

CALITRI PADRE E FIGLIO: L'EMIGRAZIONE CHE CI (RI)GUARDA DA VICINO

COSMA SIANI

Tutti gli scrittori italoamericani hanno scritto dei *memoir*, o libri autobiografici; ma Antonio e Charles Calitri sono un caso inconsueto. Padre e figlio, l'uno nato in Italia ed emigrato a New York, l'altro nato e cresciuto in terra americana. Il primo, prete che lasciò l'abito; il secondo figlio di un cattolico e una ebrea, cresciuto nella fede ebraica. Il primo descrisse la terra originaria attingendo alla memoria incancellabile, il secondo la recuperò dalle carte del padre e da un viaggio in Italia. Il primo venuto a patti con la propria identità e fede attraverso la scrittura narrativa, il secondo venuto a patti con la figura del padre pure attraverso la scrittura narrativa – un romanzo di oltre 400 pagine intitolato *Father*.

Caso insolito, ho detto, ma non unico. Non si può non pensare a Len Giovannitti, figlio del ben noto sindacalista-poeta Artura, e autore del romanzo *The Nature of the Beast*, parte del quale è dedicato a dipingere la figura dominatrice del padre. Charles Calitri fa di più. Dipinge l'ambiente d'origine in maniera molto più ricca e dettagliata di quanto faccia il proprio genitore, con una informazione e una penetrazione che ci sorprendono, e suscitano il nostro interesse, a tal punto che sentiamo il suo romanzo come nostro, o almeno come cosa che ci riguarda molto da vicino, e per questo da rendere nota, al di là del suo valore letterario di solido romanzo naturalistico-psicologico, svariante fra il memoriale e la ricerca di sé.

Vale dunque osservare più da vicino queste due figure di scrittori che per certi versi appaiono inscindibilmente intrecciati.

ANTONIO CALITRI

Di Antonio Calitri e dei suoi scritti pareva si fosse perso il ricordo non solo nel suo paese d'origine, Panni, in provincia di Foggia, ma nello stesso ambito italoamericano in cui visse e lavorò.

Al di là dei registi americani d'epoca (Schiavo, Flamma), gli dedica una scheda Fichera in *Letteratura italoamericana* nel lontano 1958; e Joseph Tusiani parla di lui in un saggio del 1983 ricordando i propri esordi in America

nei primi anni Cinquanta. Peraltro il nome di Calitri non compare in repertori vecchi e nuovi. Non compare in quello classico di Peragallo, *Italian-American Authors and Their Contribution to American Literature*, che negli anni Quaranta si limitò a chi scrisse in inglese; ma neanche nel pur dettagliato *La Storia. Cinque secoli di esperienza italo-americana* di Mangione e Morreale (1992), e neppure nel folto indice dei nomi di *The Italian American Experience. An Encyclopedia* (LaGumina et al. 2000). È presente con due sole voci, e solo per la poesia, nella compilazione di Alfonsi *Dictionary of Italian-American Poets* (1989), e le stesse uniche due voci sono riportate in *Bibliography of the Italian American Book* di Gardaphé e Periconi (2000). È del tutto ignorato, pur avendo scritto narrativa autobiografica, nell'ampio studio di Basile Green *The Italian-American Novel* (1974), che invece contempla il figlio Charles.

Calitri viene menzionato da Franzina (1996: 156n), ma in relazione a Giovannitti e Prezzolini; e menzionato ancora da Marazzi, cumulativamente, in un gruppo di autori che “presentano spunti di interesse, vuoi per ragioni esterne (storiografiche, editoriali, di polemica contingente), vuoi per motivi interni (tematici, linguistici e in senso lato di valore o disvalore estetico)”, e che però si collocano in “un territorio tanto ampio e fervido di iniziative, ma in sostanza connotato da un rigido e amatoriale passatismo” (Marazzi 2001: 98-99n).

La ripresa di interesse è recente e – credo si possa dire senza tema di vanteria – tutta italiana. Francesco Durante gli dedica un intero capitolo nel secondo volume della sua storia e antologia *Italoamericana* (2005: 205-217), contemporaneamente al quale usciva un saggio su “Poesia e prosa di Antonio Calitri, italoamericano dauno” (Siani 2005b, ripreso in Catalano 2005 e 2009); e triplice coincidenza, nei luoghi d'origine di Calitri il Centro Studi Diomede, con base a Castelluccio dei Sauri, preparava la ristampa della sua opera narrativa *Fanciullezza a Montefumo*, che una volta uscita veniva presentata in una giornata di studio, nel paese natale e alla presenza dei familiari americani dell'autore¹.

Il richiamo alla scheda di Fichera in *Letteratura italoamericana* ci dà un'idea di quel che si poteva sapere di Calitri in Italia e forse anche in America negli anni Cinquanta:

Addottoratosi in Lettere presso l'Università di Napoli, si stabilì in New York nell'anno 1904. Insegnò Italiano e Latino nella International Scholarship Association; indi assunse la direzione dei corsi di lingua

¹ “Dal Cervaro All'Hudson. Il viaggio di Antonio Calitri poeta, romanziere, educatore, da Panni in America”; Panni, Fg, 10 giugno 2006; relatori, Francesco Durante, Martino Marazzi, Joseph Tusiani e chi scrive; presenti, venuti appositamente dall'America, Robin Calitri, nipote dell'autore, e molti altri della cerchia familiare.

italiana nella scuola pubblica della Terza Avenue, nella Bronx Evening High School e nella De Witt Clinton High School. Nell'anno 1914 pubblicò sul "Progresso italo-americano" una serie di articoli per propugnare l'insegnamento dell'Italiano nelle scuole metropolitane. Fondò e diresse tre settimanali: "Il Convito", "La Favilla", e "La Difesa". Prosatore elegante e poeta geniale e acuto traduttore dall'inglese, ha lasciato le seguenti opere: "Dietro la Maschera", "Fanciullezza a Montefumo", "I Canti del Nord America", "La Canzone dell'Hudson", "La Donna nella Poesia italiana"; e ha tradotto in versi le poesie di Shelley. Si spense a Lawrence, Mass. (Fichera 1958: 21-22)

Il volume di Fichera, uno schedario di autori della prima metà del secolo uscito quando di studi italoamericani qui da noi non si parlava, contiene informazioni che sembrano attendibili poiché provengono, come si desume, o da repertori d'oltreoceano o da contatti diretti che l'autore aveva laggiù². A integrazione di quanto ci dice, e in attesa di studi biografici completi e verificati, si può aggiungere che a Panni Calitri nacque il 7 giugno 1875 da Giuseppe e Carolina Del Vicario, "primo [figlio] di una famiglia povera", come lui stesso dice (Calitri 1949: 65); che per decisa volontà della madre entrò in seminario nella vicina Bovino (Montecastro, nella sua narrativa autobiografica), divenne sacerdote e fu ordinato nel 1897; e che poi emigrò in America lasciando l'abito.

Come insegnante di lingua italiana negli Stati Uniti raccoglieva una tradizione che attraverso figure quali Felice Foresti, Pietro Borsieri, Piero Maroncelli, Carlo Bellini, si ricongiunge alla più famosa di tutti, Lorenzo Da Ponte, il librettista di Mozart³. Calitri fu certamente un pioniere (se non il primo) per ciò che riguarda l'insegnamento della nostra lingua nelle scuole di New York agli inizi del secolo, quando la Italian Teachers Association (ITA) non aveva ancora preso forza e peso. Morì il 12 luglio 1954, come da necrologio di Greco 1954.

Della produzione di Calitri: poesia, narrativa, traduzioni, pubblicistica, quest'ultima, strettamente congiunta all'opera svolta nel campo della pubblica istruzione a New York, è quella che ci restituisce con più immediatezza il profilo intellettuale di Calitri. Un sondaggio e un esempio possono essere due editoriali usciti nel *Convito*, il mensile da lui fondato presso la "P. Hoffman Junior High School", scuola media del Bronx, dove era preside Angelo Patri (la testata per esteso suona *Il convito di ogni mese - Per la gioventù studiosa*; Calitri vi

² Ciò costituisce una rassicurazione per quanto riguarda i dati, ma anche un limite: il volume presenta una prospettiva appiattita su giudizi uniformi e tutti enfatici, non essendo la molta informazione filtrata dal compilatore.

³ Si vedano le singole voci nella sezione antologica di Durante 2001, e l'articolo "Italian Language in America" di Tursi 2000.

pubblicava articoli propri didattici, letterari e di impegno civile, e contributi degli studenti.). Un editoriale è quello apparso nel fascicolo del febbraio 1929 sulla conciliazione fra stato e chiesa avvenuta poche settimane prima; il secondo quello del marzo 1929, riguardante le elezioni-farsa del regime fascista nello stesso mese. Calitri è in netto dissenso verso la svolta dittatoriale del regime fascista e verso il potere temporale della chiesa di Roma, ma non lo esprime attraverso attacchi e invettive, bensì esponendo limpidamente fatti e dati storici con chiaro intento didascalico. Ne emerge una fisionomia di intellettuale solido, attento ai fatti della patria lontana, non pavido nel prendere posizione, dalla coscienza sociale acuminata, e dai principi etici netti. Ben diverso, a dire il vero, dal poeta che un ventennio prima incitava “o figli d’Italia; a la Guerra!” contro la Turchia, in una delle poesie più sgradevoli dei *Canti del Nord-America*, l’ode bellicistica “Italia!”, per giunta “letta da Onorio Ruotolo il 12 novembre 1911 al Comizio [di] Protesta indetto da l’*Araldo Italiano* contro la stampa americana prezzolata e turcofila” (Calitri 1925: 254). Ma al di là di questi giovanili toni tirtaici, e pensando alle sue convinzioni sulla religione istituzionale, per puro intento speculativo mi chiedo quanto la sua posizione senza compromessi nei confronti della chiesa (confermata anni dopo nel romanzo *Dietro la maschera*, proprio da lui, ex-sacerdote cattolico) abbia contribuito a far scendere sulla sua figura il silenzio in cui è stato relegato fino a ieri. Ma tutto ciò richiederà indagini più approfondite di quanto sia possibile fare in questa fase, in fondo, di primo approccio, o di riscoperta della vita e dell’opera di Antonio Calitri. Qui ci concentreremo invece sulla sua produzione in versi e in prosa, che già in vita dell’autore godette di sicura reputazione in ambito italoamericano.

La poesia di Calitri, raccolta nei *Canti del Nord-America*⁴, in realtà oggi non può suscitare grande interesse letterario da un punto di vista generale. Curiosità più che interesse suscita invece la “Prefazione” di Giuseppe Prezzolini, in cui il futuro direttore della Casa Italiana della Columbia University a New York sembra non aver ancora acuminato gli strali contro i trapiantati italiani. È cosa breve, e possiamo leggerla per intero:

La poesia non ha bisogno di presentazioni, né di raccomandazioni.
Potrebbe spesso essa prender per mano il critico, e dire: io conduco costui;
è il mio interprete; io parlo, egli non fa che tradurre!

Ma questo libro varcò manoscritto l’Oceano, e si fermò nelle mie
mani, per esser stampato. Io lo curai, meglio che potei, secondo le
intenzioni dell’autore.

⁴ Uscito nel 1925, comprende anche “La canzone dell’Hudson River. Ode a Giovanni da Verazzano” e “Gli asters dell’Hudson”, apparse in precedenza in una pubblicazione a sé (New York, Riso Bros., 1909).

Vuol dire che qualche cosa in lui m'era piaciuta.

Immaginate bene che l'avevo veduto arrivare con una certa diffidenza. Roba di un espatriato! Che cosa poteva esser rimasto d'italiano in colui, dopo tanti anni di America? E la macchietta di Farfariello, udita nei teatrini del quartiere italiano di New York, riempiva la mia immaginazione con il suo dialetto napolo-anglosassone.

E ora eccoci davanti ai doganieri della critica, che domanderanno che cosa c'è nel libro. — Poesia, signori, e non paga dazio.

Il poeta italiano è rimasto in America poeta ed italiano. Certo non bisognerà dimenticare che la parola poeta si spende così facilmente come il Governo il titolo di cavaliere e il pubblico quello di professore. Tanto che la dignità di questo s'è rifugiata nel più modesto appellativo di «maestro».

Ma anche chi sente di dover fare un uso meno abbondante della parola «poeta», troverà che il Calitri se la merita. Si sente in lui risorgere, talora, la lettura di Dante, di Lorenzo, del Pascoli, di Shelley, di Carducci; ma anche Dante, Lorenzo, Pascoli, Shelley e Carducci avevano letto altri poeti, e se ne ricordavano.

Un mondo suo ce l'ha. È il mondo d'un uomo che ha sognato ed amato, ed ama i suoi sogni e i suoi amori, più della realtà; esce da se stesso, sa passare negli altri, e far crescere, da un piccolo seme, una pianta, da un particolare materiale il mondo di un altro individuo. Viene dalle campagne nostre, conosce le nostre stagioni, ha vissuto con i nostri armenti e con i loro pastori; poi è passato nella grande terra d'America, e non si è lasciato seppellire dalla meraviglia delle cubitali abitazioni colà create ma ha evocato gli spiriti dei primi abitatori, e ha pianto per la sorte dei propri compaesani. Quando le guerre sono venute, ha sentito pulsare il cuore della Patria lontana e le sue labbra si sono aperte, per pronunciare parole che a quel battito rispondevano. Con i dolori, egli ha veduto le glorie e le gioie degli emigrati, è stato il loro poeta, alle solennità delle nozze, alle vittorie ed ai successi loro ha portato il suo dono di immagini e di armonie che racchiudono pensieri di equilibrio e di bontà.

Ma io non so perché dovrei qui ripeter male, quello che il Calitri ha detto con forma talora ottima e quasi sempre con armonioso verso, e lascio che il libro compia, fra gli Italiani di qua e di là dall'Oceano, il suo cammino. (Calitri 1925: 7-9)

A ben vedere, molto abilmente Prezzolini evita un giudizio di merito. Accenna in sostanza ai contenuti di varie poesie (e lo dice chiaro all'ultimo capoverso); coglie l'onestà intellettuale dell'autore; non omette di suggerire la pesantezza delle influenze letterarie, quando sembra elogiare dicendo che anche Dante, Lorenzo, ecc. «avevano letto altri poeti»; mentre laddove a un certo punto scrive: «E ora eccoci davanti ai doganieri della critica, che domanderanno che cosa c'è nel libro — Poesia, signori, e non paga dazio», in effetti il critico

scaltrito prende le difese forse più della propria presentazione che del volume presentato (non si può infatti negare che il volume contenga *un certo tipo* di ben costrutta poesia). Ai versi di Calitri si adatta buona parte del lucido giudizio che Prezzolini stesso diede d'un italoamericano di maggior risonanza, Arturo Giovannitti, quando ne disse che "i suoi componimenti tendono al retorico, al generico, all'astratto [...] C'è un'emozione in questi versi ma tradotta in termini generici" (Prezzolini 1964; ed è sostanzialmente lo stesso parere, anche un po' ammorbidito, che di Giovannitti aveva dato l'anno prima nel suo ben noto *I trapiantati*, Prezzolini 1963: 293). È vero che Calitri è talora crudamente specifico e non generico: descrive "Il cantoniere" investito e decapitato da un treno mentre di notte è imbambolato dai ricordi della terra lontana; dipinge foscamente l'emigrato che uccide l'amante della moglie ("L'emigrato ritorna"); verseggia su cultura e leggende indigene ("La canzone dell'Hudson"); ed è molto intenso nel risuscitare memorie della propria terra, mai più rivista, e vagheggiata fino all'ultimo. Ma è anche vero che è costantemente retorico, e questo lo espone al rischio di ribaltare nell'indefinita ampollosità.

Queste di Calitri sono composizioni di stampo ottocentesco. Meno hanno del Pascoli – contenuti rurali e pastorali, dialogato in versi, dettagli ("la concavità del ciel serena" nel "Cantoniere VIII" è il "concavo cielo" dell'elegia pascoliana "X Agosto") – e più richiamano una dannunziana sensualità per la natura, con imitazioni consapevoli, come in questi echi oscillanti fra "La pioggia nel pineto" e "La sera fiesolana":

Or lieve crepita or forte
l'attesa pioggia dai cieli
sopra i più teneri steli;
sopra le foglie già morte
(“Invocazione”, Calitri 1925: 81);

Siedi: le voci ascolta
Confuse della sera
[...]
e svelami l'incanto
che tien la terra e i cieli
(“La preghiera della sera”, cit.: 31-32);

e molto hanno di retorica carducciana e lessico antiquato (*disperanza*, “anche se il mondo *pera*”, *ardenza*, *albicante*, “morte lo *colpìa*”, *minace*, *fessile*, e così di seguito, buona parte del quale è, ancora, vocabolario dannunziano). Prezzolini non era certo critico da non accorgersi di tutto questo; e quando, chiudendo la sua nota, parla di “forma *talora* ottima e *quasi sempre* con armonioso verso” [sottolineature mie], si rende ben conto che Calitri, verseg-

giatore facile e di solida cultura, mostra di quando in quando una prosodia inspiegabilmente irregolare – il secondo dei seguenti ottonari, per esempio: “

vinta dal dolce torpore
della maternità, sotto
i caldi baci del giorno;
(“La canzone dell’Hudson”, cit.: 144);

o un altro verso ancor più malamente troncato con preposizione, che non è esperimento ma necessità di rima con “mai” e “sai”:

fredde com’acqua cristallina che ai
margini canta [...]]
(“Il risveglio!”, cit.: 236);

oppure forme cacofoniche:

la vision degli esseri che vita
son della vita, su la vuota via
(“L’emigrato ritorna”, cit.: 122);

nella rigida luce
dell’anima tua truce
(“La strega”, cit.: 124);

fino a quelli che sono i versi meno felici, nei quali, perseguendo intenti celebrativi, l’autore scivola in banali ottonari metastasiani:

L’Amor vero nasce quando
Le due vite son congiunte,
e cominciano a lottare
per formarsene una sola.
Quando tra il tuo dritto e il mio
Spunta e trionfa un sol io.
(“Nozze d’argento. A Giovanni e Giulia Fabrizio”, cit.: 276).

È il polo basso della raccolta. Pur nelle strettoie della sua dizione antiquata e retorica, più convincente Calitri risulta quando ammorbidisce l’oratoria nel ricordo della sua terra, fra paesaggio naturale d’infanzia ed episodi di memoria (ed a pensarci, è questo che Prezzolini addita nell’affermare “un mondo suo ce l’ha”), tanto che il meglio delle poesie, con tutto l’ingombro della magniloquenza, è proprio in una estesa evocazione di questo mondo intitolata “Adolescit”:

Il sole preme sulla valle intera.
 La terra par che spasimi d'amore.
 Onde di luce tremano nell'aria,
 affogano le chiome
 degli alberi stupiti.
 Il silenzio pesante delle cose
 grava sul cuor stordito.
 Eppure qui solo udito,
 ad una ad una e poi confusamente,
 ho le misteriose
 voci dell'infinito.
 (cit.: 25-26)⁵

Il Calitri poeta non si può accettare se non storicizzato e collocato in un'area tardoromantica, in un'atmosfera di secondo Ottocento. Forse un merito della raccolta *Canti del Nord-America*, esterno alla poesia in sé, sta nel fatto di aver divulgato, riproducendola, commentandola e rifacendola in versi, la descrizione della morte di un lavoratore italiano maciullato da un treno, che H.G. Wells incluse nel suo *The Future in America*. Si tratta della già menzionata collana di dodici sonetti intitolata "Il cantoniere" (Calitri 1925: 101-14; anche in Durante 2005: 207-13). Che l'episodio toccasse particolarmente l'autore è segnalato dal fatto che la composizione è preceduta da un lungo ed empatico preambolo in cui Calitri afferma di "aver pianto sulle pagine 65 e 66 di *The Future in America* di H. G. Wells", ed è seguita dal brano inglese di Wells, che qui vogliamo riprodurre nella traduzione di Joseph Tusiani:

Da Chicago a Washington in treno.

Invincibile procede questo treno — io mi dissi; e mi era ancor nella mente il pensiero, quando dai freni uscì un lamento e da una sùbita vibrazione fu scosso l'intero convoglio: al rallentamento seguì una fermata. Passò un minuto e con piccoli scoppi di tuono indietreggiammo lievemente su un ponticello a trespolo, ove poi ci fermammo. Mi alzai, guardai dal finestrino, e decisi di andare alla piattaforma in coda al treno. Trovai lì due uomini, un passeggero e un controllore di carrozza, negro. Il primo era sul gradino inferiore del vagone e l'altro gli diceva quel ch'era successo. "La testa è ancora nell'acqua", precisò. "La testa di chi?" diss'io. "Dell'uomo che abbiamo ucciso", disse lui. "Lo abbiamo preso sul ponte a trespolo". Scesi anch'io il gradino e, curvandomi sopra il compagno di viaggio, vidi un gruppetto intento a curiosare su una cosa derelitta che tre minuti prima era stata un uomo vivo. Era, ora,

⁵ Proprio in questa lunga lirica mi è sembrato di ravvisare un'influenza di Calitri su Tusiani in merito al poemetto di quest'ultimo *M'ascolti tu mia terra?* (Tusiani 1955; cfr. Siani 2005b).

uno stracciato maglione blu intriso di sangue, un pendulo braccio rotto con una mano mancante, due gambe goffamente divaricate, e un paio di stivaloni giacenti nell'erba fresca e lucente di sole presso un rigagnolo sotto il ponte a trespolo. "Chi era?" domandai. "Uno di quei Taliani sui binari", rispose lui, voltandosi. In fondo ad ogni carrozza v'era ormai un formicolio di curiosità e furono aperti finanche i finestrini... Io pensai a lontane vallate del Nord Italia, a bruni ragazzi tra pampini e capre, a tutti gli immigranti che dalla stiva della Carmania mi avevan fatto sentire il loro canto remoto, al corteo dei nuovi arrivati dalle pupille accese di speranza lungo le transenne di Ellis Island, al reggimento di lavoratori per uno spazio interminato dinanzi ai miei occhi, e a me stesso narrai la fiaba di questo viaggio italiano verso la terra promessa. E in quel momento il grande spettacolo dell'America a me intorno si fece sinonimo di una stupenda infedeltà..." (Tusiani 1987: 3-4).

S'intende che in una rivalutazione di Calitri parte rilevante debba avere la considerazione dell'intera sua vicenda di emigrato, alla cui luce va rivisitata la sua attività letteraria, qualunque ne sia lo spessore. Così ha fatto Joseph Tusiani in un breve ma introspettivo giudizio, che conviene leggere perché scritto in tempi non lontani nei quali Calitri sembrava del tutto dimenticato:

[...] Antonio Calitri, ex-prete di un paesino in provincia di Foggia, [...] aveva sposato un'ebrea nel Bronx, era stato il primo insegnante di italiano in una scuola superiore di New York, e per di più [...] aveva avuto l'ardire di tradurre Shelley (proprio Shelley!), a giovamento degli italoamericani. I suoi *Canti del Nord-America*, con prefazione nientemeno che del cerbero Prezzolini, sono una raccolta poetica rilevante, non tanto per il retroterra classico dell'autore, che nella retorica carduciana aveva trovato l'ambito a lui più congeniale, ma per una scelta di temi che non aveva precedenti: la vita e le vicissitudini degli italoamericani. Il vegliardo Calitri non aveva certo il dono della proverbiale ala poetica, altrimenti non avrebbe avuto bisogno di attingere a *The Future in America* di H.G. Wells per la composizione più ambiziosa e meno riuscita della sua collezione; eppure egli fu il primo a capire che una poesia genuinamente italoamericana doveva svincolarsi dalle pastoie del patetico e del sentimentale, e concentrare invece le proprie energie sulla vita di ciascuna Little Italy e sull'eroismo dei nostri pionieri. (Tusiani 1983: 13. Trad. C. Siani)

Non tutte le poesie – a dire il vero, una minoranza – sono dedicate all'esperienza degli emigrati. Ma la rivalutazione di Tusiani si basa appunto su quelle riferite all'emigrazione, illustre o oscura che fosse, forse perché egli stesso aveva da poco dato alle stampe una propria raccolta poetica basata su temi etnici (Tusiani 1978).

Dunque, potremmo sintetizzare il Calitri poeta facendo capo alle influenze maggiori: un misto di irruenza sensuale dannunziana, intenso gusto pascoliano della natura, enfasi retorica carducciana. Non si può dire se Carducci, con la sua lirica “Presso l’urna di Percy Bysshe Shelley” e con la sua ammirazione per il poeta inglese, influenzasse ulteriormente Calitri; o se fosse l’esempio di un altro autore a lui vicino, Mario Rapisardi, la cui versione del *Prometeo* di Shelley apparve nel 1892, ma è un fatto che anche Calitri si cimentò a tradurre Shelley in italiano e pubblicò le sue versioni in un volume corposo (Calitri 1914).

Consideriamo brevemente queste sue traduzioni poetiche (non prima di aver registrato anche la versione inglese d’un libretto d’opera di Rossini, *Moïse et Pharaon*, e quella italiana del romanzo di Jack London *The Call of the Wild*, con prefazione ancora di Prezzolini (cfr. Calitri 1935 e 1926). Ebbene, le traduzioni shelleyane non cambiano la fisionomia del verseggiatore. Quando Calitri diede alle stampe il volume, nel 1914, la fortuna di Shelley in Italia era già consolidata, ed egli ne era conscio, se nella prefazione “Al Lettore” esprime giudizi severi su altri che hanno tentato la stessa impresa:

[...] traduzioni fatte dagli altri, che sfiguravano tutto in versi, or sonanti come quelli dello Zanella, or pedestri come quelli del Chiarini, or freddi, pesanti, aridi, come quelli del Siciliani, e in prosa umile e barbara di altri traduttori. Ed il Carducci additava a la Gioventù Italiana, esempio di traduzioni, quelle del Chiarini! (Calitri 1914: 9)

La volontà di tradurre sembra rispondere a un progetto personale e colto, piuttosto che al desiderio di fornire una vulgata del poeta inglese a beneficio dei suoi compatrioti, sui quali non si fa illusioni:

Lontano dalla patria, non ho trovato un solo amico dal quale potessi aspettarmi un parere. I pochissimi letterati italiani di qua fanno poco d’inglese, e Shelley per essi è una sfinge; tra i letterati americani quei pochi, a cui n’ho parlato, non seppero darmi consiglio che mi toccasse il cuore. Ebbi i soliti ammonimenti: “Shelley è difficile, Shelley è intraducibile!!!” (cit.: 10).

Calitri traduce una serie di poesie piuttosto indiscriminata, principalmente dell’ultimo periodo: lo Shelley dei momenti lirici più felici (“La Sensitiva”, “La Nuvola”, “L’Allodola”, “Il ricordo: a Giovanna”; manca la famosa “Ode al vento dell’ovest”), ma anche interi poemi del periodo di mezzo: il notevole “Alastor, o lo Spirito della Solitudine”, “Giuliano e Maddalo”, dialogo ragionativo fra l’autore e l’amico Byron a Venezia, con begli scorci descrittivi; e perfino il

lungo (ma qui scorciato) poema filosofico, politico e polemico *Queen Mab*, poi rifiutato da Shelley come cosa giovanile.

In realtà, nello studio della fortuna di Shelley presso di noi richiederebbe approfondimento quest'impresa che viene da un angolo d'Italia fuori confine in un periodo in cui "la conoscenza della letteratura inglese in Italia [...] era patrimonio e privilegio di pochi" (Praz 1972: 399). Qui limitiamoci a osservare che nella versione di Calitri la cosa che più si nota (e disturba) a una lettura comparata è la diversità di ritmi: abbiamo versi solitamente più brevi e più numerosi rispetto all'originale, interrotti da *enjambement* molto più di quanto non sia nell'inglese; e così ci ritroviamo davanti uno Shelley dannunziano (ma "il verso non l'ho scelto io, è venuto da sé", dice il traduttore nella prefazione; in effetti, non si può negare che, lette a sé, molte parti abbiano efficacia di parola ed evidenza descrittiva, soprattutto quando presentano scene naturali); abbiamo una sintassi talora intricata e lessico arcaizzante rispetto al più lineare inglese ("il fumo / nero-rubente" in confronto al normale "that dark red smoke" è solo un esempio; Calitri 1914: 193), insieme a inceppamenti metrici del tipo già notato sopra, che ci sorprendono per il solido retroterra di Calitri. La prima quartina della "Sensitiva" dà una idea di tutto questo: la scorrevolezza ariosa di lingua e ritmo, gli originali distici a rima baciata, il tetrametro lento dai quattro accenti incantatori, vengono frammentati in una stanza polimetrica troppo saltellante:

A Sensitive Plant in a garden grew,
And the young winds fed it with silver dew,
And it opened its fan-like leaves to the light,
And closed them beneath the kisses of Night.

[Una Sensitiva in un giardino cresceva, / E i giovani venti la alimentavano
di rugiada argentea, / E lei apriva alla luce le sue foglie a ventaglio, /
E le chiudeva sotto i baci della Notte.]

In un giardin crescea una Sensitiva,
ed i giovani venti la nutriano
di rugiada argentina;
ed essa le sue foglie,
come ventaglio, incontro al giorno apriva
e le chiudeva sotto
i baci della Notte.

(Calitri 1914: 33)

Tornando a Calitri poeta in proprio, non cambia la sua fisionomia se insieme a quelle dei *Canti del Nord-America* consideriamo le molte poesie

che egli inserisce nel proprio romanzo autobiografico *Dietro la maschera*. Questo uscì nel 1949, ma le poesie vengono presentate come scritte nella giovinezza al paese natale (quindi al volgare del secolo Ottocento e all'inizio del seguente). Sono meno sonore e magniloquenti, e anche meno antiquate nel lessico; e ci si chiede come ciò sia possibile, e se scrivendo in tarda età e recuperando poesie della giovinezza, Calitri non le abbia riaggiustate a un proprio gusto più maturo e meno ricalcato su modelli, o se addirittura non le abbia composte all'epoca del romanzo. Sono quesiti da risolvere una volta che si avrà accesso alle carte dell'autore. Questi versi della giovinezza – per ora chiamiamoli così – rispecchiano in ogni caso le forme che abbiamo già trovato nei *Canti*, mentre fra i temi ritorna la descrizione d'ambiente, ma soprattutto ha rilievo il proprio ufficio religioso e la condizione lacerata del sacerdote fra missione divina e tensioni umane. Si confermano le influenze letterarie e se ne ricavano ulteriori (Rapisardi, oltre ai numerosi classici latini e italiani derivati dagli studi). Anche qui, il meglio è laddove la forma tradizionale evoca l'ambiente, si alleggerisce nel lessico e divaga in temi più sfumati. Eccone un esempio felice, che l'autore introduce dicendo: “A notte, contendo con Tacito ed il suo traduttore, Davanzati”:

Sento la notte, dormendo,
un rumor sordo nel sangue,
come lo scroscio distante
d'un turbinoso torrente.

Corron baleni nell'aria
del mio respiro; mi scuote
(e non è sogno, l'avverto)
il tocco di una corrente
intemperata di elettro.

Vedo passare uno spettro
sulla parete di fronte!
“Cos'è?” domand[o] sedendo
sul letto. Nulla. Mi stendo
di nuovo e mi riaddormento.

(Calitri 1949: 17)

In realtà, Calitri rifà in versi tutto ciò che nello stesso romanzo dice molto meglio in prosa. Infatti il Calitri da recuperare è il narratore di due romanzi a sfondo autobiografico, *Dietro la maschera* (1949) e *Fanciullezza a Montefumo* (1950). Il primo soprattutto impressiona ancor oggi per la chiarezza e la franchezza di vedute: il sacerdote Don Giunio Bruno (nome e cognome di evidente calco classico, ma con richiamo a Giordano Bruno) registra implacabilmente tutta la crisi provocata dalle contraddizioni della propria vocazione

sacerdotale. È inequivocabile fin dall'inizio, quando apre l'“Argomento” dicendo “Un giovane smarrito si ritrova e specchia in lucida coscienza la propria passione”, e il primo capitolo scrivendo:

Nel sesto dei sette anni, assegnati per la mia preparazione al sacerdozio, soffrivo nel Seminario di Montecastro che, da nobile accademia, era ridotto lurido asilo di giovinastri espulsi dai ginnasi e licei del Regno. Cinque lunghissimi anni di studi gravi, intensi, forzati e di furiose letture, palesi e clandestine, di libri sacri e profani, non mi avevano dato la pace sospirata. (Calitri 1949: 7-8)

Già nella stessa pagina l'autore parla di “mie opinioni spinte oltre i limiti prescritti dalla dottrina cristiana”. E poco dopo:

Senza grazia, ne uscivo [dal seminario] raffinato, intristito, irritato dal giuoco di dover *Parere*, e non *Essere*. Vi ero entrato compunto, per amore di mia madre, con la vaga speranza di potermi avvicinare al San Francesco dei Fioretti, profumati di santità fantastica e dolce; ne uscivo confuso dalla vergogna di dover falsificare me stesso, ogni giorno, spacciando dottrine vecchie e viete con finzioni studiate per accreditare sciocchezze. (cit.: 9-10)

Questo è un aspetto della sua lacerazione: Don Giunio non crede alla maschera sociale che gli viene imposta dalla sua missione sacerdotale; razionalista e libero pensatore, ne sente l'artificialità, e lo ribadisce continuamente, senza astio verso il proprio ufficio ma spietatamente verso se stesso:

Celebrando, mi attengo strettamente alle cerimonie di rito, senza affettazione di gesto, di voce o di moto. Non piego il collo, non chiudo gli occhi, non sospiro, né mi attardo ginocchioni come fa il santo mio giovane collega. Non credo al miracolo del sacrificio che celebro sull'altare [...] (cit.: 66);

Possibile che i savi della chiesa credano ancora ai diavoli e all'esorcismo! Mi ripugna accreditare menzogne [...] (cit.: 42);

Disgusto, disgusto delle vecchie dottrine! Disgusto dei burloni addetti a fabbricare miracoli per accecare la credula gente [...] (cit.: 68);

[...] son tenuto stretto a questo grappolo di brutte case, detto Montefumo, perché la mia famiglia e Montefumo non contano; perché l'Italia è povera, centro di una religione invecchiata, con governo leggi e costumi che strozzano facoltà, impulsi e voleri (cit.: 72-73);

Non posso dolermi della Chiesa, che mi raccolse da buona madre e mi nutrì delle sue sante dottrine. Non posso condannare me stesso che, entrato in una atmosfera d'esaltamento nebuloso, fui improvvisamente disilluso da un getto di luce interiore (cit.: 101);

e così via, come si vede non senza preoccupazioni sociali, sia nel descrivere il proprio ristretto ambiente di paese (come nel capitolo "Terrazza e terrazzani": "La ciarla nasce nelle farmacie, nelle bottegucce, sulle scalinate esterne delle case del Corso [...] Il cicaleccio è necessario a mantenere alquanto svegli professionisti ed artigiani senza clienti e senza lavoro", Calitri 1949: 131), sia nell'aprirsi a una società più ampia, come nel soggiorno a Napoli prima di emigrare per l'America (cit. 267-68; così osservando New York in seguito la chiamerà "Nuova Città di Ciclopi, multilingue, multanime, turbolenta", Calitri 1925: 172). La volontà di evadere emigrando giunge presto nella narrazione in *Dietro la maschera*: "Se non scappo di qua son rovinato. Montefumo non mi offre altro che le sue donne proibite"; "Unica speranza di salvezza è l'America" (Calitri 1949: 69, 131).

La passione amorosa, la pulsione erotica costituiscono l'altro fattore di lacerazione per Don Giunio, il quale si sente attratto dalla femminilità, e sviluppa un sentimento diverso ma profondo per due donne, con la seconda delle quali si spinge fino alla relazione carnale e alla concezione di una creatura, con tutte le conseguenze che ciò comporta: psichiche, in termini di tormento interiore, e sociali, nel suo ristretto ambito di paese. In questo rispetto, sono esemplari i passi seguenti:

Emma, l'artista del ricamo, dalle cui mani è uscita la splendida tovaglia dell'altare maggiore, mi si avvicina tanto da far toccare la sua veste cenerina con la mia nera sottana, mormora un complimento, arrossisce, impallidisce, e tira via a capo basso, come se volesse celare il suo sorriso misterioso.

Gioconda, giunonia faccia e fusto, disinvolta, trova sempre modo d'afferrarmi, convulsa, la mano per baciarla, e mi si drizza davanti presentandomi il gran petto corazzato di lino e trine gonfi dai duri pomi costretti coi loro capezzoli indomiti e mi sorride, affettuosa e beffarda. (Calitri 1949: 67)

La legge del tuo e del mio, fatta per sistemare il possesso della proprietà, applicata al possesso delle donne, ha prodotto la monogamia che, prescritta dalla legge morale e civile, non c'è di fatto. Rarissimi sono gli uomini che restano fedeli ad una sola donna; quasi tutti, se non posseduta, ne hanno vagheggiata col pensiero più di una. Scrivo quello che si dice ed ho trovato io stesso, non per quietare la mia coscienza.

Due donne, Virginia e Livia, ed amore vero per tutt'e due?
Sì, amate sinceramente e diversamente. (cit.: 159)

[...] trovo giustificate tutte le spine che mi dilaniano; ne soffro e non me ne dolgo. Bisogna che copra tutto con la maschera. Mi vogliono santo, devo apparire santo, anche se abbia mille diavoli in corpo. Oh, Dio! che peso! La maschera mi toglie il respiro; le punture interne sono più penose degli sgraffi al di fuori. (cit.: 179);

il quale ultimo fa pensare al dilaniante senso di colpa del reverendo Dimmesdale, amante dell'eroina adultera Ester e padre segreto di Perla, nella *Lettera scarlatta*, il romanzo di Hawthorne che Calitri, in America da molti anni quando scrisse *Dietro la maschera* e padrone della lingua inglese, non può non aver letto, e forse tenuto presente nel tratteggiare il tormento del suo Don Giunio.

Anche dai soli brani citati è possibile percepire la modernità di atteggiamento dello scrittore ormai avanzato negli anni, la sua libertà da condizionamenti, la franchezza d'espressione, l'intensità del sentire, che rendono il romanzo ancor oggi vitale. Di pari passo con la storia interiore va la pittura d'ambiente, del suo ambiente di paese immerso in una vita angusta e in uno scenario naturale rifulgente. Al di là delle pagine speculative, che suscitano interesse per il modo di trattare temi e problemi, ancora una volta il meglio si ritrova laddove la scena locale si fonde con lo stato emotivo dei personaggi, ne diviene quasi — diremmo con Eliot — il “correlativo obiettivo”; per esempio negli incontri furtivi di Giunio e Livia in angoli appartati di campagna; o nelle pagine finali, semplici e belle, in cui Giunio, prendendo commiato dal paese poco prima della partenza, lo percorre a piedi abbandonandosi all'onda delle sensazioni, con un crescendo emotivo che culmina quand'egli, affrettandosi al treno, prende congedo da Virginia:

Nella strada ho girato la testa una sola volta. Virginia al balcone, nel sole, con la mano sugli occhi ed un sorriso che non dimenticherò mai più, ha gridato: “Addio! Torna! Non tornare! verrò io. E se mi marito qui?” E rideva forte, forte, per soffocare urli di pianto, mentr'io entravo, correndo, tra le siepi della via scottante, correndo a precipizio. (Calitri 1949: 302)

Dunque un romanzo che ha pagine narrative ancor oggi leggibili, capaci di suscitare interesse e partecipazione emotiva. Il problema è la sua struttura. Calitri non lo ha concepito come una narrazione ma come un contenitore-diario, e vi immette materiale eterogeneo. Oltre quello già delineato — pagine propriamente narrative e altre speculative — soprattutto molte sue poesie, come sopra accennato. Questo disturba alquanto, per due ragioni: perché interrompe

la trama che il lettore si va formando nella mente, ed è inoltre cosa ridondante perché le poesie, abbiamo detto, ripetono in forma metrica pensieri, descrizioni ed episodi appena espressi più felicemente in prosa. Il brano or ora citato, per esempio, funzionerebbe da ottima chiusa della vicenda di Don Giunio e dell'intero romanzo, ma Calitri sente il bisogno di accodarvi come ultima parola un sonetto, che comincia "Parto. S'è come dicono che sia / benedetta da Dio la Nuova Terra" e si conclude "Si effettuerà sicuramente il voto / del traviato peregrino ignoto", così disperdendo tutto l'accumulo di tensione narrativa della scena finale descritta un momento prima.

Il carattere di libro di appunti e di lavoro è accentuato dalla presenza di un lungo abbozzo in prosa (dieci pagine: 205-15) di un dramma romano con tanto di titolo: *Il flamine di Marte*, storia locale d'epoca romana, poi non più scritto. La divisione del libro si presenta in sezioni a volte titolate a mo' di capitoli, altre volte solo separate da asterischi; le sezioni per lo più non rifluiscono l'una nell'altra ma sono disconnesse e autonome (e potrebbe non essere un difetto, se pensiamo a tanta narrativa contemporanea che si avvale di capitoletti corti, slegati e incisivi); spesso tali sezioni hanno *incipit* dichiarativi e icastici (e anche questo può farci pensare alla brevità e all'efficacia di molto narrare contemporaneo: "Notte insonne; spine nel letto; un vespaio al cervello", p. 188); frequentemente le sezioni sono brevi, e fissano un pensiero, un evento, un dato, proprio come in un diario ("Domenica delle Palme: la chiesa è una foresta di ulivi", p. 241). Dunque un romanzo, come definito in copertina (ma tale non è), che conserva una sua attualità d'argomento e di modo narrativo, ma difficoltoso per le interpolazioni e la struttura disomogenea.

Non così il seguente *Fanciullezza a Montefumo*, romanzo meno denso di temi e problemi ma più filato, nella sua organizzazione per quadri d'ambiente, e di taglio più marcatamente memoriale. Uscì nel 1950, ma il tema – per questo come per il precedente libro – deve essere maturato nei decenni, se ne possiamo rintracciare l'anticipo remoto in un articolo del *Convito* intitolato "La mia fanciullezza a Montefumo. Gita coi pastori" e datato giugno 1929. In questo romanzo troviamo delineato quell'ambito interiore che Prezzolini aveva percepito nei versi pur altisonanti di Calitri dicendo, come abbiamo visto, "Un mondo suo ce l'ha", e cioè non solo un proprio bagaglio di ricordi come ce l'hanno tutti, ma una sfera intima portata in luce di coscienza ed espressione.

Montefumo è nome d'invenzione per Panni, il suo paese natale, e sono d'invenzione in questo come nel libro precedente i nomi dei personaggi e quelli di altri paesi menzionati (sopra abbiamo incontrato Montecastro, fittizio per il vicino paese di Bovino, sede di un seminario; ma non tutti i paesi sono così camuffati). È confermata la vocazione classicheggiante dell'autore-narratore, che qui si dà il nome di Plinio. Come in *Dietro la maschera*, lingua e stile

sono diretti: il dettato è scorrevole, il fraseggio piano e naturale, il lessico libero da ampollosità e arricchito di termini dialettizzanti. Un buon esempio descrittivo è nel capitolo intitolato “La compra del grano”:

Alla fine di ottobre tutta Montefumo odorava di mosto, di vino e di frutta. Ogni casa aveva, in cantina e nelle grotte, nei sottoscala, a piè dei letti ed accosto alle stalle, tini, botti, barili, secchi e brocche pieni di succhi e di fermenti.

Le finestre e i balconi di quasi tutte le case erano attraversati da canne e corde, curve dal peso dei grappoli d'uva bionda e nera esposta al sole. Da un capo all'altro dei davanzali, attaccati a chiodi vecchi e nuovi, pendevano serti e trecce di peperoni rossi, d'agli, di cipolle, fasci di piante di basilico e d'altre erbe aromatiche.

I balconi erano pieni di piatti, scodelle, conche e tavole di legno, bilanciate sui ferri della ringhiera, rossi, neri e gialli di conserve, estratti, mele cotte, pomidori, fichi e, pendenti ai lati delle imposte, zucche e melloni vari di specie, forme e colori.

Ai prodotti succulenti delle valli e delle coste accorrevano sciami di mosche, ronzanti per le strade, attaccate ai muri, volanti a finestre e balconi e più in alto, sui tetti, dove le massaie le scacciavano, agitando cenci bianchi, mentre rivoltavano gli estratti e le conserve per farle asciugare. (Calitri 1950: 103)

Se non fosse per intrusioni troppo personali o sentimentali dell'autore, certe pagine potrebbero sembrare scorci neorealistici. Così, per esempio, il capitolo intitolato “La malaria”, e l'altro, “Il soffietto”, nel quale non possiamo non apprezzare l'abilità e allo stesso tempo la discrezione, quasi il ritegno, con cui l'autore tratteggia il risveglio alla sensualità (piuttosto a contrasto con rappresentazioni ben più evidenti nel romanzo che precede); qui il protagonista adolescente osserva Maria, la nipote sedicenne del maestro, che lo ha accompagnato nella vigna a inzolfare i filari col soffietto:

[. . .] Acqua non ce n'era nel podere del maestro; Maria aveva detto: “L'andiamo a prendere in quel valloncello, dov'è una fontanuccia che si assecca prima dell'estate. Adesso vado a riempirne il fiaschetto”.

“No, no; ci vado io!” Il fiaschetto era già nelle mie mani; corsi al valloncello; sotto una piccola siepe di biancospino, un pezzo di corteccia, lungo il piede, faceva suonare sulla pozzetta limpida un filo d'acqua iridescente. Ne attinsi; lavai il fiaschetto due o tre volte, lo riempii e tornai a Maria che, stesa supina sull'erba, si faceva ombra agli occhi con le mani congiunte sulla fronte. Il viso battuto dal sole era tutto una fiamma.

Stetti a guardarla pochi minuti, col cuore sospeso, con un pensiero strano, con desiderio ed impulso, la prima scossa della mia pubertà. Mi

stesi accanto a lei; la baciai e fuggii col soffietto alla vigna. Puff! puff!
Timore e vergogna. Puff! puff! E Maria non si muoveva, stesa al sole,
con le mani sugli occhi e le gambe nude.

“Plinio!” mi sentii chiamare più volte. “Plinio!” No! pensai che
fosse la voce del mio sangue in tumulto, e continuai a soffiettare zolfo.

Quando Maria venne nella vigna, aveva sulle labbra e negli occhi
un sorriso misterioso benevolmente canzonatorio; che mi fece arrossire.
(Calitri 1950: 122-23)

Naturalmente l’etichetta di neorealista va presa con beneficio d’inventario. Calitri scriveva sì questo suo romanzo negli anni Quaranta, ma lo faceva dall’America, e quindi al di fuori dell’ambiente in cui si svilupparono le istanze neorealistiche in letteratura italiana. D’altra parte, com’è noto, per quegli anni fu importante l’influenza della narrativa americana introdotta dalle traduzioni di Vittorini e Pavese, e risiedendo in America, possedendo l’inglese, e lavorando nell’istituzione scolastica, Calitri potrebbe aver avuto familiari autori quali Melville, Caldwell, Saroyan, Steinbeck (il primo lo darei per scontato, gli altri da accertare), che più ebbero influsso sugli italiani. Stando lontano, Calitri dovette certo sentir meno la propulsione dell’impegno antifascista e della denuncia sociale che fu una delle istanze neorealistiche, ma abbiamo visto che nella sua pubblicistica di fatto denunciò certi atti del regime. Inoltre, il linguaggio diretto, referenziale, privo di slanci retorici e culto formale, abbiamo visto, è una conquista del Calitri anziano, e mi chiedo se possa essere stato influenzato sia da maggiore conoscenza degli scrittori americani sia dal modo dei neorealisti italiani, ammesso che li abbia conosciuti. Andrebbe esaminata tutta l’attività giornalistica di Calitri per sapere quanto fosse al corrente del dibattito sulla funzione sociale dell’arte e sull’“intellettuale organico”.

Resta il fatto che proprio in questo periodo Calitri approdava alla narrativa. L’ambito sociale che dipinge, specialmente in *Montefumo* ma anche in *Dietro la maschera*, predilige la realtà emarginata e provinciale, le vite popolari, i costumi contadini del suo ambiente d’origine, anche se questo non risale all’immediato dopoguerra ma a mezzo secolo prima. La tensione morale – altro carattere del neorealismo – è indubbia nell’uomo Calitri, anche se dalle opere ci appare più proiettata nella sua intima sfera esistenziale. La letteratura come “impegno sociale”, ma non particolarmente connotata sul piano politico, si sente più nel Calitri poeta degli emigrati (ma abbiamo accennato a spiragli sociali in *Dietro la maschera*).

Insomma, da lontano e fuori tempo, si direbbe che un po’ di tutte queste istanze della letteratura in Italia chiamata neorealistica siano in qualche modo entrate nella scrittura di Calitri. Il quale nel suo itinerario, da una eloquenza in versi di stampo tardo-ottocentesco legata alla sua formazione seminariale

e classicistica, sarebbe approdato a una prosa piana, diretta ma non priva di accensioni liriche, legata alle cose esterne del suo ambiente ma non chiusa ai moti interiori del proprio animo. La via maestra che l'ha portato a questo va ricercata anzitutto nella sua vicenda personale, in cui campeggiano l'emigrazione e la conseguente immersione in altra lingua e altra cultura, quindi un percorso diverso da quello che portò all'affermazione della stagione neorealistica in Italia. Ma il risultato in termini di scrittura curiosamente coincide, almeno come epoca di pubblicazione e in parte come sensibilità.

Per il Calitri prosatore potremmo in effetti spingerci a parlare di sensibilità neorealistica. E verremmo così a ricollocare nella sua terra, a un suo piccolo posto dignitoso, questo frammento dell'Italia raminga, che dell'ambigua patria umbertina raccolse e portò con sé valori formali e ideali.

CHARLES CALITRI

A differenza del padre, ignorato, Charles Calitri ebbe una sua reputazione di scrittore, ed ha lasciato memoria letteraria di sé, non solo nei repertori italoamericani. Nato a New York nel 1916, e morto nella stessa città nel 1984, era figlio di genitori insegnanti entrambi, ed insegnanti erano anche il fratello e la moglie. A fine anni cinquanta era lui stesso docente di inglese alla Benjamin Franklin High School di New York City, e nei primi anni Sessanta Assistant Professor di pedagogia al Hofstra College, oggi Hofstra University, di Long Island. La sua reputazione posa su quattro romanzi pubblicati da solide case editrici statunitensi. Uno di essi, *Father*, del 1962, significativamente dedicato alla madre, e moglie di Antonio, Esther Leinkram, qui ci interessa molto da vicino⁶.

Quando si pose a scrivere *Father*, Charles Calitri aveva da poco pubblicato un romanzo, *Strike Heaven on the Face* ("Dagli in faccia al Paradiso", 1958), che era divenuto un bestseller, e gli aveva procurato cospicue somme di denaro, non solo in royalties ma anche dalla vendita dei diritti al produttore di Hollywood Darryl F. Zanuck, tanto da renderlo un autore "famoso", proprietario di una casa e di un cabinato; un autore che poteva prendersela comoda nella stesura

⁶ Gli altri romanzi sono *Rickey* (New York, Charles Scribner's Sons, 1952), *Strike Heaven on the Face* (New York, Crown Publishers, 1958), *The Goliath Head. A novel about Caravaggio* (New York, Crown Publishers, 1972). L'impegno professionale di Charles Calitri è testimoniato da una dispensa della Hofstra University intitolata *A Structure for the Teaching of Language Arts* (1972), che propone un modello e strategie per la didattica della lingua inglese partendo dall'insegnamento delle abilità linguistiche di base, capire-parlare-leggere-scrivere.

di un nuovo romanzo, *Father*, appunto. Un suo ex-allievo testimonia che ogni pagina veniva riscritta anche quindici volte; che Charles dormiva poco e spesso lavorava notti intere; e che un giorno, alla domanda del giovane perché avesse scritto *Father*, egli rispose: “Tu non senti il bisogno di sapere da dove provieni, e in che rapporto sei con ciò da cui provieni? Come ti plasma?” (Leonard).

Infatti, *Father* è un romanzo in cui il narratore affronta il rapporto col padre e con la propria identità di ebreo americano di ascendenza italiana, per di più nato da un genitore che fu prete cattolico. Nello sforzo di comporre questa divaricazione, sente il bisogno di immergersi nella vita passata e nel mondo antico del padre, per capirli. L'occasione gli viene quando dal paese italiano d'origine riceve l'invito ad andare in Italia per l'intitolazione di una scuola al nome del padre (e questo è un pretesto narrativo; non abbiamo alcuna scuola denominata “Calitri” nel paese d'origine; mentre il viaggio in Italia di Charles è veramente avvenuto, e fu il suo primo, nella Penisola, come testimonia Leonard).

Il breve soggiorno in paese – quarantotto ore appena, trasformate in oltre quattrocento pagine: verrebbe da pensare alla dilatazione del tempo narrativo nei moderni romanzi a flusso di coscienza – costituisce il filo del racconto, e la narrazione è costruita giustapponendo in ogni capitolo due sezioni differenti: una prima (distinta da una icona-capolettera che è una fede nuziale), la quale descrive l'arrivo in paese; una seconda (marcata dall'icona di una croce cattolica), in cui è direttamente rifatta la storia del padre, dall'infanzia alla decisione di lasciare l'Italia.

Charles usa gli stessi nomi fittizi inventati dal genitore: il padre non è Antonio ma don Giunio, il paese non è Panni ma Montefumo, il paese del seminario non è la vicina Bovino ma Montecastro, e così via. La prima parte di ciascun capitolo è anche occasione per inserire squarci memoriali che rievocano la vita della famiglia Calitri a New York, ed è fonte di informazione sulla stessa condizione americana del padre Antonio.

Abbiamo elementi fattuali (anno della partenza e distacco definitivo dall'Italia) fin dalla prima pagina, quando il narratore, così descrive l'arrivo al paese, in una giornata limpida di mezzo agosto, alle dieci del mattino:

[...] Il treno proveniente da Benevento ci aveva lasciato *nel mezzo del cammin* [in italiano nel testo] del suo viaggio verso Foggia.

E il paese si chiamava proprio Montefumo: un gruppetto di case irregolari intagliate nella pendice meridionale, sopra una distesa di terreni verdi, marroni e bruciati. I tetti spioventi, così piccoli visti da distanza, colpiti dai raggi del sole sembravano scalini sconnessi; sui muri spogli distingevamo come puntolini neri le finestre alte.

“Mi domando se gli appariva così quando lo lascio”, dissi.

Perché, da quel giorno del 1899 al giorno della morte, la sua montagna mio padre non l'aveva più vista. Né alcuno dei suoi quattro figli l'aveva mai vista fino al quel momento. (Calitri C. 1962: 9)⁷

Charles racconta che il padre e la madre si conobbero perché lei, giovane insegnante in una scuola elementare di bambini italiani nella bassa Manhattan, sentì il bisogno di impararne la lingua per poter parlare con i loro genitori, ed ebbe come insegnante di italiano Antonio Calitri. Sappiamo inoltre che Antonio divenne a sua volta insegnante perché fu la moglie a convincerlo “a prendere l'abilitazione della Commissione scolastica e cominciare la propria carriera di insegnante d'italiano, dopo quelle di pubblicitista, leader politico, poeta e prete” (p. 419).

In America, Antonio Calitri e la sua casa nel Bronx divengono punto di riferimento dei suoi concittadini emigrati, che si rivolgono a lui con deferenza e affetto, e per consiglio nelle esigenze più svariate, comprese quelle celebrative – matrimoni, funerali – in cui fa da oratore ufficiale (una foto in possesso del Centro Studi Diomede di Castelluccio dei Sauri, benemerito nella promozione di questo e altri scrittori pugliesi emigrati, mostra Calitri sotto tale veste, in evidente atteggiamento declamatorio). Un brano come il seguente forse non è solo frutto di ammirazione filiale, ma di dati di fatto che ci danno un'idea della reputazione di Calitri nella comunità italiana di New York:

Giovani scrittori e artisti appena arrivati dall'Italia venivano a casa a rendergli omaggio e ascoltare i suoi consigli, mangiando alla sua tavola e andando via con lettere per amici che occupavano posti di rilievo. Non so quanti professori di scuola superiore e università devono il loro primo incarico al fatto che il nome di Giunio Bruno in America suscitava occhiate riverenti e sorrisi compiaciuti dovunque ci fossero degli italiani. Era il più disponibile degli uomini per coloro che avevano bisogno di lui, e casa sua era una specie di sacro rifugio. (p. 94)

Ma il figlio è meno infatuato del genitore di quanto possa far pensare un passo del genere. Il suo accento inglese era “curioso”, italiano, dice del padre il figlio americano (“in his funny accent”, p. 28; “My father's Italian accent”, p. 322; “with his strange accent”, p. 339). E quando, ormai adulto, sposato e con figli, deve affrontare la lettura delle opere di suo padre, tutte in italiano, dice di questa lingua, da lui studiata a scuola e dimenticata: “La odiavo, [...]

⁷ Come abbiamo visto, Fichera (1958: 22) dice di Antonio Calitri: “si stabilì in New York nell'anno 1904”, e non è chiaro se intenda dire che partì per l'America in quell'anno. E Durante (2005: 205): “emigrò a New York nel 1900”). La traduzione di questo e degli stralci seguenti è di chi scrive. Tutte le ulteriori citazioni si riferiscono all'edizione di *Father* in bibliografia.

Se avesse scritto in inglese, avrebbe concluso qualcosa. Così, invece, doveva mandare le sue cose in Italia, e pagare un editore per farsele stampare” (p. 29).

Nasce dunque il bisogno insopprimibile di conoscere la storia pregressa del padre (“doveva arrivare per me l’ora di capire perché mio padre aveva deciso di diventare prete”, p. 30), e l’itinerario verso la conoscenza del padre diventa un sofferto riconoscimento di se stesso, tanto che l’autore dice, mentre la macchina che li accompagna comincia l’ascesa verso il paese: “Provai un desiderio violento di essere semplicemente un turista, senza motivi personali che mi portassero qui” (p. 27). E altrove così analizza il suo viaggio e il suo essere in Italia:

[...] cercavo di capire il tarlo che mi tormentava, la riluttanza ad andare avanti, come se il fatto di non meditare, la mancanza di un silente ruminio interiore in mezzo ai ricordi stimolati appena sotto la superficie mentale, potesse essere una profanazione della mia visita e del suo scopo recondito.

Perché sapevo bene che non ero qui solo per l’intitolazione della scuola. Ero venuto per ritrovare il padre che la morte mi aveva strappato, e per appigliarmi alla sua interezza, cosicché non potesse più sfuggirmi. (p. 136)

Il viaggio non è indolore. Charles riflette sul fatto che il suo passato comincia lì, dove qualcosa lo attrae oltre la sua volontà; ma dice alla moglie: “Non saremmo dovuti venire”. La rivisitazione della vita del padre si riverbera sulla sua stessa vita di “mezzo italiano” (p. 10), di ebreo nato da un ex-prete cattolico e una madre ebrea.

Infatti, il confronto col padre è un dilemma: le belle pagine che aprono il capitolo 12 mettono in parallelo il retroterra cattolico del padre con quello ebraico in cui Charles cresce e si forma. Egli ricorda come erano costretti a sputare nell’ombra della croce quando, studenti ebrei, passavano davanti a una chiesa cattolica, e la difficoltà che ciò gli creava: “Così tradivo i miei familiari cattolici. E per la mia riluttanza, tradivo anche il mio essere ebreo” (p. 337). Ecco stralci rivelatori, nella loro brevità: “Ero un ebreo con un nome italiano [...] l’accento italiano di mio padre si scontrava con lo yiddish dei miei zii [...] Il nome è italiano, io no. Mia madre è ebrea [...] un ebreo incompleto” (p. 322).

Alla conclusione del libro, Charles si ritrova in pieno dilemma:

[...] ciò che ero giunto ad accettare come cosa mia erano solo quelle parti del passato di mio padre che riguardavano la sua nascita e la

famiglia e la masseria e il paese. Ma la chiesa no [...] Quale pace poteva mai esserci per il figlio d'un prete che non riusciva ad accettare il suo diritto di nascere? Che non riusciva ad accettare il ruolo di suo padre? Ma lascia perdere, dissi a me stesso. Tu non sei cattolico [...] (p. 442).

Dunque sul figlio nato e cresciuto americano ricade la scissione d'identità del genitore emigrato, resa più acuta dal fattore religioso, dall'incontro inconciliabile del retaggio cattolico con quello ebraico. C'è chi ha visto nello stesso titolo *Father* il doppio senso di "padre" come genitore" e "padre" nell'accezione inglese di "reverendo" (Leonard). Questa doppia dimidiazione è nel suo destino; ma il viaggio in una plaga del profondo Sud italiano alla luce dell'esperienza di vita paterna, il mulinello di emozioni e pensieri che mette in moto, gli apre almeno uno spiraglio, su cui il romanzo si chiude:

Cominciavo a capire che per quelli di noi che appartengono alla nuova vita il vecchio mondo dal quale provengono i padri deve permanere quale forza stabilizzatrice, non stagnante, come io avevo creduto, ma proiettata nella stessa direzione, a rimarcare il divario entro il quale trasvoliamo verso il futuro, qualunque esso sia (p. 444).

Tutto questo costituisce il tema portante del romanzo, e l'intera narrazione è interpretata in questa luce da chi se ne è occupato (Basile Green 1974: 183), in una società multietnica come quella americana, in cui il problema dell'identità e dell'incontro di fedi diverse è più acutamente sentito. Ma quantitativamente, non è questo l'argomento più esteso; esso è limitato alle sezioni iniziali di ogni capitolo che descrivono l'arrivo e il soggiorno in paese del narratore. L'argomento esteso e pervadente è il racconto della vita del padre, corrispondente alla seconda sezione di ogni capitolo, tanto che in qualche caso, come nel cap. 5, la seconda sezione è raddoppiata, e nel cap. 6 addirittura moltiplicata, tanto preme all'autore approfondire la tematica legata alla biografia paterna: l'infanzia, la giovinezza, gli studi in seminario, l'ufficio sacerdotale in paese, il lento maturare della decisione di lasciare l'Italia; i ritratti delle persone di famiglia, fra cui spicca la madre che impone al figlio, anche violentemente, di prendere i voti; i dubbi del protagonista sulla propria vocazione, la vicinanza affettiva di figure femminili, l'ambiente di paese con i suoi personaggi.

L'andamento di questo aspetto del romanzo ricalca i due libri di narrativa autobiografica del padre, *Fanciullezza a Montefumo* e *Dietro la maschera*. Ma le fonti non possono essere solo questi due libri. Qui c'è molto di più. E non è solo questione di quantità aggiuntiva d'informazione. Il figlio scrittore dimostra una familiarità con l'ambiente di piccolo paese del Sud, con i modi di fare italiani e meridionali, un retroterra di conoscenze storiche del periodo

postunitario, tali che devono essergli venute da esposizione ad altre fonti, non esclusa la memoria di discorsi tramandati in famiglia.

Charles dice che, in vista del viaggio in Italia, prese a “tradurre” i documenti del padre; e li elenca alle pp. 27-28: per primo, “il suo ultimo romanzo, inedito”, di cui nulla sappiamo; poi i due libri che il padre aveva “stampato a proprie spese a Milano”, uno dei quali stranamente chiama, in italiano, *Racconti da Giunio Bruno* e non *Dietro la maschera*; “il volume di poesia”, evidentemente *Canti del Nord-America*; “la traduzione dei poeti inglesi che aveva fatto” (e si tratterà dello *Shelley*); “i quaderni, le lettere, e riviste e giornali” (in cui, si può pensare, il padre aveva pubblicato articoli); e infine un “diario”, “con la sua prima annotazione del 1884, il più antico rimando che avessi” (accenno a un diario del padre cominciato al paese d’origine è anche a p. 441; *Dietro la maschera* ha l’andamento di un diario, come abbiamo visto; allo stato attuale della documentazione, non abbiamo altro che confermi l’esistenza di un diario inedito).

Questo elenco spiegherebbe l’abbondanza d’informazione di cui l’autore dispone, che non trova riscontro nelle sole cose paterne edite, e ci dice che potrebbe esserci del materiale inedito di Calitri padre che non conosciamo. Allo stesso tempo, certe alterazioni che Charles opera (e che non è pensabile attribuire a offuscamento della memoria) ci mettono di fronte alla questione di quanto sia romanzata la ricostruzione della vita paterna.

È vero che nella finzione narrativa l’autore dice di aver “tradotto” i documenti del padre, ma il tradurre può essere servito solo come lavoro preparatorio per *Father*, che non è la versione inglese di quei documenti (a meno che non sia l’improbabile traduzione di quell’“ultimo romanzo inedito”; nel qual caso l’autore non sarebbe Charles ma Antonio). Charles riscrive in forma narrativa la vita paterna e mette in forma romanzata la propria ricerca di identità e riconciliazione, sulla base di documenti dei quali dispone.

L’elemento romanzato più vistoso riguarda la vicenda di don Giunio e della donna con cui ha una relazione in paese (Livia nel romanzo del padre, Claudia in quello del figlio): abbiamo visto che in *Dietro la maschera* la relazione si traduce in rapporto carnale da cui nasce una figlia chiamata Vera Giunia; in *Father* don Giunio accetta di incontrare in segreto la sua compagna di giovinezza Claudia, ne è attratto, ma resiste agli slanci di lei; la giovane viene poi trovata morta in fondo a una rupe, e l’autore lascia sorgere il sospetto di un suicidio per l’impossibile amore. È una manipolazione romanzesca rispetto alla fonte, *Dietro la maschera*, appunto. A un confronto, quest’ultima appare disinibita nel delineare il rapporto don Giunio-Livia, e anche nel descrivere l’atteggiamento di don Giunio rispetto alla femminilità in genere e l’effetto che ha su di lui — come abbiamo visto sopra —; il modo con cui Charles affronta il soggetto è

invece schermato, non per *pruderie* (altrimenti non descriverebbe – fra l'altro – l'esplicita iniziazione sessuale del giovane seminarista Giunio come fa nel cap. 5, né la condizione del prete Ciro e il suo conclamato intrattenersi con donne del paese), ma per desiderio, si direbbe, nel suo progetto narrativo, di riportare la vicenda entro una coerenza morale di cui sente il bisogno.

Del resto, Charles scrive un romanzo, non una biografia, e ha diritto di romanzare. Gli elementi che ricaviamo dalla narrativa del figlio e da quella autobiografica del padre non vanno presi per assoluti dati di fatto, ma come dati che ci consentono di porre delle ipotesi sui fatti, le quali andrebbero poi sostenute con documentazione esterna, allorquando fosse necessario farlo. Perciò l'analisi del romanzo di Charles non può concludersi senza considerare il prodotto per quello che secondo l'autore vuole essere, un prodotto letterario.

Da questo punto di vista va detto che *Father*, romanzo psicologico sulla ricerca di sé nella riconciliazione col padre, nasce a ridosso di una corrente narrativa americana degli anni 1940-60 detta anche oltreoceano neorealista; ma vi entra con un certo disagio, e un po' in ritardo, e comunque si tiene lontano sia dalla precedente letteratura di impegno degli anni '30, sia dal romanzo sperimentale degli anni '60-'80 che riflette su se stesso e sul processo dello scrivere. Si potrebbe parlare di romanzo di "ricerca delle radici", se ciò non lo confinasse in un ambito etnico a cui gli studi americani hanno attribuito attenzione diseguale.

Un punto di vista un po' differenziato offre George Leonard, come detto ex-allievo di Calitri, che in un lungo articolo in cui rievoca il suo maestro e il romanzo in questione, lega quest'ultimo all'eredità degli anni '30 americani, e lo vede come "l'ultima importante opera in quello che era stato l'impegno del romanzo americano degli anni Trenta di scrivere narrativa come se fosse poesia"; e cita in proposito Steinbeck, Dos Passos, Hemingway, Thomas Wolfe. Lo chiama poi "genere eroico" in declino durante gli anni della guerra in Vietnam, quando figure di antieroi presero la scena (e si rifà a Salinger, allo Heller di *Catch 22*, al Philip Roth di *Portnoy*). Ne vede infine un possibile ritorno unitamente all'emergere del realismo magico nella narrativa latino-americana, tanto da affermare:

Father non appartiene più al passato. Stilisticamente, è divenuto realismo magico, come le cronistorie, allo stesso modo poetiche, che Isabel Allende fece dei propri antenati. Il lettore italiano o americano che, nella seconda decade del ventunesimo secolo, per la prima volta apre l'*opus magnum* del Prof. Calitri senza il bagaglio mentale dei romanzieri degli anni Trenta, può gustare *Father* per quello che è: un poema in prosa filosofico dal magico slittare dei piani temporali.

La quale è una prospettiva interessante, anche se un po' diversa da quella che a noi è sembrata e che qui vogliamo presentare.

Non esente da prolissità, la narrazione offre tuttavia pagine di forza drammatica (al cap. 15, per es., con l'annuncio dell'ormai irrevocabile decisione di Giunio di partire per l'America), di acuta introspezione (il menzionato inizio del cap. 12, fra i passi migliori del libro), e numerose volte, di pittura d'ambiente, usi, costumi, abitudini, perfino gestualità della gente, con una consapevolezza che sorprende. Molto interessanti, fra gli altri passi di questo tipo, quelli in cui l'autore descrive le riunioni nel salotto della professoressa femminista ante litteram, che apre le sue studentesse e i seminaristi Giunio e Vittorio alle idee avanzate di liberazione della donna, di socialismo, di evoluzione scientifica, in epoca di pieno contrasto modernistico in seno alla chiesa (e ci chiediamo, sempre assillati dalla documentazione di epoche passate, ma senza nulla escludere, se davvero a fine secolo Ottocento in un paese di provincia profonda, come era Montecastro-Bovino per Giunio-Calitri, potesse esistere una piccola comunità del genere, così progredita rispetto al circondario, e una figura femminile così deliziosa e avanzata come quella di Claudia).

Abbiamo detto al principio che Charles Calitri ha lasciato memoria letteraria di sé; ed è memoria strettamente legata alla sua figura professionale. Ve ne sono almeno due esempi lampanti.

Il primo è il già menzionato George Leonard, che giustamente afferma: "Un apprezzamento completo di Charles Calitri come figura culturale americana deve abbracciare la sua carriera di carismatico docente". Un docente che insegnava la scrittura creativa e incoraggiava ad essa. Leonard stesso rievoca il tempo in cui, da studente, amico del figlio di Charles, Robin, ne frequentava la casa e aveva avuto dal padre il permesso di usare la sua macchina da scrivere nello scantinato-studio per redigere un proprio romanzo. L'articolo citato in bibliografia, da cui sono desunte le sue testimonianze, è una rievocazione colma di gratitudine. Leonard è oggi Professor of Interdisciplinary Humanities alla San Francisco State University, autore di romanzi, fra cui *The Ice Cathedral* (1984), e di studi critici, fra i quali il repertorio *The Italian American Heritage: a Companion to Literature and Arts* (1998). È più che una curiosità il fatto che nel 1969, in piena rivoluzione pop, alla Columbia University Leonard fondasse il gruppo rock Sha Na Na, che assurse a fama dopo essersi esibito al Woodstock Festival.

Ma lo stesso Leonard ci guida a un secondo caso, più eclatante. Calitri fu insegnante del premio Pulitzer Frank McCourt, scrittore di origini irlandesi (1930-2009), che ricorda il suo professore con toni reverenziali nel proprio volume autobiografico *Tis* ("Sì", 1999). Leonard riassume così la vicenda in una intervista a David Carrier:

Sai Frank McCourt, quello che ha scritto *Angela's Ashes*? [Premio Pulitzer 1997 per l'autobiografia] Un classico! Nel suo libro del 1999 *'Tis* parla di come negli anni 50, lui era quello che era, uno studente che doveva fare un corso, gli era stato ordinato di scrivere qualcosa, e scrisse la prima versione di *Angela's Ashes* per il suo insegnante, che lui chiama sempre con grande rispetto "Mr. Calitri". Quando avevo sedici anni, il mio amico Robin Calitri mi strappò a una festicciola da sbornia nel suo scantinato e mi portò su a fare la conoscenza del padre, proprio lui, il grande docente Charles Calitri, e lui acconsentì che io andassi ogni giorno a casa sua a scrivere nel suo studio. Non so spiegarmi che cosa facesse Mr. Calitri per infonderti certe cose. Ha cercato di descriverlo Frank McCourt 50 anni dopo. Questo davvero ti fa pensare che gli insegnanti facciano molto più bene di quanto essi stessi si rendano conto, sai, David, perché Mr. Calitri morì nel 1984 senza sapere che aveva aiutato McCourt a cominciare *Angela's Ashes*, o che il mio *Ice Cathedral* stava avendo successo, o che una enorme enciclopedia di studio, *The Italian American Heritage*, io l'avrei dedicata proprio a lui.

È sufficiente per convincerci che *Father*, romanzo scritto da uno straniero tutto sommato estraneo ai luoghi, eppure profondamente radicato in essi, è degno di essere conosciuto anche nel nostro orizzonte letterario⁸.

⁸ Va detto che il Centro Studi Diomede ha in programma una versione italiana dell'opera, e che l'articolo di George Leonard è stato scritto come introduzione ad essa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALFONSI, FERDINANDO P., *Dictionary of Italian-American Poets*, New York, Peter Lang, 1989.

BASILE GREEN, ROSE, 1974, *The Italian-American Novel. A Document of the Interaction of Two Cultures*, Rutherford-Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press.

CALITRI, ANTONIO, 1914, *Shelley tradotto da A. C.*, New York, York Printing Company.

CALITRI, ANTONIO, 1925, *Canti del Nord-America*, pref. Giuseppe Prezzolini, Roma, Alberto Stock Editore.

CALITRI 1926 = Jack London, *La storia di un cane* [tit. orig. *The Call of the Wild*], versione diretta di Antonio Calitri, prefazione di Giuseppe Prezzolini, Milano, G. Morreale edit. Tip.

CALITRI 1935 = *Moïse et Pharaon. Libretto, English and Italian / Moses: opera in four acts* by G. Rossini; Italian by Calisto Bassi; English by A. Calitri. New York, Greenstone & Landsman [1935ca].

CALITRI, ANTONIO, 1949, *Dietro la maschera. Diario di Don Bruno*, Milano-Roma, Gastaldi.

CALITRI, ANTONIO, 1950, *Fanciullezza a Montefumo*, Milano-Roma, Gastaldi (nuova edizione: pref. Francesco Durante, postf. Cosma Siani, Castelluccio dei Sauri, Fg, Edizioni Lampyris, 2006).

CALITRI, CHARLES, 1962, *Father*, New York, Crown Publishers.

CARRIER, DAVID, "Talking with George Leonard", sul sito di Leonard
http://www.georgeleonard.com/carrier_interview.html.

CATALANO 2005 = *La saggezza della letteratura. Atti del Forum Letterario "Puglia letteratura Mediterraneo Europa". Mediterre (Fiera dei Parchi del Mediterraneo): Marzo 2005, Brindisi*, a cura di Ettore Catalano, Bari, Edizioni Giuseppe Laterza, 2005.

CATALANO 2009 = *Letteratura del Novecento in Puglia 1970-2008*, a cura di Ettore Catalano, Bari, Progedit, 2009.

DURANTE, FRANCESCO, 2001, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti. 1776-1880. Volume primo*, Milano, Mondadori.

DURANTE, FRANCESCO, 2005, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti. 1880-1943. Volume secondo*, Milano, Mondadori.

FICHERA, FILIPPO, 1958, *Letteratura italoamericana*, Milano, Editrice Convivio Letterario.

FLAMMA, ARIO, *Italiani di America. Enciclopedia biografica*, New York, Coccè Bros., 1936 (Vol. II: New York, Vanni, 1941; Vol. III: Coccè Press, 1949).

FRANZINA, EMILIO, 1996, *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850-1940)*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli.

GARDAPHÉ-PERICONI 2000 = *Bibliography of the Italian American Book*, a cura di FRED GARDAPHÉ E JAMES J. PERICONI, pref. Robert Viscusi, intr. James J. Periconi, Mount Vernon, NY, Shea & Haarmann/The Italian American Writers Association, 2000.

GIOVANNITTI, LEN, 1977, *The Nature of the Beast*, New York, Random House.

GRECO, PIETRO, 1954, "Antonio Calitri", *La Parola del Popolo* (Chicago), Year 46, New Vol. 5, No. 16, October-December 1954, pp. 55-56.

LAGUMINA ET AL. 2000 = *The Italian American Experience. An Encyclopedia*, a cura di Salvatore J. LaGumina, Frank J. Cavaoli, Salvatore Primeggia, Joseph A. Varacalli, New York & London, Garland Publishing, 2000.

LEONARD, GEORGE J., 2010, "Charles Calitri and his novel, *Father*", in *San Francisco Humanities Review* (San Francisco State University), <http://www.sfhreview.com/articles/category/reviews>.

MANGIONE, JERRE & MORREALE, BEN, 1992, *La Storia. Five Centuries of the Italian American Experience*, New York, HarperCollins, 427-28 (ediz. ital., *La Storia. Cinque secoli di esperienza italo-americana*, trad. M. Teresa Musacchio, Torino, SEI, 1996).

MARAZZI, MARTINO, 2001, *Misteri di Little Italy. Storie e testi della letteratura italoamericana*, Milano, Angeli (in versione inglese: *Voices of Italian America. A History of Early Italian American Literature with a Critical Anthology*, Transl. Ann Goldstein, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2004).

MCCOURT, FRANK, 2000, *Tis*, New York, Scribner, 1999.

MOTTA-SIANI, 2007 = *Joseph Tusiani tra le due sponde dell'oceano*, a cura di Antonio Motta e Cosma Siani, numero speciale della rivista *Il Giannone. Semestrale di cultura e letteratura diretto da Antonio Motta* (San Marco, in Lamis, Fg), V, 9-10, gennaio-dicembre, 2007.

PERAGALLO, OLGA, 1949, *Italian-American Authors and Their Contribution to American Literature*, a cura di Anita Peragallo, New York, Vanni, 1949.

PAZ, MARIO, 1972, *Il patto col serpente. Paralipomeni di "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica"*, Milano, Mondadori.

PREZZOLINI, GIUSEPPE, 1964, "Elogio di un 'trapiantato' molisano bardo della libertà negli Stati Uniti", *Il Tempo*, 10 maggio, p. 3; riprodotto in *La Parola del Popolo* (Chicago), Year 66, Vol. XXIV, No. 124, July-August 1974, pp. G/17-18, da cui si cita.

PREZZOLINI, GIUSEPPE, 1963, *I trapiantati*, Milano, Longanesi.

SCHIAVO, GIOVANNI E. (a c. di), 1935, *Italian American Who's Who: A Bibliographical Dictionary of Italian American Leaders*, New York, Vigo Press (21 edizioni fino al 1967).

SIANI, COSMA, 2004, *Le lingue dell'altrove. Storia testi e bibliografia di Joseph Tusiani*, Roma, Cofine.

SIANI, COSMA, 2005a, "La scrittura letteraria dei pugliesi all'estero: panorama ed esempi", in Catalano (a c. di) 2005: 84-108.

SIANI, COSMA, 2005b, "Poesia e prosa di Antonio Calitri, italoamericano dauno", *Frontiere. Bollettino Semestrale del Centro di Documentazione sulla Storia e la Letteratura dell'Emigrazione della Capitanata* (San Marco in Lamis, Fg), VI, 11, giugno 2005, pp. 4-12.

SIANI, COSMA, 2009, "Gli autori pugliesi all'estero", in Catalano 2009: 449-490.

TURSI, JOSEPH A., 2000, "Italian Language in America", in LaGumina *et al.* 2000: 305-09.

TUSIANI, GIUSEPPE, 1955, *M'ascolti tu mia Terra? Ode al Gargano*, "Quaderni de 'Il Gargano'", Fg, Stab. Tip. Cappetta, s.d. [ma 1955].

TUSIANI, GIUSEPPE, 1978, *Gente Mia and Other Poems*, Stone Park, Ill., Italian Cultural Center.

TUSIANI, GIUSEPPE, 1983, "The Making of an Italian American Poet", in *Italian Americans in the Professions*, a c. di Remigio U. Pane, Staten Island, N.Y., The American Italian Historical Association (versione italiana in Motta-Siani, a c. di, 2007: 161-188).

TUSIANI, GIUSEPPE, 1987, "Arturo Giovannitti: dal Connecticut al Bronx. Una testimonianza", relazione inedita presentata al convegno "Il Sud e l'America: Molise ed emigrazione", Campobasso 26-28 giugno 1987.