

Salvatore Spampinato

## Perché si traducono i poeti?

Poesia, traduzione e classi sociali nel secondo dopoguerra italiano

*In un momento di trasformazione e di allargamento di pubblico, tra le spinte politiche democratiche e l'affermarsi del cinema, il secondo dopoguerra letterario in Italia è attraversato dall'estetica del 'neorealismo'. Nell'ambito della poesia, il genere distintivo per eccellenza, la questione è però più complessa. Qui, l'incontro tra la tradizione borghese e la pluralità di culture subalterne risulta problematico. L'articolo intende indagare questo aspetto intrecciando lo studio delle battaglie simboliche della poesia italiana con la traduzione della contemporanea poesia straniera. Adoperando un metodo sociologico, la ricerca si sviluppa esplorando varie zone del campo letterario: 1) il circuito ristretto della poesia (e il suo giudizio elitario); 2) l'ambito più allargato delle traduzioni di poesia attuate da poeti-traduttori; 3) il ruolo della traduzione di poesia in una casa editrice dichiaratamente eteronomista, l'Avanti! Edizioni, sempre in limine tra periferia e centro, nel confine labile tra letteratura, politica ed etnomusicologia.*

Parole chiave: poesia italiana, stile da traduzione, Edizioni Avanti!, neorealismo, Langston Hughes.

*In a moment of transformation and audience expansion, caught between democratic political pushes and the rise of cinema, the post-World War II literary period in Italy is pervaded by the aesthetic of 'neorealism'. However, in the realm of poetry, the distinctive genre par excellence, the issue is more complex. Here, the encounter between the bourgeois tradition and the plurality of subaltern cultures proves problematic. The article intends to investigate this aspect by intertwining the study of the symbolic battles of Italian poetry with the translation of contemporary foreign poetry. Employing a sociological method, the research develops by exploring various zones of the literary field: 1) the restricted circuit of poetry (and its elitist judgment); 2) the broader scope of poetry translations carried out by poet-translators; 3) the role of poetry translation in an overtly heteronomous publishing house, the Avanti! Edizioni, always poised on the edge between periphery and center, within the labile boundary between literature, politics, and ethnomusicology.*

Keywords: Italian Poetry, Aesthetic of Translation, Edizioni Avanti!, neorealism, Langston Hughes.

Salvatore Spampinato, "Perché si traducono i poeti? Poesia, traduzione e classi sociali nel secondo dopoguerra italiano", «ri.tra | rivista di traduzione», 3 (2025) 16-65.

© ri.tra & Salvatore Spampinato (2025). Creative Commons License CC BY 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/12903>.

«A ogni passo lo storico si trova a lottare con la tentazione irrazionale di confermare i presupposti da cui è partito, di trovare a ogni costo quello che sta cercando» (Ginzburg e Prosperi 2020, 195). Scomodo qui una citazione così imprescindibile per la ricerca storiografica perché è riecheggiata molte volte nel corso della presente indagine. Questa è la sensazione dominante che si prova leggendo quasi tutto ciò che è stato scritto sulla poesia italiana del dopoguerra, dal 1945 a tutti gli anni Cinquanta, in quella linea di sperimentazione che in analogia con il cinema e la prosa di quegli anni è stata definita per comodità ‘neorealista’ (Turconi 1977, Siti 1980). La sensazione è quella di trovarsi davanti a un giudizio storico formulato e confezionato, una volta per tutte, senza possibilità di cambiamento di programma. Guardato oggi, con una distanza metodologica oltre che storica, il caso storiografico della poesia ‘neorealista’ nasconde, però, una questione epocale della letteratura italiana, quella del problematico incontro fra la tradizione borghese della poesia italiana e la pluralità di culture subalterne spesso racchiuse sotto la denominazione di ‘cultura popolare’<sup>1</sup>. È un incontro che avviene in un momento di trasformazione e allargamento del pubblico delle opere letterarie, mentre sono fortissime le spinte di partecipazione di vasti strati della popolazione alla vita politica. Molto più di quanto non avvenga in altre letterature straniere e in altri generi letterari (come la narrativa) o artistici (come il cinema), la poesia italiana sembra spiazzata dalla nuova situazione sociale, a cui risponde contradditorialmente, tra arroccamenti aristocratici, esterofilia e marginali tentativi di *engagement*. Così, in una percezione diffusa di perdita d’egemonia, le battaglie simboliche dei nuovi entranti che vorrebbero costruire una poesia su categorie nuove, problematizzando i suoi statuti istituzionali e di classe, sembrano non riuscire a trasformare la regola letteraria del momento.

Questo articolo tenta di indagare questo processo della storia della poesia italiana attraverso un doppio sguardo che possa straniare la materia di studio. Innanzitutto ho considerato efficace richiamarmi a una metodologia sociologica, sia per le dinamiche presenti

---

<sup>1</sup> Sulla difficoltà (eminentemente antropologica) di una definizione terminologica e razionalizzante dall'esterno v. Leydi 1991, 5-6 e 131-132.

nel campo letterario (Bourdieu 2005) sia da una prospettiva di ‘critica sociale del gusto’ (Bourdieu 2024) utile per contestualizzare le regole simboliche di classe che stanno alla base del giudizio estetico su determinati stili. In secondo luogo, ho considerato fecondo guardare al dibattito italiano attorno alla poesia nel contesto di una proliferazione della traduzione della poesia straniera contemporanea e di una trasformazione della pratica di traduzione poetica (Milani 2023). In questo contesto le operazioni di traduzione da letterature con una visione del rapporto tra poesia e classe profondamente diversa dalla nostra si sono rivelate spesso uno strumento prezioso nella battaglia per la trasformazione delle regole poetiche o un argomento di discussione per prese di posizione differenti.

Nei seguenti paragrafi articolero il discorso in tre momenti che si concentreranno su varie zone del sottocampo della poesia in Italia nel secondo dopoguerra. Nel paragrafo 1. inizierò dal polo di produzione ristretta, indagando la difficoltà e l’ambivalenza nel rapporto tra i poeti borghesi e i tentativi di andare oltre un’estetica aristocratica e tradizionale; poi allargando il raggio d’analisi, nel paragrafo 2. cercherò di inquadrare l’intreccio tra la nuova poesia e la traduzione di poesia nel circuito ristretto; nel paragrafo 3., invece, mi occuperò della traduzione di poesia nell’editoria eteronoma pensata per un pubblico ampio, in particolare approfondendo la linea editoriale di Avanti! Edizioni, tra politica, antropologia, canzone popolare e poesia d’avanguardia.

L’obiettivo fondamentale che regge tutto il saggio rimane lo sforzo di indagare il problema non partendo dal postulato di trovarsi con un’estetica da un lato e una mancanza di estetica dall’altro (come in genere appare ancora oggi negli studi sulla poesia di quegli anni) ma di essere di fronte a diverse estetiche che interagiscono o non riescono a incontrarsi. La traduzione in questo groviglio diventa un modo più agile per sottrarsi a una contrapposizione essenzialistica percepita come universale ma in realtà storicamente e socialmente determinata. A causa degli usi a cui è sottoposta nei vari contesti, la traduzione può rivelarsi un utile strumento per mettere in comunicazione sguardi di classe diversi.

## 1. Una ‘bruttezza’ rivelatrice

In un articolo apparso nei numeri 8 e 9 del «Politecnico» (14 e 17 novembre 1945) con il titolo *Perché scrivono i poeti? Poesia è libertà*, Franco Fortini scrive:

La letteratura e la poesia riflettono [...] la storia delle classi sociali che ne costituiscono il pubblico. E per lunghissimi secoli, come abbiam detto, la letteratura fu privilegio di minoranze nobiliari ed ecclesiastiche, tanto più raffinata quanto più si sperava lingua popolare; e di quella letteratura, la poesia lirica ebbe forse la parte più conservatrice, tramandandola come un linguaggio segreto (Forti e Pautasso 1975, 172).

Aggiunge poi:

La distanza che tuttavia esiste tra lingua scritta e le lingue – o i dialetti – parlati in Italia, sta a dimostrare quanto violente siano state e siano le differenze di cultura del nostro corpo sociale e quanto profonde le divisioni di classe. La nostra poesia, nelle sue espressioni più alte, richiede una cultura ed una informazione notevoli e certo superiori a quelle necessarie, ad esempio, ai tedeschi o agli scandinavi o ai russi, per comprendere la loro poesia nazionale (*ibid.*).

L’obiettivo dell’articolo fortiniano è fornire un compendio generale nell’interpretazione del testo poetico ai nuovi lettori a cui la rivista vuole fare riferimento. Spicca qui lo sforzo divulgativo (non frequente in Fortini) atto a mettere la profondità critica a servizio della mediazione tra una visione della poesia per addetti ai lavori e la sua accessibilità presso un pubblico non specialistico. Con onestà intellettuale, Fortini affronta qui un tema fondante per il programma del «Politecnico» e lo fa senza aggirare l’ostacolo, concentrandosi anzi sul genere più aristocratico della letteratura italiana e parlando a quel pubblico finora estromesso, dal punto di vista editoriale, dalla sua produzione. Fortini, specificamente, si inserisce anche in un dibattito interno della rivista, che negli ultimi numeri si era concentrato sulla poesia e sull’arte d’avanguardia. Nel numero 7, per esempio, nelle lettere dei lettori pubblicate in terza pagina, tra cui una di un gruppo di operai

della Pirelli di Milano, alcune poesie apparse precedentemente – tra cui alcune di Alfonso Gatto – vengono bollate come «ermetiche», con giudizi estremamente negativi: questi versi, scrivono i lettori, non si capisce «cosa significano» o «che vogliono». L'articolo di Fortini in questa luce può essere visto come un tentativo di rispondere, tentando di mitigare i pregiudizi sulla poesia, spiegando le categorie – storiche e sociologiche, oltre che stilistiche – con cui interpretarla.

Per Gian Carlo Ferretti, che ha studiato di recente la posta dei lettori del «Politecnico» (Ferretti 2021, v. anche Ferretti 1994, 5-11) il problema del saggio fortiniano sta nel fatto che esso «non approfondisce l'analisi di quella ‘distanza’ e di quelle ‘divisioni’, e cioè del via-lupo di problemi sociali e culturali che le lettere (pur nella loro ignoranza e rozzezza) recano in sé: i ritardi e le arretratezze alla base delle loro incomprensioni, chiusure e ripulse» (Ferretti 2021, 52).

Forse le incomprensioni e i ritardi non sono unidirezionali. Nel paragrafo 7 dello stesso articolo, intitolato *Per più degni lettori*, Fortini, anticipando dei temi che svilupperà più avanti (Fortini 1965), parla di un nuovo modello di poeta (cita tutti autori stranieri: Blok, Esenin, García Lorca, Éluard), un poeta che «nella coscienza della propria funzione» rivolge le proprie parole a un nuovo «pubblico di speranza», «tutti coloro i quali vedono già nella struttura del mondo attuale lo schema di quello futuro» (Forti e Pautasso 1975, 174). Più avanti precisa che «è ridicolo pretendere una poesia accessibile a tutti». Argomenta: «perché la poesia è come l'amore e non tutti, sempre, ne sono degni». E allora, chiudendo la parte teorica del suo saggio, Fortini augura al nuovo pubblico della rivista:

Si può ben desiderare e volere che una più larga parte della nostra vita si avvicini alla poesia, com’è per alcuni popoli nordici: che la poesia ci accompagni con la sua leggerezza, nella fatica di ogni giorno, e salga con noi le scale dell’officina, con noi percorra i solchi del campo (*ibid.*).

Ai lettori del «Politecnico», però, non basta essere eletti come nuovo pubblico dalle avanguardie storiche o investiti dalla poesia come da uno spirito luterano che rivelì loro la verità nelle fatiche di ogni giorno, rendendoli più degni alla letteratura. Ai lettori interessa

diventare poeti. E continuano a inviare le loro poesie alla redazione, tanto che più avanti, nel numero 16 (12 gennaio 1946), viene pubblicata in quarta pagina una nota anonima, intitolata *Gli adolescenti scrivono*, nonostante sia rivolta «a tutti coloro i quali scrivono versi e prose». Il titolo infantilizzante anticipa la postura dell'autore rispetto ai suoi destinatari, che vengono invitati a non considerare la scrittura di una poesia come qualcosa di semplice. All'avvertimento contro i rischi del dilettantismo si aggiunge poi un consiglio: «Noi vorremmo che gli italiani leggessero e scrivessero di più: scrivessero di quello che concretamente sanno e possono. In umiltà, parlando *agli altri* delle cose che hanno una utilità sociale e immediata» (*ibid.*).

La spinta conclamata della redazione a coinvolgere i non addetti ai lavori si scontra con il sanzionamento del dilettantismo poetico e si risolve in una richiesta di collaborazione circoscritta ai criteri di utilità (e di estetica, aggiungerei) elaborati dai redattori stessi, più interessati a delle testimonianze di vita concreta che a testi poetici scritti da contadini e operai<sup>2</sup>. Sono tracce queste che mi sembra testimonino bene le importanti contraddizioni tra le parole d'ordine della ‘nuova cultura’ – di cui oggi il «Politecnico» ci appare come l'espressione prototipica – e l'effettiva possibilità di realizzarle oltre le barriere della distinzione sociale, che in Italia è particolarmente forte nella poesia. La buona volontà politica si scontra con la situazione materiale, e così vari poeti si ritrovano scissi tra due orizzonti difficilmente conciliabili. Nelle posizioni di molti di loro si rifrangono le aspettative di una rinnovata situazione politica e della loro elaborazione culturale (la gramsciana «connessione sentimentale tra intellettuali e popolo-nazione», Gramsci 2007, vol. II, 1505), ma anche le parole d'ordine di campi letterari dominanti come quello francese (primo tra tutti il sartriano *engagement*).

A differenza che nel cinema o nella prosa, in poesia risulta difficile legittimare nuove regole dell'arte scalzando categorie estetiche molto più rigide e normate nella cultura italiana, messe a confronto con

---

<sup>2</sup> Più avanti, per esempio, nel numero 22 (23 febbraio 1946), in una nota – anch'essa anonima – la valutazione estetica e non documentaria di racconti di «letteratura proletaria» viene considerata un «vezzo populista».

quella dei «popoli nordici», non a caso punto di riferimento di Fortini (v. *supra*)<sup>3</sup>. In Italia domina un *nomos* poetico ben codificato che si cristallizza sulla precedente egemonia ermetica (v. Di Battista 2024), ma che ha radici più profonde in un insieme di credenze stratificate nelle *possibilità* di un testo poetico. Al netto di un uso non estensivo del lessico e del primato della metrica tradizionale (o delle sperimentazioni primonovecentesche), la poesia non è pensabile se non sorretta dal lirismo, vera spina dorsale della scrittura poetica che si impone sulla narrazione, e senza il pensiero analogico, che molto spesso si carica di irrazionalismo vagamente o esplicitamente religioso (Bo 1957a; cfr. anche Veronesi 2004)<sup>4</sup>. L'egemonia di questi elementi è stata talmente forte da aver permeato anche la prosa del primo Novecento e ha spesso costituito il canale con cui sono state lette e introdotte dagli agenti vicini all'ermetismo le sperimentazioni della poesia contemporanea europea (Fortini 1972, Mengaldo 1991, Dolfi 2004, Spignoli 2011). Questo insieme di elementi è operante anche in poeti che, su modello éluardiano, tentano di convertirsi a quella che viene chiamata la ‘nuova poesia’ – per esempio il citato Alfonso Gatto, che poi, come molti, ritornerà sui suoi passi (Giovannuzzi 2001).

A complicare le cose, c’è anche la dialettica tra esterofilia europea (il famoso «atteggiamento ‘frontista’» di cui parla Fortini 1956) e la via italiana allo ždanovismo, legato alla linea culturale del PCI<sup>5</sup>. La poesia si ritrova quindi in una fase di *impasse*, braccata da fuori dall’eteronomia politica, internamente marginalizzata dagli altri generi, e sperimenta la difficoltà di riuscire a mettere in discussione il suo statuto di

<sup>3</sup> Lo stato d’animo comune di paragone tra letteratura italiana e altre, che arriva a volte alla vergogna, come una tetra profezia di Montale: «La nostra letteratura fu e resta e resterà probabilmente anche dopo il fascismo la letteratura più statica, la più indifferente alle contingenze della vita, l’interprete meno fedele dei tempi in cui nasce» (1945, 20). Per converso, in altre letterature, come quella tedesca, il cinema ha molta più difficoltà a imporsi rispetto a una egemonia della letteratura: v. Galli 2013.

<sup>4</sup> Senza dimenticare la linea critica, da Friedrich 1958 (v. Diaco 2024) a Mazzoni 2005, che tenta di ridurre ad *unicum* (borghese-individualista ed eurocentrico) le variegate esperienze di quella che viene chiamata ‘poesia moderna’.

<sup>5</sup> Su cui v. lo storico Lupetti, Recupero, Leonetti e Fiorani 1974.

genere con norme codificate. Anzi, di fronte a un'ideologia che rende meno palpabile la distinzione tra cultura d'élite e cultura nazional-popolare, molti poeti sentono l'impulso a difendersi con una reazione di campo, salvaguardando proprio quegli statuti che sono considerati segni di distinzione per eccellenza in ambito culturale.

In questo quadro, se si guarda ai nuovi entranti che provano ad andare in una direzione diversa si trovano dei gruppi sparuti che hanno molta difficoltà a imporsi. Da riviste come «La strada» (1945-1947, in cui sono pure pubblicati poeti come Pavese, Fortini Pasolini, Vivaldi) fino a «Momenti» (1952-1953), questi movimenti letterari sembrano più uniti dal comune avversario ermetico (Barberi Squarotti 1959) – spesso con «argomenti extraletterari» (Romanò 1964)<sup>6</sup> – che non da una programmatica poetica comune<sup>7</sup>. Pur nelle differenze e pur in modo disorganico, si assiste al tentativo di elaborare linee stilistiche nuove, spesso su modello del cinema e della prosa (Bo 1956). Questa linea ‘neorealista’ sembra puntare soprattutto su alcuni aspetti: l'allargamento del lessico e la distensione della sintassi; le immagini prese dalla quotidianità delle classi subalterne; la ripresa di forme anaforiche e sillessiche mutuate dalla canzone popolare; la rottura della metrica tradizionale prediligendo versi lunghi non ortodossi basati su ritmi sghembi o prosastici; la fascinazione per la cronaca o per temi bellici. In una parola, il tentativo è quello di rinnovare *anche* la poesia guardando alle categorie estetiche e comunicative di altre classi sociali. Ci sono vari tentativi di legittimazione di singoli poeti di questa nuova estetica: Elio Filippo Accrocca, poeta e curatore di un'importante antologia (Accrocca e Vopini 1955), è supportato da Ungaretti; a Giorgio Piovano (dirigente PCI) e Renzo Nanni viene assegnato il Premio Viareggio; Luigi Di Ruscio – prefato dal giovane Fortini – è stato successivamente oggetto di importanti rivalutazioni. Più avanti si affermeranno nomi come Elio Pagliarani (che, com'è noto, prenderà poi strade profondamente diverse) e soprattutto Rocco

<sup>6</sup> Oltre i presupposti ideologico-politici, anche molti nuovi entranti subiscono la difficoltà di liberarsi degli stilemi che vogliono combattere, tanto sono radicati nella loro sensibilità poetica (Ferretti 1968, 137).

<sup>7</sup> Anche sulla prosa v. il famoso Calvino 1964.

Scotellaro, oggi considerato il poeta più rappresentativo di questo filone eterogeneo<sup>8</sup>.

La stroncatura di gran parte della critica è fortissima, per esempio da parte di critici come Bo<sup>9</sup> o da poeti come Luzi, che parla di *slang* come «rappresentazione superficiale della realtà» (Luzi 1954). Ostili sono anche molti nuovi entranti, come Pasolini, che, in poesia come nel cinema, ha tutto l'interesse di proclamare concluse le esperienze ‘neorealisti’ (v. *infra*, ma anche Pasolini 1957, contro Matacotta). Enrico Falqui nella sua problematica introduzione all’antologia *La giovane poesia* parla di un «esasperato realismo» che si risolve in «vecchi argomenti della polemica sociale rovesciati in termini più tribunizi» (Falqui 1956, 41).

Si tratta di giudizi che possono essere letti oggi, con la dovuta distanza, come prese di posizione di una parte del campo che bolla un’altra parte come non estetica, non legittima. Ma c’è anche lo sguardo strutturato di chi si è formato con una certa tradizione di classe e non riesce a vedere che l’assenza di estetica in quella che probabilmente è semplicemente un’altra estetica, peraltro non storicamente avulsa dalla cultura ufficiale. Così anche il senso comune ci consegna ancora uno sguardo soggettivo attraverso i romanzi autobiografici, per esempio nell’impietosa ironia di Natalia Ginzburg, che nel suo *Lessico famigliare* traccia una caricatura di tutta la poesia di quegli anni, esemplificata malignamente nei versi «Alla Cia venne male a un piede, / Pus ne sgorgava a volte la sera», tratti da un «lungo poema sulle mondine» (Ginzburg 1986 [1963], 165). Al passaggio segue a una prolissa

---

<sup>8</sup> Un discorso a parte andrebbe fatto per l’opera poetica di Primo Levi, la cui fortuna è successiva e inscindibile (o accessoria) dalla sua statura di testimone storico prima e poi di scrittore in prosa.

<sup>9</sup> Numerosi i testi di Bo critici nei confronti della poesia ‘neorealista’: v. almeno Bo 1950 o il già citato Bo 1956. Sono prese di posizione da considerare anche in relazione all’autodifesa come parte della poesia precedente, per esempio in Bo 1957b [1954], 144: «Sotto la pressione dei fatti [...] anche noi abbiamo sacrificato una parte dell’antico patrimonio e abbiamo cercato di allargare il discorso nell’ambito del dialogo e di far partecipare le cose alla lezione della nostra vita». In generale sulla questione neorealista si rimanda alla famosa inchiesta Bo 1951 (su cui v. anche Baldini 2013).

riflessione estetica che oggi suona tremendamente snob (166-167). Più dei posizionamenti nell'agone poetico, può il «disgusto» (*ibid.*) di una postura di classe che impone in modo netto – sancito dallo scherno e dal giudizio sociale – un codice estetico molto stringente, che prescrive temi che possono essere trattati dalla «vera» poesia (*ibid.*) e la scelta delle parole che possono essere adoperate. Aleggia insomma lo spettro della violenza simbolica, che porta chi ha tentato determinate sperimentazioni formali a ritrattare col senno di poi, scusandosi degli errori giovanili<sup>10</sup>.

L'ansia giustificatoria si estende dai poeti anche in sede storiografica. Al di là dei persistenti giudizi di valore dati da Turconi nella sua monografia già citata<sup>11</sup>, emblematico è il caso di Walter Siti che nel suo *Il neorealismo nella poesia italiana* ci tiene a precisare ossessivamente, ben sette volte, quanto reputi «brutte» le poesie di cui sta svolgendo l'analisi formale<sup>12</sup>. Siti, inoltre, tematizza questa «bruttezza»: il suo obiettivo dichiarato è quello di risignificare l'incoerenza formale dei testi poetici presi in esame – e la ribadita «noia» che questi genererebbero – investendoli di una forza rivelatrice delle caratteristiche taciute di un'epoca, dei suoi sogni e dei suoi rimossi. Si legge per esempio nelle pagine conclusive:

Allora il fantasma della centralità operaia-contadina si accompagnò al sogno di un 'contatto' rivoluzionario che in ultima analisi delegava ogni autenticità psicologica e ogni verità sociale a un'«altra» classe. La bellezza della poesia si

<sup>10</sup> In questi termini, per esempio, si esprime Roberto Roversi: «Fu un errore credere che quell'osmosi di classi, avvenuta con troppo impetuosa concordia, durasse all'usura del dopoguerra [...]. Fu quello invece il momento di un entusiasmo grezzo, smodato, refrattario ad ogni mediato giudizio: in poesia si identificò col populismo cui adesso pensiamo, occorrendo, con ironica sopportazione o con rinnovato fastidio. [...] Periodo di prove (e prose) poetiche all'insegna del mimetismo più scoperto, dell'anarchismo ostentato; senza genialità, toccate da un sentimento autentico 'di verità', che era al fondo di ognuno» (cit. in Sechi 1959, 103).

<sup>11</sup> Cfr. soprattutto il paragrafo *La poesia contadina meridionale* (Turcone 1977, 138-157).

<sup>12</sup> Fin dalla prima pagina della *Premessa*: Siti 1980, IX e XII; poi ivi 58, 159, 162, e persino in quarta di copertina.

trovò a dipendere dalla sua diffusione quantitativa, e i poeti si condannarono alla mediocrità. In seguito il vuoto di questo contatto mancato continuò a pesare nevroticamente, e a condensare su di sé ben altre mancanze; in un ricatto a cui ben pochi seppero sottrarsi, la scelta fu tra essere poeti mediocri o aderire a uno stile che interpretava il rapporto con la centralità operaia come distanza e come vergogna (Siti 1980, 266).

Sono pagine illuminanti, pensando soprattutto alla poesia successiva – vengono sicuramente in mente Fortini, Pasolini e il gruppo di «Officina» – ma, nel momento stesso in cui tentano di riabilitare delle tecniche poetiche e di conferire loro un ruolo storico, esse le ancorano all'unico criterio normativo considerato legittimo, a cui neanche un autore di un libro così politicamente schierato può sottrarsi. La religione delle lettere rimane comunque monoteista. La ‘bruttezza’ e la bellezza, però, non sono assiomi strutturali e immodificabili, ma poste in gioco in continua trasformazione, invecchiamento, ripescaggio e consacrazione. Un connubio tra poesia d'avanguardia e tradizioni popolari sembra non essere nello spazio dei possibili. Almeno in Italia. Non è così in altre letterature. Ed è per questo, come vedremo, che si traducono i poeti.

## 2. Lo ‘stile da traduzione’

Oltre che per la trasformazione sociologica e politica dell'Italia e le sue rifrazioni nel campo delle lettere, questi sono anni cruciali per il contatto senza precedenti tra gli italiani e la coeva poesia straniera. È un dato ormai assodato dalla critica<sup>13</sup>. Questo fenomeno è parallelo a un processo che coinvolge la traduzione di poesia contemporanea, che è attraversata da significative trasformazioni di natura quantitativa e qualitativa (Milani 2023). Quantitativamente, nel giro di due decenni si osserva una fase di intensa espansione, quasi spasmatica, che porta

<sup>13</sup> Nella vasta bibliografia v. sicuramente Bärberi Squarotti 1966, Mengaldo 1978, fino a Raboni 1996, 17, per cui la «terza generazione novecentesca» non sarebbe stata possibile se essa «non fosse entrata bruscamente e massicciamente in contatto con le inaudite possibilità timbriche e tonali incapsulate (esemplifico a caso) nell'agire poetico di Pound e di Eliot, di Lorca e di Machado, di Brecht e di Benn, di Chlebnikov e di Esenin».

dalla media di un titolo all'anno nel 1951 fino a 24 nuovi titoli nel 1969 (ivi, 11). Cambia anche la sede delle traduzioni, da rubrica in riviste specializzate arriva ad imporsi come collana imprescindibile per case editrici di varia grandezza. Ciò è dovuto all'intrecciarsi di fattori diversi, dal ruolo subalterno dell'Italia nel campo letterario internazionale all'allargamento di un nuovo pubblico, di cultura media e anche di recente alfabetizzazione, che non conosce le lingue straniere (Raffini 2022, 15). Milani mostra molto bene come, anche qualitativamente, si trasformi profondamente ciò che viene chiesto a una traduzione di poesia: da una fascinazione per traduzioni in endecasillabi perfetti ci si sposta sempre più verso tentativi di riprodurre il ritmo del testo originale e di considerare le dinamiche interne al suo campo letterario d'appartenenza; fino, poi, in una fase successiva, a concentrare l'attenzione sulle dinamiche socio-antropologiche che producono determinati testi poetici. Così si assiste a un cambiamento nel ruolo del traduttore, che passa dal traduttore-versificatore tradizionale, generalmente affiancato da una «donna invisibile» (Baldini e Marcucci 2023), a figure di traduttori e traduttrici come specialisti della letteratura in esame e, più avanti, anche giornalisti esperti di determinate aree del mondo (Milani 2023, *passim*). Fino a esperimenti arditi come quello antropologico di Joyce Lussu (Lussu 1967; v. Pisuttu 2016) o quello stilistico-storicizzante di Fortini (teorizzato dallo stesso in più occasioni: Fortini 1972 e 2011)

Oltre il pubblico ‘generalista’, questa trasformazione influenza in maniera importante anche il circuito ristretto dei poeti. La traduzione diventa un vero terreno di scontro tra gli agenti del campo anni Trenta, formatisi nella tempesta ermetica<sup>14</sup> che hanno aperto questa nuova fase traduttiva e i nuovi entranti, interessati a crearsi una nuova tradizione legittimante. Emblematico, in questo senso, è il caso di García Lorca, conteso tra Bo e Macrì da una parte (García Lorca 1940 e 1949) e Vittorini, che pur non essendo poeta, non si limita a tradurre il teatro, ma traduce quella che in Italia diverrà una poesia simbolo, su cui sentiranno di doversi misurare molti autori: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (v. Fava in García Lorca 2020 e Taravacci 2024).

---

<sup>14</sup> Anche se sono da evitare automatismi, come osserva Zublena 2018.

In questo contesto, anche se non possono competere con le riviste fondamentali di quegli anni – come «Poesia. Quaderni internazionali» diretta da Falqui fondata nel 1945 – in un certo modo i poeti vicini alla rivista «La strada» provano ad agire nel campo della traduzione e della ricezione. Così vediamo per esempio che nel 1946 Franco Matacotta, insieme a Olga Resnevič, traduce per Guanda Sergej Esenin<sup>15</sup>, un poeta simbolo della Rivoluzione sovietica e della commistione tra cultura alta e cultura contadina, a differenza per esempio di Majakovskij (amato poi dai neoavanguardisti come Pagliarani). Esenin, su cui Giovanni Arpino ha scritto la sua tesi di laurea, è molto influente tra i nuovi poeti italiani. E così nelle poesie di Matacotta e Arpino possiamo trovare molti aspetti legati alla poesia del ‘teppista’ russo: forme chiuse, anafore esasperate, temi contadini rivendicati con vanto, ma anche analogie, cromatismi, un certo tono lirico-creaturale, che non sono fuori dalle *possibilità* poetiche legittimate in quegli anni. Un interesse della rivista per l’area slava è testimoniato anche dalla rubrica *Notizia*, che a partire dal secondo numero è firmata dal giovane Angelo Maria Ripellino<sup>16</sup> e si occupa di poesia ceca contemporanea (numero 2) e poesia sovietica contemporanea (numero 3).

La rivista «La strada» dà il suo capitale contributo anche per un’altra questione in connessione con la traduzione da letteratura straniera: la consacrazione di Pavese poeta all’interno del campo letterario. Nel 1936, quando esce per i tipi di Solaria, *Lavorare stanca* è stampata in «180 esemplari numerati» e poche copie destinate alla vendita (Pavese 1936, *colophon*) e viene pressoché ignorata dalla critica, tanto che nella seconda edizione, edita per Einaudi nel 1943, la fascetta potrà dire,

---

<sup>15</sup> Il volume esce nella collana della FENICE, la stessa in cui era uscita nel 1940 l’antologia loriana curata da Bo e un’antologia di Aleksandr Blok, *Poemetti e liriche*, con traduzione e prefazione di Renato Poggioli. La traduzione di Matacotta non passa inosservata, ma viene notata da Umberto Saba, che sarà più avanti traduttore di Esenin (Lavezzi 1999). La versione è ancora ricordata con trasporto dal poeta Gianni Elia in un’intervista (Gramigna 2007, 51): «Dopo aver letto le poesie di Esenin nella traduzione di Franco Matacotta, pubblicata nei QUADERNI DELLA FENICE, mi infastidiscono altre soluzioni.»

<sup>16</sup> Su Ripellino traduttore dal russo e il suo posizionamento negli anni Cinquanta e Sessanta v. Milani 2025.

quasi con vanto: «Una delle voci più isolate della poesia contemporanea». Molto più fortunata, come sappiamo, è la seconda edizione del libro, che attiva una scoperta e una riabilitazione, tanto da portare Bo, successivamente, a scrivere nel 1956: «Bisogna ammettere che la maggior parte di noi ha sbagliato nell'interpretare e nel calcolare la portata, il significato [...] di quella lirica così diversa» (Bo 1956, 3). Tra il 1936 e gli anni 1943-46 sono cambiate molte cose anche in letteratura: innanzitutto nel campo sono entrate nuove parole d'ordine, che dal cinema e dalla prosa sono tracciate in poesia, ambito in cui nuovi poeti prendono la raccolta pavesiana come modello per il loro programma poetico. Nella rivista «La strada», già nel primo numero sono pubblicate quattro poesie inedite di Pavese (Pavese 1946) ed è presente una lunga recensione di *Lavorare stanca* a firma del direttore Antonio Russi, che scrive gli editoriali in apertura a ogni numero, con un taglio molto polemico nei confronti dell'estetica legittima e un atteggiamento di strenua difesa dell'opera di rottura pavesiana (Russi 1946)<sup>17</sup>. La recensione si chiude con un lungo paragrafo sul Pavese traduttore: il «caso» Pavese è presentato come un fortunato «isolamento» dall'«autarchia», il «protezionismo» e il «nazionalismo» dell'ambiente letterario in cui si trovava a scrivere<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> La recensione si apre dicendo che tra il libro e i lettori c'è «una sorta di conto personale da regolare» (ivi, 69) e poi si passa alla difesa accorata dei versi pavesiani (legittimati facendo riferimento al dodecasillabo francese) e della materia trattata, parlando di una «durezza» verso ciò che si descrive da cui traspare un «rispetto della miseria» e riconoscendo al poeta una capacità di riuscire a «guardare» la realtà moderna «con la sofferenza inespressa dell'uomo comune» (ivi, 73). Tagliando corto poi conclude: «In questo ritorno a una sensibilità più aperta (si voglia o no, si veda o no dagli esperti) è l'unica via aperta per la letteratura. Le altre sono vie chiuse. E tra gli scrittori di oggi alcuni chiudono certe vie, altri ne aprono di nuove. Pavese è tra i secondi» (ibid.). Anche in «Momenti» avremo un'attenzione specifica verso la poesia di Pavese, nonché tentativi di appropriazione e filiazione (v. Paolini 1954).

<sup>18</sup> Scrive: «Pavese, suggestionato da certi contenuti comuni ad altre letterature (quella americana), inasprito dal bisogno di evadere dal corto respiro del poema ermetico [...]. ha fatto precisamente il contrario di ciò che facevano gli altri intorno a lui. Oggi possiamo dire che Pavese aveva visto giusto. Altre liriche,

Nella diversa ricezione del libro tra il 1936 e il 1945 ha sicuramente influito il rapporto che la letteratura italiana ha con la traduzione e con le letterature straniere, che si è massificato fino a creare un nuovo gusto che ha permesso, poi, a un nuovo pubblico di consacrare la nuova poetica di *Lavorare stanca*. Un rapporto che, come sappiamo, Pavese ha contribuito a trasformare in modo sostanziale. Nel frattempo c'è stata per esempio l'operazione editoriale dell'*Antologia di Spoon River* con la traduzione di Fernanda Pivano (su cui v. Sisto 2025): un caso di poesia che vuole farsi epica e che, nella prospettiva di una poesia-racconto, non rinuncia al lirismo, carattere difficilmente alienabile nella poesia dell'epoca, ma lo trasforma in una sorta lirismo corale, collettivo.

Ora, se il rapporto tra Pavese e la letteratura americana è un nodo cruciale e molto studiato dalla critica<sup>19</sup>, quello che qui interessa è come il modello Pavese sia la punta dell'iceberg di una produzione letteraria sterminata, fatta di poeti che si affacciano alla pubblicazione delle loro prime raccolte in questi anni e che prendono come esempi non soltanto la poesia originariamente scritta in lingua italiana, a cui spesso si vogliono contrapporre, ma le poesie di letterature straniere nelle traduzioni italiane che vengono pubblicate dagli anni Trenta in poi su rivista o in volume. E guardano a delle traduzioni che spesso ormai non sono più ricondotte alla metrica italiana e creano una sorta di *koinè* metrica, lessicale, tematica, figurativa, quando non un universo narrativo di riferimento. È il caso della stessa *Antologia di Spoon River*, che gode di una popolarità tale da creare addirittura delle riscritture, come quella di Renato Boeri, *Più non torneranno al piano* (Meridiana, 1949), in cui la Resistenza viene raccontata attraverso gli epitaffi di partigiani (sez. I, *Gli uomini*) o dando la parola a oggetti o elementi della natura personificati (sez. II, *Le cose*)<sup>20</sup>.

---

specie dell'ermetismo più recente [...], potranno apparirci inumane, fredde, inutili; queste di Pavese no» (ivi, 77).

<sup>19</sup> Cfr. almeno Ieva 2001 e Remigi 2012.

<sup>20</sup> Nella poesia d'apertura, *Alle tombe della «collina»*, leggiamo esplicitamente: «Anche noi, tombe della montagna, / abbiamo trovato un vivo cantore, / più umile del vostro, / per parlare con coloro che rimasero. / Stessa la forma delle nostre epigrafi / anche se, nella nostra voce, / l'impeto della passione recente

Sul versante americano, Turconi (1977, 183-184) insiste sul modello Whitman, forse perché per la sua tesi è utile mostrare quanto le innovazioni metriche, sintattiche e lessicali dei ‘neorealisti’ siano riprese attardate dal secolo precedente<sup>21</sup>. Su alcuni tratti whitmaniani che risultano più evidenti – paratassi, verso lungo, iterazione – cita soprattutto poeti come Giorgio Piovano e lo stesso Matacotta (su cui, però, alla luce di quanto si è detto, forse è più da considerare il lavoro alle traduzioni di Esenin). Un caso a parte è rappresentato dalla letteratura spagnola, per affinità linguistiche, antropologiche e contingenze politiche (v. Sartore 2015). In particolare il nome di Federico García Lorca è così influente da aver portato Natale Tedesco a coniare l’espressione «lorchismo meridionale» (Tedesco 2011) per riferirsi agli influssi del poeta andaluso soprattutto sui poeti del Sud Italia, sia autori minori – tra cui il più noto è Vittorio Fiore – sia autori canonici come Quasimodo, Gatto o Scotellaro e poeti dialettali come Ignazio Buttitta.

Nonostante l’allargamento senza precedenti nella globalità delle traduzioni, con la conseguente rottura del filone italo-francese (Milani 2023, 20), la poesia francese surrealista rimane centrale: troviamo Aragon e soprattutto Éluard, tradotto nel «Politecnico» da Fortini, che nel suo *Foglio di via* (1946, ora 2018) sta sperimentando diversi stili in cerca di una sua voce. Quello francese è il modello di una poesia ‘alta’, d’avanguardia, surrealista, una poesia lirica e dell’analogia, che però è riuscita a convertirsi alla causa della Resistenza antifascista e delle lotte proletarie<sup>22</sup>. Si tratta di un modello ambivalente, capace di ispirare ma anche di portare allo scoperto l’assenza in Italia di una poesia di questo tipo (Miliucci 2021).

Nonostante l’evoluzione del verso libero in Italia, anche intrecciata alle ricezioni di autori stranieri, abbia una storia antica di più di mezzo secolo (Massia 2021; Coppo 2022), molti hanno la sensazione di trovarsi di fronte a una trasformazione epocale della poesia italiana, nella

---

predomina, / troppo forte per noi, / sulle passioni di tutti i paesi / che, come il vostro, soffrono / tombe di Spoon River» (Boeri 1949, 11)

<sup>21</sup> Più volte insiste su questo aspetto, ma cfr. soprattutto pp. 171-175.

<sup>22</sup> Il modello è così pervicace da aver portato studiosi a coniare, traslato sulla linea della storia letteraria francese, la categoria «surrealismo italiano» (Sica 2007).

congiunzione tra allargamento massivo di un genere così aristocratico e internazionalizzazione linguistica e stilistica dovuta alle traduzioni. Fortini ha molto chiaro in mente questo aspetto, per esempio nel suo articolo *Le poesie italiane di questi anni*, in cui parla dell'«impiego politico» di alcuni nomi di poeti stranieri novecenteschi che ne ha sancto la popolarità anche sul «pubblico che era rimasto alla letteratura e alla poesia ‘sociale’ prefascista». E aggiunge, poi che «le traduzioni hanno influito sul gusto medio e sugli autori, inevitabilmente nel senso di una accentuazione dei caratteri discorsivi e comunicativi» (Fortini 1959)<sup>23</sup>.

Fortini tornerà sul tema della congiuntura di traduzione e allargamento espressivo più volte<sup>24</sup>, in ultimo anche in veste di studioso della traduzione, in un passo in cui – palesemente universalizzando la sua evoluzione poetica coeva alle sue traduzioni brechtiane (v. Spampinato 2020) – associa il cambiamento nel modo di tradurre e la ricerca di un nuovo linguaggio poetico che ripropone e rielabora il registro tipico di molti passi biblici eleggendolo a *trait d’union* fra tradizione aulica e tradizioni subalterne:

L’amplissima area della traduzione prevalentemente informativa del quinquennio successivo alla fine della guerra ebbe certo qualcosa a che fare con il linguaggio che fu detto della poesia neorealista. La restituzione del verso dell’originale con una riga-verso di traduzione induceva un verso ‘lungo’, evidenziava gli elementi discorsivi e narrativi, trasformava le strofe in lasse.

---

<sup>23</sup> L’appunto è subito seguito da un rammarico che tradisce un senso di decadenza: «D’altra parte, nella misura in cui la letteratura è stata riportata nella sfera della ‘cultura’, cioè della conoscenza-educazione, anche la poesia in versi è rientrata nella letteratura. Scrivere e leggere versi ha perduto gran parte del carattere sociale che aveva nel periodo anteguerra» (ivi, 549-550). Qui Fortini coglie un punto importante, cioè: l’ambivalenza del cambiamento in cui viene letta la poesia in una società delle lettere che diventa sempre più massificata; cambiamento che, sebbene abbia tratti progressivi e democratizzanti, sarà da lì a poco, come sappiamo, interpretato all’interno delle trasformazioni del boom economico consumistico, portando Fortini alla provocatoria difesa di una poesia ‘repellente’ all’industria culturale (v. Fortini 1962). Su questo punto v. Dalmas 2022.

<sup>24</sup> Fortini spesso ritorna sul punto, non solo per tentare una storicizzazione del fenomeno, ma come agente coinvolto (Fortini 1959b; Fortini 1967, 8-9).

Tutto questo ha influenzato notevolmente le scritture poetiche del primo quindicennio successivo alla guerra. La vicinanza alla prosa, i versi lunghi, le cadenze irregolari si addicevano alle interpretazioni, o depressive o profetiche, della enorme tragedia. [...] Nel campo della traduzione fu rappresentata dalla apparenza informale della versione riga-a-verso che volgeva naturalmente alla salmodia, alla tonalità biblica (Fortini 2011, 162-163).

Al netto della «tonalità biblica», che meriterebbe un discorso a parte, Fortini sta parlando di quel fenomeno che verrà denominato ‘stile da traduzione’, individuato spregiativamente da molta parte della critica come tratto distintivo della nuova poesia dagli anni Cinquanta in poi, come segno di mancanza di originalità e rielaborazione<sup>25</sup>. È il caso di Falqui, che nella sua introduzione alla già citata antologia *La giovane poesia* giudica «schiacciante e mortificante l’influsso esercitato dall’uno o dall’altro poeta straniero preferito» (Falqui 1956, 73)<sup>26</sup>. Si tratta di un’accusa diffusa, che diviene spesso un’arma da parte degli stessi traduttori, con il risultato di una contraddittoria riappropriazione<sup>27</sup>.

Questo ‘stile da traduzione’ attaccato da molti viene però difeso da Quasimodo, poeta negli anni Cinquanta ormai legittimo e in una fase ascendente della sua traiettoria. Nel suo *Discorso sulla poesia*<sup>28</sup>, sposa la linea dei nuovi entranti e fa risalire lo ‘stile da traduzione’ a una «reazione all’Arcadia tradizionale, alle contaminate esercitazioni elegiache amorose, al petrarchismo rinato» (Quasimodo 1956 [1953],

---

<sup>25</sup> A volte è usato in accezione neutra, come in Mengaldo 1978.

<sup>26</sup> In riferimento esplicito ai ‘neorealisti’ dichiara aspramente: «molti nostri giovani poeti (e sono per solito quelli più inclini o più aperti o più pronti ad accogliere l’istanza sociale) presumono d’aver conquistato chissà quale novità nella trasposizione in vocaboli italiani di versi rifatti su traduzioni spesso scialbe» (*ibid.*).

<sup>27</sup> Così per esempio Macrì accusa i nuovi entranti di voler «scimmiettare» quella che è una «planetaria esperienza» che lui e i suoi coetanei hanno «macerato e assimilato» (Macrì 1956).

<sup>28</sup> È interessante il rilievo che Quasimodo dà al *Discorso* come dichiarazione di poetica, inserendolo per la in appendice a *Il falso e vero verde* (1956), una singolare raccolta divisa in due sezioni: *Poesie e Traduzioni* (in cui appaiono versioni di Petöfi, Mickiewicz, Pound e Cummings). Per alcuni critici probabilmente il testo è scritto in risposta ad Anceschi 1953 (v. Tarani 2011).

80). E accusa di miopia i critici, sia formalisti che materialisti, che vorrebbero bollare uno stile poetico semplicemente come «un linguaggio che si ricava immediatamente traducendo un testo poetico di lingua straniera» (ivi, 82), chiedendo loro se non siano stati incapaci di vedere un nuovo gusto letterario che si affaccia con un nuovo pubblico: «non è, piuttosto, una formulazione approssimativa intorno a un ‘gusto’ di parlare del mondo e delle cose del mondo con una nuova tecnica, che prelude a un linguaggio concreto, che riflette il reale?» (ibid.). Quasimodo ravvisa, invece, in queste «rese sintattiche movimenti larghi di ritmo e di ‘forme’», che sul piano metrico creano «forse esametri sbagliati», ma che «rispondono a una ‘presunzione’ di genere letterario». E preannuncia: «Siamo alla fioritura di una poesia sociale, cioè che si rivolge ai vari aggregati della società umana» (ivi, 80)<sup>29</sup>.

La sua riflessione formale è sempre connessa a una riflessione tematica, in cui connette il nuovo stile poetico agli eventi storici e a una necessaria palingenesi del modo di percepire l’essere umano. Cita Gramsci<sup>30</sup> sulla responsabilità dei poeti nel creare un immaginario col-

---

<sup>29</sup> Di questa nuova poesia sociale che vede affacciarsi all’orizzonte, Quasimodo tenta di delineare delle caratteristiche specifiche, un pubblico, ma anche una tradizione letteraria in cui essa si inserisca e che la legittimi: «Dante, Petrarca, Foscolo, Leopardi, hanno scritto poesie sociali, poesie necessarie in un dato momento della civiltà. Ma la poesia della nuova generazione, che chiameremo sociale, nel senso che s’è detto, aspira al dialogo più che al monologo, ed è già una domanda di poesia drammatica, una elementare ‘forma’ di teatro. Il *Contrasto* di Ciullo d’Alcamo e i *Lamenti* della scuola siciliana possono chiarire una condizione di ‘rottura’ (riferita allora alla scuola provenzale – altra arcadia al di là dei pochi poeti). Drammatica o epica (in senso moderno), forse potrà essere la nuova poesia. Non gnomica o sociologica [...]. Il poeta sa, oggi, che non può scrivere idilli o oroscopi lirici» (ivi, 80-81). In particolare, contrapposto a Petrarca, Dante viene chiamato in causa come precursore di un «linguaggio del ‘reale’» come «un riferimento anche d’intensità», «purificato al contatto dei contenuti umani e reali». Sul piano metrico, poi, Quasimodo descrive anche come la sua generazione abbia avuto l’«impulso» di «spezzare e ricostruire la misura dell’endecasillabo» per creare la propria «pronuncia poetica», e connette questa voce allo stile da traduzione.

<sup>30</sup> Anzi, l’intero *Discorso* – e la svolta nel percorso poetico di Quasimodo – sono per alcuni pienamente attraversati dalle riflessioni gramsciane (v. Paternostro 2003).

lettivo, concludendo che «la posizione del poeta non può essere passiva nella società: egli ‘modifica’ il mondo» (ivi, 88). Il *Discorso* si apre e si chiude con un richiamo alla guerra: si apre in polemica contro «i filosofi» che vorrebbero che la poesia «non subisse mutamenti né attraverso né dopo una guerra» e si conclude riaffermando ancora una volta

La poesia italiana, dopo il '45, è di natura corale, nella sua specie; scorre per larghi ritmi, parla del mondo reale con parole comuni; talvolta presume all'epica. Ha sorte difficile per la sua apertura verso forme che negano la falsa tradizione italiana. I suoi poeti scontano per ora il silenzio fra gli allarmi politici e le cronistorie della decadenza morale (ivi, 90).

Non ha tutti i torti, dunque, Falqui quando nella sua introduzione a *La giovane poesia*, proprio in merito allo ‘stile da traduzione’ definisce Quasimodo il più «ottimista» nel difendere i nuovi entranti e nel «promuoversene capintesta» (Falqui 1956, 41). Il suo sostegno alla nuova poesia sociale, stilisticamente meno aristocratica, si inserisce in un’operazione più ampia, che passa anche qui dalla curatela di una antologia, *Poesia italiana del dopoguerra* (1958), che sembra contrapporsi a *La giovane poesia* fin dall’introduzione, in cui Quasimodo imposta l’analisi in questi termini e forse centra il punto sociologico di tutta la questione: «Il poeta si è trovato improvvisamente gettato fuori dalla sua storia interna: in guerra, la sua intelligenza particolare aveva lo stesso valore di quella proletaria, collettiva [...]. Il discorso privato (lirico) [...] s’è fatto corale: la poesia lirica s’è contaminata con l’elegia e l’epica» (Quasimodo 1958, XXV).

Di fronte allo spaesamento per la crisi dei principi elitari e aristocratici della poesia (dovuta, aggiungiamo noi, non solo alla guerra, ma anche all’avanzare di nuovi vasti strati alla partecipazione politica e al cinema e alla narrativa che sabotano la gerarchia dei generi), cosa può fare il poeta per riaffermarsi? Anche se oggi è stata dimenticata o considerata superata (e già nelle antologie di Sanguineti 1969 e Fortini 1977 ampiamente ridimensionata)<sup>31</sup>, la linea di Quasimodo appare nel suo tempo come una soluzione provvisoria a questa *impasse*, la sola

---

<sup>31</sup> Sulla alterna fortuna letteraria di Quasimodo v. Daino 2012.

– almeno a breve termine – a funzionare perfettamente, se consideriamo che nel 1958 porta il poeta siciliano, sebbene non senza polemiche, alla vittoria del Premio Nobel.

È una soluzione di compromesso, ben mediata, anche attraverso le collocazioni editoriali e i paratesti. Il suo più importante momento, in questo senso, è probabilmente rappresentato dalla raccolta *Giorno dopo giorno* (Mondadori, nella collana I POETI DELLO SPECCHIO, 1947). Una raccolta di rottura, che si apre con la più famosa poesia di Quasimodo: *Alle fronde dei salici*; ovvero con l’ammissione di spaesamento del poeta di fronte all’orrore, tristemente tipico di tanta poesia europea, tra cui in modi diversi anche quella brechtiana. Il tema della guerra è affrontato – non solo in questa poesia, ma in tutta la raccolta (cfr. *Di un altro Lazzaro* o la poesia di chiusura *Uomo del mio tempo*) – attraverso figure e immagini riprese dalla tradizione religiosa ebraica o cristiana, a cui è affidato il compito di passare dall’io al noi, dalla lirica all’epica, saldando immaginario ‘alto’ e ‘basso’ (per inciso, traduce negli stessi anni *Il vangelo secondo Giovanni*, edito nel 1946). Metricamente non ci sono grandi sconvolgimenti: endecasillabi, settenari e alessandrini prevalgono largamente, ma servono una sintassi più lineare e una medietà nel lessico che rompono l’essenzialismo misticheggiante dell’ermetismo.

Poesie di questo tipo sono introdotte niente meno che da Carlo Bo, un garante dell’estetica anni Trenta, che qui svolge un’attività di mediazione precisissima e cristallina. Fin dalla primissima pagina, nella primissima riga, mette le cose in chiaro, dal suo punto di vista: «Soltanto in apparenza questo ultimo Quasimodo sembra distratto su zone nuove e opposte al senso della sua storia interiore ma [...] forse nessuno come lui, in questi anni, è rimasto costretto al senso unico del suo verbo» (Bo 1947, 9). Si premura poi, in tutta l’introduzione, di presentare la raccolta come un’opera non di rottura ma in perfetta continuità con il passato: la poesia di Quasimodo si distinguerebbe per la sua «fedeltà» (ivi, 9); anche «un modo più largo della frase, una diversa condiscendenza alla situazione» non sono che delle «correzioni»; il suo nuovo stile «non è stato un tradimento» (ivi, 10). E c’è spazio anche per la polemica contro «una presunta rivoluzione» (ivi, 11) a cui Quasimodo non si è piegato, perché «un giorno non resterà

più nessuna traccia di queste rivoluzioni a freddo» (ivi, 12). Cita Croce e, sei anni prima del quasimodiano *Discorso sulla poesia*, si accalora a dichiarare che è «indispensabile sin dal principio eliminare una possibile confusione fra questa poesia di Quasimodo e la cosiddetta poesia della resistenza» (*ibid.*).

Un'introduzione di questo tipo, evidentemente, è fondamentale in quegli anni per legittimarsi all'interno del sottocampo della poesia, perché la propria posizione di svolta sia considerata praticabile, anche per un poeta già affermato in ambito ermetico come Quasimodo. Ma anche qui, in questa sua operazione stilistica ed editoriale che da *Giorno dopo giorno* prosegue poi con *La vita non è sogno* (1949) fino a *La terra impareggiabile* (1958), la ricerca di un nuovo linguaggio poetico corale e interclassista, così come l'*engagement* tematico riguardo alla guerra trascorsa o alla situazione sociale (per esempio del Sud «stanco di trascinare morti», cfr. *Lamento per il Sud*, in Quasimodo 1949), sono da leggere in stretto contatto con il contesto europeo e la traduzione.

Quasimodo, nel suo già citato *Discorso sulla poesia*, quando parla di ‘stile da traduzione’ inquadra il campo letterario italiano in una prospettiva internazionale, attento anche al gusto del lettore straniero, rovesciando così l'accusa a quella che lui chiama la critica formalista, e finendo quasi per presentare la propria opera come la poesia più letta all'estero perché meglio inserita in una temperie culturale contemporanea:

La nostra tradizione poetica è apparsa sempre al lettore straniero come un impenetrabile spessore di schemi, dove l'uomo giochi il suo tempo migliore in occasioni elegiache, distaccato dalle autentiche passioni intrinseche alla sua natura. Dopo quarant'anni di silenzio critico intorno alla poesia italiana, l'Europa ha ricominciato a leggere le nostre carte poetiche: non sono le ermetiche, di scuola, ma quelle che rispondono o pongono domande agli uomini; sono poesie del '43, del '44, del '45, e ancora più vicino a noi (Quasimodo 1956, 82).

Effettivamente, leggendo le carte dell'Accademia di Svezia (Tiozzo 2009) risulta che le motivazioni principali del conferimento del Premio per il 1958 a Quasimodo e non ad altri verterebbero su due

aspetti: una presenza maggiore di traduzioni delle poesie di Quasimodo in Europa, in particolare proprio in Svezia, e una maggior ‘presentabilità’ politica, in senso antifascista, rispetto a scrittori come Ungaretti. Inoltre alla consegna del Premio viene affermato con solennità che le poesie di Quasimodo «con classico fuoco esprimono il tragico sentimento di vita del nostro tempo». La postura classica ma ardente al servizio delle feroci vicende contemporanee viene ripresa con orgoglio dallo stesso Quasimodo nel suo discorso, con riferimento al suo famoso libro di traduzioni:

I *Lirici greci* fu il principio di una più vera lettura dei classici in tutta l’Europa, entrarono nuovi nella generazione letteraria di quel tempo. Questi giovani, sapevo, scrivevano lettere d’amore citando versi delle mie liriche, mentre altri ne apparivano sui muri delle prigioni, segnati dai condannati politici. In che tempo ho scritto poesie, abbiamo scritto versi, per scendere, senza perdono, nella più acre solitudine (Quasimodo 1959).

Il lavoro di traduttore per i *Lirici greci* si colloca nel discorso come un intermezzo nella scoperta di un pubblico che prima lui non riusciva a vedere: «I miei lettori erano ancora letterati; ma ci doveva essere altra gente che aspettava di leggere mie poesie. Studenti, impiegati, operai? Avevo cercato verosimiglianze astratte? Una delle più rudi presunzioni? Era invece un esempio di come si forza la solitudine» (ibid.).

È interessante, dal nostro punto di vista, che in un discorso per il conferimento di un Premio Nobel per la poesia *originale* ci si soffermi molto su un libro di traduzioni. Ed è indicativo di quanto per Quasimodo il lavoro di poeta e di traduttore siano intrinsecamente legati: se vogliamo, anche il suo è uno «stile da traduzione», anche se in apparenza meno debitore ai poeti europei *entre deux guerres*<sup>32</sup>.

L’attività di traduttore di Quasimodo si concentra su più fronti, anche inaspettati e obliqui. Traduce in italiano i versi siciliani di Ignazio Buttitta, *Lu pani si chiama pani*, nel 1954, e, guardando alla contemporanea temperie modernista, nonostante traduca anche Éluard

---

<sup>32</sup> Sebbene Macrì rivendichi un’ascendenza di alcuni tratti lorchiiani su alcune poesie di Quasimodo mediate dalle traduzioni di Bo (v. Macrì 1986, 122).

(1939), guarda oltre l’Europa: sceglie certo gli statunitensi Cummings, Aiken, ma soprattutto il cileno Pablo Neruda (Neruda 1954). Neruda è un poeta che mette insieme il gusto per l’analogia con un’attenzione verso la materia, la corporalità anche sensuale, è il poeta comunista che in *Canto general* si prefigge una connessione sentimentale e linguistica con gli operai e i contadini in lotta per l’emancipazione. Anche l’attenzione per il Sud del mondo extraeuropeo con la sua condizione di oppressione coloniale e sociale, ma anche la sua natura vista come incontaminata, non possono non rimandare all’immaginario – esotizzante, idealizzato o sincero – che si ha in quegli anni del mezzogiorno e in particolare della Sicilia (suggerisce questa amplificata dalle illustrazioni di Renato Guttuso, che aveva illustrato anche *Lu pani si chiama pani*). Anche dal punto di vista traduttivo, la sua è un’operazione di compromesso: traduce in metrica, come il poeta-traduttore, forzando anche i versi liberi di Neruda in endecasillabi o alessandrini – con disapprovazione degli ispanisti (Bellini 2006) – ma d’altro lato non ermetizza e tende a un linguaggio più piano e a un ritmo più disteso rispetto alla poesia di partenza «rendendone più robusto e secco il ritmo» (Fortini 1969, 334).

Al di là delle incursioni sul contemporaneo, è indubbio che il rapporto con la classicità greco-romana rimane centrale nel suo percorso e nel suo laboratorio poetico: dai già citati *Lirici greci*, quella traduzione che Marchetti definisce addirittura ‘modernista’ (Marchetti 2013), fino a Virgilio, Omero, il teatro di Eschilo e Sofocle e l’*Antologia Palatina*, solo per nominare alcune operazioni fondamentali. Accenniamo soltanto al modo in cui queste traduzioni abbiano contribuito alla sperimentazione di un linguaggio nuovo e di ampio spettro sociale, ma anche a legittimarla. Siti nel suo saggio sul neorealismo, mentre analizza *Alle fronde dei salici* spiega, per esempio, come «l’erba di ghiaccio» sia un’espressione che ricalca la sintassi greca con tratti nobilitanti, potremmo dire una sorta di sintassi da traduzione; soprattutto, nota marginalmente come l’introduzione di «lessico basso» nella produzione poetica di Quasimodo a questa altezza sia volutamente «scandalosa» e che prima sarebbe stata per lui

possibile solo «come traduttore di Omero» (Siti 1980, 16)<sup>33</sup>. È una nota *en passant*, ma che mostra bene come, in un gioco di compensazioni, in qualche modo l'aura dei classici permettesse a Quasimodo di sperimentare maggiormente lo ‘scandalo’ successivo. Il lessico è solo un aspetto, ma si potrebbe parlare anche di un allentamento della poetica dell’analogia o approfondire la soluzione di compromesso nata dalla dialettica tra frammentismo dei *Lirici* e la distensione della sintassi a contatto con le *Georgiche* virgiliane, edite nel 1942, e poi, soprattutto, con la traduzione dell’*Odissea*, che sarebbe da leggere attraverso un discorso sull’oralità della poesia (v. Finzi in Quasimodo 1996, 1204-1205). Tutto ciò ha un forte ricaduta nel passaggio dal lirismo alla narratività e sul posizionamento di Quasimodo nel campo letterario, anche rispetto ad Anceschi. Scrive Finzi:

È quasi inevitabile che, dopo i *Lirici greci*, accanto ad altri classici Quasimodo incontri Omero. Proprio quell’Omero di cui il mondo ermetico in rivolta, la ‘poesia nuova’ di Anceschi, teme la narratività, il racconto antilirico, la vicenda-romanzo che si snoda nel tempo e nello spazio e che non può essere tutta e sempre grande poesia. [...] il poema implica il racconto, ed è un’idea-base dei lirici ‘nuovi’ che la poesia ‘pura’ si rintracci solo nella veloce folgorazione lirica, e dunque nel componimento breve o nel frammento (ivi, 1203).

È un passaggio questo, maturato durante il laboratorio traduttivo dei classici, che porterà più avanti lo stesso Quasimodo alla volontà di giustificarsi e di rivendicare delle scelte e delle continuità:

Può sembrare un avvicinamento a poeti di varia natura, che il passaggio da un lirico greco a Virgilio, a Omero, a un elegiaco latino, abbia spostato un centro lirico ben definito verso una periferia ‘discorsiva’. Può sembrare, ma non è; perché traducendo i greci o i latini io non potevo dar loro che la mia sintassi, il mio linguaggio, la mia chiarezza infine. [...] Dalla mia prima poesia a quella più recente non c’è che una maturazione verso la concretezza del linguaggio (Quasimodo 1950, 279).

---

<sup>33</sup> Il riferimento è all’espressione «palo del telegrafo» messa in relazione con il verso omerico, in traduzione di Quasimodo «lungo la striscia di cuoio del paletto».

Il caso Quasimodo è indicativo perché, forse anche in quanto vincente allora e simbolicamente invecchiato adesso, riesce a mostrare un percorso paradigmatico di come la traduzione, scritta in prima persona o letta, possa intrecciarsi in modo essenziale con la produzione poetica sia nella creazione che nella fase di ricezione, attraverso la strutturazione di un gusto nuovo.

Riepilogando, la traduzione poetica agisce quindi in modi diversi per i nostri nuovi entranti in cerca di quella che Quasimodo ha definito ‘poesia sociale’. Innanzitutto, porta all’incontro con poetiche diverse, frutto di estetiche meno classiste di quella italiana: questo avviene per molti poeti, che però poi non riescono a emergere in un contesto ancorato a logiche più chiuse. In secondo luogo, avviene però a volte che queste poetiche diverse possano avere un’aura legittimante – in quanto percepite come formalmente complesse e non ingenue, nonostante la rottura dei canoni vigenti, come il lirismo o il simbolismo: è un’operazione tentata da diversi autori e forse il caso più riuscito è quello della poesia-racconto di Cesare Pavese con la letteratura americana. È interessante poi notare che, oltre alla letteratura europea e alla poesia contemporanea, anche il mondo classico esercita ancora una inesauribile forza di consacrazione di nuovi stili poetici e sperimentazioni formali, anche nell’ambito di proposte antiliriche che propugnano l’osmosi tra cultura alta e bassa e la narrazione epica di eventi popolari collettivi (e questo accade anche fuori dall’Italia: si pensi, per citare solo un nome, a Brecht). Anzi, a volte, come nella soluzione di compromesso di Quasimodo, ne costituisce la compensazione strutturante. Nel caso di Pavese, su cui si è deciso di non concentrarsi, l’impronta sperimentale e consacrante della classicità agisce, come è noto, in una sperimentazione metrica, che in una prima fase – all’altezza di *Lavorare stanca* – è messa al servizio di un’epica popolare, mentre nell’ultima fase (su cui v. Siti 1980, 92-101) si addensa in una ricerca antropologica incentrata sul valore rituale del ritmo ossessivo.

Come abbiamo accennato sopra, un altro aspetto essenziale per comprendere come la traduzione agisca sui gusti sociali e sulla poesia del dopoguerra, è il carattere intrinsecamente divulgativo della traduzione poetica dagli anni Trenta in poi, a causa di cambiamenti sociali, maggiore alfabetizzazione e conseguente allargamento di pubblico.

Come già notato da altri (Raffini 2021, Milani 2023) l'incremento massiccio della ricezione di poesia straniera e la trasformazione della pratica poetica sono da connettersi a questi fattori.

Per questo, per considerare la nascita e il consolidamento di gusti diversi in poesia, soprattutto connessi alle culture popolari, è essenziale indagare delle zone simbolicamente periferiche nel sottocampo aristocratico della poesia, e tentare l'operazione opposta rispetto a quella perseguita finora: andare oltre la produzione ristretta e indagare la poesia che viene pubblicata per il nuovo pubblico che si affaccia nel campo letterario, e che legge e interpreta secondo le proprie categorie estetiche. Insomma, finora si è considerato soprattutto il punto di vista dei poeti, ora è il caso di cercare di osservare dall'altra prospettiva e chiedersi: quale poesia può andare bene per il nuovo pubblico, nel clima del neorealismo, dell'osmosi propagandata tra diverse culture di classe? Con poca sorpresa si scoprirà che fuori dal circuito degli addetti ai lavori la poesia tradotta assume anche un'ulteriore funzione e colma un vuoto nella cultura italiana. Nell'impossibilità di svolgere qui uno studio sistematico di questo tipo nel prossimo paragrafo mi concentrerò su un caso che suscita particolare interesse: la poesia in una casa editrice di partito, che cerca un pubblico di militanti, operai, contadini, impiegati, la casa editrice dell'«Avanti!».

### **3. Poesia, traduzione e canti sociali**

Indagare l'operazione editoriale delle Edizioni Avanti! è utile per straniare lo sguardo di ricerca, invertendo i presupposti del dibattito. Qui, per la natura stessa della casa editrice, che è fortemente eteronoma – all'incrocio tra etnomusicologia, politica e letteratura – la volontà è partire da quello che chiamano 'mondo popolare' per arrivare alla poesia. Si badi bene, però, questo è un caso di eteronomia particolare, che rimescola le schematizzazioni di campo, per cui bisogna sempre considerare che, proprio per il carattere molto fluido delle parole d'ordine in un contesto come quello degli anni Cinquanta, è facile scorgere in progetti editoriali di questo tipo la convergenza di interessi differenti, inclusi quelli specifici del campo letterario, e della poesia d'avanguardia.

Le Edizioni Avanti!, che riprendono l'attività nel 1953, sotto la guida di Giovanni Bosio, si presentano fin dall'inizio come una casa editrice che si rivolge «all'operaio e all'ingegnere, al professore e al contadino, alla massaia, all'artigiano e al soldato» e «non guarda i propri lettori a distanza o dall'alto in basso» ma desidera «conversare piacevolmente con loro, da uomo a uomo»<sup>34</sup>. Lo stesso simbolo scelto per la collana principale, il gallo, vuole essere insieme un messaggio di speranza, un riferimento alla cultura contadina, e un simbolo di comunicazione democratica, perché «il gallo canta all'alba e canta per tutti» come recita il motto della casa editrice. È una casa editrice interessata, chiaramente, innanzitutto alla politica: ha una collana di classici marxisti, SAGGI E DOCUMENTAZIONI, una di ATTUALITÀ, e poi STORIA DEL MOVIMENTO OPERAIO e BIBLIOTECA SOCIALISTA, oltre a pubblicare la rivista «Quaderni rossi». Il progetto editoriale è attento a mantenere quanto più possibile uno sguardo orizzontale, che si esplica, per esempio, nell'ambito pedagogico – è qui che viene pubblicato il famoso scritto di Mario Lodi, *C'è speranza se questo accade al Vho* (1963) – e, in modo più dirompente, nel progressivo avvicinamento al campo degli studi antropologici ed etnomusicologici. Una prospettiva da «intellettuale rovesciato», come ama definirsi lo stesso Bosio nella sua raccolta di scritti (Bosio 1967). Fondamentale in questo senso è l'apporto di figure come Roberto Leydi, o Eugenio e Alberto Mario Cirese, fondatori della rivista «La Lapa. Argomenti di storia e letteratura popolare», edita dalle Edizioni Avanti!. Si crea anche una collana apposita, MONDO POPOLARE, che raccoglie importanti titoli che mappano generi non istituzionalizzati dalle classi egemoni: *Mariionette e burattini*, a cura di Leydi e Renata Mezzanotte (1958); *La piazza. Spettacoli popolari italiani*, a cura di Anton Giulio Bragaglia (1959); *Questa sera grande spettacolo. Storia del circo italiano*, di Alessandro Cervellati (1961). Soprattutto, in questa collana trovano posto le antologie di canti popolari raccolti nel corso degli anni in due libri fondamentali della cultura italiana: *Canti della Resistenza italiana*, a cura di Tito Romano e Giorgio Solza (1960) e *Canti sociali italiani*, a

---

<sup>34</sup> Appunto dattiloscritto di Bosio conservato nell'Archivio dell'Istituto Ernesto De Martino, Fondo Edizioni Avanti!, cit. in Mencarelli 2011, 49.

cura di Leydi (1963). Quest'ultimo titolo nasce per essere il primo volume di una collezione più ampia, ma successivamente si opta per creare un progetto discografico, con il nome di Dischi del sole. Nel frattempo, grazie al lavoro di Leydi, si fonda una rivista edita dal 1962: «Nuovo canzoniere italiano». Questo cambiamento editoriale dal volume al disco e alla rivista viene dall'esigenza maturata di evitare un approccio museale alla cultura orale italiana, che presupporrebbe uno sguardo esterno, ma mettere in circolo una cultura viva, in uno scambio continuo tra studiosi, artisti, musicisti<sup>35</sup>.

È un aspetto quello dell'etnomusicologia e dell'antropologia militanti che diventa parte integrante della casa editrice, al punto da trasformarne la natura, quando dopo il 1964, rompendo con il PSI cambierà nome in Edizioni del Gallo e quando nel 1965 verrà fondato l'Istituto Ernesto De Martino<sup>36</sup>.

L'aspetto orizzontale è presente, comunque, in tutto il catalogo. Le parole d'ordine sono partecipazione e apertura verso i lettori e la società. Per riassumere con le parole dello stesso Bosio: «se si vuole passare dalla definizione di una nuova cultura popolare alla sua realizzazione, è indispensabile la partecipazione dell'oggetto di questi interessi» (Bosio 1962, 76). Così nei libri sono inserite delle cartoline su cui i lettori possono scrivere appunti da inviare alla redazione, e tra i titoli pubblicati ampio spazio è dato alla memorialistica e all'indagine sociologica basata su raccolte di testimonianze: si citano almeno, fondamentali per la questione femminile, *Lettere dalle case chiuse* a cura di Lina Merlin e Carla Barberis (1955) e *Donne come te* a cura di Joyce Lussu (1957). Negli stessi anni delle riflessioni di Raniero Panzieri sul primato della sociologia sull'economia nello studio delle società complesse (Panzieri 1964), si crea anche una collana di inchiesta sociologica, LA CONDIZIONE OPERAIA, il cui obiettivo è chiarissimo in una lettera di Bosio a Norberto Bobbio: «Queste inchieste, sia dal punto

---

<sup>35</sup> Su tutto l'aspetto etnomusicale si veda almeno Leydi 1981. In particolare sul «Nuovo canzoniere italiano» v. Bermanni 1997. Per una ricostruzione della traiettoria di Leydi v. Ferraro 2015, mentre per una ricostruzione della musica folk in Italia v. Plastino 2016.

<sup>36</sup> Per approfondire v. Fanelli e Scotti 2012.

di vista metodologico (tecnica della...), sia dal punto di vista ideologico non sono prefissate in programma; né debbono obbedire ad alcun finalismo politico. Ci interessa vedere delle situazioni in questi libri, ci interessa por fine a schemi e miti»<sup>37</sup>.

È su questo terreno che si innesta la pubblicazione di poesia italiana e in dialetto e la traduzione di poesia straniera<sup>38</sup>. Alla poesia viene dedicata una collana solo tardivamente, nel 1963, I POETI DEL GALLO, che consta di soli due titoli: la poesia in dialetto veneto *Storia di Nane* di Romano Pascutto e *Canti esquimesi* a cura di Joyce Lussu (entrambi del 1963). All'interno della mastodontica collana OMNIBUS la poesia è però molto presente fin dall'inizio e la direzione di questa sottocollana è affidata al germanista Roberto Fertonani insieme a Luciano Della Mea. Sfogliando il catalogo si nota soprattutto un fenomeno: è pressoché assente la poesia originariamente in lingua italiana<sup>39</sup>, mentre grande spazio è dato alle pubblicazioni di poesia straniera tradotta. Sono presenti titoli più dichiaratamente politici come le *Poesie* di Mao Tse Tung, con traduzione di Franco De Poli e introduzione di Franco Fortini (1958). Risaltano l'assenza della poesia francese, mentre si nota la scoperta di poeti di culture meno legittime nel campo italiano, ma politicamente importantissime per il momento storico, come l'antologia *Poeti ungheresi. Petofy, Ady, Jozef*, a cura di Marinka Dallos e Gianni Toti (1959), e in generale con una predilezione per

<sup>37</sup> Lettera di Gianni Bosio a Norberto Bobbio, 10 marzo 1959, conservato nell'Archivio Istituto De Martino, Fondo Avanti! Edizioni, cit. in Mencarelli 2011, 104.

<sup>38</sup> Sarebbe interessante approfondire come in questa operazione, come in altre di Quasimodo con Buttitta (cfr. *supra*), sia insito un tentativo di legittimazione della poesia dialettale dentro il sottocampo della poesia oltre il mero esotismo.

<sup>39</sup> Il primo titolo di poesia è rappresentato dai versi satirici *La parola ad Alberto Cavaliere* (1953), un genere che non avrà seguito. Anche in seguito solo pochi testi vengono da poeti italiani: una riproposizione di testi pacifisti di vario genere – teatro, poesie, lettere – di Pompeo Bettini ed Ettore Albini con il titolo *I vincitori. La guèra e le raccolte venete di Egidio Meneghetti, La partigiana nuda e altre cante* (1958) e *Uomini, animali e ancora uomini* (1961). Più avanti, nella collana IL GALLO GRANDE verrà pubblicato il testo di Buttitta *Lu trenu di lu suli. La vera storia di Salvatore Giuliano*, con introduzione di Leonardo Sciascia (1961).

l'area sovietica e filo-sovietica, in particolare Georgia – con il volume *Dedicato a te, cara*, di Mihail Kvilividze, traduzione di Ivan Ketoff e Gilberto Finzi (1961) – e Bulgaria con due volumi: l'antologia *21 poeti bulgari fucilati*, a cura di Mario De Micheli (1960) e *Non chiudere la porta* di Nikola Vaptzarov, traduzione di De Micheli, W. Andreoni e Leonardo Pampuri (1957). Sono volumi eteronomi, in cui l'aspetto estetico si intreccia a quello politico della testimonianza antifascista, importante nella linea editoriale. Non mancano anche autori di area anglo-americana, che diverranno affermati, come Langston Hughes con *Io sono un negro*, a cura di Stefania Piccinato (1960) e Carl Sandburg con *Chicago*, a cura di De Poli (1961).

Ad aprire la strada a queste pubblicazioni e a orientare la traiettoria della sottocollana è la fortuna dell'antologia *Io Bertolt Brecht. Ballate, poesie, canzoni*, curata da Fertonani. Pubblicata a pochi giorni dalla rappresentazione dell'*Opera da tre soldi* al Piccolo di Milano, la prima edizione è esaurita in poco tempo e, attraverso le numerose ristampe, supera presto le 10.000 copie, affermandosi così come il titolo di poesia più letto e uno dei volumi più importanti dell'intera collana OMNIBUS. A questo successo si aggiungerà qualche anno dopo quello del volume di Nazim Hikmet *Poesie*, a cura di De Poli (1958), che venderà circa 8.000 copie, portando l'editore a pubblicare più avanti, nel 1961, lo sperimentale reportage in versi e fotografie del viaggio cubano compiuto dal poeta, *La conga con Fidel*, per la traduzione altrettanto sperimentale di Joyce Lussu. Diecimila o ottomila copie sono numeri insperati, se non impensabili, non solo per una raccolta di poesia tradotta, per di più per un editore non grande, ma in generale per la poesia nel mercato editoriale del tempo, in cui se I POETI DELLO SPECCHIO di Mondadori raggiungevano solo in alcuni casi – il Nobel Quasimodo o Montale – le 30.000 copie, le vendite di una singola raccolta si attestavano mediamente sulle 500 copie, con alcune eccezioni, come Pasolini che poteva superare le 2.000 copie (Mencarelli 2011, 81).

Nella difficoltà della poesia italiana di quegli anni la poesia tradotta colma un vuoto importante e produce incontri e significati nuovi. E le Edizioni Avanti! non sono un caso isolato. Anche in un editore come Einaudi, che è interessata parimenti a una poesia che

possa avere anche una funzione sociale e politica, si pone un problema simile. La collana POETI è in crisi perenne, nonostante abbia pubblicato nel 1939 *Le occasioni* di Montale, non riesce a creare ulteriori successi e negli anni diminuisce dopo la guerra drasticamente i titoli pubblicati, 8 negli anni Quaranta (di cui 5 prima del 1945) e soltanto 3 negli anni Cinquanta (Milani 2023, 22). Nel frattempo gli editori si lamentano della qualità delle proposte poetiche che arrivano: Vittorini e Pavese rifiutano addirittura Scotellaro e Penna, e Pintor scrive espressamente in una lettera a Pavese «ho molti dubbi sulla validità di questi poeti a rappresentare la cultura militante» (ivi, 23). A differenza delle Edizioni Avanti!, Einaudi all'inizio punta poco sulle traduzioni – se ne contano solo tre: Rilke tradotto da Fortini e i già citati Éluard di Fortini e Neruda di Quasimodo – ma più avanti, negli anni Cinquanta, opterà per una collana totalmente dedicata alla poesia tradotta: POETI STRANIERI TRADOTTI DA POETI ITALIANI. Ma anche questa iniziativa non andrà a buon fine.

Con le Edizioni Avanti!, invece, la scelta esterofila funziona. Si può spiegare questo fenomeno con la notorietà dei poeti, per esempio per Brecht con il successo del suo teatro, o con il fatto che le sue poesie fossero già conosciute e cantate, o anche lette sul quotidiano<sup>40</sup>. È un contesto in cui la poesia viene considerata non solo un fatto estetico, ma un'arma verbale che può essere usata per commentare fatti di attualità, come avviene per esempio nella prima pagina del 18 maggio 1955 in cui la notizia sull'assassinio del sindacalista Salvatore Carnevale viene alla poesia brechtiana *Begräbnis des Hetzers im Zinksarg*<sup>41</sup>. Probabilmente, però, il motivo di questo successo è da cercare anche considerando la speciale marcatura data a quelle poesie, presentate non come poesia alta ma come ballate e canzoni, in una connessione con l'immaginario comune a molta parte del pubblico delle Edizioni Avanti!. Come vedremo tra poco, questo intreccio tra letteratura alta tradotta e attenzione alle categorie estetiche del nuovo pubblico converge in una linea editoriale ben precisa. E oltre a Brecht (v. Spampinato 2021)

<sup>40</sup> È il caso de *La canzone della ruota*, traduzione di Roberto Fertoni, in «Avanti!», 29 gennaio 1956 (Brecht 1956b)

<sup>41</sup> *Sepoltura dell'agitatore*, traduzione di Roberto Fertoni, in «Avanti!», 18 maggio 1955 (Brecht 1955)

gioca un ruolo importante la poesia anglo-americana. Ma, sia in generale che in particolare per il filone statunitense, la linea editoriale delle Edizioni Avanti! è impossibile da comprendere se non la si inquadra nel coevo dibattito politico e culturale del campo letterario intorno alla poesia di tradizione orale, in particolare riguardo al Sud Italia.

Nei primi anni Cinquanta, e in particolare dopo la morte di Scotellaro<sup>42</sup>, avvenuta nel 1953, nel dibattito politico-letterario la questione meridionale acquista un'importanza preponderante, soprattutto nel mondo socialista. Vi è un Congresso del Popolo del Mezzogiorno e delle Isole nel dicembre del 1954, un dibattito sull'«Avanti» (minuziosamente ricostruito da Gatto 2021), fino a un convegno commemorativo che si tiene a Matera nel 1955. Negli interventi che si avvicendano l'impostazione sembra gramscianamente saldare la questione della ‘letteratura del mezzogiorno’ con il problema della connessione tra intellettuali e classi popolari. Il clima generale è di disorientamento, di fronte a un riflusso della stagione dell’impegno politico degli scrittori più affermati mentre i nuovi entranti stanno rientrando nei linguaggi della tradizione (v. soprattutto Bartolucci). In questo contesto di ripiegamento e di centralità della figura di Scotellaro, al dibattito si intreccia anche la questione della poesia ‘popolare’. Uno dei maggiori polemisti è certamente Pasolini, che nel 1952 aveva curato insieme a Mario Dell’Arco un’antologia di *Poesia dialettale del Novecento* e sta lavorando al *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare* (Pasolini 1955a). Entrambe le operazioni sembrano impegnate in un confronto antagonistico con Ernesto De Martino, che da qualche anno aveva tentato di rinnovare lo studio delle culture subalterne italiane in Italia, sulla scia del concetto di ‘folclore progressivo’<sup>43</sup>. Ciò che interessa per il nostro

---

<sup>42</sup> La morte di Scotellaro è considerata da molti poeti coinvolti uno spartiacque nella poesia e nella società italiana. Così per esempio per Fortini, che, nonostante un giudizio piuttosto ambivalente (Fortini 1974) anni dopo scriverà una poesia pungente, parodia della brechtiana *Santa Giovanna dei Macelli*, in cui il funerale di Scotellaro è eletto a momento di non ritorno per il cambiamento politico della società in senso socialista, prima dell’ avanzata della società dei consumi (Fortini 1985; v. Spampinato 2024, 97).

<sup>43</sup> Il termine è usato per la prima volta da De Martino ne *Il folklore progressivo*, apparso sull’«Unità», il 26 giugno 1951. Ma il dibattito con gli intellettuali

discorso è la concezione della ‘poesia folclorica’ che viene fuori dall’impostazione pasoliniana, una poesia espressione di «una mentalità di tipo arcaico, primordiale», sebbene non esente dalla «contaminazione» con la poesia delle classi sociali alte (Pasolini 1955b, 887). Parallelamente alla sua elaborazione teorica, il poeta che in questi anni sta scrivendo *Il pianto della scavatrice* giudica in modo sprezzante la poesia dei poeti meridionali come Scotellaro, Fiore o Bodini. In questo periodo pubblica interventi come *Poesia popolare e poesia d'avanguardia* (su «Paragone»: Pasolini 1955c) o *La poesia e il Sud* (su «Il punto»: Pasolini 1956), articoli in cui critica aspramente la poesia in lingua italiana che vuole assumere tratti stilistici da epica corale e vuole farsi portavoce di contenuti e immaginari che si rifanno alle classi subalterne del Sud Italia: il loro impegno è per Pasolini «innografico», il loro marxismo solo «conformismo» (ivi, 680). Questa è per lui una poesia falsa, anzi «in falsetto», che nasconde soltanto «dilettantismo» (ivi, 680-681). La pluralità delle culture popolari nelle riflessioni pasoliniane sembra poter essere presente al poeta e intellettuale borghese solo come alterità, in quanto:

la poesia popolare autentica si ha quando è il prodotto di un individuo della classe inferiore che si pone in rapporto con il mondo socialmente più alto – storico, in confronto al suo preistorico o comunque ritardatario [...]. Mentre la poesia che nei manuali di storia letteraria si suole chiamare realistica è il prodotto di un individuo della classe superiore che discende alla classe inferiore, assumendone modi e atteggiamenti (Pasolini 1955a, 596)<sup>44</sup>.

---

comunisti inizia precedentemente, nel 1949, con la pubblicazione sulla rivista comunista «Società» dell’articolo di De Martino *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno* e la risposta di Cesare Luporini. Alla discussione parteciperà in modo provocatorio anche Fortini, innestando una risposta di Pavese (Bensi 2024). Per la ricostruzione generale del dibattito v. Leydi 1991, 302-303. Sull’impatto di De Martino sulla cultura di sinistra degli anni Cinquanta e soprattutto sul posizionamento di Pasolini v. Desogus, Gasperina Geroni e Picconi 2021, in particolare i saggi di Agliozzo, Desogus e Gatto.

<sup>44</sup> Si veda poco più avanti il giudizio negativo formulato verso i poeti del dopoguerra che hanno tentato questa linea «*engagée*, o, per la provincia italiana, neorealista» (ivi, 598). Per un approfondimento di questi aspetti della riflessione poetica pasoliniana e, in particolare, per il suo giudizio su Scotellaro v.

In questo contesto, di impostazione antitetica è la posizione molto più dialettica portata avanti dai socialisti, che – nella consueta (e grammasciana) identificazione tra mondi popolari e questione meridionale – potremmo riassumere nelle parole di Panzieri: «il Mezzogiorno non è mai stato fuori dalla storia. Ma esso è stato il lato negativo della storia d’Italia, la sua contraddizione permanente» (Panzieri 1982 [1955], 157). Se in ambito politico i fatti di Piazza Statuto in cui i contadini migranti del Sud non accettano la mediazione sindacale avrebbero dato ragione a Panzieri, in ambito culturale le Edizioni Avanti! cercano di contrapporre all’idealizzazione arcaizzante il modello di una indagine sociologica ed etnografica che non si ponga in contrapposizione alle moderne condizioni delle classi contadine e operaie. Negli anni dell’americanizzazione capitalistica dell’Italia, la prospettiva socialista del gruppo di Bosio è quella di considerare le culture delle classi subalterne (soprattutto meridionali) non come dei ruderdi di un passato astorico, ma come forme culturali di altre modernità contemporanee al capitalismo e la cui storia è dialetticamente intrecciata con la storia delle letterature delle classi alte. È in questa luce che va letta l’operazione di Leydi che approderà infine all’antologia *Canti sociali italiani*, uscita solo nel 1963, in cui si cerca di dimostrare come la cultura cosiddetta popolare abbia attraversato varie trasformazioni della società italiana, spesso in ibridazione con la cultura egemone o convertendo modelli musicali e stilistici più antichi per il racconto di nuove realtà ed eventi (Leydi 1991, 129-184).

Ma prima che si riesca a far venire alla luce quel patrimonio di produzione autoctona, di cui – sostiene Leydi – molti negavano l’esistenza, in questa operazione a far da ariete è la letteratura tradotta: nel 1954 viene pubblicata dalle Edizioni Avanti! *Ascolta mister Bilbo. Canzoni di protesta del popolo americano* a cura di Leydi e Tullio Kezich. Come ribadito già nelle prime righe dell’introduzione «la canzone di protesta [...] è una delle forme essenziali della musica popolare» (Leydi e Kezich 1954, 5). Anche nella patria del capitalismo moderno ci sono contraddizioni che si esprimono culturalmente, c’è

---

Gatto 2017. In generale, sui limiti della concezione ‘populistica’ di Pasolini, è d’obbligo rimandare ad Asor Rosa 1966.

una cultura popolare che si interseca con la storia della sua nazione e ne muove le vicende: «nella storia di tutti i Paesi la canzone di protesta accompagna infatti ogni movimento rivoluzionario [...]. In questo momento del folklore trova cioè la sua voce più consapevole e concreta» (ibid.). Le canzoni che vengono antologizzate attraversano molta parte della Storia americana da una prospettiva subalterna: scioperi, migrazioni, la guerra imposta dall'alto ai soldati, la sindacalizzazione del lavoro, ma anche la crisi del '29, il ricordo di ‘eroi’ della controcultura della sinistra americana come Sacco e Vanzetti o Harry Bridges. I testi delle canzoni vengono sempre introdotti da una o due pagine di contestualizzazione storica. Ma oltre alla legittimazione politica vi è anche l’operazione di legittimazione letteraria: la canzone di protesta viene chiamata «letteratura» (ibid.). Vengono citati nell’introduzione autori come Dos Passos o Steinbeck (è presente una canzone dedicata Tom Joad, personaggio di *The Grapes of Wrath*). Si cerca di mostrare come la cultura americana viva di un’osmosi tra cultura popolare e letteratura canonizzata. Non solo nella prosa ma anche nella poesia. Nell’introduzione vengono citati anche due poeti, che saranno poi pubblicati dalle Edizioni Avanti!: Sandburg e Hughes.

L’antologia *Ascolta mister Bilbo* è una delle prime opere in Italia che oggi chiameremmo, insieme ad Angela Davis, intersezionale. Non solo perché un’intera sessione delle sei previste è dedicata ai canti afroamericani, e si sceglie come titolo una canzone dal forte contenuto antirazzista, indirizzata contro il senatore statunitense Theodor G. Bilbo, famoso per essere stato promotore nel 1946 di una campagna di propaganda politica contro le persone nere e i migranti di origine straniera (ivi, 33). Qui l’impostazione della questione razziale è diversa da quella di altre antologie del tempo – siamo per esempio nello stesso anno dell’*Antologia dei poeti negri* curata da Carlo Bo nel 1954 per Parenti. In *Ascolta mister Bilbo* agisce una interconnessione tra classe e razzializzazione, tra lavoro nei campi, sindacalizzazione, Ku-Klux-Klan, migrazione, e perfino questione carceraria (tema della canzone *Take the Hammer*, ivi, 122-126).

Questa impostazione si riallaccia a quello che Charles Leavitt ha definito ‘impegno nero’, indicando una tendenza degli intellettuali

marxisti italiani di riconnettere, anche in linea con l'interpretazione sovietica (Leavitt 2021, 92-96), le lotte degli afroamericani alla lotta contro le diseguaglianze nei vari Paesi capitalistici in via di industrializzazione. Leavitt suggerisce anzi che l'«impegno nero» sia stato la continuazione e il rinnovamento del mito americano portato avanti da negli anni Trenta e Quaranta, soprattutto per Vittorini, che fin dal «Politecnico» introduce *La litania di Atlanta* del poeta afroamericano W. E. B. DuBois, esortando gli europei ad «unire le loro voci a questo vecchio *canto dei negri d'America*» («Il Politecnico» 13-14, 22-29 dicembre 1945)<sup>45</sup>. In questo filone si inseriscono perfettamente anche le Edizioni Avanti! e continuando la loro operazione tra letteratura 'alta' e culture popolari, trovano nella poesia afro-americana un antecedente illustre con cui legittimare la propria posizione.

Questo aspetto diventa evidente nella pubblicazione dell'antologia *Io sono un negro* di Langston Hughes, a cura di Stefania Piccinato, nel 1960<sup>46</sup>. La prefazione si apre con una riflessione sull'evoluzione della poesia nera grazie a quella che viene definita età della «rinascita», ovvero la Harlem Renaissance, di cui Hughes è un importante tassello. Si tratta di un processo da un primo momento di poesia nera come «canto di sottomessa rassegnazione» o di «ricerca del 'primitivo' e dell'esotico» o, al contrario, di non originale poesia «elegante, ricalcata su modelli 'colti'», verso una presa di coscienza collettiva in cui la comunità nera «acquista un proprio linguaggio e acquista una propria tradizione». Detto altrimenti: «Nasce così una nuova poesia di affermazione, di rivolta e di lotta, che elabora motivi tipici, quali i *blues* e gli *spirituals*, come espressione di un'unità diremmo tradizionale del mondo negro americano. Il negro scopre di non essere 'senza passato culturale'» (Hughes 1954, 6). Più avanti, si specifica accuratamente come in Hughes «la rievocazione nostalgica», spesso con tratti di «vagheggiamento della terra d'Africa», non è vista come «come un ritorno

<sup>45</sup> Molte sono le pubblicazioni di antologie dedicate a poeti afroamericani nel dopoguerra: si considerino almeno *Sette poeti negri* di Virgilio Luciani (Berben, 1946), *Letteratura dei negri d'America* di Leone Picconi (Academia, 1949), *Canti negri* di Luigi Berti (Fussi, 1949), *Poesia americana contemporanea e poesia negra* di Carlo Izzo (Guanda, 1949).

<sup>46</sup> Per la precedente ricezione di Hughes in Italia v. Lombardi-Diop 2022.

a un'arte primitiva originaria» bensì «si rivolge in oggettivazione d'un patrimonio umano contrapposto a un mondo sociale e culturale che esclude e respinge il negro come elemento rappresentativo, attivamente partecipe della propria storia» (ivi, 9).

Calcando sull'immaginario del pubblico, Hughes è presentato come un poeta che è soprattutto un cantore della vita quotidiana e della subalternità che è insieme razziale e di classe, custode di un patrimonio artistico e di un immaginario culturale rifunzionalizzati nell'acquisizione di una presa di coscienza. L'identità nera portata avanti da Hughes, lungi dall'essere museale, è presentata anche in Italia come un'immagine di lotta e di affermazione di una cultura che è parte integrante – sebbene ignorata e minorizzata o esotizzata – di una società capitalistica in trasformazione che cerca di esternalizzare le sue contraddizioni. Il parallelismo con l'operazione culturale del canto sociale italiano e, in essa, con la de-reificazione delle culture subalterne del Sud Italia, è organico e frutto di un progetto editoriale specifico. E tutto ciò ha a che fare con le possibilità della poesia italiana di quel momento storico.

Formalmente della poesia di Hughes si mettono in rilievo alcuni aspetti emblematici. Si situa Hughes in una «corrente letteraria e poetica» che, attraverso Sandburg e «continuando l'opera di rottura iniziata dallo stesso Whitman, crea un nuovo linguaggio poetico» (ivi, 7) che viene definito «nazionale», cioè ampliato verso il lessico comune e l'oraliità e non ristretto nel linguaggio tradizionalmente poetico. Si pone l'accento sulle ripetizioni al posto delle rime, sulle anafore frequentissime, sulla trasformazione metrica attraverso i versi lunghi con ritmo variabile. D'altro lato, Piccinato esalta il legame con la musica: fondamentale diventa il rapporto con gli spirituals e il blues, epurati dai caratteri di «evasione religiosa» (ivi, 14) e usati come schemi metrici e ritmici e come strumento straniante che esprime senso estremo di tristezza ma producendo negli ascoltatori il riso e il divertimento (ivi, 15). Soprattutto, Hughes diventa un rappresentante dell'incontro tra cultura alta e cultura bassa, in questo caso nera, ma, nella conclusione il discorso prende caratteri generali: si evidenzia l'intreccio tra *slang* e «inglese letterario» operato nella «costante preoccupazione di una rappresentazione realistica del proprio mondo poetico» ma anche dall'intento

che le sue opere rivestano «il carattere di composizioni orali, da cantare o da recitare» (ibid.). La sua operazione poetica «presuppone, entro certi limiti almeno, una dualità di pubblico» che percepisce le sue poesie e le comprende «entro due piani diversi» (ivi, 16). Hughes è insieme il continuatore di Whitman e Sandburg, il poeta divenuto canonico che riesce ad essere nazional-popolare, ed anche il subalterno che riprende la cultura orale, con il suo patrimonio, e le dà una legittimazione nel campo letterario.

Anche la traduzione si alterna nell'esasperare questi due aspetti scelti per presentare Hughes al pubblico italiano. Da un lato, in alcuni testi si traduce senza alcuna attenzione alla metrica, esasperando i versi lunghi e narrativi, come in *The negro speaks of rivers* (*Il negro parla ai fiumi*, ivi, 24-25), arrivando anche a inglobare due versi in uno molto lungo, come ad esempio in *The white ones* (*I bianchi*, ivi, 26-27), in cui per esempio si eliminano totalmente le rime identiche, che sarebbero molto facili da replicare. Dall'altro lato, in molte poesie con un forte richiamo al blues, sono riportate le ripetizioni, e, a volte, sempre non metricamente, si tenta di riprodurre il ritmo originale facendo ricorso all'ottonario e al novenario con due o tre accenti forti, ma con un ritmo spesso spezzato e non tradizionale, e un ricorso alle associazioni che alludono alle rime: è il caso, per esempio, di *Homesick Blues*, tradotto *Nostalgia (Blues)* (ivi, 70-71).

Qui non c'è tentativo di riprodurre lo *slang*, sia come pronuncia (resa in inglese tipograficamente con «de» per «the» o «ma» per «my»), sia nel lessico: l'espressione «to roll me to the South» (v. 12) viene tradotta semplicemente con «che mi portasse al Sud» o «Lawd» (v. 13) con «Signore». Piccinato tenta, però, di mantenere le allitterazioni, sebbene spostandosi su altri suoni: rende per esempio «sad song» (v. 2) con «canto triste», sostituendo la «t» alla «s». Siamo comunque di fronte a un modo di tradurre diverso da quello del *Quaderno di traduzioni* del poeta-traduttore e più vicini a quella che sarà la traduzione più attenta a rendere della poesia d'origine alcuni aspetti selezionati che sembrano importanti che non alla resa conforme a certi schemi metrici della poesia italiana estranei alla tradizione della poesia che si traduce. Questa traduzione, insieme alla presentazione, sono legati alla percezione del pubblico a cui fanno riferimento le Edizioni

Avanti!. I due aspetti della poesia Hughes che si tenta di riprodurre (verso lungo narrativo e parentela con la musica) sono gli stessi che erano stati qualche anno prima, in un’operazione simile e più esplicita, usati nella famosa antologia brechtiana di Fertonani, in cui Brecht viene interpretato più volte esplicitamente come un ‘cantastorie’<sup>47</sup>.

Questi sono i casi più evidenti in cui, nella difficoltà di legittimare una poesia in Italia che sia nazional-popolare e interclassista, l’operazione delle Edizioni Avanti! agisce su più aspetti. In primo luogo, è la raccolta etnografica del canto popolare, e in modo particolare, della canzone di protesta a rivestire questo ruolo di letteratura collettiva (in questo simile alla funzione svolta dal melodramma nell’Ottocento per Gramsci: v. Gramsci 2007, vol. II, 1136-1137 e vol. III, 2019). In secondo luogo la poesia tradotta inserita nel repertorio è quella che, provenendo da tradizioni diverse da quella aristocratica italiana (come si è già scritto), può da un lato legittimare anche in Italia la musica popolare come parte di una cultura nazionale più ampia e, dall’altro, essere compresa da un pubblico che ha categorie estetiche diverse, in cui non avviene la cesura tra canto e poesia tipico di molta lirica moderna e che non si basa sul lirismo e l’analogia come colonne portanti.

Questa opzione di poesia, negli anni Cinquanta, non è solo un’operazione etnografica, ma rientra in uno spazio di possibilità del campo letterario che tenteranno di occupare i poeti della nuova generazione. Ad esempio, nel tentativo di un’uscita formale dalla lirica verso la letteratura popolare, è da segnalare la ripresa della forma ballata in questi anni da parte di Pasolini e Sanguineti, interpretata come una forma di «contestazione [...] del monopolio della legittimità letteraria in poesia [...] basato sul lirismo» (Picconi 2016, 2). Ma anche sul versante narrativo si potrebbe allargare il campo d’analisi: il volume di Sandburg edito dalle Edizioni Avanti! è contemporaneo ai poemetti di «Officina» e, soprattutto, alla *Ragazza Carla* di Pagliarani, vicinissimo al PSI. *La conga con Fidel* è contemporaneo alle sperimentazioni intermediali del Pasolini della *Rabbia* e del Fortini di *Tre testi per film* pubblicato dalle Edizioni Avanti! nel 1963. L’operazione dei

---

<sup>47</sup> Sulla marcatura di Brecht nel contesto di un tentativo della legittimazione in Italia una canzone di protesta popolare v. Spampinato 2022.

canti sociali è parallela ai testi per canzoni scritti da diversi poeti (tra cui Fortini e Pasolini: v. Pantalei 2025, 72-112 e 121-158).

Le strade, però, presto si divaricheranno. Il cantautorato continuerà a tentare una legittimazione attraverso anche il ricorso alla poesia straniera, dai Cantacronache-Brecht (Spampinato 2022) fino al caso De Andrè-Masters. D’altro lato, nell’Italia del boom economico la poesia neoavanguardista si dedicherà a sperimentazioni formali che hanno il sapore di un ripiegamento del campo su se stesso, oppure l’apertura al linguaggio giornalistico di Montale prenderà una piega apocalittica nella sensazione diffusa di una progressiva marginalizzazione della poesia nel mondo culturale contemporaneo. Dal punto di vista editoriale, un nuovo pubblico di studenti dell’università di massa politicamente coinvolti, a cui guarda con i suoi tascabili soprattutto la collana ‘bianca’ di Einaudi ma non solo (Milani 2023, 130), cercherà – certo non senza identificazioni problematiche e idealizzazioni – altrove questo legame di classe e poesia. La poesia tradotta colmerà ancora una volta un vuoto culturale e sociale importante. Non a caso Joyce Lussu, nel suo volume *Tradurre poesia* (1967), sceglierà come epigrafe una frase di Majakovskij che riassume probabilmente meglio di molte altre parole il senso della testardaggine, del sogno e della sfida di molta poesia italiana e tradotta di almeno due decenni:

La rivoluzione ha rovesciato nelle strade il ruvido linguaggio di milioni di uomini, e il gergo delle periferie si è riversato nei viali del centro. La lingua entra in una nuova era. Come renderla poetica?

Tra i poeti, i deboli rimangono al loro posto e aspettano che l’avvenimento passi, per rispecchiarlo; i forti invece si slanciano in avanti per trascinare con sé il tempo stesso<sup>48</sup>.

## Bibliografia

Accrocca, Elio Filippo, Volpini, Valerio (a cura di) (1955) *Antologia poetica della resistenza*. San Giovanni Valdarno: Landi.

<sup>48</sup> L’epigrafe di *Tradurre poesia* (che qui riportiamo) contiene dei tagli, non segnalati, rispetto al brano originale, tratto da Majakovskij, *Come far versi* (1926).

- Anceschi, Luciano (1953) "Introduzione". In *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, a cura di Luciano Ancheschi e Sergio Antonelli, LXXXV-LXXXIX. Firenze: Vallecchi.
- Anceschi, Luciano (2004) "Introduzione" [1940]. In Quasimodo 2004: V-XI.
- Arrigoni, Luigi Ernesto (2010) "Il carme 31 da Catullo a Quasimodo sotto il segno di *Vento a Tindari*". In *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di Massimo Gioseffi, 357-386. Milano: LED Edizioni Universitarie.
- Asor Rosa, Alberto (1966) *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Torino: Einaudi.
- Baldini, Anna (2013) "Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria". In Fantappiè e Sisto 2013: 109-128.
- Baldini, Anna, e Giulia Marcucci (2023) *La donna invisibile. Traduttrici nell'Italia del primo Novecento*. Macerata: Quodlibet.
- Barberi Squarotti, Giorgio (1959) "Polemica e innovazione nella giovane poesia". In Id., *La giovane poesia italiana e straniera. Aspetti e problemi*, 83-96. Roma: Edizioni del Fuoco.
- Barberi Squarotti, Giorgio (1966) *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*. Bologna: Cappelli.
- Bellini, Giuseppe (2006) "Neruda in italiano: testimonianze e riflessioni". In *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*, a cura di Graziano Benelli e Giampaolo Tonini, vol. I, 3-11. Trieste: Università degli Studi di Trieste.
- Bensi, Matteo (2024) "L'eterno ritorno del mito. Cesare Pavese in dialogo con Ernesto De Martino". In *Scenari del conflitto, Atti del XXV Congresso dell'ADI* (Foggia, 15-17 settembre 2022), a cura di Sebastiano Valerio, Antonio Daniele e Gianni Antonio Palumbo. Roma: ADI Editore.
- Bermani, Cesare (1997) *Una storia cantata. 1962-1997. Trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere italiano/Istituto Ernesto De Martino*. Milano: Jaca Book.
- Blakesley, Jakob (2017) "I quaderni di traduzioni". In *Esercizi di poesia. Saggi sulla traduzione d'autore*, a cura di Cascio Gandolfo. Amsterdam: Istituto Italiano di Cultura.
- Bo, Carlo (1947) "Introduzione". In Quasimodo 1947: V-IX.
- Bo, Carlo (1950) "I pericoli della letteratura". «Paragone» I.8: 3-17.
- Bo, Carlo (1951) *Inchiesta sul neorealismo*. Torino: ERI.
- Bo, Carlo (a cura di) (1954) *Antologia dei poeti negri*. Firenze: Parenti.
- Bo, Carlo (a cura di) (1955) *Nuova poesia francese*. Parma: Guanda.
- Bo, Carlo (1956) "Cinque anni di poesia". «Paragone» VII.74: 3-23.
- Bo, Carlo (1957a), "Che cos'era l'assenza" [1945]. In Id., *Scandalo della speranza*, 69-70. Firenze: Vallecchi.
- Bo, Carlo (1957b) "Quando diciamo «senza speranza»" [1954]. In Id., *Scandalo della speranza*, 143-152. Firenze: Vallecchi.

- Boeri, Renato (1949) *Più non torneranno al piano*. Milano: Edizioni della Meridiana.
- Bosio, Gianni (1962) *Giornale di un organizzatore di cultura*. Milano: Edizioni Avanti!
- Bosio, Gianni (1967) *L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione 'spontanee' nel mondo popolare e proletario*. Milano: Edizioni del Gallo.
- Bourdieu, Pierre (2024) *La distinzione. Critica sociale del gusto* [1979], tr. it. Guido Viale. Bologna: Il mulino.
- Bourdieu, Pierre (2005) *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992], tr. it. Anna Boschetti e Emanuele Bottaro. Milano: Il Saggiatore.
- Brecht, Bertolt (1955) *Sepoltura dell'agitatore*, tr. it. Roberto Fertonani, «Avanti!», 18 maggio: 1.
- Brecht, Bertolt (1956a) *Io Bertolt Brecht. Ballate, poesie, canzoni*, traduzione, cura e introduzione di Roberto Fertonani. Milano: Edizioni Avanti!
- Brecht, Bertolt (1956b) *La canzone della ruota*, tr. it. Roberto Fertonani, «Avanti!», 29 gennaio: 1.
- Buttitta, Ignazio (1954) *Lu pani si chiama pani*, versi italiani di Salvatore Quasimodo e disegni di Renato Guttuso. Roma: Editori riuniti.
- Buttitta, Ignazio (1961) *Lu tenu di lu suli. La vera storia di Salvatore Giuliano*, con introduzione di Leonardo Sciascia. Milano: Edizioni Avanti!
- Calvino, Italo (1964) “Prefazione”. In Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, 5-13. Torino: Einaudi.
- Coppo, Elena (2022) *La nascita del verso libero fra Italia e Francia*. Padova: Padova University Press.
- Daino, Luca (2012) “Un poeta d'altri tempi. Appunti per una storia della poesiae della fortuna critica di Salvatore Quasimodo”. «Croniques italiennes» 24.3.
- Dalmas, Davide (2022) “Temerari come serpenti. Commento di un saggio ‘imprendibile’ (Franco Fortini, *Astuti come colombe*)”. «Allegoria» 86: 54-69.
- De Micheli, Mario (a cura di) (1960) *21 poeti bulgari fucilati*. Milano: Edizioni Avanti!
- Desogus, Paolo, Riccardo Gasperina Geroni e Gian Luca Picconi (a cura di) (2021) *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e Prospettive*. Roma: Carocci.
- Diaco, Francesco (2024) *L'ingratitudine dell'ospite. Fortini e la lirica moderna*. Firenze: Firenze University Press/USiena Press.
- Di Battista, Flavia (2024) “L'ermetismo fiorentino e i suoi ‘ismi’. Traiettoria di un'avanguardia”. In *Lo spazio dei possibili. Studi sul campo letterario italiano*, a cura di Anna Baldini e Michele Sisto, 157-182. Macerata: Quodlibet.
- Dolfi, Anna (2004) “Una comparatistica fatta prassi. Traduzione e vocazione europea nella terza generazione”. In *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, 13-30. Roma: Bulzoni.

- Esenin, Sergej (1946) *Poesie*, a cura di Olga Resnevic e Franco Matacotta. Modena: Guanda.
- Falqui, Enrico (a cura di) (1956) *La giovane poesia. Saggio e repertorio*. Roma: Colombo.
- Fanelli, Antonio, e Mariamargherita Scotti (a cura di) (2012) *I libri dell'Altra Italia. Le carte e le storie dell'Archivio delle Edizioni Avanti! «Il De Martino»* 21.
- Fantappiè, Irene, e Michele Sisto (a cura di) (2013) *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer*. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici.
- Ferraro, Domenico (2015) *Roberto Leydi e il ‘Sentite buona gente’. Musiche e cultura nel secondo dopoguerra*. Roma: Squilibri.
- Ferretti, Gian Carlo (1968) *La letteratura del rifiuto*. Milano: Mursia.
- Ferretti, Gian Carlo (1994) *Il mercato delle lettere. Editoria, informazione e critica libraria dagli anni Cinquanta agli anni Novanta*. Milano: Il saggiautore.
- Ferretti, Gian Carlo (2021) *L'altra Italia del «Politecnico» di Vittorini. Attraverso la posta dei lettori*. Novara: Interlinea.
- Forni, Giorgio (2019) “Quasimodo e l’idea del classico”. *«Atene e Roma»* XIII.3-4: 247-260.
- Fiore, Vittorio (1954) *Ero nato sui mari del tonno*. Milano: Schwarz.
- Forti, Marco e Sergio Pautasso (a cura di) (1975) *«Il Politecnico». Antologia*. Milano: Rizzoli.
- Fortini, Franco (2018) *Foglio di via e altri versi* [1946], edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca. Macerata: Quodlibet.
- Fortini, Franco (1956) “Lukács in Italia”. In Fortini 2003, 238-267.
- Fortini, Franco (1959a) “Le poesie italiane di questi anni”. In Fortini 2003, 548-606.
- Fortini, Franco (1959b) “Introduzione a Bertolt Brecht, *Poesie e canzoni*”. In Fortini 2003, 1350-1364.
- Fortini, Franco (1962) “Astuti come colombe”. In Fortini 2003, 44-68.
- Fortini, Franco (1965) “Mandato degli scrittori e fine dell’antifascismo”. In Fortini 2003, 130-186.
- Fortini, Franco (1967) “Prefazione”. In Id., *Foglio di via e altri versi*, nuova edizione riveduta con una nota dell’autore, Torino, Einaudi, ora in Id., *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 2015.
- Fortini, Franco (1969) “Neruda tradotto da Quasimodo”. In *Quasimodo e la critica*, a cura di Gilberto Finzi. Milano: Mondadori.
- Fortini, Franco (1972) “Traduzione e rifacimento”. In Fortini 2003, 818-838.
- Fortini, Franco (1974) *La poesia di Scotellaro*. Roma: Basilicata editrice.
- Fortini, Franco (1977) *I poeti del Novecento*. Bari: Laterza.

- Fortini, Franco (1985) “Risponde al Cases per elogi alla propria versione di *Johanna der Schlachthöfe*”. In Fortini 2003, 1092-1093.
- Fortini, Franco (2003) *Saggi ed epigrammi*, a cura e con uno scritto introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda. Milano: Mondadori.
- Fortini, Franco (2011) *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di Maria Vittoria Tirinato, premessa di Luca Lenzini. Macerata: Quodlibet.
- Friedrich, Hugo (1958) *La struttura della lirica moderna* [1956], tr. it. Piero Bernardini Marzolla. Milano: Garzanti.
- Galatà, Francesco (2024) “Quasimodo e la «ricerca impetuosa dell'uomo». Dalla traduzione dei classici alla poesia del dopoguerra”. «sinestesieonline» 44: [https://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2024/12/Sinestesieonline\\_summerschool2024\\_Galata.pdf](https://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2024/12/Sinestesieonline_summerschool2024_Galata.pdf) (consultazione 8.9.2025).
- Galli, Matteo (2013) “Concorrenza ed egemonia: letteratura e cinema in Italia e in BRD (1945-1968)”. In Fantappiè e Sisto 2013: 187-196.
- García Lorca, Federico (1940) *Poesie*, prefazione e traduzione di Carlo Bo. Modena: Guanda.
- García Lorca, Federico (1949) *Canti gitani e prime poesie*, introduzione, testo e versione a cura di Oreste Macrì. Parma: Guanda.
- García Lorca, Federico (2020) *Lamento per Ignacio S. Mejías*, a cura di Francesco Fava. Mucchi: Modena.
- Gatto, Alfonso (1949) *Il capo sulla neve*. Milano: Edizioni di «Milano sera».
- Gatto, Marco (2017) “Pasolini, Scotellaro e la poesia dei contadini lucani”. In *Lo scrittore al tempo di Pasolini e oggi*, a cura di Angela Felice e Antonio Tricomi, 13-45. Venezia: Marsilio.
- Gatto, Marco (a cura di) (2021) “Dalle colonne dell'«Avanti!». Un dibattito su letteratura, impegno e meridionalismo (1954-1955)”. «l'ospite ingrat» 10: 179-210.
- Gatto, Marco (2022) “Pasolini, Gramsci e la poesia popolare”. In *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia*, a cura di Paolo Desogus, 149-164. Venezia: Marsilio.
- Ginzburg, Carlo, e Adriano Prosperi (2020) *Giochi di pazienza. Un seminario sul 'Beneficio di Cristo'* [1975]. Macerata: Quodlibet.
- Ginzburg, Natalia (1986) *Lessico famigliare* [1963]. Torino: Einaudi.
- Giovanni (1946) *Il Vangelo secondo Giovanni tradotto dal greco da Salvatore Quasimodo*, note di Pietro De Ambroggi. Milano: Gentile.
- Giovannuzzi, Stefano (2001) “Alfonso Gatto dopo la guerra: un controverso ritorno alla lirica”. «trasparenze» 11: 67-90.
- Gramigna, Valeria (2007) *Tradurre. Voci dagli «altri»*, interviste raccolte e presentate da Valeria Gramigna, prefazione di Marie Therese Jacquet. Bari: B. A. Graphis.

- Gramsci, Antonio (2007) *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana. Torino: Einaudi.
- Guglielminetti, Marziano (1998) "Introduzione". In Cesare Pavese, *Poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, V-XXVII. Torino: Einaudi.
- Hikmet, Nazim (1958) *Poesie*, a cura di Franco De Poli. Milano: Edizioni Avanti!
- Hikmet, Nazim (1961) *La conga con Fidel*, traduzione di Joyce Lussu. Milano: Edizioni Avanti!
- Hughes, Langston (1960) *Io sono un negro*, a cura di Stefania Piccinato. Milano: Edizioni Avanti!
- Iannuzzi, Giulia (2016) "La poesia straniera in Italia, «un dono di libertà». Traduzioni e testi a fronte, dall'Ottocento a ieri". «tradurre. pratiche teorie strumenti» 10: <http://rivistatradurre.it/2016/05/la-poesia-straniera-in-italia-un-dono-di-libertà> (consultazione 8.9.2025).
- Ieva, Saverio (2001) "La cultura americana nella critica di Pavese. Mito positivo, Mito negativo". «Italies» 5: 155-166.
- Kvilividze, Mihail (1961) *Dedicato a te, cara*, traduzione di Ivan Ketoff e Gilberto Finzi. Milano: Edizioni Avanti!
- Lavezzi, Gianfranca (1999) "Umberto Saba traduttor de' traduttor di Esenin". «Autografo» 39: 1000-1012.
- Leavitt, Charles (2021) "Impegno nero: gli intellettuali italiani e la lotta afroamericana". «Ácoma» 21: 84-115.
- Leydi, Roberto, e Tullio Kezich (a cura di) (1954) *Ascolta mister Bilbo. Canzoni di protesta del popolo americano*. Milano: Edizioni Avanti!
- Leydi, Roberto (a cura di) (1963) *Canti sociali italiani*. Milano: Edizioni Avanti!
- Leydi, Roberto (1981) "Le ricerche sul canto sociale". In *Bosio oggi: rilettura di un'esperienza*, a cura di Cesare Bermiani, 135-143. Mantova: Provincia di Mantova/Istituto Ernesto De Martino.
- Leydi, Roberto (1991) *L'altra musica. Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*. Milano: Giunti/Ricordi.
- Leydi, Roberto, e Renata Mezzanotte (1958) *Marionette e burattini*. Milano: Edizioni Avanti!
- Lombardi-Diop Cristina (2022) "Translating Blackness. Langston Hughes in Italy". In *Langston Hughes in Context*, a cura di Vera Kutzinski e Anthony Reed, 213-222. Cambrige: Cambridge University Press.
- Lupetti, Fausto, Nino Recupero, Francesco Leonetti, Eleonora Fiorani e Aldo Brandirali (1974) *La polemica Vittorini-Togliatti e la linea culturale del PCI nel 1945-47*. Milano: Lavoro liberato.
- Lussu, Joyce (a cura di) (1963) *Canti esquimesi*. Milano: Edizioni Avanti!
- Lussu, Joyce (a cura di) (1967) *Tradurre poesia*. Milano: Mondadori.

- Luzi, Mario (1954) "Dubbi sul realismo poetico". «La Chimera» 1: 1.
- Macrì, Oreste (a cura di) (1952) *Poesia spagnola del Novecento*. Parma: Guanda.
- Macrì, Oreste (1956) "Tra realisti e ultimi ermetici". In Id., *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, 411-418. Firenze: Vallecchi.
- Macrì, Oreste (1986) "Poesia di Quasimodo: dalla «poetica della parola» alle «parole della vita»", 19-278. In Id., *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il Poeta*. Palermo: Sellerio.
- Mao Tze Tung (1958) *Poesie*, traduzione di Franco De Poli, introduzione di Franco Fortini. Milano: Edizioni Avanti!
- Marchetti, Mario (2013) "Un dilettante alla corte dei classici. Libere note di editoria e traduzioni di testi greci e latini". «tradurre. pratiche teorie strumenti» 4: <https://rivistatradurre.it/un-dilettante-all-a-corte-dei-classici> (consultazione 8.9.2025)
- Massia, Federica (2021) *Il Fogliame americano. Whitman in Italia e la nascita del verso libero*. Modena: Mucchi.
- Matacotta, Franco (1945) *Fisarmonica rossa*. Roma: Darsena.
- Matacotta, Franco (1957) *Versi copernicani*. Firenze: Vallecchi.
- Mazzoni, Guido (2005) *Sulla poesia moderna*. Bologna: Il mulino.
- Mencarelli, Paolo (2011) *Libro e mondo popolare. Le Edizioni Avanti! di Gianni Bosio 1953-1964*. Milano: Biblion edizioni.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1978) "Introduzione". In *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, 5-13. Milano: Mondadori.
- Mengaldo Pier Vincenzo (1991) "Il linguaggio della poesia ermetica". In Id., *La tradizione del Novecento*, 131-58. Torino: Einaudi.
- Milani, Mila (2023) *Publishing Contemporary Foreign Poetry. Transnational Exchange in the Italian Publishing Field, 1939-1977*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Milani, Mila (2025) "Angelo Maria Ripellino e la poesia sovietica. Posizionamenti nel campo editoriale e letterario nazionale e transnazionale". «ri.tra | rivista di traduzione» 3: 155-172.
- Miliucci, Fabrizio (2021) "La poesia della Resistenza francese nel dibattito sulle riviste italiane del dopoguerra". «ticontre. teoria testo traduzione» 15: <https://teseo.unitn.it/ticontre/issue/view/114> (consultazione 8.9.2025).
- Montale, Eugenio (1966) "Il fascismo e la letteratura" [1945]. In Id., *Auto da fé*, 20-25. Milano: Il saggiautore.
- Nanni, Renzo (1952) *L'avvenire non è la guerra*. Roma: Il canzoniere.
- Neruda, Pablo (1954) *Poesie*, traduzione di Salvatore Quasimodo e disegni di Renato Guttuso. Torino: Einaudi.
- Pantalei, Giulio Carlo (2025) *Una lingua per cantare: gli scrittori italiani e la musica leggera*. Torino: Einaudi.

- Panzieri, Raniero (1982) *L'alternativa socialista. Scritti 1944-1956*. Torino: Einaudi.
- Panzieri, Raniero [1964] (1994) "Uso socialista dell'inchiesta operaia". In *Spon-  
taneità e organizzazione. Gli anni dei «Quaderni rossi». 1959-1964*, a cura di Stefano Merli. Pisa: Biblioteca Franco Serantini.
- Paolini, Alcide (1954) "Pavese e la giovane poesia". *«Momenti»* 15-16: 7.
- Pasolini, Pier Paolo e Mario Dell'Arco (a cura di) (1952) *Poesia dialettale del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo (a cura di) (1955a) *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*. Parma: Guanda.
- Pasolini, Pier Paolo (1955b) "La poesia popolare in Italia". In Pasolini 1999, 859-993.
- Pasolini, Pier Paolo (1955c) "Poesia popolare e poesia d'avanguardia". In Pasolini 1999, 592-600.
- Pasolini, Pier Paolo (1957a) "La poesia e il Sud". In Pasolini 1999, 678-681.
- Pasolini, Pier Paolo (1957b) "Fine dell'«engagement»". In Pasolini 1999, 1203-1206.
- Pasolini, Pier Paolo (1999) *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Cesare Segre, vol. I. Milano: Mondadori.
- Paternostro, Rocco (2003) "Salvatore Quasimodo o della poesia come etica". *«Rivista di letteratura italiana»* 1: 251-261.
- Pavese, Cesare (1936) *Lavorare stanca*. Firenze: Edizioni di Solaria.
- Pavese, Cesare (1943) *Lavorare stanca*. Torino: Einaudi.
- Pavese, Cesare (1946) "Gelosia", "Finestra", "Creazione", "Il vino triste". *«La strada»* 1: 31-34.
- Piovano, Giorgio (1950) *Poema di noi*. Milano: Le edizioni di base.
- Pisuttu, Elena (2016) "Ho cominciato a tradurre poesie per caso: Joyce Lussu e la traduzione". In *Letteratura della letteratura. Atti del XV Convegno internazionale della MOD, 12-15 giugno 2013*, a cura di Aldo Maria Morace, Alessio Giannanti, 281-292. Pisa: ETS.
- Plastino, Goffredo (a cura di) (2016) *La musica Folk: storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*. Milano: Il Saggiatore.
- Quasimodo, Salvatore (1947) *Giorno dopo giorno*, introduzione di Carlo Bo. Milano: Mondadori.
- Quasimodo, Salvatore (1949) *La vita non è sogno*. Milano: Mondadori.
- Quasimodo, Salvatore (1950) "Una poetica". In Quasimodo 1996: 279-280.
- Quasimodo, Salvatore (1956) "Discorso sulla poesia" [1953]. In Id., *Il falso e il vero verde*, 71-89. Milano: Mondadori.
- Quasimodo, Salvatore (a cura di) (1958) *Poesia italiana del dopoguerra*. Milano: Schwarz.

- Quasimodo, Salvatore (1959) "Nobel Lecture: Il poeta e il politico". [www.nobelprize.org/prizes/literature/1959/quasimodo/25676-salvatorequasimodo-nobel-lecture-1959](http://www.nobelprize.org/prizes/literature/1959/quasimodo/25676-salvatorequasimodo-nobel-lecture-1959) (consultazione 8.9.2025)
- Quasimodo, Salvatore (1996) *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di Gilberto Finzi, prefazione di Carlo Bo. Milano: Mondadori.
- Quasimodo, Salvatore (2004) *Lirici greci* [1940], a cura di Niva Lorenzini, con tre scritti di Luciano Anceschi. Milano: Mondadori.
- Quiriconi, Giancarlo (a cura di) (2011) *Antologie e poesia nel Novecento italiano*. Roma: Bulzoni
- Raboni, Giovanni (1996) "Ripartire da Babele". In Piero Gelli, *Poesia europea del Novecento 1900-1945*, 7-15. Milano: Skira.
- Raffini, Daniel (2022) «Trovare nuove terre o affogare». *Europeismi, letterature straniere e potere nelle riviste italiane tra le due guerre*. Roma: Sapienza Università Editrice.
- Rando, Giuseppe (2024) "Quasimodo traduttore e traduttologo". «sinestesie-online» 44: 1-14. [https://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2024/12/Sinestesieonline\\_Summer2024\\_Rando\\_nuova-versione.pdf](https://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2024/12/Sinestesieonline_Summer2024_Rando_nuova-versione.pdf) (ultima consultazione 8.9.2025)
- Remigi, Gabriella (2012), *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una «splendida monotonia»*. Firenze: Olschki.
- Romano, Tito, e Giorgio Solza (a cura di) (1960) *Canti della Resistenza italiana*. Milano: Edizioni Avanti!
- Romanò, Angelo (1964) "Un discorso sulla poesia". «La fiera letteraria», 25 maggio.
- Russi, Antonio (1945) "Cesare Pavese, *Lavorare stanca*". «La strada» 1: 69-77.
- Salinari, Carlo (1960) *La questione del realismo*. Firenze: Parenti.
- Sandburg, Carl (1961) *Chicago*, a cura di Franco De Poli. Milano: Edizioni Avanti!
- Sanguineti, Edoardo (a cura di) (1969) *Poesia italiana del Novecento*. Torino: Einaudi.
- Sartore, Serena (2015) *La poesia spagnola del Novecento in Italia. Ricezione e influenze*, tesi di dottorato, relatrici: Siriana Sgavichchia e Flavia Cartoni. Università per Stranieri di Perugia/Universidad de Castilla-La Mancha.
- Scotellaro, Rocco (1954) *È fatto giorno*. Milano: Mondadori. Ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Franco Vitelli, Giulia Dell'Aquila, Sebastiano Martelli. Milano: Mondadori, 2019.
- Sechi, Lamberto (1959) "Realtà e tradizione formale nella poesia del dopoguerra". «Nuova corrente» 16: 91-99.
- Sica, Beatrice (2007) *Poesia surrealista italiana*. Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Sisto, Michele (2025) "L'Antologia di Spoon River di Cesare Pavese. Genesi e posizionamento di un'opera (tradotta) nel campo letterario italiano (1930-1950)". «ri.tra | rivista di traduzione» 3: 66-165.

- Siti, Walter (1980) *Il neorealismo nella poesia italiana (1941-1956)*. Torino: Einaudi.
- Spampinato, Salvatore (2020) “«Il temporale / è svanito con enfasi»: *Traducendo Brecht* di Franco Fortini nel campo letterario italiano”. In *Sottosopra. Indagine su processi di sovversione*, a cura di Chiara Allocca, Francesca Carbone, Rosa Coppola, Beatrice Occhini, 349-369. Napoli: UniorPress.
- Spampinato, Salvatore (2021) *La ricezione di Brecht e la poesia italiana del secondo Novecento*, tesi di dottorato, relatore: Roberto Gilodi. Torino, Università degli Studi di Torino.
- Spampinato, Salvatore (2022) “«Contro la ‘musica gastronomica’». Il modello brechtiano, i Cantacronache e la canzone popolare in Italia”. *«Allegoria»* 85: 174-193.
- Spampinato, Salvatore (2024) “«Io ti abbandono, o Franco, il paradiso». Sul carteggio tra Cesare Cases e Franco Fortini”. *«l’ospite ingrato»* 15.
- Spignoli, Teresa (2011) “«Un quaderno da squadernare». Le antologie europee della generazione ermetica”. In Quiriconi 2011, 63-111.
- Tarani, Tommaso (2011) “*Poesia italiana del dopoguerra* di Salvatore Quasimodo”. In Quiriconi 2011, 185-205.
- Tatasciore, Enrico (2020) “Eternità dei mortali. I *Lirici greci* di Quasimodo”. In Id., *Moderne parole antiche. Cardarelli, Ungaretti, Quasimodo, Saba e i classici*, 317-404. Novate Milanese: Prospero.
- Tedesco, Natale (2011) “La Spagna negli scrittori siciliani del Novecento. Alcuni esemplari da Sciascia a Piccolo”. In *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione. Nuovi studi dedicati a Giuseppe Detti*, a cura di María de las Nieves Muñiz Muñiz e Jordi Gràcia García, 107-126. Roma: Bulzoni.
- Tiozzo, Enrico (2009) *La letteratura italiana e il premio Nobel. Storia critica e documenti*. Firenze: Olschki.
- Toti, Gianni e Marinka Dallos (a cura di) (1959) *Poeti ungheresi. Petofy, Ady, Józef*. Milano: Edizioni Avanti!
- Taravacci, Pietro (2024), *Vigenza ritmica delle traduzioni lorchiiane di Oreste Macci. Il Compianto per Ignazio Sánchez Mejías*. «ri.tra | rivista di traduzione» 2: 121-143.
- Turconi, Sergio (1977) *La poesia neorealistica italiana*. Milano: Mursia.
- Vaptzarov, Nikola (1957) *Non chiudere la porta*, tr. it. Mario De Micheli, W. Andreoni e Leonardo Pampuri. Milano: Edizioni Avanti!
- Veronesi, Matteo (2004) “Poetica e ideologia dell’‘assenza’ dalla «Voce» agli ermetici”. In *La sfida della letteratura. Scrittori e poteri nell’Italia del Novecento*, a cura di Neil Novello, 14-31. Roma: Carocci.
- Zublena, Paolo (2018) “Ermetici o no? Bo e Macrì traduttori di poesia spagnola novecentesca (1938-1945)”. *«Quaderni del Pens»* 1: 7-15.