l'audacia veristica, soprattutto come esibizione sessuale, l'approssimativo della composizione, lo sfrenamento e l'arbitrio grammaticale, la tastiera dei sentimenti, che più o meno sono poi sempre i medesimi, tutto ciò fu imprestato e volgarizzato da altri, che già a loro volta avevano imprestato e volgarizzato. La nuova scrittura italiana, liricizzante, immaginifica ed anarchica, la scrittura insomma 'a lampo di magnesio', s'innestò su questo neorealismo d'origine americana. E il realismo, o neorealismo, com'è ovvio, e come è sempre accaduto, induce gli autori a rifornirsi di temi vivaio provinciale“.¹⁰⁵

Eva Quajotto¹⁰⁶ gilt ihm 1950 als eine der wenigen Autorinnen, die in origineller Weise den italienischen Neorealismus bereichern. Frauen würden immer die männliche Leitkultur verzögert imitieren, so auch im Fall der „voga neorealistica“.¹⁰⁷ Paternalistisch gesteht Cecchi Debütantinnen erzähltechnische Schwächen zu. Quajottos *Bestie e noi*, eine von der Autorin mit eigenen Zeichnungen illustrierte, fabelartige Sammlung von Erzählungen und Erinnerungen, in denen Tiere die Protagonisten vorstellen, kennzeichnet dem Rezensenten zufolge eine durchgängig bildhafte Schreibweise und eine schlichte Umgangssprache. Stilmittel wie Wiederholungen und Zeitwechsel zwischen Präsens und Vergangenheit habe Quajotto übersetzten Texten Gertrude Steins entlehnt.

2.1 Cecchi als künstlerischer Leiter der Cines 1932-33

Emilio Cecchi erklärt 1951, es sei ihm als ehemaligem künstlerischen Leiter der Cines¹⁰⁸ von April 1932 bis November 1933 zu verdanken, dass renommierte Regisseure Filme drehten, die als Vorläufer von *Roma città aperta* oder *Ladri di biciclette* mittlerweile anerkannt sind:

¹⁰⁵ Cecchi 1977, 31.

¹⁰⁶ In italienischen Literaturlexika sind weder biografische noch bibliografische Daten zu Eva Quajotto zu finden.

¹⁰⁷ Cecchi 1977, 203.

¹⁰⁸ Zu Cecchis Arbeit bei der Cines, die er 1933 beendet, um sich wieder dem Schreiben von und über Literatur zu widmen, vgl. Mancini 1985, 71-85; Hay 1987, 71, 99-93, 213-214; Brunetta 1993, 6-8, 129-131; Bolzoni 1995, 33-52.

„In un film come *Gli uomini che mascalzoni!* di Camerini¹⁰⁹, non è difficile riconoscere spunti e motivi che dovevano poi maturare nel cosiddetto neorealismo. E così: *1860* di Blasetti¹¹⁰, e *Acciaio* di Ruttmann, su soggetto di Pirandello, furono altri due film ai quali, tenuto conto dei tempi, chiunque potrebbe essere lieto di aver collaborato“.¹¹¹

Wenn Cecchi 1932 bis 1933 als Schriftsteller und Literaturkritiker eine Schlüsselposition innerhalb der Cines übernimmt, und zwar am Ausgang der für die nationale Industrie, einschließlich der Filmbranche, ruinösen Weltwirtschaftskrise, dann signalisiert diese Personalentscheidung des im Namen der Banca Commerciale geschäftsführenden Managers Ludovico Toeplitz folgendes: Den angestrebten qualitativen und quantitativen Aufschwung des bedeutendsten privaten nationalen Unternehmens, das Anfang der dreißiger Jahre noch Spiel- und Dokumentarfilme produziert, sollen hochwertige, vorzugsweise von Dichtern entwickelte Drehbücher gewährleisten.

Auf Cecchis Initiative hin dreht Walter Ruttmann 1933 *Acciaio* nach dem Filmsujet *Giuoca, Pietro!* von Luigi Pirandello¹¹² in einer Stahlfabrik, der Innenstadt und Umgebung von Terni. Während seines Amerikaaufenthalts 1930 bis 1931 lernt Cecchi den Schriftsteller Mario Soldati (1906-1999) kennen, der zwischen 1929 und 1931 an der Columbia University in New York studiert. In Cecchis Auftrag übernimmt Soldati die Funktion eines Koszenaristen etwa bei *La tavola dei poveri* (Alessandro Blasetti 1932) mit dem neapolitanischen Theaterautoren und -schauspieler Raffaele Viviani in der Hauptrolle¹¹³ und *Gli uomini che mascalzoni!*¹¹⁴

¹⁰⁹ Neben Soldati wirken am Drehbuch Mario Camerini und Aldo De Benedetti mit. Zu der Cines Produktion *Gli uomini che mascalzoni!* mit Vittorio De Sica als Chauffeur Bruno und Lia Franca als Verkäuferin Mariuccia, vgl. Mancini 1985, 67-68; Hay 1987, 112-115.

¹¹⁰ Laut Vorspann basiert *1860* auf der Erzählung *La processione incontro a Garibaldi* von Gino Mazzucchi, vgl. Bragaglia 1993, 90. Nach Alessandro Blasetti, Ai tempi di *Cinematografo* quando Cecchi passeggiava alla Cines, *Cinema nuovo*, (Nr. 257, Februar 1979, 27-28) hat ihm Cecchi zusätzlich die Lektüre von Giuseppe Cesare Abbas *Noterelle d'uno dei Mille* (1860) empfohlen, das heißt den Augenzeugenbericht eines Teilnehmers am von Garibaldi geführten Feldzug der Tausend gegen die Bourbonen in Sizilien, bevor er als Regisseur zusammen mit Mazzucchi das Drehbuch schreibt. Zu *1860* vgl. auch Mancini 1985, 108-113.

¹¹¹ Bolzoni 1995, 125.

¹¹² Erstveröffentlicht in einer Beilage zu Nr. 1. von *Scenario*, Januar 1933, wiederabgedruckt, in: *Cinema nuovo*, Nr. 275, Februar 1982, 35-41 und Nr. 276, April 1982, 41-48. Das Drehbuch schreiben Walter Ruttmann, Emilio Cecchi und Mario Soldati. Vgl. auch Mancini 1985, 78-81. Die deutsche, ohne Ruttmanns Einwilligung hergestellte Version unter dem Titel *Arbeit macht glücklich*, uraufgeführt am 1. Mai 1933 in Bochum, ist verschollen, vgl. Goergen 1989, 138-140. Zu einer Kritik unter dem Eindruck der Berliner Premiere vgl. -r [Ernst Jäger], *Film-Kurier*, Nr. 115, 17. Mai 1933.

¹¹³ Viviani schreibt zusammen mit Soldati das Drehbuch. Zahlreiche Außenaufnahmen entstehen in Neapel, vgl. Mancini 1985, 107-108. Sergio Amidei bemerkt zu Viviani: „Viviani était un homme de très grand talent, peu connu en Italie parce qu'il faisait un théâtre dramatique de polémique sociale. Il n'a pas eu la chance des De Filippo, il est demeuré un peu à l'écart. Egalement parce qu'il était déjà âgé dans les années trente. Viviani était

Der Regisseur Mario Camerini erinnert sich in einem Interview 1973 an Cecchis Offenheit und Unterstützung, 1932 *Gli uomini che mascalzoni!* außerhalb des Studios in Mailand und Umgebung zu drehen und den damaligen Star Vittorio De Sica quer zu seinen bisherigen Rollen einen Chauffeur und Automechaniker spielen zu lassen. Die Entscheidung für Aufnahmen an natürlichen Schauplätzen 1932 ist insofern ungewöhnlich, da die neue Tonaufnahmetechnik im Studio in einer Übergangsphase zu einer zeitgenössisch kritisierten Statik der Handlung und Theatralisierung des sprechenden Films führt, die Camerini mit einer sehr beweglichen Kameraführung in *Gli uomini che mascalzoni!* überwindet:

„Cecchi est la personne qui m’a fait par exemple *Gli uomini che mascalzoni!* A l’époque, on tournait les films presque entièrement en studio. Quand j’ai proposé de réaliser *Gli uomini che mascalzoni!*, Cecchi a été le premier, avec Libero Solaroli, un directeur de production remarquable [...] à accepter tout de suite le projet. Moi, j’avais dit: ‘Écoute Cecchi, faisons une tentative, tournons *Gli uomini che mascalzoni!* entièrement à Milan et tout en décors naturels’. Peut-être que d’un certain point de vue, le film a été le premier film néo-réaliste“.¹¹⁵

Neben der Produktion italienischer verleiht und synchronisiert die Cines amerikanische Filme. Cecchi berichtet rückblickend, aus kommerziellen Erwägungen hätte die Cines im Programm der eigenen Kinos Anfang der dreißiger Jahre den ausländischen, insbesondere amerikanischen Filmen Vorrang vor den hausinternen Produktionen eingeräumt: „Ma anch’esso [1860] ebbe vita modesta, come del resto quasi tutta la produzione Cines; che passando nei circuiti della stessa società, spesso e volentieri, per ragioni di cassetta, restava duramente sacrificata ai film stranieri che la medesima impresa acquistava per il doppiaggio o noleggiava“.¹¹⁶

Aus seiner Bilanz zum italienischen Film 1935 geht hervor, wie die Major Companies mit ihren weltweit ausgewerteten Produktionen die Sehgewohnheiten des italienischen Kinopublikums nach dem Ersten Weltkrieg prägen:

„Il medio film Metro Goldwyn Mayer, nel 1932-33, costava 400 mila dollari. Il medio film Paramount, 250 mila. Il filmone italiano, da due milioni di lire, costa quanto un modesto prodotto Warner o Columbia, ma senza incontrare mercato equivalente: né può essere

un observateur aigu de la Naples des pauvres et il traduisait cette observation de manière dramatique“, Gili 1990, 30-31, vgl. auch die Erinnerungen von Peppino De Filippo, ebd., 96-97.

¹¹⁴ Soldati debütiert als Autor 1924 mit dem Drama *Pilato*. Seine erste Sammlung von Erzählungen *Salmace* erscheint 1929. Seine langjährige Tätigkeit als Koszenarist vorrangig mit dem Regisseur Mario Camerini beginnt 1931 mit *La cantante dell’opera* (Nunzio Malassoma). Als Regisseur debütiert er 1938 mit *La principessa Tarakanova*. Zu seinen bedeutenden Filmen vor 1945 zählen *Dora Nelson* (1939), *Piccolo mondo antico*, *Malombra* mit Isa Miranda in der Titelrolle und - für die Scalera - *Tragica notte* (1942) nach dem Roman *La trappola* (1928) von Delfino Cinelli. Am Drehbuch von *Tragica notte* sind außer dem Autor der Vorlage und Soldati Emilio Cecchi, Mario Bonfantini, Lucio De Caro und Enzo Giachino beteiligt.

¹¹⁵ Gili 1990, 78.

¹¹⁶ Bolzoni 1995, 270.

ulteriormente sforzato nella spesa, col vago miraggio di fargli raggiungere un mercato internazionale che lo compensi. Tutto il mondo, nel dopoguerra, s'è 'americanizzato', e aderisce al gusto cinematografico americano o americanizzato".¹¹⁷

3 Editions-geschichte der Anthologie *Americana* 1940-43

Obwohl zum Jahreswechsel 1940/41 der Minister für Volkskultur, Alessandro Pavolini, den Verleger Valentino Bompiani anweist, die fast vollständig gedruckte erste Auflage der Anthologie *Americana* nicht auszuliefern, erscheint sie im Frühjahr 1942 mit offizieller Genehmigung, *ohne* dass auch nur ein einziger der ursprünglich ausgewählten amerikanischen Texte zensurbedingt verändert oder gar gestrichen worden wäre. Vielmehr fehlen in der veröffentlichten Ausgabe Elio Vittorinis *Breve storia della letteratura americana* und seine Einleitungen („corsivi“) in die einzelnen Kapitel.¹¹⁸ Stattdessen schreibt Emilio Cecchi ein Vorwort. Zu den Übersetzern gehören Alberto Moravia, Elio Vittorini, Cesare Pavese, Eugenio Montale, Enrico Fulchignoni, Piero Gadda Conti, Guido Piovene. An ein Kapitel zu den Ursprüngen, repräsentiert von Washington Irving (1783-1859) *La valle del sonno* (*The Legend of Sleepy Hollow*)¹¹⁹, folgen im Kapitel, überschrieben *I classici*, Texte von Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne und Herman Melville. Neben Autoren des amerikanischen Naturalismus wie Frank Norris und Theodore Dreiser ist Gertrude Stein mit einem Auszug aus *Storie di Melanchta* (aus *Three Lives*) vertreten. Kurzgeschichten vermitteln ebenfalls einen Überblick über die Gegenwartsliteratur wie William Faulkners *Una rosa per Emily* (*A Rose for Emily* 1930), *Il sole della sera* (*That Evening Sun Go Down*)¹²⁰ 1931), *Wash Jones* (*Wash* 1934), Ernest Hemingways *Il ritorno del soldato Krebs* (*Soldier's Home* 1922), *Monaca e messicani, la radio* (*The Gambler, the Nun, and the Radio* 1933), *Vita felice di Francis Macomber, per poco* (*The Short Happy Life of Francis Macomber* 1936), John Steinbecks *La quaglia bianca* (*The White Quail* 1935), William Saroyans *La casa delle formiche* (*The Ants* 1938) und *La belva bianca* (*The Tiger* 1938).

Weshalb mitten im Krieg gegen die USA, vom faschistischen Italien offiziell erklärt am 13. Dezember 1941, eine hier ihrem Korpus nach ausschnitthaft resümierte Anthologie mit Texten des Feindes im italienischen Buchhandel erscheinen darf, erklärt sich aus einer

¹¹⁷ Ebd., 146.

¹¹⁸ Vgl. Vittorini 1985, 102 (Fußnote 1).

¹¹⁹ Als Erzählung zusammen veröffentlicht mit *Rip van Winkel* 1819-20; 1848 erscheint die vom Verfasser überarbeitete Fassung von *The Legend of Sleepy Hollow*.

¹²⁰ Der Titel folgender Auflagen lautet: *The Evening Sun*.

kulturpolitischen Regulierung inländischer Leserwünsche. Valentino Bompiani reagiert als privater, gewinnorientierter Verleger mit seiner Edition auf eine signifikante Nachfrage nach *modernen* amerikanischen Erzählungen. *Americana* zielt aus der Perspektive Bompianis auf hohe Absatzzahlen, ist also nicht als eine exklusive, unerschwingliche Liebhaberausgabe konzipiert. Die optimistischen Geschäftserwartungen des Mailänder Verlegers stützen sich auf erzielte hohe Auflagen folgender, von Elio Vittorini übersetzter Romane: Steinbecks *Tortilla Flat* (1935) - *Pian della Tortilla* (1939): 3000 Exemplare, *Of Mice and Men* (1937) - *Uomini e topi* (1939) in mehreren Auflagen kumuliert bis 1940 ca. 250.000 Exemplare, *The Grapes of Wrath* (1939) - *Furore* (1940): ca. 10.000 Bücher vor 1942, Erskine Caldwell's *God's Little Acre* (1933) - *Piccolo campo* (1940): 5000 Stück. Demgegenüber erreichen im selben Verlag Alberto Moravias Erzählung *L'imbroglione* (1937) eine Auflagenhöhe von 2500 und Corrado Alvaros Erzählung *Incontri d'amore* (1941) von 3300 Exemplaren jeweils im Erscheinungsjahr. Für den konkurrierenden Turiner Verlag Einaudi entwickelt sich Edgar Lee Masters' (1869-1950) Gedichtsammlung *Anthology of Spoon River* (1915 als Buchausgabe) - *L'antologia di Spoon River* mit einer kumulierten Auflage von 700.000 Büchern zu einem Bestseller.¹²¹

Wenn kein Text von Dos Passos in *Americana* enthalten ist, bedeutet dies nicht, dass seine Romane in Italien keine Leser finden. Pavese's Aufsatz über jenen Autor 1933 und seine Übersetzungen *Il 42° parallelo* (1935) und *Un mucchio di quattrini* (1937) belegen vielmehr eine nicht unerhebliche Popularität des Schriftstellers. Cecchi führt in seinem Vorwort als Grund an, weshalb von Dos Passos kein Text in italienischer Sprache abgedruckt sei, dessen aktuelle Romane fielen weit hinter das ästhetische Niveau früherer Werke zurück. Ohne dass Titel genannt werden, kontrastiert Cecchi offensichtlich *Three Soldiers* (1921) und *Manhattan Transfer* (1925) mit der 1938 erstmals als Ganzes publizierten Romantrilogie *USA*, bestehend aus *The 42nd Parallel* (1930), *1919* (1932) und *The Big Money* (1936). Dos Passos und Theodore Dreiser überrage mittlerweile ein bislang in Italien unterschätzter Autor - Sherwood Anderson.¹²² Ein - scheinbar - naheliegender politischer Grund, warum der Verfasser von *Manhattan Transfer* in der Anthologie nicht vertreten ist, geht aus einem Artikel in *Cinema* Ende 1937 hervor. Als Koproduzent von *Spanish Earth* schlägt sich Dos Passos aus Sicht der Redaktion auf die Seite des Feindes, denn es handele sich um einen kommunistischen und damit gegen Italien gerichteten antifaschistischen

¹²¹ Vgl. Gorlier 1999, XI.

¹²² Vgl. Cecchi 1999, 1043.

Propagandastreifen.¹²³ Dos Passos gründet zusammen mit Lillian Hellman, Ernest Hemingway, dem Verleger von *Fortune*, Archibald MacLeish, und weiteren Autoren im Winter 1936/37 die Contemporary Historians. Zweck der Vereinigung ist es, Spendengelder für einen Dokumentarfilm über den Spanischen Bürgerkrieg zu sammeln. Der Film soll aus Sicht von Dos Passos dazu dienen, die amerikanische Öffentlichkeit nicht anhand von Schlachtenbildern, die Hemingway bevorzugt, sondern anhand der bäuerlichen Kultivierung des Bodens auf die materielle Notlage der Zivilbevölkerung, ihren ungebrochenen Lebenswillen und die Anstrengungen zum Wiederaufbau inmitten fortdauernder Zerstörungen aufmerksam zu machen. Zudem soll sowohl auf Präsident Roosevelt als auch den Kongress Druck ausgeübt werden, den im Januar 1937 Gesetzeskraft erlangten Neutrality Act außer Kraft zu setzen. Um die Finanzierung kümmert sich vorrangig MacLeish. Am Drehbuch wirken Dos Passos, Ernest Hemingway und Lillian Hellman mit. Sie und der holländische Regisseur Joris Ivens sowie der Kameramann John Ferno halten sich 1937 unterschiedlich lange in Spanien auf, Dos Passos von Anfang März bis Ende April. Nach einer privaten Vorführung für Präsident Roosevelt im Weißen Haus in der zweiten Juli Woche findet die öffentliche Erstaufführung von *Spanish Earth* am 17. Juli 1937 in Hollywood statt.¹²⁴

Im September 1938 fordert E. R. Curtius in einem Beitrag *Editori attenzione!* für die korporative Zeitschrift *Autori e Scrittori* die Verleger auf, fortan weder Bücher von Dos Passos noch von Hemingway ins Italienische übersetzen zu lassen.¹²⁵ Obwohl die Anklage antifaschistischer Propaganda ebenso auf Ernest Hemingway ausgedehnt werden müsste, denn neben seiner Mitarbeit am Drehbuch spricht er den zudem selbstformulierten Kommentar in *Spanish Earth*, enthält *Americana* von ihm ebenso wie von Dreiser Kurzgeschichten. Ein politisches Kriterium scheidet somit als Erklärung aus, weshalb einer der führenden amerikanischen Gegenwartsautoren nicht in der Anthologie vertreten ist. Vittorini fragt im August 1940 bei Cesare Pavese an, ob er nicht von Dos Passos und Gertrude Stein Texte für *Americana* auswählen und ins Italienische übertragen wolle. Allerdings fügt Vittorini hinzu: „Dos Passos in principio l’avevo escluso. Ma ora che ho messo London e Dreiser debbo mettere anche lui“.¹²⁶ Offensichtlich fällt der Autor von

¹²³ Vgl. Gian Gaspare Napolitano, Il cinema e la guerra di Spagna, *Cinema*, Nr. 32, 25. Oktober 1937, 258-260, wiederabgedruckt, in: Caldiron 1965, 61-65.

¹²⁴ Zu Dos Passos Mitarbeit an *Spanish Earth* und seiner im Eklat endenden Beziehung mit dem schwärmerischen Kommunisten Ernest Hemingway vgl. Ludington 1980, 362-374; Spencer-Carr 1984, 357-377.

¹²⁵ Vgl. Petrocchi 1997, 104-105.

¹²⁶ Vittorini 1985, 105. Brief an Cesare Pavese vom 21. August 1940.

Manhattan Transfer aus der Anthologie heraus, weil ihn der Herausgeber für einen miserablen Schriftsteller hält, denn in einem folgenden Brief an Pavese noch im selben Monat zeigt er sich glücklich, sich mit Billigung Bompianis einer Last entledigt zu haben, die er sich nach seiner sonderbaren Logik durch ausgewählte Texte von Jack London und Theodore Dreiser aufgebürdet hat: „dunque niente Dos Passos. Sono lieto di avere una conferma, così“.¹²⁷

Das Projekt *Americana* entwickelt sich ab 1940 aus der Zusammenarbeit zwischen Bompiani¹²⁸ und seinem Berater für angloamerikanische Literatur - Elio Vittorini.¹²⁹ Dieser schlägt ihm seit 1938 italienische Ausgaben von englischsprachigen Texten für das Verlagsprogramm vor, die er im Fall einer Edition mitunter selbst übersetzt, wie im Fall von *God's Little Acre - Piccolo campo*. Vittorini liest für die Ende 1940 geplante Herausgabe von *Americana* eine Vielzahl von Texten im Original, trifft in Absprache mit Bompiani eine Auswahl und zieht - Mitte 1940 - vorzugsweise Schriftsteller als Übersetzer hinzu. Vittorini schreibt zudem die offiziell inkriminierten und gänzlich getilgten Einführungen in die Kapitel. Seine federführende Rolle bei der Herausgabe der Anthologie ist somit offenkundig.¹³⁰

Weshalb der Verleger Bompiani ein solches zwar lukratives, aber außen- und kulturpolitisch riskantes Unternehmen nach dem Kriegseintritt Italiens im Juni 1940 und wachsenden Spannungen im Verhältnis zu den USA in Angriff nimmt und unbeirrt verfolgt, beruht neben kommerziellen Erwägungen auf privilegierten, persönlichen Beziehungen zu Alessandro Pavolini, dem von Oktober 1939 bis Februar 1943 amtierenden Minister für Volkskultur.¹³¹

Bompiani ist ein regimetreuer Privatunternehmer. Seine vorzüglichen Kontakte zu Pavolini manifestieren sich etwa darin, dass er diesen im Januar 1940 bittet, am ersten Heft der Zeitschrift *E-42* mitzuarbeiten, die anlässlich der für 1942 in Rom geplanten, aber kriegsbedingt ausgefallenen Weltausstellung, der Esposizione Universale di Roma,

¹²⁷ Vittorini 1985, 107. Brief an Cesare Pavese vom 29. August 1940.

¹²⁸ Zu Bompianis Erinnerungen, wie er *Of Mice and Men* und *God's Little Acre* in sein Verlagsprogramm aufgenommen hat vgl. ders. 1988, 119. Dabei verwechselt er die Übersetzer, denn er behauptet, Pavese habe den Roman Caldwell's, Vittorini den Roman Steinbeck's übersetzt.

¹²⁹ Vgl. De Nicola 1993, 80.

¹³⁰ Nach der Neuauflage 1968, in der die zensierten Anmerkungen Vittorinis hinzugefügt worden sind, trägt die aktuelle, zweibändige Taschenbuchausgabe, erschienen bei Bompiani 1999, über dem Titel *Americana* seinen Namen, vgl. auch Bompiani 1988, 120; Zaccaria 1999; XVII-XXX.

¹³¹ Die folgenden Aussagen zur Korrespondenz zwischen Bompiani und Pavolini zwischen Ende 1940 und März 1942 sowie zu einer internen Note seines Nachfolgers Polverelli an das Kabinett im Juni 1943 stützen sich, sofern nicht anders angemerkt, auf Manacorda 1978, 63-68.

erscheinen soll. Pavolini willigt erst ein, zieht dann aber aufgrund von Arbeitsüberlastung seine Zusage zurück. Im Einklang mit Mussolinis 1931 ausgegebener Losung *Andare verso il popolo!* konzipiert Bompiani um 1940 ein unrealisiertes Editionsprojekt. In der Reihe *Un'ora* sollen in hoher Auflage kurzweilige Groschenromane herausgegeben werden.

Nach einer Audienz bei Pavolini Anfang November 1940 sendet Bompiani ihm am 30. November 1940 einen Brief, in dem er sich über den Verstoß gegen getroffene Abmachungen während ihrer Unterredung empört. Ihm sei am heutigen Tage völlig überraschend das vom Ministerium für Volkskultur verhängte Publikationsverbot von *Americana* mitgeteilt worden. Obwohl somit - wie bei allen privaten Verlagen üblich - die eingereichte Druckvorlage der geplanten Edition die amtsinterne präventive Zensur unbeanstandet passierte und Bompiani im Wissen um den finanziellen Schaden betont, die Erstauflage sei bereits zu 75% gedruckt und auslieferbar, stoppt das unumstößliche Veto Pavolinis a posteriori zunächst die Veröffentlichung. Die schriftliche Antwort des Adressaten an den Absender, angeredet mit „Caro Bompiani“ vom 7. Januar 1941, enthält für den Empfänger und zugleich Investor die entscheidende Information, dass es sich um ein befristetes Verbot handelt. Die Publikation der Edition wird staatlicherseits aufgeschoben, aber nicht aufgehoben. Wegen des unerklärten Kriegszustands mit den USA sei es momentan nicht ratsam, die unabhängig davon für verdienstvoll angesehene Anthologie zu publizieren. Pavolini fügt jedoch einen weiteren Grund für die vorübergehend untersagte Herausgabe von *Americana* hinzu. Auf ein brennendes Feuer - die von italienischen Lesern 'verschlungene' amerikanische Gegenwartsprosa - soll kein Öl gegossen werden:

„L'opera è assai pregevole per il criterio della scelta e dell'informazione e per tutta la presentazione. Resto però del mio parere e cioè che l'uscita - in questo momento - dell'antologia americana non sia opportuna. Gli Stati Uniti sono potenzialmente nostri nemici: il loro Presidente ha tenuto contro il popolo italiano il noto atteggiamento. Non è il momento per usare delle cortesie all'America nemmeno letterarie. Inoltre l'antologia non farebbe che rinfocolare la ventata di eccessivo entusiasmo per l'ultima letteratura americana: moda che sono risoluto a non incoraggiare. Proseguite nella Vostra collezione con gli altri interessanti volumi che avete annunciati [laut Bompianis Schreiben vom 30. November 1940 an Pavolini etwa der von Massimo Bontempelli herausgegebene Band *Narratori italiani dalle origini ai nostri giorni*] e riserbate dunque l'uscita dell'antologia americana a un secondo più favorevole tempo“.¹³²

Pavolini zeigt sich noch konzilianter, wenn er ergänzt, sollte in den USA eine Anthologie italienischer Literatur erscheinen, sei das Publikationsverbot von *Americana* gegenstandslos. In seiner Replik vom 6. Februar 1941 sucht Bompiani das Argument zu zerstreuen, einem staatlicherseits unerwünschten Verdrängungswettbewerb nationaler Literatur durch die

zeitgenössische amerikanische Belletristik Vorschub zu leisten, indem er darauf hinweist, Autoren des 19. Jahrhunderts seien in der Anthologie überrepräsentiert. Doch aus dem Inhaltsverzeichnis geht klar hervor, dass Texte von Autoren des 20. Jahrhunderts, gemessen an der Seitenzahl, mehr als die Hälfte der Ausgabe umfassen. Unabhängig von der geäußerten Hoffnung, demnächst die *nulla osta* zu erhalten, bittet er um eine Entschädigung, um seine sich auf circa 100.000 Lire summierenden Auslagen für *Americana* zu decken, wovon allein die Kosten für die Übersetzungen etwa 20.000 Lire betragen. Doch Pavolini erinnert ihn in seinem Rückschreiben vom 6. Februar 1941 an seine rechtmäßig ausgeübte Zensur. Schon um keinen Präzedenzfall zu schaffen, muss der Minister an dieser Stelle angemeldete Regressforderungen strikt ablehnen. Um dem nach wie vor geschätzten Mailänder Großverleger entgegenzukommen, erklärt sich Pavolini bereit, prüfen zu lassen, ob seine Behörde nicht Exemplare einer geplanten Anthologie zu italienischen Klassikern erwerben könne. Etwa ein Jahr später, am 30. März 1942, steht einem Brief von Pavolini an Bompiani zufolge die Publikation von *Americana* kurz bevor. Unterdessen hat Emilio Cecchi auf ministerielle Anweisung hin ein Vorwort verfasst, das der Auftraggeber in jenem Schreiben billigt. Pavolini verlangt außerdem, die von Vittorini geschriebenen *corsivi* zu streichen, welche dem Leser summarisch die Autoren eines Kapitels vorstellen. Woran Pavolini Anstoß nimmt, lässt sich beispielsweise aus Vittorinis Kommentar zu John Dewey und William James schließen. Seiner Ansicht nach vertreten sie eine typisch *moderne* metaphysische Weltanschauung, in deren Zentrum die individuelle Freiheit steht.¹³³ Unabhängig von diesem Affront gegen ein totalitäres Herrschaftssystem, wirken Vittorinis assoziative und sprunghafte Urteile oftmals so, als ob sie seiner Intuition entstammten. Angeblich evidente Bezüge zwischen Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts erscheinen ebenso wie die leichtfertig synonym verwendeten Etiketten Verismus und Naturalismus willkürlich.¹³⁴ Am fragwürdigen Maßstab des eigenen Stilideals, wonach außerliterarische Wirklichkeit in der Prosa zum Symbol gerinnen müsse, werden Hemingway und Faulkner gemessen und als Naturalisten abgestempelt: „Hemingway, invece, è feroce perfettamente, con finezza. Sbaglia

¹³² Ebd., 66.

¹³³ Vgl. Vittorini 1999b, 742.

¹³⁴ „Il caos di Dewey è apocalissi, terreno di rivelazioni, in loro; per questo hanno un inizio modesto da discepoli dei veristi apocalittici, di Pound, della Stein, di Anderson. Non rifiutano nulla, accettano tutto; continuano l'opera altrui; ed è continuando, stando nella storia, che fanno storia. Entrano, battendosi, nel caos; e per ogni faccia del caos che affrontano raccolgono la sporca creta della corruzione e la plasmano, ne traggono un simbolo di purezza. In ciò, come Poe. Come quella di Poe, l'arte loro è emblematica. Ma è duplice; per un lato riesprime, ancora legata al verismo, i simboli fittizi della realtà contemporanea; e per un altro lato crea simboli propri, mistici, ossia immagini della propria sostanza religiosa“, ebd., 743.

anche lui, alle volte, nello stesso senso in cui sbaglia Faulkner: dà, come in *The Sun Also Rises* [Roman Hemingways von 1926] spiegazioni naturaliste di un atteggiamento, e non giunge al simbolo“.¹³⁵

Vittorini vertritt die Ansicht, der Begriff *Neorealisten* stamme aus den USA. John Steinbeck habe sich unter anderem in *Of Mice and Men* und *Tortilla Flat* ähnlich wie William Faulkner in seinen Romanen mit dem Geheimnis menschlicher Existenz in poetisch-lyrischer Form beschäftigt. Steinbecks Position teilten Irvin Shaw,¹³⁶ Albert Halper,¹³⁷ John O’Hara,¹³⁸ William March¹³⁹ und James Farrell.¹⁴⁰ Doch ihr Standpunkt erweise sich als falsch, münde unter sprachlichem Gesichtspunkt in eine Sackgasse. Sie plädierten für eine Rückbesinnung auf die Geschichte und würden sich wegen ihrer Parteinahme für das Proletariat *Neorealisten* nennen.¹⁴¹

Neben den zu streichenden Kapiteleinleitungen Vittorinis und dem Vorwort Cecchis schreibt Pavolini dem privaten Verleger vor, welchen Satz er aus diesem Vorwort für die Buchbinde verwenden soll: „Trent’anni fa era stato abdicato all’ineffabile dell’anima slava; ora si abdicava a un ineffabile dell’anima americana. Ed incomincia un nuovo bacchanale letterario“.¹⁴² Was mit diesem gezeichneten Schreckensbild einer überfremdeten nationalen Literatur gemeint sein soll, geht deutlicher aus dem ersten Satz des Vorworts zur Ausgabe 1942 hervor. Cecchi zieht eine Parallele zwischen Kriegsausbruch 1914 und 1939. Während damals in Italien der russische Roman *en vogue* gewesen sei, wäre es gegenwärtig die amerikanische Prosa. Die beide Phänomene einende Metapher vom Bacchanal erhellt präzise, worum es Cecchi und wohl ebenso Bompiani und Pavolini mit dieser Anthologie geht. Das Bacchanal bezeichnet ursprünglich einen orgiastischen Geheimkult unter Frauen zu Ehren des

¹³⁵ Ebd., 744.

¹³⁶ Irvin Shaw (1913-1984) schreibt neben Drehbüchern Dramen, darunter *Bury the Dead* (1936), *The Gentle People* (1939), *Quiet City* (1939), sowie Kurzgeschichten mit sozialer Thematik wie *Sailor off the Bremen* (1939), *Welcome to the City* (1941). Hierauf folgen *Butterfield 8* (1935) und *Hope of Heaven* (1938).

¹³⁷ Albert Halper veröffentlicht *Union Square* (1933), *On the Shore* (1934), *The Foundry* (1934) und über das Arbeitermilieu in Chicago *Little People* (1942).

¹³⁸ John O’Hara (1905-1970) schildert in seinen Romanen den Leerlauf eines saturierten, oberflächlichen amerikanischen Bürgertums. Er verfasst Drehbücher und ist als Journalist für den *New Yorker* tätig. Seinen Durchbruch erzielt O’Hara mit dem Roman *Appointment to Samarra* (1934).

¹³⁹ William March (1893-1954) ist Chef einer Reederei und publiziert unter anderem *Company K* (1933) und *The Looking Glass* (1943).

¹⁴⁰ Die Romane von James Thomas Farrell (1904-1979) behandeln das Schicksal irischer Einwanderer in den ethnisch geprägten Vierteln von New York und Chicago, so etwa in dem Zyklus *Studs Lonigan* (1932-1935) und in der Pentalogie *Danny O’Neill* (1936-1953).

¹⁴¹ Vgl. Vittorini 1999b, 747.

¹⁴² Manacorda 1978, 68.

römisch-griechischen Weingottes Bacchus/Dionysos. Weil diese Feste aus Sicht der öffentlichen Autoritäten außer Kontrolle gerieten, regulierte ein Senatsbeschluss von 186 vor unserer Zeitrechnung deren Ablauf. Übertragen auf *Americana*, bedeutet die Metapher, eine auf dem nationalen Buchmarkt über Hand nehmende Nachfrage in geregelte Bahnen zu lenken. Die erwünschte Lektüre soll dem italienischen Leser nicht vorenthalten werden, aber Vorwort und von Cecchi für eine spätere Neuauflage angekündigte bibliografische Hinweise dienen dem Zweck, einen von miserabel übersetzten italienischen Fassungen angeheizten und irregeleiteten Lesergeschmack abzukühlen sowie zu kanalisieren. Dies dürfte das entscheidende Motiv sein, warum Pavolini sich entgegen seiner Überzeugung dazu entschließt, an von ihm dezidiert abgelehnte Leserwünsche Konzessionen zu machen. Cecchi benennt im Vorwort mit aufklärerischem Impetus die didaktisch-philologische Zielsetzung von *Americana*:

„Al disorientamento delle coscienze, alla esasperazione dei sentimenti, alle angosciose prospettive del futuro, conferivano, a quanto sembra, letture voraci e disordinate, spesso condotte su traduzioni senz'arte. Letture senza inquadramento storico e senza contrappeso di filologia; e in parte da considerare come segni d'una moda, anzi d'una infatuazione, più che come operazioni dell'intelligenza e del gusto. [...] La presente antologia intende contribuire ad una sua conoscenza meno confusa e rudimentale; e la serietà dell'intento è subito comprovata dalla lista dei traduttori che include alcuni fra i più notevoli nomi delle nostre lettere d'oggi“.¹⁴³

Cecchi begründet im Vorwort außerdem die Auswahl der Autoren und teilweise auch ihrer Texte. Dabei bildet ein wesentliches Kriterium der Auslese, ob bereits zufriedenstellend übersetzte italienische Fassungen vorliegen. Seine Positionen zur modernen amerikanischen Literatur sind 1942 gegenüber *Letteratura americana e cinematografo* und *America amara*, jeweils veröffentlicht 1939, weitgehend unverändert. Die Übereinstimmung zu den vorausgehenden Positionen geht soweit, dass Cecchi einzelne Passagen aus diesen beiden Texten wortwörtlich in das Vorwort übernimmt. Der Schlussabsatz deutet *Americana* als die denkbar beste antiamerikanische Propaganda, da sie Schriftsteller aus den USA betreiben: „Il discorso che in essa si legge è lo stesso che, d'ora in ora, con le notizie di guerra, seguita a svolgersi sulle pagine dei giornali. Elementi e motivi della *nostra* [eigene Hervorhebung] polemica politica vi sono offerti, dagli americani, altrettanto largamente dei temi e delle invenzioni artistiche. L'onesto e intelligente lettore saprà trarne profitto“.¹⁴⁴

¹⁴³ Cecchi 1999, 1037.

¹⁴⁴ Ebd., 1052.

Giuseppe De Santis teilt diese Einschätzung in seiner Rezension von *Harlem* (Carmine Gallone 1943), basierend auf einer Erzählung von Giuseppe Achille, adaptiert von Emilio Cecchi, Sergio Amidei und Giacomo Debenedetti¹⁴⁵:

„Ma l’America la vera America, quanto più si accusa oggi, nell’opera dei suoi scrittori, con termini di giudizio quale nessuno propaganda è riuscita a fare! E chi rilegga solamente *Sanctuary* o *Pylon* di Faulkner, non potrà non riportarne un violento disgusto e una angosciosa pietà nei riguardi di un popolo che vive ancora in uno stato di sonnolenza mentale, privo di interessi vitali, dominato da incoscienti forme di vita“.¹⁴⁶

Der Plot ist in New York angesiedelt, wo ein italienischstämmiger Architekt Besuch von seinem jüngeren Bruder Tommaso (Massimo Girotti) erhält, der eine Karriere als Boxer anstrebt. Infolge eines siegreichen Kampfes im Ring gegen einen Schwarzen kann Tommaso den zu Unrecht wegen Mordverdachts inhaftierten älteren Bruder freikaufen. Nach der Entlassung von seinen Feinden schwer verletzt, beschwört er vor seinem Tod Tommaso, nach Italien zurückzukehren. *Harlem* wird von seiten des Ministero della cultura popolare als anti-amerikanischer Propagandafilm eingesetzt.¹⁴⁷ In Rom, Mailand und Turin erzielt er im April 1943 hohe Einspielerlöse.¹⁴⁸

Aus einer Note an das Kabinett von Gaetano Polverelli¹⁴⁹ vom 26. Juni 1943, einen Monat vor dem Sturz des Duce seitens des Gran Consiglio am 25. Juli, geht hervor, dass dem Nachfolger Pavolinis *Americana* ein Dorn im Auge ist. Sowohl die Landung amerikanischer

¹⁴⁵ Bragaglia (1993, 117) zufolge handelt es sich bei dem Film um „un convenzionale libello antiamericano, che prende spunto da una novella del commediografo Giuseppe Achille, trascritta da Sergio Amidei, Emilio Cecchi e Giacomo Debenedetti“. Wegen der Rassengesetze ist Debenedetti im Vorspann nicht namentlich erwähnt. Savio (1975, 169) zitiert hingegen nach dem Vorspann: „Da una novella di Giuseppe Achille, sceneggiata da Sergio Amidei e Emilio Cecchi con la collaborazione di A. F. Guidi e P. Petroselli“.

¹⁴⁶ Giuseppe De Santis, [Rubrik: Film di questi giorni] *Harlem*, *Cinema*, Nr. 165, 10. Mai 1943, 280. Auf *America amara* eingehend, heißt es (ebd.), Cecchi „conta al suo attivo un acuto e profondo studio sull’America e che, in altra sede, ha dipinto quello stesso mondo dei gangsters, dei negri, dei locali notturni con occhi di uno nuovo scotante realismo. Prospettare al nostro pubblico una America così come egli l’aveva vista nel suo libro, con tutti i difetti e insieme la pietà che ispira questo era fare della propaganda sul piano di una intelligenza più sveglia, e, cioè che più conta, con un più alto senso di umanità“.

¹⁴⁷ Vgl. ACS. Ministero della cultura popolare. Gabinetto. Busta 143, fascicolo Cinematografia. Film *Harlem*. Appunto per il Ministro von Eitel Monaco, Chef der Direzione generale per la cinematografia, vom 26. April 1943. Monaco führt die Einspielerlöse vom 24. und 25. April 1943 in Rom und Mailand, vom 24. April in Turin auf und fügt hinzu: „Va sottolineato, in modo particolare, l’aspetto politico di questo successo. Ho assistito infatti personalmente a varie repliche del film: il pubblico ha sempre fischiato sonoramente e a più riprese all’indirizzo dei negri, degli abissini, e dei poliziotti americani e dei gangsters, applaudendo invece freneticamente agli italiani e al canto dei nostri inni. Analoghe segnalazioni provengono da tutte le altre città. L’efficacia della propaganda popolare per l’odio contro il nemico raggiunta con questo film è enorme e senza precedenti; si propone di tener presente nella preparazione di altri film la ‘formula’ adottata per *Harlem*“.

¹⁴⁸ Zu filmografischen Angaben und einem Auszug der Kritik von Antonio Pietrangeli aus *Bianco e Nero* vom Juni 1943, in der er den Szenaristen Cecchi scharf angreift: „una sceneggiatura storta, insensata, goffa di incongruenze e di falsetti sentimentali“, vgl. Savio 1975, 169-170. Zu *Harlem* vgl. auch Argentieri 1998, 161-163.

¹⁴⁹ Polverelli löst Pavolini Anfang Februar 1943 ab.

sowie britischer Truppen auf Sizilien und deren angebliche Massaker in Sardinien und Grosseto als auch ein Text des zum Bolschewisten abgestempelten John Steinbeck sind neben den Übersetzungen der *Persona non grata* Elio Vittorini und dem Vorwort des verächtlich Akademiker genannten Emilio Cecchi Gründe genug, Restexemplare von *Americana* zu beschlagnahmen.¹⁵⁰

Diese Editions-geschichte zeigt zum einen, wie massiv der faschistische Staat spätestens seit Ende 1940 den nationalen Buchmarkt kontrolliert und steuert. Zwar geht *Americana* auf eine private Initiative zurück und reagiert auf eine gewinnträchtige Lesernachfrage, aber es obliegt dem Ministerium für Volkskultur ab dem Moment, an dem es die obligatorisch einzureichende Druckvorlage präventiv zensiert, ein Vorhaben im Keim zu ersticken oder eventuell mit auferlegten Korrekturen zur Veröffentlichung freizugeben. Es zeugt von einem taktisch klugen Schachzug, die von Pavolini selbst angemerkte Mode nicht durch rigide Verbote sämtlicher Übersetzungen amerikanischer Literatur zu unterdrücken, sondern mit einem engvertrauten Verleger das Angebot mitsamt der Präsentation - Vorwort und Buchbinde - zu bestimmen.

Erklärungsbedürftig ist Emilio Cecchis politischer Weg vom Mitunterzeichner des Manifests der antifaschistischen Intellektuellen 1925 zu einem schon in *America amara* und *Letteratura americana e cinematografo* 1939 offensichtlichen, im Vorwort für *Americana* qualitativ nicht verschärften, sondern konstanten Antiamerikanismus, was in dieser Zeit die für einen einstigen Liberalen erstaunlich dezidierte Absage an Gewaltenteilung und Rechtsstaat bedeutet, unabhängig davon, wie man deren empirische Realität in den USA beurteilt. Angesichts in Italien seit 1938 geltender Rassengesetze und vermutlich mindestens in der Ahnung der von Deutschen systematisch verübten Ermordung von Juden in Europa manifestiert sich in einer antisemitischen Bemerkung über Sinclair Lewis eine gedankliche Komplizenschaft. Cecchi gibt zwei Begründungen, weswegen ein Text von Lewis in *Americana* fehle: zum einen dürfe der ausländische jüdische Autor nicht im Inland publiziert werden, zum anderen seien seine letzten Romane literarisch wertlos.¹⁵¹ Ohne Titel zu nennen, wird weniger auf *Ann Vickers*¹⁵², als vielmehr *It Can Happen Here* (1935) angespielt, in dem es um eine fiktive faschistische Diktatur in den USA geht.

¹⁵⁰ Vgl. Manacorda 1978, 68.

¹⁵¹ Vgl. Cecchi 1999, 1042.

¹⁵² Zuerst erschienen im *Redbook Magazine* August bis Oktober 1932, als Buchausgabe 1933.

Warum Cecchi solche Urteile fällt, lässt sich nur vermuten. 1935 wird ihm wegen fehlender Mitgliedschaft in dem PNF nicht der Kritikerpreis der Quadriennale d'arte zuerkannt. Im folgenden Jahr hingegen, bedingt durch die Protektion Pirandellos, vergibt die Accademia d'Italia einen Kritikerpreis an Cecchi. 1940 nimmt sie ihn als Mitglied auf.¹⁵³ Sein Mitte 1942 veröffentlichter Beitrag *Cinematografo e letteratura narrativa* zu einem offiziellen Bericht über die Lage des italienischen Films weist Cecchi als Fachmann sowohl für die englischsprachige Literatur ab dem 19. Jahrhundert als auch Literaturverfilmungen aus.¹⁵⁴ Um derart herausgehobene Funktionen wahrnehmen zu können, sind politisch korrekte Ansichten notwendig. Cecchi äußert sie entweder aus Überzeugung, wofür sein Vorwort zu *Americana* spricht, oder er beherrscht die *l'arte di arrangiarsi*.

In der Sekundärliteratur herrscht die Ansicht vor, in den dreißiger Jahren bis zum Sturz Mussolinis amerikanische Gegenwartsliteratur zu lesen, zu übersetzen und in Essays zu kommentieren, käme einem Akt antifaschistischen Widerstands gleich. Die private Lektüre von Romanen Faulkners, Dos Passos' und Steinbecks habe einem Bekenntnis zu einer staatlich unkontrollierten, freien Kultur sowie einer demokratischen, rechtsstaatlichen Gesellschaft entsprochen. Für Gianni Venturi avancieren Pavese, Cecchi und Vittorini allein aus der Tatsache, dass sie über Prosa des Neuen Kontinents schreiben, unabhängig davon, was sie für Positionen zu ihr einnehmen, zu heroischen Wegbereitern einer seit 1945 grundlegend erneuerten Kultur:

„La costruzione del mito americano è per noi, oggi, un eccitante viaggio attraverso la cultura di tutta una generazione, di quella cultura, ovviamente, che poneva la propria dignità nell'opporsi al fascismo non solo politicamente e civilmente, ma anche proclamando la libertà culturale come l'unica possibilità di sopravvivere come scrittori e uomini nella stesso tempo. Il luogo in cui questa libertà s'incarnava nelle opere e nelle istituzioni era l'America ed all'America si rivolsero Cecchi, Vittorini, Pavese e coloro che fondarono la nuova cultura del dopoguerra“.¹⁵⁵

Dietrich Schlumbohm vertritt die Ansicht: „Pavese und Vittorini hatten keine direkte Kenntnis von Amerika. Für beide wird Amerika ein Mythos, ein geheiligtes Land der Freiheit

¹⁵³ Vgl. Del Beccaro 1979, 256.

¹⁵⁴ Vgl. Bolzoni 1995, 117-118. Erstveröffentlicht, in: *Cinema italiano anno XX*, Edizione di Documento, Rom 1942, 14-19. Es handelt sich um einen offiziellen Rechenschaftsbericht zum Entwicklungsstand der italienischen Kinematografie. Beiträge zu diesem mit Szenenfotos aus verschiedenen Spiel- und Dokumentarfilmen illustrierten Band, darunter zu *Ossessione*, stammen unter anderem von Alessandro Pavolini, Eitel Monaco und Vittorio De Sica, der über debütierende Schauspielerinnen schreibt.

¹⁵⁵ Venturi 1971, 28.

und Ursprünglichkeit, das der faschistischen Doktrin von Amerika als dekadenter Demokratie entgegensteht“.¹⁵⁶

Gestützt werden solche Positionen auf Aussagen Paveses nach 1945. In *Ieri e oggi* erscheinen amerikanische moderne Romane und Erzählungen als bevorzugter Lesestoff einer konspirativen, subversiven Gemeinschaft. Sie halten den Widerstandsgeist von Intellektuellen wach:

„Il sapore di scandalo e di facile eresia che avvolgeva i nuovi libri e il loro argomenti, il furore di rivolta e di sincerità che anche i più sventati sentivano pulsare in quelle pagine tradotte, riuscirono irresistibili a un pubblico non ancora del tutto intontito dal conformismo e dall'accademia. [...] nel campo della moda e del gusto la nuova mania giovò non poco a perpetuare e alimentare l'opposizione politica, sia pur e generica e futile, del pubblico italiano 'che leggeva'. Per molta gente l'incontro con Caldwell, Steinbeck, Saroyan, e perfino col vecchio Lewis, apersero il primo spiraglio di libertà, il primo sospetto che non tutto nella cultura del mondo finisse coi fasci“.¹⁵⁷

Aus den ausschnitthaft vorgestellten Aufsätzen Paveses zwischen 1930 und 1934 und den Vorworten 1938 bis 1941 geht jedoch keineswegs hervor, dass die USA mystifiziert werden oder als Projektionsfläche ersehnter individueller Freiheit dienen. Pavese entdeckt und beurteilt vielmehr die amerikanische Gesellschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vermittelt durch Texte von Dreiser über Anderson, Lewis, Faulkner und Stein (*Three Lives*) bis zu Dos Passos. Deren poetisch entworfenes Amerikabild zerstört mehr oder weniger radikal das Trugbild vom American Dream. Für den italienischen Übersetzer und Essayisten liefern die von ihm untersuchten Autoren eine Fülle von stilistisch, motivischen Anregungen, um jener von ihm selbst abgelehnten akademischen eine eigene Schreibweise entgegenzusetzen. Slang, die Figuren- und Typenzeichnung, der Stadt-Landgegensatz stellen reichhaltiges Lehrmaterial bereit. Die Pavese umgebende Aura eines eingeschworenen Antifaschisten ist ohnehin seit 1990 definitiv widerlegt.¹⁵⁸

Ausgerechnet Cecchi zum Begründer einer neuen, demokratischen Nachkriegskultur zu erklären, ist mehr als fragwürdig. Vergleicht man seinen Aufsatz zu Faulkner von 1934 mit seinem Vorwort zu *Americana*, so sind - erstaunlicherweise trotz eines längeren Aufenthalts in den USA 1930-31 - konstante Vorurteile hinsichtlich eines barbarischen, unzivilisierten,

¹⁵⁶ Schlumbohm 1968, 142.

¹⁵⁷ Pavese 1968, 173.

¹⁵⁸ „Nell'agosto 1990 la pubblicazione del *Taccuino* di Cesare Pavese del 1942-43 ha fatto scandalo sulle pagine dei quotidiani perché esso metteva in crisi l'immagine presunta del coerente antifascista, rivelando nell'autore l'autocompiacimento del puro 'letterato': se Giancarlo Pajetta ne ha avuto una conferma per il suo giudizio su Pavese 'disertore', traditore in segreto di quell'ideale che lo portò nel 1945 a iscriversi al PCI, altri lo ha definita 'un eterno adolescente', incapace di una seria riflessione politica“, Turi 1994, 551.

kulturlosen Landes unübersehbar. 1934 existiert jedoch noch ein Gegengewicht, die anerkannte dichterische Leistung William Faulkners. Bewundert wird sein einfacher, unrhetorischer Stil, sein Mut, mit konventionellen Schreibtechniken zu brechen und diese etwa hinsichtlich des Erzähltempos oder Rhythmus zu erneuern. In den folgenden Jahren interpretiert Cecchi die zeitgenössische amerikanische Prosa als abhängige Variabel oder Spiegelbild einer einseitig als anomisch wahrgenommenen, atomistischen, von sozialen Gegensätzen und so genannten Rassenkonflikten zerrissenen Gesellschaft. Demokratie und Kulturfreiheit sind spätestens seit dem Kriegseintritt Italiens für den ehemaligen Unterzeichner des antifaschistischen Manifests von 1925 belanglos geworden.