

Michele Sisto

L'Antologia di Spoon River di Cesare Pavese

Genesi e posizionamento di un'opera (tradotta) nel campo letterario italiano (1930-1950)

Mentre la Spoon River Anthology di Edgar Lee Masters (1915) è oggi considerata un'opera minore della letteratura americana del Novecento, la traduzione promossa da Cesare Pavese è una delle opere di poesia più importanti del secondo dopoguerra italiano, tuttora ampiamente letta e celebrata. Il saggio ne indaga la genesi, collocandola all'interno della produzione letteraria di Pavese e soffermandosi su tre momenti: l'identificazione dell'Anthology come testo di rilevante valore letterario, e dunque degno di essere fatto conoscere agli scrittori italiani (1930-31); la manipolazione del testo proposta dalla prima edizione einaudiana (1943); la sua consacrazione all'interno di un ambizioso progetto traduttivo mirato a legittimare nel campo letterario la nuova pratica della traduzione 'verso a verso' (1947-50). Sulla scorta del caso molto particolare dell'Antologia di Spoon River si discute inoltre se e in che misura una traduzione possa essere considerata e studiata come un'opera autonoma, con la propria poetica, forma testuale, traiettoria nel campo e capitale simbolico.

Parole chiave: *letteratura tradotta, campo letterario, storia delle traduzioni, Pierre Bourdieu, Antoine Berman.*

While Edgar Lee Masters's Spoon River Anthology (1915) is today considered a minor work of 20th-century American literature, its Italian translation, championed by Cesare Pavese, became one of the most significant poetic works of the post-World War II period and continues to be widely read and celebrated. This essay investigates its genesis, situating it within Pavese's literary production and focusing on three key moments: the initial identification of the Anthology as a text of substantial literary value, and thus worthy of introduction to Italy (1930-31); the editorial manipulation of the text in its first Einaudi edition (1943); and its subsequent canonization within an ambitious translation project aimed at legitimizing the new practice of line-for-line verse translation in the Italian literary field (1947-50). Drawing on the distinctive case of the Antologia di Spoon River, the essay further explores the extent to which a translation can be considered and studied as an autonomous work, with its own poetics, textual form, field trajectory and symbolic capital.

Keywords: *translated literature, literary field, history of translations, Pierre Bourdieu, Antoine Berman.*

Michele Sisto, "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 (2025) 66-135.

© ri.tra & Michele Sisto (2025). Creative Commons License CC BY 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/12904>.

World literature(s): la Spoon River Anthology nel mondo e l'eccezione italiana

In alcuni recenti interventi ispirati alla teoria dei campi (Bourdieu 2005 e 2025, Casanova 2023) e alla rinnovata discussione comparatistica sulla *world literature* (Damrosch 2002) ho suggerito che la letteratura mondiale può essere intesa non come un repertorio unico e globale, ma piuttosto come una serie di repertori distinti prodotti localmente, sulla base di criteri di selezione, di messa in valore e di interpretazione caratteristici di ciascuna cultura (Sisto 2019, 11-25). In altre parole, non esisterebbe una sola *world literature* ma molte *world literatures*, prodotte rispettivamente in lingua (o meglio all'interno di una cultura letteraria) francese, cinese, swahili o italiana. Questa impostazione, che mette al centro i produttori e le condizioni di produzione delle traduzioni, induce a porre l'accento sul fatto che fra l'opera 'originale' e l'opera 'tradotta' (aggettivi che andrebbero una volta per tutte messi tra virgolette: v. Emmerich 2017) non c'è in primo luogo un rapporto di *identità*, bensì di *alterità*¹.

Prendiamo l'oggetto di questo saggio: non solo per la lingua in cui è scritta, ma almeno altrettanto per la sua genesi, la sua autorialità, la sua struttura, la sua interpretazione e la sua posizione nel campo letterario l'*Antologia di Spoon River* pubblicata in Italia nel 1943 per iniziativa di Cesare Pavese nella traduzione di Fernanda Pivano *non è* (\neq) *The Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters (e per questo le distinguerò ricorrendo per una al titolo in inglese, per l'altra a quello in italiano). È un'opera fatta (rifatta, riscritta) in Italia, che naturalmente ha un imprescindibile rapporto con l'originale, ma la cui stessa esistenza in lingua italiana, la cui forma testuale e il cui riconoscimento si devono a interessi e logiche che con quell'originale hanno ben poco a che fare, che risiedono altrove: nel campo letterario in cui è stata prodotta (Sisto 2024a e 2024b). In questa prospettiva, ciascuna traduzione andrebbe considerata in prima istanza come opera a sé stante, appartenente alla cultura che l'ha prodotta e in cui «*ha fatto testo*» ovvero ha 'funzionato'

¹ Sul problema dello statuto ontologico della traduzione mi ripropongo di tornare in un articolo a cui sto lavorando, provvisoriamente intitolato *La traduzione come rappresentanza*.

come tale (Berman 1995, 92, corsivo dell'originale, trad. mia). L'insieme delle traduzioni prodotte in italiano costituirebbe dunque una parte integrante – e cospicua – del corpus complessivo della letteratura italiana.

Il caso della *Spoon River Anthology* si presta bene a collaudare questo quadro interpretativo, sia perché ancora oggi è largamente diffusa la percezione che «in un senso profondo» l'opera di Masters «fa[ccia] parte a pieno titolo della letteratura e della cultura italiane» (Izzo 2007, 99), sia perché fra la sua prima traduzione italiana e l'originale c'è una distanza particolarmente notevole, soprattutto di statuto simbolico: negli Stati Uniti l'originale ha avuto un certo successo fino agli anni Trenta, ma è oggi considerata un'opera marginale, minore, della letteratura nordamericana; la sua prima traduzione italiana, invece, non solo è tuttora in libreria, in compagnia ormai di molte altre, ma è tra i libri di poesia in assoluto più noti anche a livello popolare, ed è presto diventata un oggetto di ripetute imitazioni, riscritture, celebrazioni.

Vediamo qualche dato². Pubblicata per la prima volta nel 1915 per Macmillan, e in versione definitiva nel 1916, *The Spoon River Anthology* ha un ampio successo fino agli anni Venti. È un successo anche di scandalo: Masters, che si ispira alle vicende degli abitanti delle cittadine di Petersburg e Lewistown, dove è cresciuto, pubblica le sue poesie sul supplemento letterario settimanale di un quotidiano locale, sotto pseudonimo, tra le proteste di chi vi si riconosce e nel conseguente clamore della stampa. Per il suo contenuto esplicitamente politico riceve il plauso di poeti anticapitalisti di diverse tendenze, dal socialista Carl Sandburg a Ezra Pound, che più tardi sosterrà il fascismo. Ma il successo, pure assai notevole, non dura: Masters prova a cavalcarlo scrivendo un *sequel*, *The New Spoon River* (1924), e decine di altri libri, ma muore dimenticato e in miseria nel 1950. Negli Stati Uniti l'*Anthology* non è mai entrata né nel repertorio dei classici né in quello delle opere popolari: la stessa Macmillan smette di pubblicarlo negli anni Ottanta, e le ristampe presso altri

² Per una nitida analisi delle caratteristiche tematiche e formali della *Spoon River Anthology* nel contesto della poesia statunitense di inizio Novecento, nonché sulle reazioni della società letteraria del tempo v. Izzo 2007.

editori sono rare; persino gli studi sono per lo più circoscritti all'Università di Urbana, in Illinois, non distante dai luoghi di Spoon River e depositaria dell'archivio dell'autore³.

Anche fuori dagli Stati Uniti l'*Anthology* ha un riconoscimento piuttosto modesto: benché tradotta piuttosto presto in Germania (1924), e successivamente in Finlandia (1947), Romania (1968), Ungheria (1970) e Spagna (1974), arriva in Francia, che fino almeno a tutti gli anni Sessanta è il centro della consacrazione letteraria internazionale, solo nel 1976, e raramente viene proposta da case editrici di primo piano⁴. Se in questi paesi dunque non è un'opera sconosciuta, come negli USA è comunque ben lontana dall'essere popolare o canonica. Fuori dall'Europa, poi, non è mai arrivata. A tutt'oggi la voce Wikipedia dedicata alla *Spoon River Anthology* esiste in appena sei lingue⁵.

Solo in Italia l'*Antologia di Spoon River* è una delle opere più caratterizzanti di un'intera epoca, il secondo dopoguerra, e uno dei libri di poesia più venduti di sempre: la sola Einaudi, a partire dal 1943, ha pubblicato almeno ottanta ristampe della traduzione di Pavese/Pivano in dieci diverse collane, tutte di grande diffusione, dalla UNIVERSALE

³ Dagli anni Novanta è la University of Illinois Press di Urbana a farsi carico della ristampa delle opere complete di Masters: l'edizione commentata della *Spoon River Anthology* esce nel 1992. Neppure le celebrazioni per il centocinquantesimo anniversario della nascita dell'autore, che pure hanno stimolato la pubblicazione di ben tre edizioni tascabili (Penguin, Barnes & Noble e Signet Classics, tutte pubblicate nel 2007-2008, e mai ristampate), non sono riuscite a riscattare Masters dalla marginalità nel sistema letterario statunitense.

⁴ Solo in alcuni di questi paesi, inoltre, si è andati oltre la prima traduzione, e in nessuno si è arrivati a un'edizione tascabile: in Germania e Austria *Die Toten von Spoon River* [I morti di Spoon River] ha avuto in tutto tre traduzioni (1924, 1959, 2021, l'ultima delle quali, significativamente, a cura di un magistrato svizzero-italiano, Claudio Maira) per complessive sette riedizioni; in Spagna la *Antología de Spoon River* cinque (1974, 1993, 2012, 2020, 2021), nessuna delle quali ristampata; in Francia *Des voix sous les pierres*, o semplicemente *Spoon River*, tre (1976, 2000, 2016), solo una delle quali ristampata.

⁵ Inglese, ungherese, polacco, suomi, italiano e sardo (ultima consultazione: 25.6.2025). Per un confronto: la voce relativa a *Leaves of Grass* di Walt Whitman esiste in 27 lingue, quella relativa a *The Great Gatsby* di F. S. Fitzgerald in 70.

EINAUDI alle LETTURE PER LA SCUOLA MEDIA (arrivando a vendere, nei primi cinquant'anni, cinquecentomila copie); a queste si aggiungono almeno un'altra decina di edizioni presso case editrici di grande prestigio o di largo smercio, come Newton Compton (1974), BUR (1976), Mondadori (con due diverse traduzioni, 1987 e 2016), Piemme (1996), Corriere della Sera/Crocetti (2012), Il Saggiatore (2016), Feltrinelli (2018) e La Nave di Teseo (2022), spesso più volte ristampate. Non si contano poi le riscritture poetiche, teatrali, romanzesche, cinematografiche e musicali, la più celebre delle quali è l'album di Fabrizio De André del 1971 *Non al denaro né all'amore né al cielo* (un verso tratto dalla traduzione di Pavese/Pivano)⁶. 'Una Spoon River' è da tempo espressione idiomatica per indicare le voci dei morti, specie in relazione alla storia locale di una piccola comunità (una 'Spoon River partigiana', una 'Spoon River emiliana', ecc.).

Come si spiega una così estrema divergenza di traiettorie? Perché *The Spoon River Anthology*, che peraltro dovrebbe godere del privilegio simbolico dell'originalità, è rimasta un'opera marginale, mentre una traduzione italiana, che il senso comune considera di seconda mano, ha funzionato straordinariamente bene nel suo contesto, e continua a funzionare? Attraverso l'analisi di quello che in apparenza è un caso

⁶ Per citarne solo qualcuna, si va dalla riduzione musicale *Antologia di Spoon River per soli, coro e orchestra* di Gino Negri (1947) al volume fotografico *Omaggio a Spoon River* di Mario Giacomelli (1994), al romanzo *Nulla (una specie di Spoon River)* di Marcello Fois (1997), all'inchiesta giornalistica *Spoon River di Arcore: antologia di un impero al crepuscolo* di Marco Damilano (2011), al film *Ritorno a Spoon River* di Francesco Conversano e Nene Grignaffini (2015), fino al saggio storico *Una Spoon River partigiana: il campo dei partigiani nel cimitero monumentale di Staglieno* di Giordano Bruschi e Giuseppe Morabito (2017). Se assai significativa è la traduzione di 47 epitaffi, risalente al 1958, contenuta nel *Quaderno di traduzioni* di Beppe Fenoglio, davvero eclatante è l'edizione critica di un classico della filologia antica, la raccolta di epitaffi greci curata nel 1955 dal grecista tedesco Werner Peek con il sobrio titolo *Griechischen Vers-Inschriften* [Iscrizioni greche in versi], pubblicata nel 2019 nella prestigiosa collana Bompiani IL PENSIERO OCCIDENTALE con il titolo *Epitaffi greci: la Spoon River ellenica di Werner Peek*, che proietta il prestigio di cui gode in Italia l'*Anthology* su testi antichi quanto quelli dell'*Antologia palatina* (VII sec. a.C. – VI sec. d.C.) a cui Masters si era ispirato.

limite vorrei tentare di illuminare il rapporto di alterità, cui ho accennato, fra un'opera (l'originale) e l'altra (la 'traduzione'). Considerando l'*Antologia di Spoon River* di Pavese e Pivano come un'opera a sé proverò a ricostruire la sua genesi, gli interessi specifici che la plasmano, il contesto di lotte letterarie in cui si colloca, così come le trasformazioni a cui va incontro negli anni. Come ogni originale, infatti, anche una traduzione non è un oggetto immobile, fatto una volta per tutte, ma muta forma testuale con ogni nuova riedizione, e muta posizione nel campo con ogni presa di posizione su di essa: «l'opera d'arte», ha scritto Bourdieu, «è fatta non una ma cento, mille volte, da tutti coloro che a essa si interessano, che trovano un interesse materiale o simbolico nel leggerla, classificarla, decifrarla, commentarla, riprodurla, criticarla, combatterla, conoscerla, possederla» (2005, 242).

Per cominciare dobbiamo chiederci: chi è l'autore italiano dell'*Antologia di Spoon River*? La questione non è banale, perché l'edizione Einaudi del 1943 è a cura della traduttrice, Fernanda Pivano, che firma anche l'introduzione. Ma è noto che a riconoscere per primo in Italia il valore della *Spoon River Anthology*, più di dieci anni prima, è Cesare Pavese; che è Pavese a recensirla per primo, nel 1931; che è Pavese a proporla, in quella recensione, le prime traduzioni; che è Pavese, anni dopo, a far conoscere il libro alla giovanissima Pivano, a revisionarne profondamente la traduzione, a pubblicarla per Einaudi nel 1943 e a ripubblicarla nel '48 in una sede eccezionalmente legittimante come la collana I MILLENNI. In altre parole, benché il suo nome non figuri esplicitamente su alcun frontespizio o altrove, è Pavese l'importatore, il primo interprete, nonché il consacratore della *Spoon River Anthology* in Italia⁷. Detto e contrario: senza Pavese non avremmo avuto l'*Antologia di Spoon River*, o meglio non esisterebbe la straordinaria eccezione italiana nella storia mondiale delle traduzioni della *Spoon River Anthology*. Per queste ragioni Pavese va considerato il

⁷ Questo ruolo in tempi più recenti gli è stato riconosciuto dalla stessa casa editrice, che a partire dal 1971 pubblica l'*Antologia di Spoon River* con un'introduzione celebrativa di Guido Davico Bonino su «La storia di questo libro in Italia» (Masters 1971, V-XV) e dal 1993 con l'aggiunta dei tre saggi di Pavese su Masters (Masters 1993, V-XV e XXV-XLVI).

principale autore dell'*Antologia di Spoon River*. Principale perché, come ogni traduzione – e invero come ogni opera letteraria –, l'*Antologia di Spoon River* è il prodotto di una co-autorialità, nella quale in questo caso vanno inclusi almeno la traduttrice Fernanda Pivano e la casa editrice Einaudi.

Per comprendere la genesi di quell'opera italiana che è l'*Antologia di Spoon River* occorre dunque indagare in primo luogo la traiettoria di Pavese, per spiegare perché all'altezza del 1930 egli attribuisca valore letterario alla *Spoon River Anthology*, perché la prenda (in una certa misura) a modello per le poesie di *Lavorare stanca*, perché assai più tardi, nel 1943, decida di pubblicarne la traduzione, e quali criteri stilistici abbia seguito nel realizzarla insieme a Pivano. Poiché una ricostruzione complessiva della traiettoria di Pavese è ancora da fare, e richiederebbe un lungo studio, qui mi limiterò a soffermarmi sui tre momenti in cui l'opera di Masters è al centro del suo interesse, nonché oggetto di prese di posizione esplicite: 1. l'*identificazione* dell'*Anthology* come testo chiave e degno di essere fatto conoscere in Italia (1930-31); 2. la *manipolazione* del testo proposta dalla prima edizione einaudiana (1943); 3. la sua *consacrazione* nei MILLENNI Einaudi all'interno di un ben più ambizioso progetto traduttivo (1947-50). Per ciascuno di questi tre momenti proverò a definire la posizione di Pavese nel campo, gli interessi specifici che lo portano a prendervi posizione attraverso l'*Anthology*, e analizzerò quindi l'oggetto specifico in cui la presa di posizione si manifesta (un saggio, una traduzione, un'edizione) e la lettura posizionata che Pavese vi dà del testo di Masters; infine proverò a collocarla nel contesto delle lotte letterarie del momento, cercando di valutare quale contributo abbia dato al mutamento delle poetiche, dei canoni e delle regole dell'arte.

1. Identificazione: le prime prese di posizione di Pavese, da *I mari del sud* al saggio su *Spoon River* (1930-1931)

Perché Pavese identifica nella *Spoon River Anthology* un capolavoro, o quantomeno un'opera che ai suoi occhi, e inizialmente solo ai suoi, appare tanto interessante da meritare un investimento personale

straordinario – e certamente non redditizio in termini economici – come la scrittura di un saggio e un tentativo di traduzione?⁸ Da che punto di vista, o, più concretamente, da quale posizione nel campo letterario italiano, la sconosciuta *Anthology* dello sconosciuto Masters acquista *valore* letterario?

Com'è noto, Pavese, che è nato nel 1908, si imbatte nell'*Anthology* nel febbraio del 1930 (Pavese 2021, 1318). Si trova allora nelle primissime fasi della sua traiettoria di scrittore: ha ventidue anni, già da tempo fa tentativi di poesia e di prosa che egli stesso giudica dilettanteschi, e sta lavorando alla sua tesi di laurea su Walt Whitman (che discuterà in giugno all'università di Torino). Retrospectivamente lo si può identificare come un momento-soglia: di lì a poco, nell'agosto-settembre 1930, scriverà la sua prima poesia «notevole», come riconoscerà più tardi egli stesso (Pavese 1934, 107), e, a partire da novembre, farà il suo ingresso nel campo letterario, in veste di critico e traduttore di letteratura americana. Le sue prime prese di posizione sono tre articoli pubblicati sulla «Cultura» di Arrigo Cajumi, dedicati rispettivamente a *Sinclair Lewis* (novembre 1930), *Sherwood Anderson* (aprile 1931) e all'*Antologia di Spoon River* (novembre 1931), e due traduzioni, da lui stesso proposte agli editori (v. Ferme 2002, 105-136), riguardanti gli stessi autori: *Il nostro signor Wrenn* di Sinclair Lewis (per Bemporad nel 1931 con la mediazione di Cajumi) e *Riso nero* di Sherwood Anderson (per Frassinelli nel 1932 con la mediazione di Ginzburg); una terza traduzione, quella della stessa *Anthology*, proposta a Frassinelli, non verrà realizzata per l'indisponibilità dell'editore (Pavese a Cajumi, 21.11.1932, in Pavese 1966a, 353).

A quest'altezza Pavese è un aspirante con grandi ambizioni (nel '28 scrive al suo maestro Augusto Monti: «l'arte vuole un lungo travaglio e maceramento dello spirito, un incessante calvario di tentativi che per lo più falliscono, prima di giungere al capolavoro»: 18.5.1928, in Pavese 1966a, 93), ma che ancora per diversi anni non saprà che strada intraprendere (ancora nel luglio del '32 scrive all'amico Sturani: «Sto aspettando che la mia vita cambi. Di fare il

⁸ Per il problema dell'*identificazione* o *individuazione* di un 'capolavoro' v. Sisto 2019, 39-68.

critico non ne ho più voglia (non son mai stato capace a pigliarmi sul serio, in questo); il professore neanche; il traduttore meno ancora. Sono libero come un neonato, di scegliermi una posizione»: 26.7.1932, in Pavese 1966a, 345). Rispetto al campo letterario italiano, dunque, all'inizio del 1930 Pavese è ancora sostanzialmente uno spettatore esterno: i suoi principali interlocutori sono lo stesso Monti, suo professore al liceo D'Azeglio e scrittore di romanzi, alcuni compagni di scuola, e solo da poco tempo Leone Ginzburg, più giovane di lui ma assai meglio inserito nei circuiti letterari (a cominciare da quello gobettiano del «Baretti»), che lo metterà in contatto, proprio nel '30, con Arrigo Cajumi e la «Cultura» così come, nel '33, con Alberto Carocci e «Solaria». Anche la sua conoscenza del dibattito letterario è superficiale: i suoi riferimenti fino alla fine degli anni '20 sono ancora Carducci e D'Annunzio, De Amicis e Calandra, Da Verona e Salgari, Papini e Prezzolini, i futuristi e i rondisti; nessun cenno, almeno nelle lettere, agli scrittori più discussi dalle avanguardie del momento, anche a Torino, come Saba, Ungaretti e Montale per la poesia o Bontempelli, Svevo e Moravia per la prosa. D'altra parte, mostra di avere qualche contezza dei 'principi di classificazione' (Bourdieu 2005, 380-387) della lotta letteraria corrente, come quello fra strapaese e stracittà; e la sua autorappresentazione come 'provinciale', più volte ribadita, corrisponde alla distanza che, in quanto torinese, evidentemente percepisce rispetto alle capitali letterarie del momento, Firenze e Roma (v. Baldini 2023, 271-369).

La marginalità del suo posizionamento e la sua relativa estraneità alla discussione corrente lo predispongono ad accogliere i primi scrittori 'sconosciuti' in cui con l'entusiasmo del neofita si imbatte – non tanto Whitman, relativamente noto in Italia e da lui letto già nel '26, quanto la triade Anderson-Lewis-Masters, che incontra e studia assiduamente nel momento-soglia 1929-30 (v. la corrispondenza in inglese con l'italo-americano Anthony Chiuminatto: Pavese e Chiuminatto 2007) – come delle importanti 'scoperte', che a contrasto con le sue letture ancora prevalentemente scolastiche e attardate (nelle lettere cita Orazio e Shakespeare, la *Légende des Siècles* di Hugo e il *Faust* di Goethe) hanno un effetto dirompente. In essi Pavese è portato a riconoscere dei *modelli* per la propria scrittura: non che intenda rifare

meccanicamente Anderson o Masters in italiano; piuttosto, nelle loro opere trova strategie di scrittura da impiegare negli esperimenti che va facendo in quegli anni, tanto sul fronte della poesia, con i primi testi di *Lavorare stanca* (1930-32), quanto su quello della prosa, con *Ciau Masino* (1931-32). Credo che così si spieghino sia l'eccezionale valore letterario attribuito da Pavese (e inizialmente quasi solo da lui) a questi autori, e in particolare a Masters, sia la sua propensione a presentarli come *modelli* innovativi, da contrapporre alle poetiche dominanti che percepisce come inadeguate. Non solo: l'aspirazione ad essere riconosciuto, ovvero a cominciare a *esistere* nel campo, fa inoltre sì che, dalla sua posizione marginale, gli appaia simbolicamente redditizia la scommessa di presentarsi come lo 'scopritore' di questi scrittori (laddove uno scrittore consacrato come Emilio Cecchi, peraltro ben più esperto in materia di letteratura anglo-americana ma preoccupato di conservare l'egemonia del genere prosa d'arte a cui doveva la propria affermazione, aveva piuttosto interesse a inquadrarli come qualcosa di ordinario per gli Stati Uniti e tutt'altro che esemplare per l'Italia, come in effetti farà nel '42 nella prefazione ad *Americana*). Non potendo ancora prendere posizione con opere proprie, delle quali è costantemente insoddisfatto, Pavese può dunque farlo in veste di critico e di traduttore, che basa la propria originalità e rilevanza sull'importare modelli alternativi⁹.

Che Pavese scriva di questi scrittori americani per intervenire nel dibattito letterario italiano è particolarmente evidente nel saggio su Anderson. Qui affronta una problematica tra le più attuali nel campo del romanzo, quella di una rappresentazione della città e della campagna che sia adeguata alle trasformazioni impresse dalla modernità. La sua idea, maturata attraverso l'esperienza a cavallo fra le Langhe e Torino, è che l'industrialismo abbia travolto allo stesso modo città e campagna («Le fabbriche inghiottono tutto. [...] I campi sono lavorati a macchina, grandi fabbriche anch'essi»; i nuovi protagonisti sono «i

⁹ Anche «la sua estetica linguistica [ovvero il suo modo di tradurre] era rivolta a chi – i letterati – controllava la produzione e la divulgazione della letteratura italiana, e il suo obiettivo principale era quello di costringerli a cambiare la lingua letteraria: quindi era importante che fossero soprattutto questi ultimi a leggere le sue traduzioni (ed eventualmente le sue opere) per rendersi conto di un diverso modo di scrivere che fosse più in linea con i tempi» (Ferre 2002, 124n).

contadini volgari e severi, fracassoni e tormentati, delle grandi città provvisorie»: Pavese 1931a, 37), e che uno scrittore come Anderson possa fornire agli scrittori italiani una serie di strategie formali per scrivere opere davvero all'altezza dei tempi:

Per Anderson, tutto il mondo moderno è un contrasto di città e campagna, di schiettezza e vuota finzione, di natura e piccoli uomini. *Quanto tocchi anche noi questa idea, credo inutile dire*. E di quanto noi siamo inferiori in potenza vitale alla giovane America, possiamo vedere da questo: un problema che ha dato all'America opere come quelle di cui parlo [i romanzi di Theodore Dreiser, Sinclair Lewis e Sherwood Anderson], *non ha dato tra noi che una caricatura letteraria: strapaese e stracittà* (ivi, 38, corsivi miei).

La presa di posizione è chiarissima. Il giovane provinciale Pavese, che vuole intervenire nel dibattito sul romanzo senza ancora far parte della rete di relazioni sociali e simboliche in cui si muovono i suoi protagonisti, dall'antiromanzesco Papini al proromanzesco Borgese, dallo stracittadino Bontempelli allo strapaesano Curzio Malaparte (Baldini 2023, *passim*), si può permettere un giudizio liquidatorio sull'insieme della produzione narrativa italiana contemporanea e proporre un possibile *modello* alternativo (di cui allo stesso tempo si fa rappresentante nel campo italiano attraverso la traduzione di *Riso nero*). Mentre gli strapaesani guardano a modelli esclusivamente italiani (Firenzuola, Lasca, Cellini, con esiti toscaneggianti che dovevano apparire strani, per non dire ridicoli al giovane piemontese), gli stracittadini per lo più ai francesi (post-dadaisti e certi surrealisti), e la terza avanguardia, quella di «Solaria», che comincia allora ad affermarsi, a Proust, Joyce e Svevo (ivi, 262-263, 333-339), Pavese propone di guardare agli scrittori americani, allora considerati dei provinciali rispetto al 'centro' europeo, e soprattutto incompatibili con le 'regole dell'arte' dominanti nel campo di produzione ristretta, che nel 1930 sono ancora in larga misura quelle della «Ronda» (il rigore formale, la bella pagina, la forma breve, ecc.: ivi, 154-163).

Il rapporto di Pavese con la *Spoon River Anthology* è analogo, ma più complesso. La lettura di Masters gli suggerisce una via d'uscita dall'*impasse* artistica in cui si dibatte da anni, e che egli stesso ritiene dovuta all'esasperato soggettivismo caratteristico della lirica tardo-

romantica (di cui, come abbiamo visto, prevalentemente si nutre fino al '29). «Era conscio – scrive Antonio Sichera – di essere ‘uno dei tanti figli infraciditi dell’800’, pronti a dire ‘Io, io io, io, sempre io, non si scappa’» (Pavese 2021, XIV). Pavese stesso, nel tempestivo autocommento *Il mestiere di poeta* (1934), riconosce il ruolo dei suoi «studi e traduzioni dal nordamericano» nel passaggio «da un lirismo tra di sfogo e di scavo (povero scavo che sovente dava nel gratuito e sfogo vizioso che sempre finì nell’urlo patologico) al *pacato e chiaro racconto dei Mari del Sud*» (ivi, 107, corsivo mio). E in particolare individua nel principio «ogni poesia, un racconto», che con ogni evidenza deriva dalla lettura dell’*Anthology*, la giustificazione «tecnica» di «tutti i tentativi compresi in [*Lavorare stanca*]» (Pavese 1934, 106). Ma questo è solo l’esito, il distillato finale, di un processo ben più articolato. Che cosa trova, in realtà, Pavese nell’*Anthology* all’altezza del suo primo incontro con l’opera?

Per capirlo è necessario analizzare l’edizione del 1916, quella che l’aspirante scrittore Pavese legge e studia nel corso del 1930, come un insieme di strategie poetiche che ai suoi occhi devono essere apparse particolarmente interessanti. In primo luogo, Masters adotta un modello classico, dunque altamente legittimato, quello dell’*Antologia Palatina* (*Greek Anthology*), traendo però la materia per i suoi epitaffi dalle vite di personaggi reali di Lewistown, dove vive ed esercita la professione di avvocato: un modo efficace di tenere insieme il carattere prestigioso della poesia colta con un’estrema referenzialità a un contesto contemporaneo, molto circoscritto e assai prosaico. Il libro ha infatti – ha rilevato la critica¹⁰ – un evidente carattere satirico (le contraddizioni e le ipocrisie di una piccola città del Midwest), politico (le lotte fra il partito conservatore e quello liberale, al quale Masters aderisce), storico (lo sfondo della Guerra civile americana, la polemica contro Lincoln, ecc.) e sociale (in chiave apertamente anticapitalista: i ‘cattivi’ sono il banchiere, il sindaco proibizionista, il parroco ipocrita; i ‘buoni’ sono gli idealisti, i falliti, le prostitute, e in genere le vittime dei ‘cattivi’). Master adotta inoltre sistematicamente l’extralocalità (a

¹⁰ Per un’analisi puntuale di alcuni di questi aspetti v. Hallwas 1992 e Izzo 2007, 95-99.

prendere la parola non è un io lirico identificabile col poeta, bensì centinaia di personaggi diversi) e prevalentemente il verso libero (che genera un effetto di autenticità nel modo di esprimersi di ciascun personaggio, pur senza mai ricadere nel dialetto), e crea in questo modo una ricca polifonia: dando voce a individui di ogni genere ed età, estrazione sociale e culturale – come di rado accade nella lirica, e invece accade più spesso nell'epica (Masters pensa alla *Commedia* di Dante, uno spunto che sarà importante per Pavese) – riesce a dare all'opera una forte dimensione democratica, da cui Pavese, che nelle lettere degli anni Venti inneggia (sebbene sempre con una certa autoironia) a Lenin e alla rivoluzione, non poteva non rimanere colpito. A questa corrisponde un'altrettanto forte dimensione romanzesca: non solo il senso di molte poesie non si può cogliere senza metterle in relazione alle altre (spesso, proseguendo nella lettura, si scopre infatti che un personaggio mente, o ignora qualche fatto fondamentale), ma il lettore è chiamato a ricostruire le vicende del paese collegando e confrontando – con un certo effetto insieme di pettegolezzo e di *suspense* – i fatti e i punti di vista che emergono da ciascun epitaffio (p.es. il banchiere Thomas Rhodes, evocato e spesso maledetto da ben venti altri personaggi, appare nell'insieme come il protagonista negativo del 'romanzo'). Ancora, Masters tenta di ricondurre i destini particolari dei suoi personaggi a una visione unitaria e universale, e lo fa prima richiamando le storie di molti di loro nella *Spoonriad* (un frammento di poema epico di circa 280 versi attribuito a uno dei personaggi, Jonathan Swift Somers), che costituisce una sorta di baricentro romanzesco dell'opera, e poi in un *Epilogue* di quasi venti pagine in dialoghi rimati, fin troppo chiaramente ispirato al *Faust* di Goethe (si avvicinano diverse voci, dalla divinità norrena Loki a Belzebù, dalla Via lattea alle Profondità infinite), un tentativo (a dire il vero piuttosto kitsch) di poesia cosmica. A questa dimensione strutturale Masters tiene molto:

Ci sono *duecentoquarantaquattro personaggi* nel libro, senza contare quelli che compaiono nella *Spoonriad* e nell'*Epilogo*. Ci sono *diciannove storie* che si sviluppano grazie a ritratti legati tra loro. Quasi *ogni attività umana è stata coperta*, tranne quella del barbiere, del mugnaio, del calzolaio, del sarto e del

meccanico (che sarebbe stato anacronistico), professioni che vennero descritte più tardi nel *Nuovo Spoon River*. Quel che ai critici è sfuggito, quando tacciarono l'*Antologia* di eccessivo 'naturalismo', e volendo con questo denigrarla, è il fatto che nell'ordine definitivo del libro, che non è quello della pubblicazione dei singoli pezzi sul *Mirror*, *i pazzi, gli ubriachi e i falliti vengano prima, le persone dall'animo singolare abbiano il secondo posto, e gli eroi e gli spiriti illuminati giungano per ultimi*, in una sorta di *Divina Commedia*, cosa che alcuni critici sufficientemente acuti notarono subito (Masters 1933, 41).

Nell'insieme, infine, le scelte di Masters producono un testo che sembra sfidare la crescente polarizzazione del campo letterario fra arte e mercato, fra opere rivolte al ristretto pubblico degli intenditori e opere destinate alle masse: «in un momento in cui la dizione poetica di fine Ottocento, edificante e musicale, era ormai una stanca ripetizione di se stessa, mentre la coeva sperimentazione modernista e d'avanguardia allontanava la poesia dalla comprensione del lettore comune, costituendo un proprio pubblico ristretto e culturalmente elitario», osserva Donatella Izzo, «le poesie di Masters erano leggibili da tutti, ma al tempo stesso non tradizionali, tanto per la forma metrica scelta [...] quanto per i temi affrontati e per la pretesa di dire la verità su di sé infrangendo, dalla morte, ogni velo e ogni tabù sociale» (2007, 98-99).

Esaminata come modello, l'*Anthology* è dunque molto ricca di soluzioni tecniche, che possono apparire più o meno interessanti o efficaci a seconda di dove è collocato chi la legge (con occhio da addetto ai lavori). E Pavese, più o meno consapevolmente, seleziona quelle che gli sembrano più funzionali in base alla sua posizione. Come abbiamo visto, egli ha le disposizioni del nuovo entrante provinciale che vuole rivoluzionare lo spazio dei possibili poetici: all'origine di *Lavorare stanca*, ha rilevato Fortini, c'è «una polemica antiletteraria (frequentissima negli adolescenti)» (2017, 142). Ma è importante rilevare che, da aspirante ancora sulla soglia del campo, in questa fase egli è portato a fondere, nelle sue sperimentazioni, «adesione e sovversione rispetto ai valori vigenti: l'una, la parziale adesione, è funzionale a farsi riconoscere e acquisire prestigio; l'altra, la sovversione, mira a creare un proprio, riconoscibile spazio all'interno del campo» (Baldini 2013,

121). Pavese, per esempio, è senz'altro consapevole che una scrittura eccessivamente tendente al prosaico andrebbe incontro all'interdetto sul naturalismo che aveva colpito lo stesso Masters, e che vige anche nel campo letterario italiano, ancora dominato dalle idee crociane; o che un eccesso di innovazione formale si scontrerebbe con l'interdetto sullo sperimentalismo estremo decretato dalla «Ronda» col suo 'ritorno all'ordine' del 1920, che chiude la stagione vociano-futurista. Se da una parte dunque i suoi esperimenti lo portano a contrastare il suo *habitus* attardato e tendente al soggettivismo lirico con l'oggettivismo epico appreso da Masters, dall'altra Pavese tende, più o meno consapevolmente, a non adottare – o a temperare fortemente – le tecniche che sono in più aperta contraddizione con le regole dell'arte vigenti in poesia, come l'extralocalità, il verso libero e la costruzione romanzesca.

Le poesie scritte fra l'autunno del 1930 e il 1932, che coincidono grossomodo con quelle incluse nel romanzo sperimentale *Ciau Masino* (1931-32), sono una serie di tentativi di trovare forme di compromesso fra queste istanze contraddittorie. Pur rinunciando all'extralocalità, Pavese argina il soggettivismo costruendo un io lirico che, sebbene molto prossimo al proprio io biografico, racconta per lo più *vite di altri*, con cui conversa e ai quali spesso lascia la parola: il cugino emigrato dei *Mari del sud* (figura costruita, come i personaggi di Masters, a partire da un modello reale, in questo caso lo zio Olimpio), Flora e le altre giovani campagnole istruite di *Le maestrine* (autunno 1931), la provocante fumatrice di *Donne perdute* (autunno 1931), l'operaio ubriaco di *Il vino triste* (inizio 1932), i progenitori contadini o bottegai di *Antenati* (primavera 1932), l'operaio comunista e musicista dei *Fumatori di carta* (autunno 1932), la prostituta dei *Pensieri di Deola* (autunno 1932) e la giovane impiegata delusa che vuole tornarsene in campagna di *Estate di San Martino* (dicembre 1932). Questa situazione lirico-narrativa è pressoché inedita nel campo poetico di quegli anni, ma ha un prestigioso antecedente nella *Commedia* dantesca, che lo rende familiare e in una certa misura lo legittima.

Allo stesso modo Pavese non adotta il verso libero (cosa che peraltro Masters fa solo in parte), ma neanche le forme metriche e strofiche della tradizione (neppure nelle modalità disgreganti o allusive di poeti

allora di punta come Saba, Ungaretti e Montale), optando arditamente per l'adozione di un metro proprio, personale: un verso di quattro o cinque accenti forti, dal ritmo tendenzialmente anapestico, che, secondo Fortini, era già stato sperimentato da Riccardo Bacchelli ed è da ricondursi «ai ritmi delle traduzioni dei *Canti corsi, illirici, greci* di Tommaseo» (Fortini 2017, 28), ma le cui cadenze non possono non ricordare la metrica barbara carducciana e, attraverso questa, il prestigioso precedente dell'esametro greco (che Pavese aveva studiato intensamente negli anni dell'università, e su cui ritornerà in modo quasi ossessivo di lì a qualche anno). La scelta di un verso nuovo, in una certa misura libero, è rischiosa, ma è compensata dall'allusione, assai legittimante, al modello omerico, analogamente a quanto Masters aveva fatto richiamandosi all'*Antologia Palatina*. Questo verso epico, di struttura flessibile ma utilizzato da Pavese con grande rigore, ha inoltre il vantaggio di tendere alla prosa senza essere prosaico, e di essere del tutto coerente con l'intenzione narrativa (epica, in senso aristotelico) dei primi poemetti pavesiani.

Pavese rinuncia infine alla complessa struttura mastersiana del romanzo in versi, così come al canzoniere organico (genere con cui fa esplicitamente i conti nel *Mestiere di poeta*: Pavese 1934, 105-106), ma, instaurando la situazione lirico-narrativa di cui si è detto sopra, recupera in una certa misura l'istanza romanzesca: come l'io dantesco fa da filo conduttore fra i vari personaggi della *Commedia*, così l'io lirico pavesiano mette in scena una sorta di romanzo picaresco-esistenziale dell'intellettuale che esplora il mondo contemporaneo degli emigrati, degli operai, degli impiegati e delle prostitute, componendo una sorta di galleria di falliti della modernità. Questa soluzione, meno sovversiva rispetto alle regole dell'arte dominanti – solo nei primi anni Trenta avrebbe cominciato a venir meno l'interdetto sul romanzo (e implicitamente sulla romanzizzazione della lirica) che vigeva nel campo di produzione ristretta fin dagli anni della «Voce» (Baldini 2018, 48-51) –, gli consente comunque un'inedita apertura al mondo sociale della città e della campagna moderni, e di prosaizzare la poesia fino al punto di fargli ritenere plausibile intercalare la sua piccola galleria di falliti al racconto in prosa dei destini dei due protagonisti di *Ciau Masino*, per ampliare il mondo sociale e la polifonia di questa

sua prima prova narrativa. Una soluzione provvisoria e per lui stesso insoddisfacente, ma significativa della direzione in cui sta lavorando nei primi anni Trenta.

Il testo inaugurale di queste sperimentazioni poetiche, *I mari del sud*, ne è anche la sintesi più riuscita: l'autore lo dedica ad Augusto Monti, l'interlocutore letterario più accreditato che ha in quel momento, e lo collocherà in apertura di entrambe le edizioni di *Lavorare stanca*. In effetti qui Pavese riesce a dare un respiro quasi omerico alla modernissima e prosaicissima storia di un figlio di poveri contadini delle Langhe che emigra per cercare la fortuna in Australia, e dopo vent'anni di umili mestieri torna al paese con un piccolo gruzzolo solo per mettere su una pompa di benzina. La costruzione di un io lirico dai tratti ancora autobiografici – un ragazzo appena entrato nella vita adulta, che si muove tra città e campagna –, ma dantescamente disposto all'ascolto («Camminiamo una sera sul fianco di un colle»), fa sì che il protagonista sia l'*altro* (come nell'*Anthology*), il cugino, che agli occhi del più giovane assume a tratti la statura di un eroe («mio cugino è un gigante vestito di bianco, / che si muove pacato, abbronzato nel volto»). In realtà non è che uno dei tanti falliti della modernità travolto da forze che lo trascendono e che lo spingono a partecipare a suo modo – col folle piano di comprare tutti i cavalli della zona e costringere così i contadini ad acquistare automobili – al processo di meccanizzazione della vita della modernità industriale. La sua vicenda smentisce l'immaginario esotico di ascendenza stevensoniana e salgariana evocato dal titolo, e di cui è ancora intriso l'io lirico, specie laddove gli contrappone una realtà fatta di lavoro e fatica («Ma quando gli dico / ch'egli è tra i fortunati che han visto l'aurora / sulle isole più belle della terra, / al ricordo sorride e risponde che il sole / si levava che il giorno era vecchio per loro»). La situazione lirico-narrativa che abbiamo definito dantesca, insieme alla cadenza solenne e prosaica del verso ad accenti fissi, conferisce però a questa vicenda una grandiosità che ne esalta l'aspetto umanamente tragico, e consente al racconto, che ha in sé il respiro di un romanzo, di mantenersi in un equilibrio dialettico fra esaltazione e condanna della modernità (si potrebbe dire anche, con tutte le cautele del caso: fra progresso e reazione, o fra stracittà e strapaese).

Si comprende meglio, ora, perché Pavese, persuaso che le sue sperimentazioni poetiche siano «ciò che di meglio si st[a] scrivendo in Italia» (1934, 105), attribuisca alla *Spoon River Anthology* un valore letterario del tutto sproporzionato al riconoscimento di cui essa gode in patria, e si impegni personalmente affinché sia conosciuta e riconosciuta in Italia.

Questo intenso e complesso rapporto con l'opera di Masters spiega anche i termini, in parte sorprendenti, della sua prima presa di posizione sull'*Anthology*, il saggio (il suo terzo in assoluto, dopo quelli su Lewis e Anderson) apparso sulla «Cultura» nell'autunno del 1931, un anno dopo la composizione dei *Mari del sud*, ma che «da lungo tempo avev[a] in mente» (lettera a Cajumi, 14.8.1931, in Pavese 1966a, 305). Anche se i riferimenti al campo letterario italiano sono sottili (la polemica contro i «giornalisti» che vorrebbero liquidare la moderna letteratura americana contrapponendole «la bimillenaria tradizione nostra», l'allusione finale ai poeti «romantici» che «bamboleggerebbero un po' troppo con le fate»), il testo è chiaramente rivolto a chi fa letteratura in Italia in quel momento, tutto giocato com'è sul distinguere cosa, dell'*Anthology*, interessi «agli americani» e che cosa, invece, «a noi». Anche l'*Anthology*, dunque, viene di fatto proposta come un modello.

Ma, a differenza di quanto ci si potrebbe aspettare, Pavese non mette l'accento sugli aspetti che sono stati più stimolanti per la sua maturazione poetica, come l'extralocalità, l'apertura alle vite degli altri, il principio «ogni poesia, un racconto», il respiro romanzesco o il ricorso al modello classico. È consapevole che molti di questi aspetti apparirebbero illegittimi nel contesto delle regole dell'arte vigenti, e potrebbero far apparire Masters come un epigono, o un dilettante, e la sua opera semplicemente impoetica. Il suo problema, in questo caso, è legittimare la sconosciuta *Anthology*, dimostrarne l'interesse *per chi fa poesia in Italia* – e con questo legittimare se stesso come suo importatore. Pavese applica dunque al testo una lettura *decontestualizzante* e *ricontestualizzante*, ridimensionandone il legame con il contesto d'origine ed enfatizzando l'interesse che potrebbe avere per un poeta italiano del 1930. Contesta la lettura dominante, peraltro storicamente corretta («Tutti vi sapranno dire che il gran merito di Lee

Masters è di aver cominciato, al suo paese, la descrizione realistica, spietata, della cittadina di provincia, del villaggio, puritani»: Pavese 1931b, 51), e le contrappone, con un gesto retorico tipico del profetismo letterario («La verità mi pare anzitutto questa»), una lettura alternativa, posizionata. Il «fatto importante» nel libro di Masters, quello che «interessa noi», non è l'occasionale «sfondo nazionale» o «il particolare momento storico», bensì l'assai più vasto «problema del senso dell'esistenza e delle proprie azioni» (ivi, 52). Oggetto dell'*Anthology* non sarebbe tanto «un villaggetto tipico nordamericano» quanto «quel villaggetto provinciale che è la terra» (ivi, 55). Pavese passa così dal locale all'universale, per poi tornare al locale – l'Italia – attraverso un paragone che non potrebbe essere più legittimante, quello con la *Commedia*. Vale la pena citare ampiamente, perché qui sta la sostanza della sua lettura posizionata del libro:

Come i morti di Dante, che sono più vivi che in vita, i morti di Spoon River prolungano in una forma sepolcrale tutti i loro malcontenti, le loro passioni. Ma il parallelo si ferma qui, poiché i morti di Dante hanno uno schema universale in cui rientrano e nessun dannato si sogna di criticare la propria destinazione, mentre quelli di Spoon River nemmeno da morti han trovato una risposta, e meno di tutti quelli che lo dicono. *È il poema essenzialmente moderno, questo, della ricerca, dell'insufficienza d'ogni schema, del bisogno insieme individuale e collettivo* [di dare un senso alla vita]. (ibid.)

Anche Masters aveva usato il riferimento a Dante in funzione legittimante, ma negli Stati Uniti quel riferimento aveva molto meno peso che in Italia, dove Dante è il poeta nazionale per eccellenza. Accostando, con un gesto che ripeterà più volte da editore, la sconosciuta *Spoon River Anthology* al più prestigioso testo poetico della tradizione italiana, Pavese la presenta nientemeno che come una *Divina commedia* 'moderna': se ne ricorderà nel 1948, quando per lanciare una nuova edizione della 'sua' *Antologia di Spoon River* nella prestigiosa collana einaudiana I MILLENNI userà la fascetta «La *Divina commedia* del nostro tempo». Preoccupato di prevenire l'accusa di naturalismo, che aveva colpito Masters negli Stati Uniti e l'avrebbe senz'altro colpito anche in Italia, Pavese, pur non mancando di rilevare il «potente oggettivismo» (ibid.) dell'*Anthology*, tanto salutare come antidoto

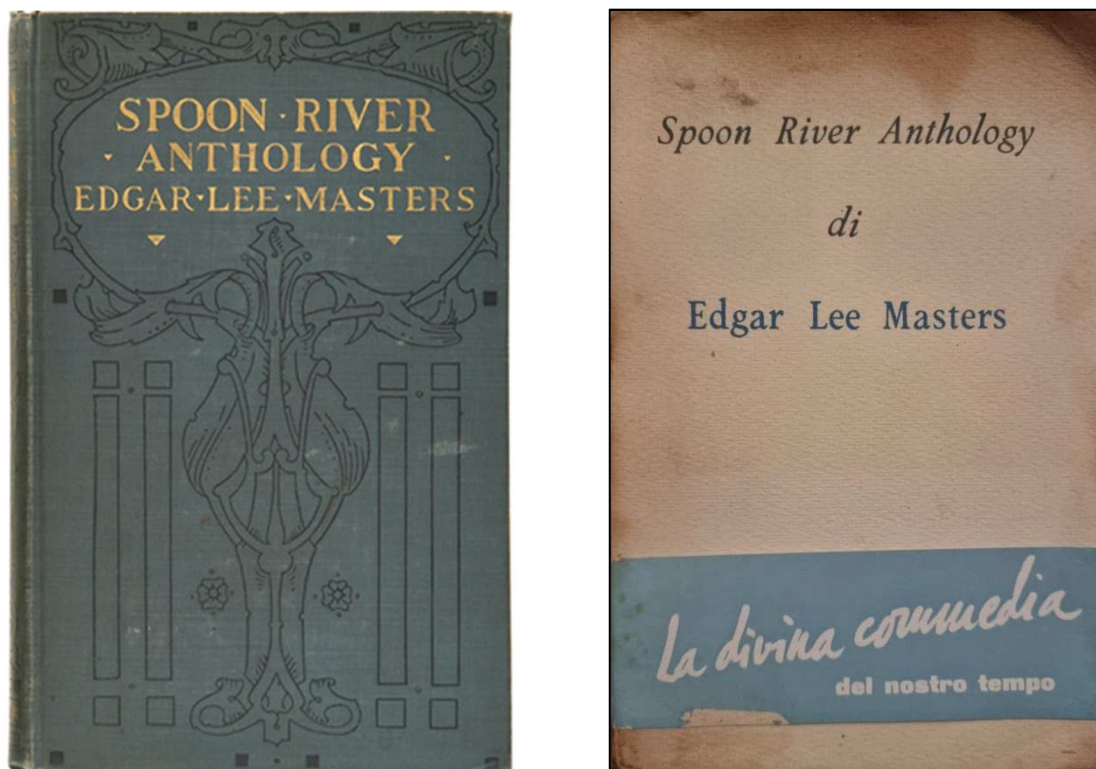


FIG. 1. La copertina della prima edizione della *Spoon River Anthology* (1915) e quella dell'edizione curata da Pavese per i MILLENNI Einaudi (1948).

all'esasperato soggettivismo delle sue prime prove, non insiste sulla sua struttura da romanzo in versi, a cui Masters tanto teneva, ma la definisce a più riprese «poema», una collocazione di genere che gli consente di sottolineare il carattere epico-narrativo dell'opera senza incorrere nell'interdetto sul romanzo¹¹. Allo stesso tempo, omettendo ogni riferimento alle trame narrative che innervano l'opera e sottolineando invece l'unicità della vicenda di ciascun personaggio, tende a individualizzare gli epitaffi («Io credo che in questo libro, tanto esso è vasto d'esperienza, ognuno possa trovare la sua epigrafe»: ivi, 56), in

¹¹ È significativo che più tardi Pavese, sorvolando ancora una volta sul romanzo, definirà l'*Anthology* un «dramma», e persino un «dramma sacro» (Pavese 1943, 67 e 69): un paragone che sembra voler evidenziare la presenza di una struttura narrativa, ma allo stesso tempo la depotenzia, evocando un genere che è tutto giocato sul metafisico e sulla stilizzazione (specie nell'accezione post-simbolista, post-dannunziana e modernista, alla T. S. Eliot), e dunque sulla riduzione ai minimi termini del narrativo in favore del lirico, dell'elegiaco e della poesia di pensiero.

una certa misura liricizzandoli e rendendoli così più compatibili con le regole dell'arte vigenti. La scelta delle undici poesie che traduce nel corpo dell'articolo tende, coerentemente, a privilegiare testi in cui sulla dimensione storico-politica prevale quella esistenziale-metafisica, allora dominante nella poesia d'avanguardia italiana: *Francis Turner* (il 'malato di cuore'), *Jack il cieco* (che finisce in cielo ad ascoltare il padre di tutti i poeti, Omero), i versi finali di *Caroline Branson* (dove a prendere la parola è un bambino mai nato), *Elisabeth Childers* (una madre che parla alla creatura che portava in grembo), *L'ateo del villaggio* (che legge le *Upanishad* e discorre di immortalità), ecc.

Anche sul piano delle scelte metriche Pavese persegue una strategia legittimante, volta a difendere l'*Anthology* dall'accusa di prosaicità legata all'uso del verso libero, che allora incontra ancora forti resistenze nel campo poetico italiano (Giovannetti, Lavezzi e Galavotti 2024, 15-17). Ai «selvaggi attacchi» di chi la considerava «prosa, nuda prosa, senza armonia né bellezza» e riteneva dunque che «non era poetica per niente», Masters aveva risposto evidenziando, a riprova della propria abilità tecnica, che il verso libero è solo una fra le molte forme utilizzate nell'opera, che «la *Spoonshade* è in *blank verse*, cioè un metro piuttosto tradizionale», che «l'*Epilogo* è in rima» e che «sessantasette composizioni sono basate sia sul ritmo che sul metro» (Masters 1933, 40). Pavese, che pure nei *Mari del sud* aveva già trovato una sua risposta provvisoria nel peculiare verso ad accenti fissi, fa una scelta più audace, preferendo alla difesa l'attacco, e lanciandosi in una perorazione in favore del verso libero: «È inutile discutere: se uno non sente da sé la solennità tragica e definitiva di quelle poche frasi poste a concludere una vita, in *un verseggiare così sobrio e pacato, che ha semplicemente l'ufficio di segnare il pensiero*, dubito che qualunque discorso lo possa mai educare» (Pavese 1931b, 53, corsivo mio). Come esempio di questo verseggiare porta una delle poesie a lui più care, *Francis Turner*:

I could not run or play
In boyhood.
In manhood I could only sip the cup,
Not drink –
For scarlet-fever left my heart diseased.
Yet I lie here

Soothed by a secret none but Mary knows:
There is a garden of acacia,
Catalpa trees, and arbors sweet with vines –
There on that afternoon in June
By Mary's side –
Kissing her with my soul upon my lips
It suddenly took flight.

Non si tratta, in questo caso, di una composizione in verso libero, ma di una di quelle, secondo Masters, «basate sia sul ritmo che sul metro». Qui il poeta statunitense adotta prevalentemente il *blank verse* (vv. 3, 5, 7, 8, 9), riprendendone ovunque il ritmo giambico, e ricorrendo a *blank verse* tronchi (in particolare il primo e l'ultimo, vv. 1 e 13, ma anche v. 10) per rendere l'affanno del malato di cuore che non riesce a finire le frasi. L'inversione dell'accento giambico nell'ultimo *blank verse* («Kissing her with»), che corrisponde alla sincope con cui il cuore di Turner accelera per poi, di lì a poco, smettere di battere, è un piccolo gioiello di artigianato poetico. Una serie di ricorrenze foniche, culminanti nella semirima finale «vines / side / flight», contribuisce inoltre a dare al testo compattezza e rotondità. Pavese però, nel saggio, la traduce in versi liberi, peraltro non solo di estensione molto irregolare (da tre a diciotto sillabe), ma in alcuni casi provocatoriamente lunghi (vv. 3, 5, 7, 9), laddove l'estensione massima nel testo di Masters erano le dieci sillabe del *blank verse*:

Non potevo correre o giocare
da ragazzo.
Da uomo non potevo che centellinare,
non bere –
perché la scarlattina mi aveva lasciato il cuore malato.
Eppure giaccio qui
carezzato da un segreto che soltanto Maria conosce:
c'è un giardino d'acace [sic!],
di catalpe, di pergole coperte di viti –
là in quel pomeriggio di giugno
al fianco di Maria –
baciandola coll'anima sulle labbra
l'anima d'improvviso mi è fuggita.

Quindi commenta non il testo di Masters ma la propria traduzione:

Qui le pause non sono arbitrarie. Le prime martellano appunto perché esprimono il ritorno beffardo di quel destino. *E quando un pensiero, come nel quinto verso, non ha ragione di venir spezzato, l'autore non si fa scrupolo di scriverlo tutto di seguito.* E si osservi poi, ancora, l'importanza della pausa di brevità nel verso «al fianco di Maria» che fa tenere il fiato per il volo che segue (Pavese 1931b, 53-54, corsivo mio).

A parziale riprova che Pavese non ignora la tessitura metrica dell'originale c'è la sua scelta di utilizzare due versi tradizionali, un settenario e un endecasillabo (vv. 11 e 13), per di più in assonanza (Maria / fuggita), per dare una tornitura poetica alla chiusa del testo. Ma l'abnorme verso di diciotto sillabe «perché la scarlattina mi aveva lasciato il cuore malato» (peraltro scomponibile in un settenario e in un endecasillabo, benché di quinta) gli serve a presentare Masters come un modello di versificazione estremamente libera (corrispondente in realtà più a Whitman che a Masters), in cui le pause hanno «semplicemente l'ufficio di segnare il pensiero». Un modello, insomma, che legittimerebbe sperimentazioni anche ben più audaci di quella dei *Mari del sud*, in cui il principio degli accenti fissi conduce a versi di estensione variabile (dalle undici alle sedici sillabe), ma ritmicamente piuttosto regolari.

Pavese dunque presenta agli addetti ai lavori italiani una *Spoon River Anthology* da una parte depotenziata sul piano contenutistico-architetonico (meno romanzesca, meno prosaica, meno narrativa di quanto non sia in effetti, e in compenso più universalistica, più lirica, quasi esistenzialista), dall'altra più audace sul piano metrico-ritmico (più libera, più sregolata, più estrema). L'evidente contrasto fra queste due strategie corrisponde alla tensione fra «adesione e sovversione rispetto ai valori vigenti» (Baldini 2013, 121), che come abbiamo visto caratterizza la sua posizione nel campo.

Questa lunga analisi era necessaria per mostrare che proprio nella navigazione attraverso il testo dell'*Anthology* e nell'approdo ai *Mari del sud* vanno ricercate le ragioni per cui Pavese identifica nell'opera di Masters un capolavoro e investe le sue prime energie nel tentativo di

legittimarla in Italia: battersi per l'*Anthology* significa in un certo senso battersi per la propria poesia, o quantomeno per la propria poetica.

Ora, per chiudere l'esame di questo primo momento della traiettoria di Pavese, è possibile collocare, almeno sommariamente, le prese di posizione del 1930-31 – quella inedita dei *Mari del sud* e quella pubblica dell'articolo sull'*Anthology* – nel campo letterario di quegli anni, in particolare in quella zona del campo di produzione ristretta dove si conduce la lotta per la successione e per la definizione delle poetiche e dei canoni (Boschetti 2023). Rispetto alle sperimentazioni dei poeti allora in via di consacrazione come Ungaretti, Montale e Saba (e a prescindere dalla consapevolezza che Pavese ne ha nel 1930-31)¹², *I mari del sud* si pone oggettivamente come un tentativo di superamento, che passa per strategie diverse quali l'adozione del principio «una poesia, un racconto», la costruzione di una situazione lirico-narrativa, la concentrazione dell'interesse su personaggi dei ceti più bassi e il verso epicheggiante ad accenti fissi, nell'insieme volte a contrastare il soggettivismo (che nei tre poeti citati resta centrale) e tendenti a quella che, per semplificare, si potrebbe definire una più decisa prosaicizzazione della lirica. Si tratta di sperimentazioni decisamente in opposizione rispetto a quelle del tutto antiprosaiche e tendenti piuttosto al sublime e al metafisico di nuovi entranti suoi coetanei – e suoi più diretti concorrenti – come Quasimodo, Gatto, Luzi e più in generale di quella che di lì a poco si definirà come avanguardia ermetica (Di Battista 2024). Ma mentre questi sono ben organizzati e vantaggiosamente insediati a Firenze, allora insieme a Roma capitale del campo di produzione ristretta, Pavese resta invece relativamente isolato e in una posizione marginale. Fino all'esordio poetico del '36 con *Lavorare stanca* – nel quale peraltro confluiscono numerosi testi plasmatis da problematiche e sperimentazioni nuove, ormai lontane dalla stagione dei *Mari del sud* – lo scrittore torinese esiste nel campo solo come critico e traduttore di alcuni scrittori americani, perseverando

¹² Che soprattutto Montale e Saba siano tra i poeti con cui Pavese si sente chiamato a confrontarsi è segnalato dal fatto che proprio loro sono al centro dell'interesse di «Solaria» (una rivista a cui, se ancora non guardava, guarderà di lì a poco come a un punto di riferimento) e proprio a loro si interesserà molto egli stesso, anni dopo, in veste di editore.

nella pratica marginale, ma più facilmente accessibile a un nuovo entrante e potenzialmente remunerativa sul piano simbolico, di identificare capolavori. Il suo tentativo di modificare le regole dell'arte vigenti continua a passare per la proposta di modelli alternativi con tandem di saggi e traduzioni: la formula sperimentata con Lewis, Anderson e Masters viene replicata con Hermann Melville, John Dos Passos, Theodore Dreiser e Walt Whitman¹³. In questa prospettiva il saggio del '31 su Masters va letto come la principale presa di posizione di Pavese nel campo della poesia prima del '36¹⁴, e va intesa come la sua prima offensiva contro le poetiche dominanti. Le undici traduzioni dall'*Anthology* che vi include e *Lavorare stanca* non solo fanno parte della stessa opera¹⁵, come ben mostra raccogliendole insieme il recente volume *L'opera poetica* (Pavese 2021), ma sono parte di uno stesso tentativo di cambiare il modo di far poesia nell'Italia dei primi anni '30. Com'è noto, ad avere la meglio sarà l'avanguardia ermetica, che riuscirà a consolidarsi e a imporre la propria poetica, peraltro in modo talmente efficace che per molti anni verranno considerati 'ermetici'

¹³ Per Melville si vedano l'articolo sulla «Cultura» all'inizio del 1932 e la traduzione con prefazione di *Moby Dick* nel corso dello stesso anno; per Dos Passos l'articolo sulla «Cultura» all'inizio del 1933 e traduzione di *Il 42° parallelo* nel 1934; per Theodore Dreiser l'articolo sulla «Cultura» nella primavera del 1933 e la più tardiva traduzione del *Titano*, affidata a Bruno Fonzi, nel 1948 per Einaudi (di cui Pavese è nel frattempo diventato direttore editoriale); per Whitman l'articolo sulla «Cultura» nell'estate del 1933 e la ritraduzione delle *Foglie d'erba*, affidata a Enzo Giachino, nel 1950, ancora per Einaudi.

¹⁴ L'altra è, naturalmente, il saggio su Whitman, che meriterebbe un'analisi a sé. Si tratta di una robusta rilettura che presenta il poeta americano non più come l'anziano «saggio di Camden» ma come un giovane «rowdy», «un gigante dalla camicia d'operaio aperta al collo» (Pavese 1933c, 128), in termini che fanno pensare alla «protesta antiletteraria» evocata da Fortini.

¹⁵ A rilevare almeno un'affinità, già nel '36, è il direttore della «Cultura» Arrigo Cajumi, uno dei primi interlocutori 'istituzionali' di Pavese nel campo letterario, e tra i pochi, allora, ad aver letto sia il saggio del '31 sia la raccolta pubblicata dalle Edizioni di Solaria: «È curioso scorgere, nelle poesie di Pavese, *Lavorare stanca*, la fusione dell'ispirazione Lee Masters (*Spoon River Anthology*) con l'altra prettamente locale, torinese. Questo misto di dialetto e di America è saporoso, e dà degli effetti originali. C'è un'anima sotto. E una tempra poetica, rozza, scorretta, ma nuova» (Cajumi 1947, 47).

persino i più prestigiosi poeti della generazione precedente, Ungaretti e Montale, delle cui sperimentazioni i nuovi entranti non riprendono invece che alcuni aspetti (e non certo quelli tendenti alla prosaicizzazione). Pavese, che per il momento non è nelle condizioni materiali e simboliche di contrapporre un'offensiva efficace, avrà la sua occasione solo a partire dal 1943, quando la caduta del fascismo aprirà lo spazio per una nuova, radicale messa in discussione dei valori letterari.

2. Manipolazione: dalla *Spoon River Anthology* all'*Antologia di Spoon River* dell'UNIVERSALE EINAUDI (1943)

Dopo aver affrontato il problema della genesi del valore letterario dell'*Anthology* agli occhi di Pavese, nelle pagine che seguono mi occuperò della questione, a cui ho necessariamente già dovuto fare accenno a proposito delle undici traduzioni pavesiane del '31, della manipolazione del testo di Masters nella traduzione in volume apparsa per Einaudi nel 1943. Nella teoria della traduzione, a partire almeno dagli studi di Theo Hermans, manipolazione è un termine neutro, avalutativo: «dal punto di vista della letteratura d'arrivo», infatti, «ogni traduzione implica un grado di manipolazione del testo d'origine per un certo scopo» (Hermans 1985, 11, trad. mia). La manipolazione non è necessariamente consapevole o intenzionale, ma è imprescindibile, perché tradurre un'opera letteraria vuol dire *ipso facto* 'prenderla in mano' e trasformarla: il compito della critica è di conseguenza non tanto quello di giudicare le traduzioni quanto di comprendere i criteri secondo cui sono fatte. La manipolazione del testo è uno degli elementi principali, sebbene non l'unico, che fa dell'*Antologia di Spoon River* un'opera *altra*, diversa dalla *Spoon River Anthology*¹⁶. Occorre dunque indagare innanzitutto perché Pavese, insieme a Fernanda Pivano e all'Einaudi, scelga di tradurre in italiano l'*Anthology*, e poi come la traduca: quale sia, insomma, il 'progetto traduttivo' (Berman 1995, 76-69) e quali le 'dominanti' (Jakobson 1987, 41).

¹⁶ È stato osservato che uno degli aspetti – certo accidentale – della manipolazione è il mutamento del cognome dell'autore, che nei saggi di Pavese da Masters diventa Lee Masters (VanWagenen 2019), e tale rimane fino a oggi in tutte le edizioni einaudiane.

Veniamo dunque al 1943, l'anno in cui Pavese, trentacinquenne, pubblica sia l'*Antologia di Spoon River* sia la seconda edizione di *Lavorare stanca*. La sua posizione nel campo è molto mutata rispetto a dodici anni prima. All'esordio poetico che nel '36 l'ha posizionato in prossimità dell'avanguardia solariana è seguito il primo romanzo, *Paesi tuoi* (1941), che inaugura la collezione NARRATORI CONTEMPORANEI della casa editrice fondata nel 1933 dall'amico Giulio Einaudi con il contributo decisivo di Leone Ginzburg. Tra i suoi principali interlocutori ci sono ora Carlo Muscetta e Mario Alicata, Giaime Pintor ed Elio Vittorini: sebbene nessuno di loro sia ancora giunto alla piena consacrazione nel campo, nell'insieme costituiscono una rete incomparabilmente più estesa e influente di quella su cui lo scrittore poteva contare nel 1930-31. Pur restando poco più che un esordiente, Pavese comincia insomma ad acquisire un certo capitale specifico, e nuovi entranti come Italo Calvino guardano a lui come uno dei punti di riferimento della ricerca letteraria più avanzata. È inoltre, ormai, l'apprezzato traduttore di molti scrittori americani e inglesi, che dal 1938 pubblica nella collana einaudiana NARRATORI STRANIERI TRADOTTI, alla cui fondazione ha contribuito egli stesso¹⁷. Ma ciò che più caratterizza la sua posizione in questa fase è il ruolo di *gate keeper* che esercita in qualità di direttore editoriale dell'Einaudi, titolo che gli sarà formalmente riconosciuto solo nel '45 ma che esercita di fatto già dal '42, subentrando via via a Leone Ginzburg, che dal '40 si trovava al confino (Ferretti 2017, 85).

Ora Pavese agisce non solo come scrittore, ma da editore di scrittori: per quanto dalla posizione ancora relativamente poco influente di una casa editrice con appena dieci anni di attività alle spalle, può decidere della loro esistenza pubblica, e in questo modo contribuire a modificare il repertorio e con esso le poetiche dominanti. Lo testimonia, proprio sul fronte della poesia, una lettera della primavera del 1943 a Giaime Pintor (17.4.1943, in Pavese 1966a, 693), in cui passa in rassegna alcuni dei principali poeti italiani della nuova generazione

¹⁷ Le più recenti traduzioni pavesiane apparse nei NARRATORI STRANIERI TRADOTTI erano *Autobiografia di Alice Toklas* di Gertude Stein (1938), *Moll Flanders* di Daniel Defoe (1938), *David Copperfield* di Charles Dickens (1939), *Benito Cereno* di Hermann Melville (1940).

– Betocchi, Dal Fabbro, Grande, Luzi, Sereni, Sinisgalli, Solmi, Vigolo – con l'intento di selezionarne alcuni da pubblicare nella collana POETI, dopo Montale (1939), Rilke (1942, tradotto da Pintor) e Piero Jahier (1943). Significativamente nessuno di loro, legati come sono all'avanguardia ermetica allora dominante e alla quale Pavese si trova sempre più in opposizione, entrerà nella collana. Anzi: dopo aver preso in considerazione Umberto Saba e Sandro Penna – l'uno da annoverarsi tra i suoi compagni di strada sulla via della prosaizzazione della lirica, l'altro del tutto estraneo all'avanguardia ermetica –, Pavese alla fine non pubblica altri che se stesso, con la seconda edizione di *Lavorare stanca* (1943), a cui fa seguire significativamente il *Canzoniere* di Saba (1945), l'esordio di Franco Fortini, *Foglio di via* (1946), e *Poesia ininterrotta* di Paul Éluard (1947, tradotto dallo stesso Fortini): una serie di scelte che si pongono in netta opposizione alla linea ermetica dominante nell'antologia *Lirici nuovi* curata da Luciano Anceschi, allora appena uscita, che Pavese ben conosce e cita nella lettera a Pintor (ibid.). È dunque da questa posizione ormai ben più interna al campo, e che attraverso casa Einaudi gli dà un non trascurabile potere di consacrazione, che Pavese pubblica la 'sua' *Antologia di Spoon River*.

Le cose avrebbero potuto andare anche altrimenti. Nell'agosto del '42, infatti, Elio Vittorini, allora direttore per Bompiani delle innovative collane PANTHEON (grandi antologie, dove appare *Americana*) e CORONA (una universale estremamente raffinata e letteraria), gli scrive:

Per CORONA vorrei preparare una traduzione della *Spoon River Anthology* di Ed. Lee Masters. Ho pensato che potresti eseguirla tu benissimo. Ne hai voglia? Per il tempo si potrebbe aspettare un pezzo, anche un anno. Ti sarei grato se accettassi. Ne riparleremo? (Vittorini a Pavese, 10.8.1942, in Pavese 1966a, 644n).

Ma Pavese ha già in cantiere l'edizione Einaudi, per la quale ha chiesto l'autorizzazione al Ministero della Cultura Popolare pochi mesi prima (v. Pavese a Mario Alicata, s.d. [ma fine giugno 1942], in Pavese 1966a, 636).

Ma perché riprendere in mano a distanza di un decennio il vecchio progetto di traduzione che, lo si ricorderà, era già stato proposto all'editore Frassinelli senza successo? Possiamo anche credere, sulla base di quanto racconta Fernanda Pivano, che ci sia una componente di casualità: che cioè la giovane studentessa, ricevuto da Pavese il testo della *Spoon River Anthology*, abbia iniziato a tradurla di sua iniziativa, che Pavese abbia trovato la traduzione «conservata segretamente nel cassetto» e che l'abbia portata all'Einaudi (Pivano 1964, 65). Anche accettando questa ricostruzione, Pavese avrebbe il doppio ruolo di committente inconsapevole (avendole fatto conoscere il libro) e di editore (decidendo di pubblicarlo). Ma il suo coinvolgimento è senza dubbio ben maggiore.

Nei primi anni Quaranta Pivano è una figura centrale nella vita personale di Pavese: di dieci anni più giovane, è stata sua allieva al liceo D'Azeglio, e dal 1938, studentessa all'università, prende da lui regolarmente lezioni private. Lo scrittore, dunque, non solo la frequenta assiduamente, ma la corteggia per anni, scrivendole tortuose lettere d'amore (con allusioni sessuali che oggi, dopo #Me Too sarebbero considerate inaccettabili), e dedicandole poesie (alcune delle quali poi pubblicate nella seconda edizione di *Lavorare stanca*) e romanzi (*La spiaggia*, *Feria d'agosto*)¹⁸. «Per cinque anni Fernanda» scrive Davide Lajolo, «fu la sua confidente, ed è in lei che Pavese tornò a sperare per avere una casa ed un amore. [...] Sul frontespizio di *Feria d'agosto* sono segnate due date: 26 luglio 1940, 10 luglio 1945, che ricordano le due domande di matrimonio fatte a Fernanda, con le due croci che rappresentano il significato delle risposte» (Lajolo 1960, 259). Difficile pensare che di una traduzione dell'*Anthology* non abbiano discusso in corso d'opera, ed è anzi verosimile che ne abbiano concordato la realizzazione. Pivano del resto, probabilmente proprio

¹⁸ La fonte più attendibile sul legame fra Pavese e Pivano resta tuttora la loro corrispondenza (Pavese 1966a e 1966b), pur se pubblicata con numerosi *omissis*: la prima lettera è datata 22.8.1940, l'ultima 2.2.1946. Sarebbe interessante indagare le implicazioni di genere che questo rapporto sbilanciato tanto sul piano sentimentale (corteggiatore/corteggiata) quanto sul piano professionale (maestro/allieva) ha avuto sulla profonda manipolazione che Pavese opera sul testo, così come sul suo impegno nel legittimare la giovane traduttrice.

grazie a Pavese, collaborava con l'Einaudi almeno dal '41: aveva già tradotto dal francese *L'illusione della filosofia* di Jeanne Hersch (pubblicato nel 1942 su suggerimento di Nicola Abbagnano, di cui era allieva) ed era sotto contratto per una traduzione di *Walden* di Thoreau (un progetto che non andrà in porto)¹⁹. Alla traduzione della *Anthology* lavora almeno dal 1941 (data peraltro indicata, forse per un *lapsus*, in Pivano 1947, VII, cfr. *infra*) ai primi mesi del '42 (il che peraltro spiegherebbe le ripetute esortazioni di Pavese del 6.2.1942 e 8.2.1942: «traduca, traduca, traduca», in Pavese 1966a, 623-624), per consegnare infine il manoscritto nell'agosto di quell'anno (com'è attestato nell'Archivio Einaudi)²⁰. Iuri Moscardi ha inoltre dimostrato, sulla base di un dattiloscritto ritrovato nell'archivio della traduttrice e «contenente due serie successive di correzioni manoscritte, una di Pivano, l'altra di Pavese», che in una certa misura «la prima edizione

¹⁹ Il carteggio fra Pivano e la casa editrice oggi conservato nell'Archivio Einaudi si apre con una lettera del 30.11.1941, in cui la traduttrice ringrazia per il contratto per *Walden*, seguita dal contratto per la traduzione della *Religiosa* di Diderot (11.9.1942), pubblicata nel 1945, e da quello per la traduzione di *Addio alle armi* di Hemingway (22.2.1943), che uscirà per Mondadori nel '49: Archivio di Stato di Torino, Fondo Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, Cartella 161, Fascicolo 2442, Fernanda Pivano (d'ora in avanti: AE, Pivano).

²⁰ La casa editrice accusa ricezione del manoscritto il 27.8.1942, e invia 1.000 lire di acconto sul compenso, stabilito in 2.000 lire (v. AE, Pivano). La cronologia dell'iter editoriale dell'*Antologia* che si può dedurre dalla corrispondenza di Pavese conferma questa datazione: la *Anthology* viene infatti presentata per l'autorizzazione alla Direzione generale per la stampa italiana del Ministero della Cultura Popolare prima nell'originale inglese nella primavera del '42 (v. la già citata lettera ad Alicata, giugno 1942, in Pavese 1966a, 636), e poi «in manoscritto», vale a dire nella traduzione consegnata da Pivano alla casa editrice, nell'agosto dello stesso anno (ad Alicata, 12.10.1942, *ivi*, 654); nel dicembre '42 Pavese invita Pivano a scrivere la prefazione (29.12.1942, Pavese 1966a, 662); nei primi giorni del '43 la Direzione generale, dietro parere favorevole di Emilio Cecchi (Pavese 2008, 105n), concede l'autorizzazione alla pubblicazione (a Pivano, 7.1.1943, in Pavese 1966a, 662); fra il 9 e il 17 gennaio 1943 Pavese, che si trova a Roma, fa la revisione sul manoscritto restituito dal Ministero (a Pivano, 17.1.1943, *ivi*, 667); a fine febbraio il libro è in stampa (a Pivano, 26.2.1943, *ivi*, 678).

italiana dell'*Antologia di Spoon River* fu un lavoro a quattro mani» (Moscardi 2013, 59)²¹. Su questo punto occorrerà ritornare.

Intanto va osservato che l'intervento di Pavese nella realizzazione dell'*Antologia di Spoon River* avviene su diversi livelli: 1. nel trasmettere a Pivano la sua credenza nel valore letterario del testo; 2. nel proporre, attraverso il suo articolo del '31, un modello per la traduzione (a cominciare dalla dominante del 'verso a verso'); 3. nell'intervenire sul testo, non solo rivedendolo a più riprese, ma anche e soprattutto decidendo quali parti dell'originale selezionare (la traduzione einaudiana, pur integrata a più riprese, resta a tutt'oggi incompleta); 4. nel decidere di pubblicare un dattiloscritto che altrimenti sarebbe rimasto, letteralmente, «nel cassetto»; 5. nel consacrare l'opera attraverso una collocazione in collana del tutto inconsueta; 6. nel tentativo di legittimare sia l'*Antologia* sia la traduzione con una recensione elogiativa pubblicata in quello stesso 1943.

Soffermiamoci innanzitutto sugli aspetti testuali, a partire dalla scelta del verso. Che una studentessa venticinquenne scegliesse di tradurre 'verso a verso' potrebbe apparire una semplice ingenuità – la prima, ovvia soluzione che le è venuta in mente, o il sintomo di una traduzione di servizio, intrapresa per imparare l'inglese –, ma in realtà non è affatto una scelta scontata. Quali fossero i modi legittimi di tradurre versi, e che grado di legittimità ciascuno avesse in quel momento nel campo letterario italiano, si può desumere da un noto articolo dell'allora ventottenne Gianfranco Contini, pubblicato nel 1940 e intitolato *Di un modo di tradurre*. Sebbene sia stato in genere letto come un testo teorico riguardante appunto la traduzione 'verso a verso', che il critico chiama 'alineare', si tratta in realtà di una presa di posizione, e nella fattispecie *contro* la traduzione alineare. A partire dalla «crisi della metrica, scoppiata con le barbare carducciane» (Contini 1942a, 133) e dalla progressiva «distruzione» di quelle che potremmo chiamare le regole tradizionali dell'arte del tradurre versi –

²¹ Il dattiloscritto, conservato alla Fondazione Benetton Studi Ricerche di Milano nel Fondo Fernanda Pivano (serie generale, fascicolo 404.3), è datato «Fine 7 dicembre ore 23», il che fa pensare a una copiatura, avvenuta alla fine del '42, del «manoscritto» consegnato alla casa editrice in agosto. Su questo dattiloscritto Pavese avrebbe condotto la sua revisione nel gennaio 1943.

tradizione per la quale non nasconde un certo rimpianto –, Contini passa in rassegna cinque diverse pratiche, che considera più o meno attuali, alla ricerca di quella più adeguata al momento storico.

La prima, che non menziona, ma è da ritenere sottintesa, è naturalmente la traduzione in prosa, affermatasi con la *Leonora* di Berchet e assai legittima per tutto l'Ottocento e ancora a inizio Novecento.

La seconda, che definisce del «rigorismo classico», ricerca «l'equivalenza di una forma chiusa nostrana a forma chiusa straniera» (ibid.), p.es. l'ottava o l'endecasillabo sciolto per l'esametro omerico: inaugurata nel Cinquecento da Annibal Caro, aveva trionfato nell'*Iliade* di Monti ed era, aggiungerei, ancora ampiamente praticata da contemporanei assai stimati come Sergio Romagnoli o Vincenzo Errante.

La terza è l'opzione 'barbara' di Carducci, consistente in «una riproduzione minuziosa, e da rischiare di farsi ossessiva, dei modelli [stranieri], zelante d'ogni arsi, cesura e assonanza» (ivi, 134), culminata in quell'«alessandrinismo pascoliano» che Contini considera ammi- revole, ma superato.

La quarta è, appunto, la traduzione alinear, che invece ricerca «una sorta di corrispondenza determinatamente prosastica, non già in prosa [...], ma cercata membro per membro poetico» (ibid.): Contini ne riconosce le ragioni nella «protesta» – a cui Pavese non è certo indifferente – «contro l'imprigionamento in una linea melodica estranea all'attualità del gusto» (ivi, 135), e ne individua i principali fautori, «così endemici e notorî», nei nuovi entranti ermetici, che sprezzantemente non nomina (ma probabilmente pensa a figure come Leone Traverso, Carlo Bo o Oreste Macrì, che definisce «minori»), preferendo discutere i casi più illustri di Ungaretti (di cui esamina una traduzione da Góngora) e Renato Poggioli (che dei traduttori ermetici è il riconosciuto maestro: v. Di Battista 2023, 70).

Alla loro «rivoluzione-estremo», che nella sostanza rifiuta come impoetica lamentando la «perdita» dell'«arte della traduzione», oppone una «rivoluzione-limite» – sempre rispetto alle regole dell'arte vigenti – che fa risalire all'*Imitazione* di Leopardi da Arnault, in cui individua l'«esempio glorioso» di una quinta pratica traduttiva, fondata sulla «riduzione minimale ai soli principî delle unità ritmiche e della rima» (ivi, 136): sulla base di un programmatico «scarso zelo

dell'originale» – l'eccesso di fedeltà nuocerebbe infatti alla poesia – il traduttore-poeta dovrebbe rielaborare il materiale fonico e ritmico dell'originale in una nuova forma, senza curarsi se il suo testo avrà un ritmo diverso e un numero di versi maggiore o minore. Come Leopardi aveva rifiuto i 15 ottonari della *Feuille* di Antoine-Michel Arnault in 13 versi alternando settenari ed endecasillabi, così Contini stesso nelle sue versioni da Hölderlin, eseguite negli anni Trenta e pubblicate nel '42, non esita a ristrutturare la forma del testo poetico: le strofette di sette versi di *Hälfte des Lebens*, per esempio, diventano di sei in *Il mezzo della vita*, e gli ultimi nove versi di *Deutscher Gesang* – che è in verso libero come la maggior parte degli epitaffi dell'*Anthology* – diventano sei nel *Canto del tedesco* (Contini 1942b, 25-26 e 36). Implicitamente, dunque Contini si propone come un superatore della traduzione alinearle – e con essa, in una certa misura, dell'ermetismo – in compagnia dell'amico Montale, che in questi stessi anni sperimenta soluzioni analoghe, p.es. traducendo *Pied Beauty* (*La bellezza cangiante*) di G. M. Hopkins, nel 1948.

Nello spazio dei possibili traduttivi del 1943, dunque, scegliere fra traduzione in prosa, classica, barbara, alinearle o imitativa – ciascuna delle quali ha un diverso grado di legittimità a seconda della zona del campo in cui il traduttore si colloca – è di per sé una presa di posizione. E Pivano si posiziona esattamente come si era posizionato Pavese dodici anni prima: la dominante del 'verso a verso' è rispettata rigorosamente, con pochissime eccezioni.

La questione della co-autorialità di Pavese al più stretto livello del testo non si limita però alla scelta del 'verso a verso'. L'analisi del manoscritto condotta da Moscardi mostra come la prima versione di Pivano è evidentemente la traduzione di una principiante «alle prime armi» (Moscardi 2013, 65), che tende a un'estrema letteralità. Lo stesso Pavese non aveva un'alta opinione della sua competenza linguistica, come testimonia il loro carteggio²². Prima di pubblicare l'*Antologia* interviene dunque ben due volte, prima sul dattiloscritto, poi

²² Poco dopo l'uscita dell'*Antologia* le scrive: «Pensi che è già celebre per le belle traduzioni che fa, e Lei non sa nemmeno la lingua. Non mi rovini» (9.5.1943, in Pavese 1966a, 700). E: «Sono stato da Cecchi che ha lodato molto la traduzione di *Spoon River*: è quindi certo che questo libro La renderà celebre. Sappia

sulle bozze di stampa. Soprattutto nel primo intervento, assai più profondo, non si limita a riempire le lacune, correggere errori lessicali e di sintassi, sostituire termini troppo letterali con altri adatti al contesto, ma, andando ben oltre i compiti propri di un revisore editoriale, «modifica la forma del testo stabilita da Pivano» con un «notevole grado di libertà» (ivi, 63): elimina parole, ristruttura frasi, asciuga versi troppo lunghi, interviene sul registro linguistico (abbassandolo o alzandolo, a seconda del contesto), «sposta i termini all'interno dei singoli versi oppure tra versi successivi, anticipando o posticipando parole fino a mescolare le traduzioni di Pivano in nuove combinazioni»²³ (ivi, 64). Numerosi versi sono «praticamente riscritti» (ivi, 65). Mentre Pivano è «sempre fedele, senza manipolazioni», Pavese fa «sentire la sua presenza in modo spesso libero e decisivo»: sono «due diversi modi di intendere la traduzione che ven[gono] a confrontarsi, mischiandosi in modo originale nel testo definitivo» (ibid.). Vale la pena citare due dei casi riportati da Moscardi. L'incipit di *Fiddler Jones*²⁴:

The earth keeps some vibration going
there in your heart, and that is you.

alzarsi all'altezza; la sa la storia del corvo che è andato tra i pavoni con la coda finta» (25.5.1943, ivi, 702).

²³ Il fatto che Pavese in alcuni casi spezzi in due versi distinti quello che nell'originale era un unico verso (v. 9 di *Roscoe Purkapile*) o sposti versi all'interno di un epitaffio (vv. 10-13 di *Daisy Fraser*), come rilevato da Moscardi (ivi, 63), è l'eccezione che conferma l'adesione alla regola di tradurre 'verso a verso'. Mostra infatti *e contrario* che Pivano e Pavese avrebbero potuto procedere prevalentemente spezzando e spostando versi, come avviene di norma sia nella traduzione classica e barbara, sia – sulla base di altri criteri – in quella imitativa continiana. L'adesione a una di queste pratiche traduttive (come del resto a qualsiasi strategia formale) può essere più o meno rigorosa, a seconda della particolare miscela di vincoli e di libertà che il traduttore sceglie – più o meno consapevolmente – di darsi, e va quindi intesa non tanto come una legge inderogabile quanto come una dominante, nel senso di Jakobson.

²⁴ Moscardi 2011, 163. Il secondo intervento di Pavese (Pavese 2), avvenuto con ogni probabilità sulle bozze di stampa, è desumibile dal confronto tra il dattiloscritto e la versione a stampa (Masters 1943).

La terra ha qualche vibrazione che va
là nel vostro cuore, e questo siete voi. (Pivano 1, dattiloscritto)

La terra vi suscita vibrazioni
in cuore, e queste sei tu. (Pivano 2, correzione a penna sul ds.)

La terra suscita vibrazioni
dentro il tuo cuore: e queste sei tu. (Pavese 1, correzione a matita sul ds.)

La terra ti suscita
vibrazioni nel cuore: sei tu. (Pavese 2 = Masters 1943)

Dove tra l'altro proprio Pavese disattende il principio dell'alineare.
E un verso di *Webster Ford*²⁵:

creeping into their veins from the dying trunk and branches!

strisciando nelle vene dal tronco ed i rami morenti! (Pivano 1)

che gli strisciava fra le vene dal tronco e dai rami morenti! (Pivano 2)

che riempiva le vene dal tronco e dai rami morenti! (Pavese 1)

che dal tronco e dai rami morenti invadeva le vene! (Pavese 2 = Masters 1943)

Qui l'intervento pavesiano arricchisce di effetti fonici quasi danteschi un verso che doveva averlo attratto già nella versione di Pivano, che coincideva con l'esito a sedici sillabe del verso ad accenti fissi scoperto coi *Mari del sud* («Se ne andò ch'io ero ancora un bambino portato da donne») e frequente nella prima fase di *Lavorare stanca*.

Confrontiamo ora le due versioni di *Francis Turner*, la poesia, come si è visto tra le più care a Pavese, dalla quale Pivano racconta di aver iniziato la sua entusiasta lettura dell'*Anthology* (Pivano 1964, 64) e poi anche la sua impresa di traduzione.

Io non potevo correre né giocare
quand'ero ragazzo.

²⁵ Moscardi 2011, 165.

Quando fui uomo, potei solo sorseggiare alla coppa,
non bere –
perché la scarlattina mi aveva lasciato il cuore malato.
Eppure giaccio qui
blandito da un segreto che solo Mary conosce:
c'è un giardino di acacie,
di catalpe e di pergole addolcite da viti –
là, in quel pomeriggio di giugno
al fianco di Mary –
mentre la baciavo con l'anima sulle labbra,
l'anima d'improvviso mi fuggì. (Masters 1943)

Nel dattiloscritto Pivano aveva tradotto l'ultimo verso («it suddenly took flight») con «essa improvvisamente se ne volò via» (Moscardi 2011, 122): è dunque Pavese, memore della propria versione del '31 (v. *supra*), a decidere per l'audace ripetizione «l'anima»/«l'anima», a sostituire il faticoso avverbio in -mente con il più elegante «d'improvviso», e a inventarsi così l'endecasillabo, divenuto poi celebre, con cui si chiude la traduzione infine andata in stampa. L'intero testo nella sua versione definitiva, del resto, è molto vicino a quello del '31 del solo Pavese, vicinanza che risulta ancora più evidente al confronto con ritraduzioni più recenti (e abili) come quelle di Giovanni Ballerini (2016) ed Enrico Terrinoni (2018). Non solo vi ritroviamo, identico, il verso *monstre* di diciotto sillabe «perché la scarlattina mi aveva lasciato il cuore malato», laddove Ballerini per esempio semplifica in «la scarlattina m'ha rovinato il cuore», ma anche l'uso del verbo «fuggire» per «took flight», mentre Terrinoni, traduce «l'anima d'improvviso prese il volo», riuscendo nell'impresa di mantenersi più aderente alla lettera, di formare (come Pavese) un endecasillabo, e di citare *Un malato di cuore* di De André²⁶.

²⁶ Il giudizio di un traduttore esperto come Terrinoni sul lavoro di Pivano e Pavese è significativo: «Pavese non fu solo un revisore in termini di contenuti, ma lavorò alla modifica strutturale e stilistica del testo, per rendere le traduzioni delle vere e proprie poesie. È come se dovesse sopperire a una qualche mancanza della traduzione iniziale in termini soprattutto di stile. E infatti, devo dire che forse anche per questo, in generale, le traduzioni di Pavese, per qualche motivo mistico, invecchiano assai meglio di quelle di Pivano. [...] Pivano è invece in generale per

Il confronto fra gli undici testi tradotti da Pavese nel '31 e le corrispondenti versioni del '43 dà risultati analoghi. Né l'analisi delle correzioni pavesiane al dattiloscritto condotta da Moscardi lascia supporre che altrove Pivano manifesti maggiore autonomia (v. Moscardi 2011, 119-168). Certo è che lo stesso Pavese, per mostrare nella sua recensione la «felicità espressiva», ovvero l'«alchimia» del lavoro compiuto dalla giovane Pivano, finisce per citare un verso che lui stesso ha riscritto: «che dal tronco e dai rami morenti invadeva le vene», da *Webster Ford* (Pavese 1943, 68)²⁷. Ma ormai, accertato che si tratta di una traduzione «a quattro mani», non ha neppure senso distinguere puntualmente chi ha fatto cosa. Proprio l'«alchimia» fra una traduzione ancora acerba, che in altre circostanze non sarebbe neppure arrivata alla pubblicazione, e l'intervento di un poeta-editore esperto e ormai sulla soglia della consacrazione, fa sì che, in uno spazio dei possibili in cui le posizioni più legittime sono occupate dai traduttori classici alla Errante o ermetici alla Traverso, l'opera *italiana* pubblicata col titolo *Antologia di Spoon River* possa avere un effetto dirompente, trovando un inedito equilibrio tra prosaica freschezza e maestria poetica.

L'intervento più massiccio di Pavese, tuttavia, non è quello sui testi, ma riguarda la struttura stessa del 'romanzo in versi', che si discosta sostanzialmente da quella voluta da Masters. La *Spoon River Anthology* contiene infatti, nell'ordine:

1. un indice alfabetico dei personaggi;
2. un prologo, *The Hill*, ispirato a Villon;
3. 244 epitaffi;

me una traduttrice meno creativa e più legata a un'idea di literalità del testo. [...] Dei due il poeta era Pavese, e su questo non ci piove» (Moscardi 2025).

²⁷ A un analogo 'gioco delle parti' sembra da ascriversi l'incipit della recensione del '43, che alla luce di quanto visto fin qui, appare pervaso di ironia e autoironia: «Se questa [traduzione, tutta pervasa di una gioia *ingenua* della scoperta, che trascina e convince] è, *come pare*, la prima fatica letteraria della Pivano, diremo che di rado un giovane ha saputo contenere a questo modo i suoi entusiasmi e castigare il suo piacere con tanta consapevolezza. Si direbbe *la fatica di un esperto conoscitore*, cui *la lunga e amorosa consuetudine col testo* ha insegnato a scegliere e trasfigurare, nella pacatezza del ricordo, i luoghi dell'anima» (Pavese 1943, 62, corsivi miei).

4. la *Spooniad* di Jonathan Swift Somers;
5. l'*Epilogue* faustiano.

Dalla recensione del '31 sappiamo che Pavese considerava l'*Epilogue* «una conclusione indipendente dall'opera» (Pavese 1931b, 59) che «non tocca le voci di Spoon River» (ivi, 55); e la circostanza che in quella stessa recensione neppure menzioni la *Spooniad* fa ritenere che ne avesse un'opinione analoga. Fatto sta che questi due brani, che per Masters sono parte integrante dell'opera e ne costituiscono rispettivamente la generalizzazione metafisica e un fondamentale snodo romanzesco, non figurano né nella prima né in nessun'altra edizione curata da Pavese²⁸. L'indice, invece, c'è, ma anziché figurare in apertura si trova a chiusura del volume, e anziché essere disposto in ordine alfabetico – con lo scopo preciso di agevolare al lettore la ricostruzione delle 19 trame narrative composte dall'autore, p.es. riunendo i membri di una stessa famiglia – si limita a riprodurre l'ordine di paginazione degli epitaffi, perdendo quasi del tutto la sua funzione. Nel complesso, queste scelte hanno un duplice effetto: da una parte ridimensionano il respiro romanzesco (e cosmico) che Masters aveva voluto dare all'opera, dall'altra, omettendo le parti più elaborate, ma anche più tradizionali, sul piano metrico, spostano il testo italiano maggiormente verso il verso libero, rendendolo allo stesso tempo più prosaico e più moderno²⁹.

In un altro senso sembra andare, invece, la selezione degli epitaffi. Il dattiloscritto di Pivano li contiene tutti e 244, ma accanto ad alcuni figura una «X», che segnala i 143 inseriti nella prima edizione einaudiana (Moscardi 2013, 60). Che a fare la selezione sia Pivano o Pavese è, di nuovo, indecidibile: nella sua recensione Pavese la attribuisce a Pivano; d'altra parte Pavese, nel ruolo di editore, ha un potere decisionale ben più grande della venticinquenne traduttrice, ed è improbabile che vi abbia rinunciato; così come è possibile, del resto, che la

²⁸ Moscardi osserva che il dattiloscritto della traduzione di Pivano comprende anche l'*Epilogo* (Moscardi 2011, 32): la sua esclusione è dunque una scelta di Pavese.

²⁹ Per una discussione sul ruolo di questi due termini nel campo del romanzo di questi anni v. Biagi 2022.

scelta sia stata fatta in comune. Quel che è certo è che i 143 testi pubblicati nella prima edizione comprendono tutti gli 11 tradotti e commentati da Pavese nel suo articolo del '31, ad eccezione dell'*Ateo del villaggio*³⁰. Inoltre Pavese, recensendola, dà il suo esplicito avallo alla selezione, che, afferma, corrisponde alla sua personale lettura dell'*Anthology*: «Al lume di questo criterio, daremo tutto il nostro consenso alla scelta che l'*Antologia* ci offre. Con mano sicura la traduttrice ha sceverato le voci più vere, più belle» (Pavese 1943, 67). Qual è questo «criterio»? Quello, che abbiamo già riscontrato nella recensione del '31 e che ritroveremo in quella del '43, di interpretare gli epitaffi più come liriche che fissano destini individuali che come episodi di una vicenda collettiva, privilegiando la dimensione esistenziale (lirica) su quella comunitaria (romanzesca). Per quanto Pavese non manchi di rilevare anche il «gioco di richiami, di rimandi, di nessi esistenziali [non: sociali e politici, come sono in realtà] che dell'intera necropoli di Spoon River fa un insieme quasi narrativo, un dramma sacro» (ivi, 67), è chiaro che, anche nella selezione, l'accento cade sulla particolare «concretezza poetica e umana» (ivi, 66) di alcune voci rispetto ad altre. Si riconosce, in filigrana, la vecchia idea – disgregante rispetto al progetto romanzesco di Masters – che nel libro «ognuno possa trovare la sua epigrafe».

L'insieme di queste scelte fa sì che la prima edizione dell'*Antologia di Spoon River* – di fatto un'antologia della *Spoon River Anthology*, privata di 101 epitaffi, della *Spoonriad* e dell'*Epilogue*, e ridotta dunque da circa 250 a circa 150 pagine – sia un'opera nel complesso meno romanzesca e più lirica dell'originale, ma allo stesso tempo formalmente meno legata alla tradizione e più prosaica. Ciò potrebbe apparire contraddittorio, ma abbiamo visto a quale logica di simultanea adesione e sovversione rispondano le strategie di Pavese. La sua riscrittura toglie e allo stesso tempo aggiunge qualcosa all'opera di Masters, facendone un testo sostanzialmente diverso: una presa di posizione rispetto alle regole dominanti nel campo letterario italiano (e in particolare nel campo

³⁰ Sono: *Francis Turner*, *Jack il cieco*, *Caroline Branson*, *Elisabeth Childers*, *A. D. Blood*, *Dora Williams*, *Jeduthan Hawley*, *Walter Simmons*, *Rosie Roberts* e *Pauline Barrett*.

della lirica), la cui genesi dipende dalla posizione e dalla traiettoria del suo autore (Pavese, Pivano), ma la cui efficacia è una scommessa il cui esito dipende dalla direzione che stanno prendendo, e prenderanno negli anni a venire, le trasformazioni in corso nel campo stesso.

Pavese prova a fare quel che è in suo potere anche su questo piano. Dopo aver esaminato le sue strategie di manipolazione del testo, passiamo dunque a quelle volte a promuoverne un più largo riconoscimento e, in prospettiva, la consacrazione: a cominciare dalla collocazione editoriale e dalla prima recensione.

Considerato il valore attuale che Pavese ancora attribuisce all'*Antologia*, e data la sua intenzione di presentarla come un modello per la poesia contemporanea italiana, potremmo aspettarci una sua collocazione nei POETI accanto agli *Ossi di seppia* di Montale e a *Lavorare stanca*. Ma la scelta di Pavese è molto più audace. La pubblica tra i primi titoli dell'UNIVERSALE EINAUDI (1942-46), una collana appena nata, affidata alla direzione del giovane critico Carlo Muscetta, e dedicata a classici e selezionati *repêchage*, con un ritmo molto intenso (due volumi al mese) e tirature relativamente alte (molto più dei POETI).

1. Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Iacopo Ortis*
2. Tito Livio, *Roma contro Cartagine*
3. Robert Schumann, *La musica romantica*
4. Francesco Algarotti, *Viaggi di Russia*
5. Charles Baudelaire, *Giornali intimi*
6. Filippo Sassetti, *Lettere indiane*
7. Novalis, *Cristianità o Europa*
8. Lev Tolstoj, *La sonata a Kreutzer*
9. Camillo Benso di Cavour, *Discorsi parlamentari*
10. Gino Capponi, *Ricordi e pensieri*
11. Victor Hugo, *Cose viste*
12. Niccolò Tommaseo, *Canti del popolo greco*
13. Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*

È un'operazione simbolicamente molto impegnativa: dei 65 autori presenti nella prima serie della collana Masters è l'unico vivente. La sua opera, necessariamente privata del suo contesto originario, viene ricollocata in un nuovo repertorio e associata non a poeti contemporanei

come Montale o Éluard, ma ad autori già da tempo canonizzati come Livio, Foscolo, Baudelaire o – per menzionare solo alcuni degli autori che lo seguono nella collana – Leopardi, Poe e Dostoevskij. È come se Pavese volesse saltare i passaggi in genere necessari per la consacrazione di un nuovo autore, e la desse, con gesto imperioso, come già acquisita³¹.

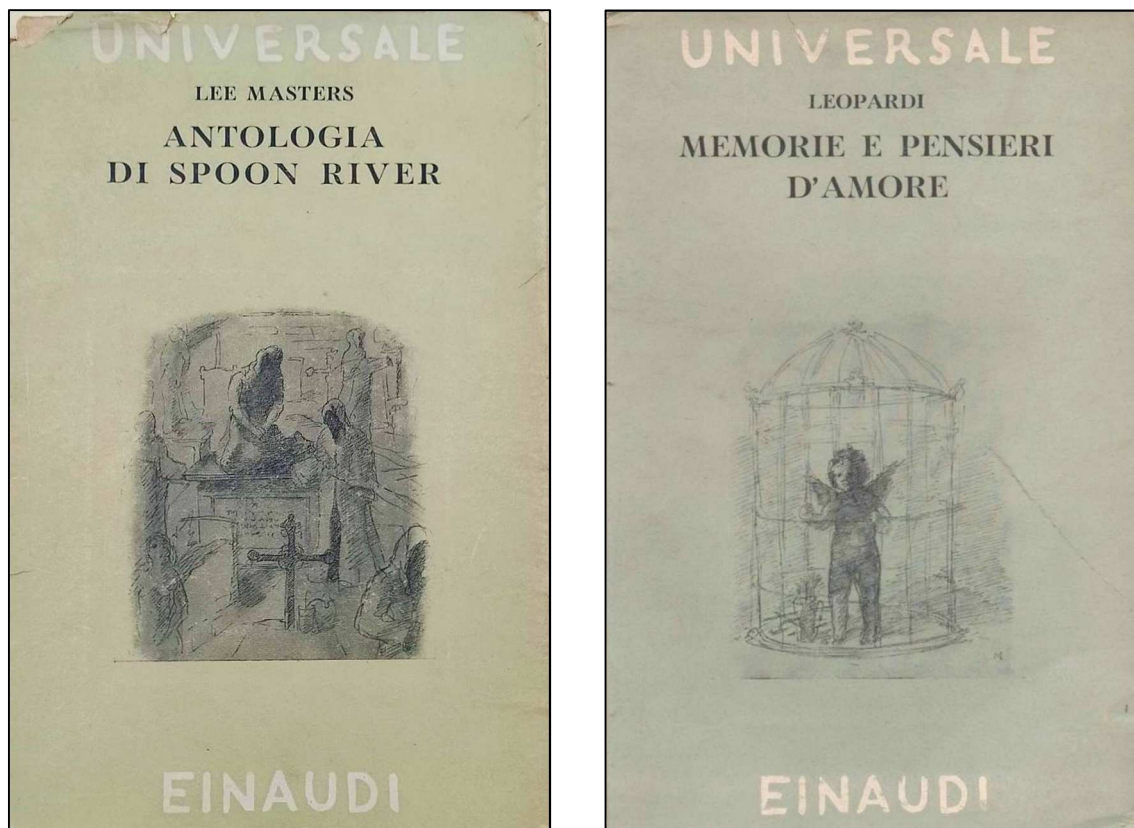


FIG. 2. Copertina della prima edizione dell'*Antologia di Spoon River* (UNIVERSALE EINAUDI, 13) e di *Memorie e pensieri d'amore* di Leopardi, curato da Carlo Muscetta (UNIVERSALE EINAUDI, 20).

Anche se il capitale simbolico dell'Einaudi, e di conseguenza il suo potere di consacrazione, non è ancora quello degli anni Cinquanta o Sessanta, Pavese usa la casa editrice per tentare di allargare a una cerchia più ampia di lettori e letterati italiani la credenza nel valore letterario

³¹ Non è forse un caso, inoltre, che il volume immediatamente precedente sia *Canti del popolo greco* di Tommaseo, uno dei primi e più autorevoli esperimenti di verso libero (Beltrami 1996, 182).

dell'*Antologia*, per ora circoscritta a un gruppo assai ristretto e in gran parte a lui legato. L'altro mezzo a cui ricorre allo stesso scopo è la recensione.

Mentre il libro, che reca il finito di stampare del 9 marzo 1943, comincia a circolare, Pavese scrive *I morti di Spoon River*, che pubblica nell'agosto del '43 sul primo numero della rivista «Il Saggiatore». Si tratta di un periodico di breve vita, ma chiaramente collocato nel campo di produzione ristretta: fondato a Milano da Francesco Flora, critico letterario molto legato a un Benedetto Croce ancora egemone nel campo (Boschetti 2024, 299-307), anticipa la più fortunata «Aretusa», posizionandosi tra le riviste di area antifascista che, tra le diverse poetiche concorrenti in quegli anni, appoggiano l'ermetismo (La Penna 2016, 25). Questo posizionamento può spiegare la strategia adottata da Pavese, che con gli ermetici è in concorrenza ma delle cui 'regole dell'arte' non può non tener conto nel tentativo di legittimare l'opera di Masters. Come già la traduzione dell'*Antologia*, così anche la sua argomentazione oscilla fra due poli: il lirico (da inizio secolo dominante nel campo della poesia) e il narrativo (la novità, dominata, che egli tenta *con cautela* di introdurre). L'accento, naturalmente, è posto sul primo. Così, con un giudizio che oggi nessun americanista sottoscriverebbe, Pavese sostiene che l'*Anthology* è «probabilmente più importante» dell'opera di Emily Dickinson, poetessa che allora in Italia era più riconosciuta di Masters (nel '39 l'autorevolissimo Emilio Cecchi le aveva dedicato, insieme a sua figlia Giuditta, una monografia contenente diverse traduzioni, subito recensita da Montale): ma a privarla di «maggior rilievo» (leggi: riconoscimento), spiega, fu «quella sua ambigua potenza di caratterizzazione per cui in essa *i confini tra il canto e il racconto non sono sempre facilmente tracciabili*». E a scagionarla dall'accusa di prosaicità aggiunge: «più di un'epigrafe appare come un affrettato appunto di romanziere, anziché *il tormentato scavo lirico che è in realtà*» (Pavese 1943, 63, corsivi miei)³². Dall'altra parte

³² A conferma che il problema di Masters, visto nel campo letterario italiano degli anni Quaranta, è lo stare a cavallo fra lirica e racconto, va segnalato che Pavese paragona l'*Anthology* non solo all'opera Dickinson, che è lirica, ma anche a quella di Gertrude Stein (che egli stesso stava tentando di legittimare in quegli anni attraverso traduzioni einaudiane), che invece è prevalentemente narrativa.

Pavese cerca di reintrodurre, un po' surrettiziamente, l'aspetto narrativo, che ora come già nel '31 è quello che più gli preme legittimare nel campo poetico italiano. Così, proprio in chiusura della recensione, come se si rendesse conto di averlo effettivamente trascurato, scrive: «Torniamo anzi a ripetere, caso mai ce ne fossimo scordati, che questo volume di liriche fa racconto, fa dramma. E questa è, per noi letterati, la sua attualità più scottante» (Pavese 1943, 69).

Pavese gioca la sua partita su più tavoli. Mentre sul «Saggiatore» di Flora presenta l'*Antologia* agli addetti ai lavori, fa accompagnare il volume da una prefazione in cui Pivano si rivolge al ben più largo pubblico dell'UNIVERSALE. Qui la traduttrice dà una propria interpretazione dell'opera di Masters, non proprio allineata a quella del suo mentore (che infatti polemizza bonariamente con lei nella recensione), nella quale si ritrovano alcuni degli elementi che saranno alla base della fortuna dell'*Antologia* nei decenni successivi. Accosta ingenuamente Masters ad autori come Proust e Joyce, che Pavese non apprezza ma che diventeranno centrali nel dopoguerra; affronta con molta spigliatezza il discorso sulla rappresentazione dell'erotismo e della sessualità, anche come forma di protesta contro l'ordine vigente; e soprattutto esplicita la morale piuttosto manichea del libro, alla quale Pavese, trovandola ingenua, aveva sovrapposto un più complesso discorso sui destini degli individui nella modernità: in quel villaggio infernale che è Spoon River o il mondo intero «solo le anime semplici riescono a trionfare nella vita» (Pivano 1943, VIII). L'*Antologia* entra dunque in circolazione accompagnata da due linee interpretative distinte, per quanto vicine e intrecciate nella traduzione a quattro mani. Questo doppio posizionamento sia nel campo di produzione ristretta (dove i letterati leggono «Il Saggiatore» di Flora) sia in quello della produzione più generalista (rivolta ai lettori dell'UNIVERSALE) avrà, come vedremo, notevoli conseguenze sulla traiettoria dell'*Antologia di Spoon River* in Italia e sul tipo di riconoscimento di cui godrà presso diversi pubblici.

Per ora limitiamoci a esaminare quella zona del campo in cui Pavese ricerca la consacrazione come scrittore, attraverso prese di posizione di cui fa parte la stessa pubblicazione del libro di Masters. Qui il poeta si rivolge in primo luogo ai colleghi poeti, proponendo l'*Antologia* come

modello in aperta benché implicita concorrenza con l'avanguardia ermetica, che con le sue tendenze antiprosastiche e antinarrative costituisce un ostacolo per l'affermazione di una poetica come quella di *Lavorare stanca*. Su questo fronte la lotta è, almeno nei primissimi anni, senza successo, perché gli avversari, attivi ormai da più di un decennio, hanno ulteriormente consolidato la propria egemonia sul campo di produzione ristretta: la significativa *Inchiesta sull'ermetismo* di «Primato» è del 1940. L'*Antologia* nei primi anni riceve pochissime recensioni da parte degli addetti ai lavori e non entra a far parte del dibattito specifico sulla poesia. Ma a partire dal 1945 le cose cominceranno a cambiare: profondi mutamenti nel campo del potere, come la caduta del fascismo e poi l'inizio dell'età repubblicana, consentono a scrittori finora dominati e a una nuova generazione di aspiranti di mettere in discussione le regole dell'arte in vigore. *Lavorare stanca*, com'è stato ampiamente messo in rilievo, diventa uno dei testi di riferimento per questa sovversione (Turconi 1977, 176; ma si veda anche Siti 1980, 92-101). In che misura anche l'*Antologia di Spoon River* venga discussa e presa a modello – nelle modalità complesse che abbiamo visto per Pavese – sarebbe un oggetto d'indagine di grande interesse.

3. Consacrazione: il progetto traduttivo di Pavese e la triade Masters-Whitman-Omero nei MILLENNI (1947-1950)

Dopo l'identificazione dell'*Anthology* come opera di eccezionale valore letterario e la sua manipolazione testuale da una posizione precisamente collocata nel campo letterario italiano, dobbiamo ora occuparci del processo di consacrazione che ha fatto sì che l'*Antologia di Spoon River* diventasse in Italia – e solo in Italia – un testo così straordinariamente conosciuto e riconosciuto. La costruzione della *literary fame*, ovvero del prestigio e/o della popolarità (che non sono la stessa cosa) di cui uno scrittore gode fuori dal suo paese, è un processo sociale vasto e complesso, la cui indagine richiederebbe di prendere in considerazione molteplici fattori su un lungo arco di tempo, a cominciare da tutte quelle forme di 'riscrittura' – storie letterarie, enciclopedie, antologie, biografie, saggi critici, recensioni, ecc. – che di fatto mediano, o meglio producono, l'immagine di un'opera, di un autore

e persino di un'intera letteratura in un nuovo contesto (Lefevere 1992). Circoscriverò dunque l'indagine a quella specifica forma di riscrittura che è la traduzione, soffermandomi in particolare, come già fatto per la prima edizione dell'*Antologia*, sul ruolo dell'editore e delle sue prese di posizione. L'editore è infatti, scrive Bourdieu, «colui che ha il potere assolutamente straordinario di assicurare la *pubblicazione*, vale a dire di far accedere un testo e un autore all'esistenza *pubblica* (*Öffentlichkeit*), conosciuta e riconosciuta». Non solo: pubblicando, l'editore opera nella maggior parte dei casi «una *consacrazione*, un *trasferimento di capitale simbolico*» che è «tanto più rilevante quanto più chi lo compie è consacrato», e il cui principale strumento è «il 'catalogo', l'insieme degli autori, essi stessi più o meno consacrati, che ha pubblicato nel passato» (Bourdieu 1999, 3, corsivi dell'autore).

Le possibilità offerte a Pavese dalla sua posizione all'Einaudi nel dopoguerra gli consentono non solo di mettere in atto strategie di consacrazione dell'*Antologia di Spoon River* ancora più ardite di quella già collaudata con la sua collocazione nell'UNIVERSALE, ma anche di inserirla a partire dal 1947 in un progetto traduttivo ben più ambizioso, che, attraverso la ritraduzione di autori come Omero e Whitman, mira a cambiare profondamente le regole e le pratiche del tradurre poesia.

Nel dopoguerra la posizione di Pavese nel campo – come anche quella della sua casa editrice – è notevolmente mutata. Anche se la fama arriverà solo alla fine del decennio, con *La luna e i falò*, egli è uno dei nuovi scrittori a cui la critica guarda con crescente attenzione, soprattutto dal 1947, quando la pubblicazione a distanza di pochi mesi di due libri diversissimi come *Il compagno* e *Dialoghi con Leucò* mostra l'ampiezza e la complessità della sua sperimentazione. Lo testimoniano il premio Salento (1948), l'ampio *Ritratto di Pavese* apparso sulla generalista «Fiera letteraria» (Lupo 1949) e il premio Strega (1950). Anche l'Einaudi, di cui dopo la morte di Ginzburg nel 1944 Pavese è ufficialmente direttore editoriale, sta diventando, almeno a partire dalla pubblicazione del «Politecnico» di Vittorini, il centro di una nuova avanguardia letterario-editoriale. Grazie a operazioni pionieristiche come la pubblicazione di *America* di Kafka (1945), della *Recherche* di Proust (1946-51) e delle *Lettere dal carcere* di Gramsci

(1947), il suo capitale simbolico è sensibilmente cresciuto, e con esso il suo potere di consacrazione. La piccola casa editrice di saggistica, che dal '38 si era a poco a poco conquistata uno spazio nel campo letterario prima con i classici dei NARRATORI STRANIERI TRADOTTI e dell'UNIVERSALE, e poi appoggiandosi con i POETI su pochi nomi già consacrati (Jahier, Montale, Saba) e su una piccola avanguardia prevalentemente 'domestica' (Pavese, Natalia Ginzburg, Carlo Levi), può ora riorganizzare la produzione in due ambiziose collane di letteratura moderna e contemporanea, I CORALLI (1947) e i SUPERCORALLI (1948), e in una di grandi opere, I MILLENNI (1947), alle quali sovraintende lo stesso Pavese.

È in questo quadro che lo scrittore allestisce l'edizione definitiva dell'*Antologia di Spoon River* e la inserisce nel più ampio progetto traduttivo di cui si è detto.

Se tra i poeti italiani, infatti, essa è ancora lontana dall'essere considerata un modello, come Pavese auspicava, d'altra parte conosce un crescente successo di pubblico. A favorirlo è una vera e propria rivoluzione nel campo del potere. L'*Antologia* entra in circolazione nei mesi della caduta del fascismo e dell'armistizio, quando gli alleati sbarcano in Sicilia (9 luglio '43), a Salerno (3 settembre) e poi ad Anzio (22 gennaio '44). Gli Stati Uniti, che la propaganda fascista aveva per anni dipinto con un paese culturalmente primitivo, moralmente degenerato e infine nemico, divengono per molti – assai diversamente da come appaiono oggi – simbolo di libertà e democrazia. Da una parte il libretto einaudiano, in cui a prendere la parola sono i morti e in cui pullulano i riferimenti alla guerra civile americana, consuona con il lutto e la distruzione provocati dalle stragi nazifasciste e dai bombardamenti alleati; dall'altra, con il suo dar voce a personaggi di tutti i ceti, sembra accompagnare la transizione alla repubblica. Oltre a incontrare, come *Americana* di Vittorini (uscita pochi mesi prima), l'interesse sempre più diffuso per la letteratura statunitense – di cui Masters, nella nota al testo della prima edizione viene presentato come «l'iniziatore» (Masters 1943, XII) –, l'*Antologia* appare, con il suo lirismo disadorno e con la sua libertà formale, come una novità rispetto all'estetica dominante sotto il regime: testimonianza di una liberazione estetica in un certo senso omologa a quella politica.

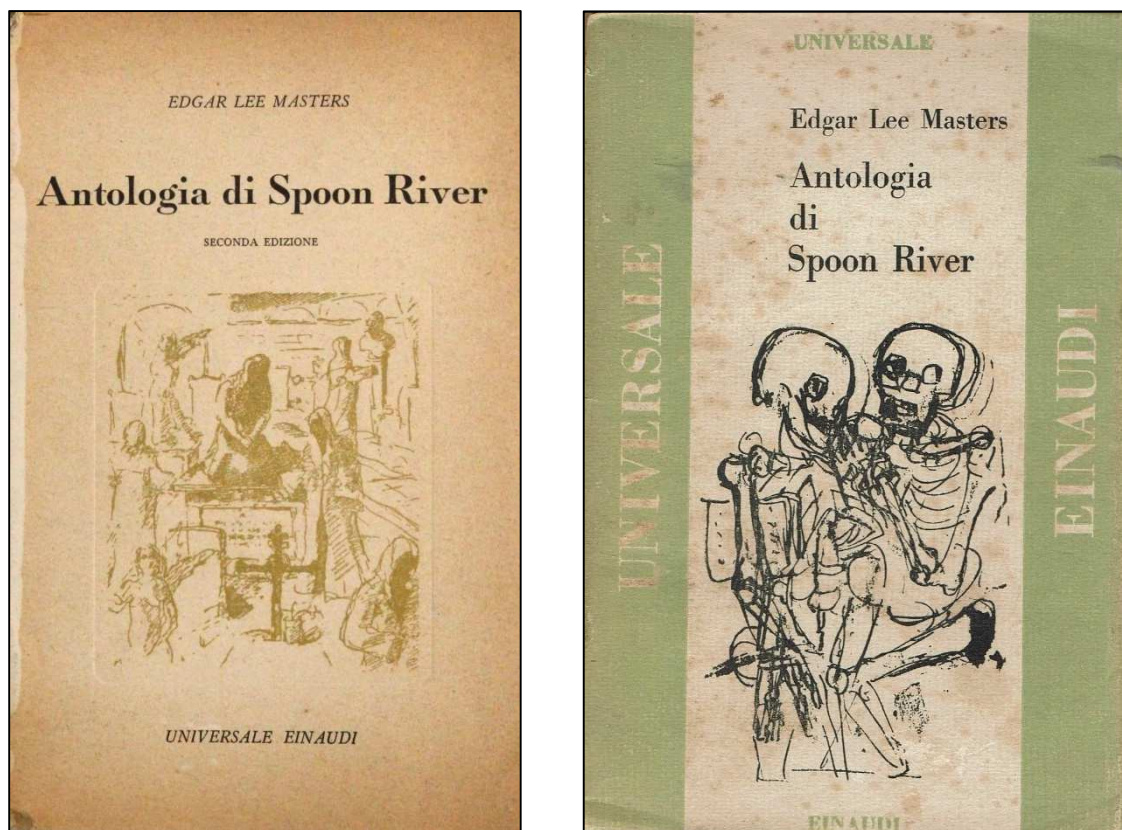


FIG. 3. Copertine della seconda edizione (1945), identica alla prima, e della terza (1947), ampliata, dell'*Antologia di Spoon River* nell'UNIVERSALE EINAUDI.

La seconda edizione porta la data del 30 aprile 1945, appena cinque giorni dopo la Liberazione. La terza, dell'anno successivo, fa dell'*Antologia* uno dei titoli più venduti dell'UNIVERSALE. Così Pavese decide di ampliarla, includendovi tutti i 244 epitaffi. La quarta edizione va in stampa il 17 ottobre 1947. La prefazione di Pivano resta quella del '43, mentre la nuova quarta di copertina – certamente di mano di Pavese – sottolinea i due aspetti di maggior successo del libro: la sua importanza per la letteratura americana contemporanea e la sua portata esistenziale-universale³³. Già in novembre il poeta-editore esulta: «Lo *Spoon River*

³³ «L'antologia di Spoon River è una delle più alte espressioni di umanità e di poesia che l'America abbia mai dato. Vi si trovano tutti i motivi della letteratura americana attuale, di Wilder a Faulkner, da Anderson a Hemingway. *Il significato della morte e della vita inteso diversamente dalle varie sensibilità*, il frutto della gioia e della sventura, del fallimento e della vittoria, è svelato di volta in volta

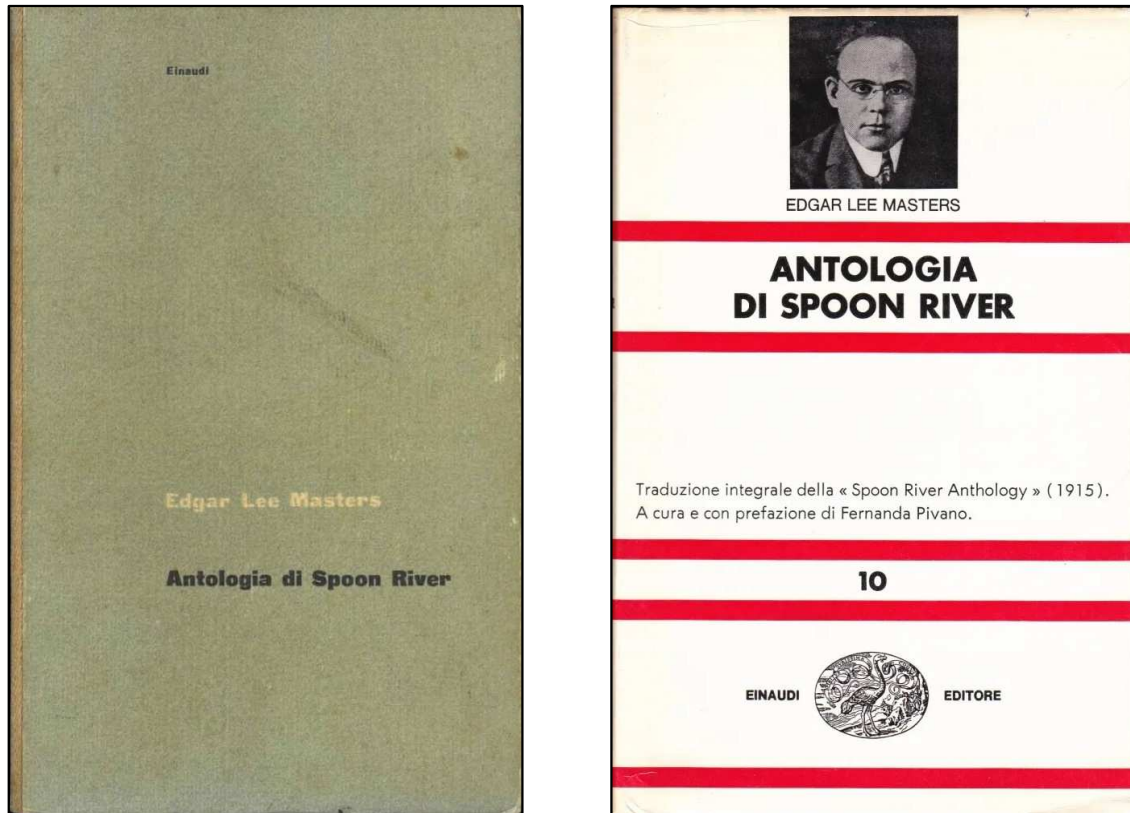


FIG. 4. Copertine dell'*Antologia di Spoon River*
nella nuova serie dell'UNIVERSALE EINAUDI (n. 11, 1949)
e nella NUOVA UNIVERSALE EINAUDI (n. 10, 1962).

ha un successo 'travolgente', quasi più di Carlo Levi» (a Paolo Milano, 25.11.1947, in Pavese 1966b, 196). L'operazione, almeno sul piano commerciale, è riuscita. In questa forma il libro verrà ristampato per oltre trent'anni, prima nella nuova serie dell'UNIVERSALE EINAUDI (1949-61, 5^a-14^a ed.) e poi nella NUOVA UNIVERSALE EINAUDI (1962-82, 15^a-27^a ed.).

Ma non basta. Negli stessi mesi, con una scelta editorialmente del tutto inconsueta, Pavese la ripubblica anche in un'altra collana. Per inaugurare I MILLENNI sceglie infatti due titoli tanto 'americani' quanto programmatici: *I quarantanove racconti* di Hemingway e, appunto, l'*Antologia*. Non si tratta di una semplice collana di classici,

dagli abitanti di questo cimitero sulla collina alle soglie del villaggio di Spoon River: alcuni avvinti ancora dalle passioni terrene, ancora scossi dal rancore e dall'odio, altri pacati e lieti nell'estremo riposo» (corsivo mio).

qual è diventata col passare del tempo: il suo programma, che Luisa Mangoni – citando lettere di Pavese e Calvino – ha sintetizzato nella formula «‘rendere contemporaneo Omero’ e insieme ‘classico’ Hemingway» (Mangoni 1999, 464), è di fatto un’abile strategia per legittimare i contemporanei avvalendosi del capitale simbolico di classici «*riportati* alle consuetudini di lettura contemporanee» (inedito di Pavese, cit. in Ferretti 2017, 108, corsivo nell’originale). Ma che altro significa «riportarli alle consuetudini di lettura contemporanee» se non riscriverli secondo un’idea di letteratura, e più precisamente una poetica della traduzione, che è quella di Pavese stesso? Di questa poetica, come vedremo, il lavoro fatto nel ’31 e nel ’43 sull’*Anthology* è il primo esperimento, nonché il modello esplicito.

Osserviamo intanto che, fra i primi quattordici titoli (1947-50), quelli di autori viventi sono ben tre: Hemingway, Masters e – non stupirà – Saba. Per favorirne la consacrazione (soprattutto dei primi due, che sono tradotti – e dunque *esistono* in Italia – da non più di cinque anni), Pavese, riprendendo una strategia già attuata nell’UNIVERSALE, li inserisce in un repertorio nobilitato dalla presenza di Omero, Sofocle e Dostoevskij, in edizioni curate da autorevoli specialisti (l’arabista Francesco Gabrieli per *Le mille e una notte*) o scrittori d’avanguardia (Elio Vittorini per l’*Orlando furioso*).

1. Ernest Hemingway, *I quarantanove racconti*
2. Edgar Lee Masters, *Spoon River Anthology*
3. Sofocle, *Le tragedie*
4. Umberto Saba, *Il canzoniere*
5. *Le mille e una notte*, 4 voll., versione integrale
6. Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*
7. *Il fiore del verso russo*, a cura di Renato Poggioli
8. Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*
9. Mark Twain, *Le avventure di Tom Sawyer e di Huckleberry Finn*
10. Voltaire, *Dizionario filosofico*
11. Anton Čechov, *Racconti*
12. Walt Whitman, *Foglie d’erba e prose*
13. Omero, *Iliade*
14. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*

Masters non ha mai ricevuto, in nessun paese al mondo, un tributo paragonabile.

L'edizione dei MILLENNI non è, come suggerisce il frontespizio, «integrale» (mancano naturalmente la *Spoonriad* e l'*Epilogue*), ma si distingue da quella dell'UNIVERSALE per la presenza del testo a fronte (altro riguardo del tutto inconsueto per un autore vivente), per il titolo lasciato in inglese (scelta, anche questa, assai bizzarra), e per una nuova prefazione a firma di Pivano. Questa dà l'avvio alla costruzione retrospettiva del mito che ancora oggi circonda la prima edizione dell'*Antologia*:

Quando, nel '41 si fece uscire la prima traduzione italiana di *Spoon River* (il ministero della cultura popolare diede il permesso a un'*Antologia di S. River* credendo di veder pubblicata la scelta delle edificanti massime di un non meglio conosciuto San River) [...] (Pivano 1947, VII).

In un momento in cui il nuovo clima repubblicano premia chi può esibire patenti di antifascismo, Pivano presenta la pubblicazione dell'*Antologia* come una presa di posizione assai più politica di quanto non fosse stata in realtà: ne anticipa l'uscita al '41, quando la caduta del fascismo era ancora lontana³⁴, rievoca un aneddoto di assai dubbia autenticità su come il libro avrebbe aggirato la censura³⁵, e infine non manca di citare, in chiusura di paragrafo, la stoccata di Pavese contro i giornalisti di regime che alla giovane letteratura americana contrapponevano retoricamente «la bimillenaria tradizione nostra» (Pavese 1931b, 51, Pivano 1947, VII)³⁶. Per il resto la traduttrice,

³⁴ Certo, potrebbe essere una svista, che tuttavia permane nelle edizioni correnti.

³⁵ Più tardi lo racconterò con maggior cautela, aggiungendo tra parentesi: «O almeno così mi raccontò Pavese, come capire se parlava sul serio?» (Pivano 1964, 65). Che non parlasse sul serio è sicuro: come dimostra il caso ormai molto ben documentato di *Americana*, risalente proprio al '41-42 (Rundle 2019, 164-173), e come del resto conferma la già citata corrispondenza di Pavese, i censori del regime erano ben attenti a leggere integralmente i testi, prima di dare il consenso alla pubblicazione. L'origine dell'aneddoto su San River è forse da rintracciare nella già citata lettera in cui l'Einaudi comunicava a Pivano di aver «ricevuto il manoscritto della Vostra traduzione dell'*Antologia di S. River* [sic!] di Lee Masters» (27.8.1942, in AE, Pivano).

³⁶ Certo è che Pavese, nel '47, non può non aver letto la prefazione prima che andasse in stampa, e ha lasciato fare.

che nel frattempo si sta accreditando come specialista di letteratura americana (ha tradotto *Morte nel pomeriggio* di Hemingway e *Storia di me e dei miei racconti*, l'autobiografia di Sherwood Anderson, entrambi per Einaudi), riprende, spesso alla lettera, ma con più dettagli (spesso attinti all'autobiografia di Anderson) e più espliciti riferimenti alla lotta di classe (quella in corso negli USA a inizio Novecento), l'argomentazione dell'articolo pavesiano del '31³⁷, per sostenere la singolare tesi che «l'*Antologia di Spoon River* segna l'inizio della 'rinascita' nella letteratura americana», o, riprendendo la genealogia pavesiana Whitman-Dickinson-Masters, «segna la rinascita della poesia americana, di cui la Dickinson era stata troppo solitaria preannunciatrice» (ivi, XX). La strategia di legittimazione passa, qui, per una narrazione storiografico-letteraria. Che però non regge alla prova dei fatti³⁸.

³⁷ Due soli esempi, tratti rispettivamente dall'inizio e dalla chiusa del testo di Pivano. Pavese 1931b, 52: «Il fatto *importante* non sta [nell'attenzione all'ambiente locale o] nella polemica contro certi modi puritani [...], ma *nell'ardore invece veramente da puritano con cui sono affrontati, oltre il particolare momento storico, il problema del senso dell'esistenza e il problema delle proprie azioni*»; Pivano 1947, VIII: «L'*importanza* del libro non sta nella scelta dell'ambiente [...], e nemmeno nella sua polemica antipuritana [...], ma proprio *nell'ardore tutto puritano con cui venne affrontato, in quel particolare momento storico, il problema dell'esistenza e delle proprie azioni*». Pavese 1931b, 55: «[*Spoon River*] è il poema essenzialmente moderno, questo, dell'*insufficienza d'ogni schema*»; Pivano 1947: «Master [voleva dare] una 'rappresentazione epica della vita moderna'. E c'è riuscito; se la vita moderna si realizza in questo continuo tendere a *superare ogni schema – tutti insufficienti* – verso una realtà ignota e inconnoscibile» (corsivi miei).

³⁸ I curatori dell'antologia *Three Century of American Poetry (1620-1923)* sembrano negare a Masters qualsiasi modernità, collocandolo con un vistoso anacronismo – dato che l'*Anthology* è del 1915 – nella sezione *The Era of Reconstruction and Expansion: 1870–1900*, anziché nella successiva *The Advent of the Modern: 1901–1922*, dominata invece da Robert Frost (il grande rivale di Masters in vita), Wallace Stevens, William Carlos Williams e Ezra Pound (Mandelbaum e Richardson 1999). L'edizione 2003 della *Norton Anthology of American Literature* colloca Masters fra i primi nomi del periodo *Between the Wars (1914-1945)*, specificando che la sua poesia fu di ispirazione per una certa letteratura dedita a denunciare la gretta mentalità della provincia americana (cioè

Masters, come tra le righe riconoscono tanto Pavese nel '31 quanto Pivano nel '47, non ha nessun particolare primato. Come perorare, dunque, la causa del suo valore letterario? Riprendendo gli interdetti tra cui si era dibattuto Pavese, Pivano ribadisce che l'*Anthology* non è «né la storia di un villaggio, né una rivolta realistica, né la chiave di una nuova forma» (ivi, XIV)³⁹, e si limita infine ad affermare, in modo vago e contraddittorio, che «Masters rappresenta in America le estreme conseguenze del realismo di qua dell'anarchia dada» (ivi, XII), vale a dire il vertice massimo di sperimentazione all'interno del naturalismo prima dell'avvento delle cosiddette avanguardie storiche. A questo punto, per non cadere nell'interdetto antinaturalistico, ancora vigente in Italia anche se sotto attacco, e dare l'impressione che l'*Antologia* appartenga, a conti fatti, a una stagione chiusa, Pivano suggerisce un possibile influsso reciproco fra Masters e i più disparati fenomeni culturali e letterari di primo Novecento venuti in auge nell'Italia del dopoguerra: la psicologia di Freud e la relatività di Einstein, l'espressionismo tedesco e il *Portrait* di Joyce, e perfino le opere di artisti come Picabia, Duchamp e Man Ray – con i quali il povero Masters non ha evidentemente nulla a che fare. Questo suggestivo *name dropping* non è supportato da altra prova che la mera annotazione delle date, come se la contemporaneità implicasse di per sé un rapporto di influenza reciproca. L'effetto di questa stravagante argomentazione è evidentemente quello di conferire all'*Antologia*, almeno agli occhi dei non specialisti di poesia, un'aura di estrema attualità e legittimità (peraltro paradossalmente ancorata a prestigiose esperienze d'avanguardia *per pochi*, e non al principio democratico pavesiano che nel libro «ognuno possa trovare la sua epigrafe»). Ma il tentativo di fondare il valore letterario dell'*Anthology* nel tempo e nello spazio astratti delle avanguardie euroamericane di inizio secolo occulta il fatto che la sua

quella di Lewis e Anderson promossa da Pavese in Italia), ma individua gli iniziatori della nuova letteratura ancora una volta in Frost, Stevens, Williams e Pound (Baym e Holland, 1100-1101).

³⁹ Si noti che secondo i curatori della *Norton Anthology* il libro di Masters è precisamente costruito come una «deeply critical view of small-town values» e caratterizzato da una «naturalistic vision more commonly associated with fiction» (Baym e Holland, 1100-1101).

vera fondazione, per l'Italia, è avvenuta nel 1930 nelle sperimentazioni poetiche di Pavese, e poi di nuovo nello studio della letteratura americana da parte di Pivano, e poi ancora una volta – con un allargamento decisivo – nel catalogo della casa editrice Einaudi: l'*Antologia di Spoon River* non ha *valore* letterario per i suoi supposti rapporti con la teoria della relatività o con l'espressionismo tedesco, ma perché ha avuto un'importanza decisiva nel tempo e nello spazio concreti della traiettoria di Pavese. Ed è Pavese, con Pivano e l'Einaudi, a tentare di fondare il suo *valore* nel campo in cui opera, impegnandosi a più riprese perché sia riconosciuto: nel '31, nel '43 e nel '47.

La *Spoon River Anthology* (sic!) esce nei MILLENNI come strenna per il Natale 1947, accompagnata dalla fascetta, tutta pavesiana, «La Divina commedia del nostro tempo» (v. *supra*). Questa versione 'di lusso' dell'*Antologia* arriverà a dieci edizioni (1947-63, 1^a -10^a ed.), per poi passare nei SUPERCORALLI (1965-76, 1^a-5^a ed.).

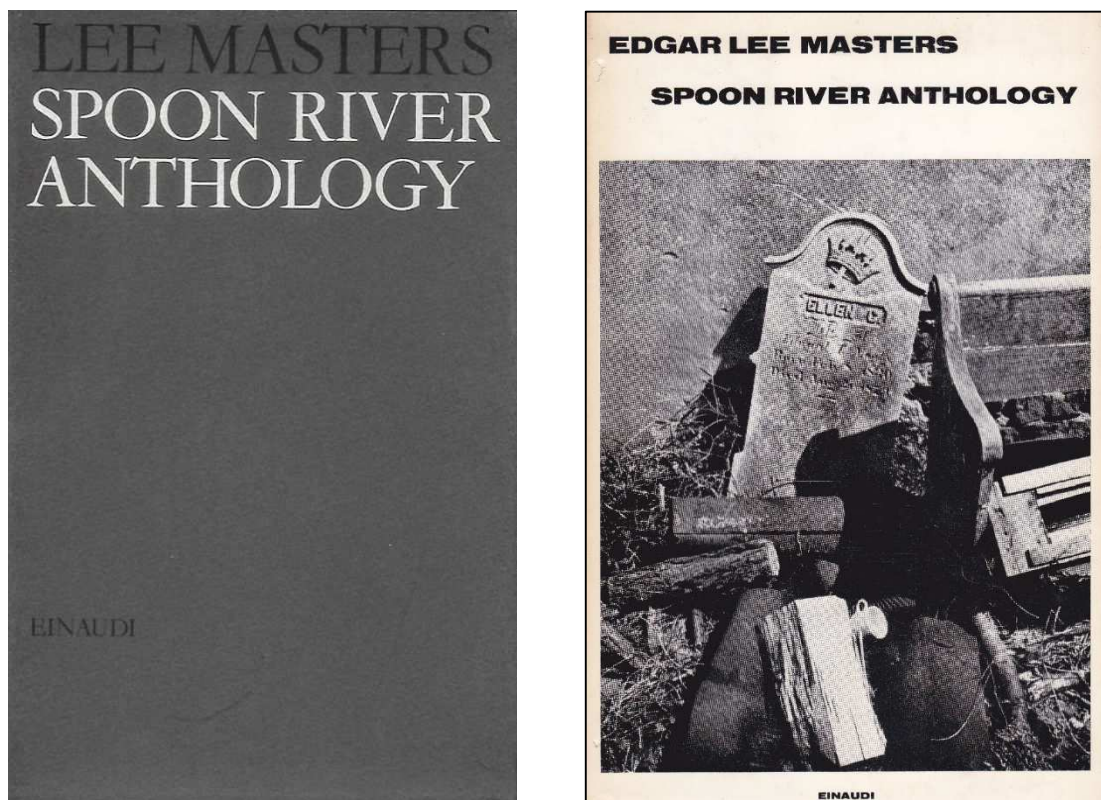


FIG. 5. Copertine dell'ultima edizione MILLENNI (1963)
e dell'edizione SUPERCORALLI (1965).

Ma ancora sul finire del 1947 Pavese avvia un progetto ancora più ampio, destinato a consacrare ulteriormente l'*Antologia*, sebbene di riflesso. Tra i primi testi dei MILLENNI, infatti, vuole che ci siano, oltre a Masters, altri due degli autori a lui più cari: Whitman e Omero. Entrambi erano stati, come Masters, fondamentali per il suo tirocinio poetico, ed entrambi erano stati oggetto, da parte sua, di reiterati tentativi di traduzione. Alle *Leaves of Grass* si era dedicato fra il 1928 e il '33, nell'ambito della redazione della tesi di laurea e del saggio di *Interpretazione di Walt Whitman poeta* (Pavese 1933c; cfr. Pavese 2021, 1326-1332), all'*Iliade* durante l'esilio a Brancaleone Calabro del 1935-36 (ivi, 1422-1469), sullo scorcio della composizione di *Lavorare stanca*, e con esiti importanti per l'avvio della riflessione sul mito che lo porterà ai *Dialoghi con Leucò*. Su entrambi torna nel 1947, mentre sovrintende alla traduzione di *Foglie d'erba* affidata ad Enzo Giachino e a quella dell'*Iliade* affidata a Rosa Calzecchi Onesti, entrambe destinate ai MILLENNI. Come già i suoi esperimenti degli anni Trenta, le traduzioni commissionate adottano, su sua esplicita richiesta, la dominante del 'verso a verso', sperimentata per la prima volta (pubblicamente) sul testo di Masters.

Su questo punto Pavese torna insistentemente. Per esempio nella lettera in cui chiede a Mario Untersteiner di suggerirgli un traduttore per l'*Iliade*, ottenendo in risposta il nome di Rosa Calzecchi Onesti:

È molto tempo che sogno di vedere stampata una versione quasi letterale, a verso a verso, andando a capo quando il senso è finito, dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Come i drammi elisabettiani tradotti da Piccoli per Laterza. Come i versetti di *Spoon River* di cui le mando un saggio (20.11.47, in Pavese 1966b, 191).

O nella lettera in cui annuncia a Emilio Cecchi l'imminente pubblicazione dell'*Iliade* einaudiana, alla fine del '49:

Lei vedrà dal tono qual è stato il criterio che ha guidato l'impresa – evitare il neoclassico, montiano o pascoliano che fosse, ed evitare la vile prosa. Abbiamo insomma applicato all'*Iliade* il criterio che già fece buona prova – *si parva* – per il nostro *Spoon River* (29.11.1949, in Pavese 1966b, 441).

Quella che a noi oggi può apparire una scelta scontata non lo era affatto nel 1947. È vero che i *Drammi elisabettiani* di Raffaello Piccoli, che Pavese cita come un pioniere del 'verso a verso', erano usciti oltre trent'anni prima, nel 1914, e che anche alcuni traduttori legati all'ermetismo fiorentino, da Poggioli a Traverso, avevano ripreso questa pratica (sebbene non in modo sistematico) negli anni Trenta (e per questo nel '40 erano stati attaccati da Contini). Ma al di là di queste avanguardie, il 'verso a verso' continua a essere considerato dalla maggior parte degli attori del campo una pratica scarsamente legittima (o, come avrebbero detto, scarsamente poetica). A maggior ragione per l'*Iliade*, che fino a quel momento era stata tradotta in prosa (Nicola Festa 1923, Jolanda De Blasi 1944), in esametri barbari (Manlio Fagella 1923, Ettore Romagnoli 1924) o nei montiani endecasillabi sciolti (Giulio Vitali 1937, Guido Vitali 1950). La posta in gioco della scelta di Pavese è dunque chiara: applicare la pratica ancora scarsamente legittima della traduzione 'verso a verso' al testo più canonico della letteratura occidentale – e pubblicare il risultato in una collana altamente consacrante come i MILLENNI – significa, sul piano simbolico, tentare di legittimarla. Se, come ha mostrato Pascale Casanova, la traduzione è uno 'scambio ineguale' (Casanova 2002), il trasferimento di capitale simbolico avviene, in questo caso, da Omero al 'verso a verso'.

Il progetto va incontro a resistenze all'interno della stessa Einaudi. Carlo Muscetta, allora direttore della sede romana, trova le versioni della Calzecchi Onesti – si tratta di un saggio dall'*Odissea* – «alquanto pavesiane», al punto da insinuare che dietro il nome della traduttrice si celi in realtà l'amico. L'insieme, scrive, rischia di risultare una «barba sonnolenta», proprio per la scelta del 'verso a verso': un'«*Odissea stanca*»⁴⁰.

⁴⁰ Scrive Muscetta: «Il punto che mi lascia più dubbio è questo: l'esametro è bene o male un verso *numeroso* e il verso base italiano è sempre l'endecasillabo, ti piaccia o no. Agli esametri, ai falsi esametri, ecc. io non credo. Al massimo, si potrà obliterare tutto il professorume che essi esalano con un esperimento come *Lavorare stanca*. Ma io non mi fermerei a mezza strada. E tenterei la prosa, migliorando Nicola Festa, che è difficile, se si evitano certi giri sintattici che in italiano suonano smancerosi e artificiosi» (14.5.1948, in Pavese 2008, 337n). Il

Ma Pavese non si lascia dissuadere. Come aveva già fatto con l'*Antologia* sovrintende con estremo scrupolo a entrambe le traduzioni: la co-autorialità, questa volta, gli è espressamente riconosciuta alla pubblicazione dei volumi⁴¹. Non solo decide *cosa* tradurre, ma interviene sul *come*, sulle modalità della manipolazione, definendo le dominanti, fornendo suggerimenti puntuali, correzioni e proposte alternative, anche sulla base di proprie traduzioni autonome sia di Whitman che di Omero (entrambe naturalmente 'verso a verso') che va conducendo in parallelo a quelle di Giachino e Calzecchi Onesti (cfr. Pavese 2021, 1326-1332 e 1422-1469). Con il primo – classe 1905, traduttore di lungo corso, con cui è in rapporti fin dai primi anni Trenta – può incontrarsi facilmente a Torino, mentre con la seconda – classe 1917, grossomodo coetanea di Pivano, ma che non conoscerà mai di persona – instaura una fitta corrispondenza (Pavese 1966b e, per le risposte della traduttrice, Neri 2007). Proprio nel commentare una delle prime prove di traduzione di Calzecchi sottolinea come la scelta del 'verso a verso' porti con sé una serie di conseguenze decisive per l'intero progetto traduttivo:

Stavolta è scomparso anche quel tanto di politezza ed enfasi neo-classica che ancora restava nel saggio dell'Odissea: senza dubbio, ciò è dovuto al risoluto ripudio di ogni cantabilità. Credo che ci siamo intesi. *Evitando l'esametro "pascolo-romagnoliano" si evita pure la cadenza oratoria e fiorita di questo*

seguito dello scambio con Pavese è altrettanto interessante: «La prosa mai, la prosa sì sarebbe illeggibile: sono convinto che la distribuzione della materia nei rigli successivi ha un suo senso. Che il verso resti almeno come struttura mentale, se non come cadenza. [...] Non credo alla tua teoria dell'endecasillabo. Ma non credo nemmeno all'esametro. Non credo in genere a nessuna metrica. / E tu perché non credi alla Calzecchi? [...] Rassicurati, la Calzecchi esiste, e farà molto parlare di sé» (7.6.1948, ivi, 336). Muscetta: «Caro Pav, non mi dispiace che la Calzecchi esista: mi dispiace che tradurrà a quel modo Omero, e che noi pubblicheremo. Ti propongo d'intitolare l'opera *L'Odissea stanca*. Non farà parlare nessuno di sé, questo è certo» (12.6.1948, ivi, 337n). Pavese: «Caro Mus, anzitutto non accolgo i tuoi dubbi. *Omero stanco* mi piace molto» (16.6.1948, ivi, 340).

⁴¹ L'*Iliade*, apparsa all'inizio del 1950, risulta «a cura di Cesare Pavese», e in una nota in apertura di *Foglie d'erba*, uscito l'autunno seguente, si legge che la traduzione «è nata e si è compiuta sotto la cura particolare di Cesare Pavese», e che l'editore e il traduttore la dedicano «alla Sua memoria» (Whitman 1950, [VI]).

schema ritmico ed in definitiva la sintassi ed addirittura il lessico che tante versioni neoclassiche hanno ormai reso odioso (a Rosa Calzecchi Onesti, 3.6.1948, in Pavese 1966b, 252, corsivo mio).

Ma è soprattutto nella prefazione all'*Iliade* che Pavese espone le origini e le ragioni della scelta del 'verso a verso'. È una presa di posizione molto nitida, con cui lo scrittore colloca il suo progetto traduttivo nello spazio dei possibili letterari degli anni Quaranta-Cinquanta, e di conseguenza costituisce un testo molto importante per la storia della traduzione in Italia, e in particolare per la storia delle poetiche della traduzione (cfr. Albanese e Nasi 2015).

Innanzitutto Pavese vi dimostra una smaliziata consapevolezza di che cosa significhi tradurre: «qualunque traduzione è *una messa in scena* che adatta un testo perlomeno a un nuovo clima verbale e lo colloca in un gioco di riflessi e di richiami, di sopraggiunte oscurità e insospettate possibilità d'echi». La traduzione, insomma, è «sempre *un travestimento*» (Pavese 1950, VII, corsivi miei). La questione, dunque, è quali «principi» adottare nel travestire il testo straniero, ovvero nella sua inevitabile manipolazione. Pavese propone due alternative: ci si può «accontentar[e] della generica suggestione di un testo e tradurla secondo un secolare schema oratorio», soluzione che liquida perentoriamente come ormai «fuori non dico della 'civiltà letteraria' di buona memoria ma del normale alfabetismo»; oppure ci si può «accostar[e] alla lettera viva armati di una sensibile e attenta filologia, come di una bilancetta, che dovrà scrupolosamente dosare l'oro della poesia», per arrivare a quella che definisce una «traduzione *oggettiva, filologica – interlineare*, se fosse possibile» (ibid., corsivi miei).

Il richiamo al giusto dosaggio di filologia e poesia, così come la pretesa di oggettività o l'evocazione della pratica della traduzione interlineare sono descrittori pallidi, del tutto inadeguati a definire il progetto pavesiano. Più pertinente è il richiamo a traduzioni esistenti, prese a modello: e anche in questo caso Pavese chiama in causa «l'*Antologia di Spoon River*» (ivi, VIII)⁴². Ma in realtà la sua pratica traduttiva – come ogni

⁴² Accanto ad essa cita un altro titolo dei MILLENNI, *Le mille e una notte*, alla cui realizzazione a cura di Francesco Gabrieli aveva sovrinteso egli stesso, e che a sua volta, per le parti poetiche, adotta la dominante del 'verso a verso'.

poetica che abbia pretese di novità – può essere descritta soltanto come il risultato di una serie di negazioni: solo dal rifiuto delle alternative considerate legittime può nascere una nuova pratica (Bourdieu 2005, 137-142). Risultano dunque di particolare interesse i passaggi della *Prefazione* in cui Pavese, entrando nel merito del caso di Omero, cerca di chiarire non tanto quali pratiche traduttive ha effettivamente perseguito, quanto quali ha *rifiutato*. Per farlo non può che evocare, come già Contini nel '40 e quasi con gli stessi esempi (segnale di una comune consapevolezza di una 'tradizione della traduzione'), le principali tappe della storia delle pratiche traduttive di poesia in Italia, e posizionarsi rispetto ad esse.

Con un ottimo argomento Pavese rifiuta tutte le traduzioni in verso: «le poetiche versioni – anche le più recenti – in cui esso viene presentato ai lettori *ne fanno sostanzialmente un classico italiano minore*, con tutte le limitazioni e le spiacevolezze che questo fatto comporta» (Pavese 1950, VII, corsivo mio). Dunque vanno scartate sia la traduzione che Contini aveva definito 'classica', sia la 'barbara'⁴³; quella 'imitativa' alla Leopardi, da Contini patrocinata e allora principale concorrente di quella 'alineare', non viene neppure menzionata. Ma il rifiuto si estende, come si è visto nel carteggio con Muscetta, anche alla prosa⁴⁴. Che possibilità rimane, allora? Una traduzione che non sia né in verso né in prosa: quella alineare.

Fin qui la prefazione di Pavese si può leggere come una sorta di risposta al saggio di Contini. Ma perché l'uno ritiene più moderna e attuale la traduzione imitativa e l'altro quella alineare? Non c'è nessun motivo oggettivo perché l'una o l'altra debbano apparire più moderne, più adeguate al gusto di un generico lettore degli anni '50, di

⁴³ A proposito della prima scrive: «Com'era possibile travasare [l'*Iliade*] in un neoclassico linguaggio esemplato sull'imitazione di un'imitazione (dal Monti, attraverso il Caro, a Virgilio)?»; sulla seconda: «Ma nemmeno i tentativi fin de siècle parnassiano-decadenti (esemplati, come sono, sull'imitazione di un'altra imitazione, e questa soltanto analogica – dal Pascoli, dal Romagnoli, attraverso le *Odi barbare*, a Orazio) potevano uscire dall'equivoco» (Pavese 1950, VIII).

⁴⁴ «Meritorio invece il tentativo di Nicola Festa: peccato la scelta della prosa, che toglie al discorso omerico la sua essenzialissima cadenza e corposità di respiro» (ibid.).

quella classica, barbara o in prosa, e non altrettanto datate: nel suo saggio, del resto, Contini individuava esempi di traduzione alinearle già nel Cinquecento, così come faceva risalire quella imitativa a Leopardi. C'è solo una caratteristica che le accomuna e che le favorisce agli occhi di aspiranti come Pavese e Contini, che, nati a distanza di pochi anni, appartengono alla stessa generazione letteraria: il fatto che negli anni della loro formazione entrambe erano pratiche minoritarie, dominate, considerate scarsamente legittime, ma proprio per questo passibili di essere presentate come 'nuove' e 'più moderne' rispetto alle pratiche dominanti della traduzione classica o in prosa. Optare per l'una o per l'altra è un fatto del tutto arbitrario, ma che acquista un senso se si collega la scelta alla posizione nel campo e alle disposizioni – così evidentemente diverse in Pavese e in Contini – di chi se ne fa promotore. Per legittimare la sua opzione arbitraria Pavese adotta diverse strategie: una, come abbiamo visto, è tradurre 'verso a verso' il classico dei classici, l'*Iliade*; un'altra è collocare la traduzione 'verso a verso' all'interno dei principi di classificazione al centro della discussione letteraria del momento. E all'inizio degli anni Cinquanta, quando il dibattito si sta polarizzando nei termini di una contrapposizione fra ermetismo e neorealismo (l'inchiesta sul neorealismo dell'«ermetico» Carlo Bo va in onda sulla Rai nell'autunno del '50), Pavese prende posizione contro l'avanguardia egemone, quella ermetica, e a favore dell'avanguardia emergente, quella neorealista:

Non è un caso che proprio adesso, in questo dopoguerra, si riprenda Omero, dopo lo sprezzante trattamento che ai tempi dell'ermetica 'civiltà letteraria' (verso il 1939) ne fecero da noi voci autorevoli di quella scuola, voci che gli andavano antepponendo non si sa quale genere 'puro' di lirica e di lirici (ivi, IX).

A questo rifiuto di Omero contrappone la proposta, «con questa traduzione dell'*Iliade*», di «un Omero nuovo, cioè il più vicino possibile (salvo i diritti della lettura) all'antico – l'autentico Omero», che ai suoi occhi sarebbe «così oggettivo, così schietto, così immediatamente 'parlato' e quasi somiglia più ai *narratori neorealisti* che non alle sue traduzioni correnti» (Pavese 1950, VII, corsivo mio).

Non si tratta, come si vede, dell'adesione a una scuola o a una poetica – sarebbe assurdo definire la traduzione di Pavese/Calzecchi un 'Omero neorealista' –, ma dell'uso strategico di un principio di classificazione per legittimare un'operazione letteraria che ha una sua genesi specifica e caratteristiche complesse e contraddittorie, irriducibili a una posizione definita. Pavese, in altri termini, scommettendo sulla nuova avanguardia neorealista e contro la vecchia avanguardia ermetica, presenta il suo progetto traduttivo come una novità dirompente e allo stesso tempo come qualcosa che i lettori possono riconoscere: il pubblico largo con una sensazione di familiarità data dal diffondersi, in quegli anni, di film e romanzi definiti a loro volta neorealisti (Baldini 2013, 125-128); gli addetti ai lavori magari storcendo un po' il naso di fronte a un'etichetta che sta già assumendo un carattere fin troppo commerciale. L'esito della scommessa, in quel momento, è tutt'altro che scontato, se perfino un alleato come Muscetta rifiuta quello che definisce un «Omero stanco». Ma si fonda in parte sul precedente del successo dell'*Antologia di Spoon River*, modello esplicito dell'operazione, e in parte su una serie di nessi simbolici che associano – in modo tanto arbitrario quanto audace – Omero, la pratica della traduzione 'verso a verso', la categoria di neorealismo, il prestigio della giovane casa editrice Einaudi e di una collana come I MILLENNI, il riconoscimento di cui Pavese stesso comincia a godere come scrittore e figura pubblica, ecc. In questo modo l'intero suo progetto traduttivo prende parte a un gioco di legittimazioni reciproche che a sua volta si inserisce nella lotta permanente fra vecchio e nuovo caratteristica di tutti i campi artistici.

Solo a distanza di anni si può affermare che la scommessa è stata vinta. Le prese di posizione di Pavese, ma anche quelle di numerosi agenti del campo, compresi i suoi avversari ermetici, nell'insieme hanno prodotto una vera e propria rivoluzione simbolica: se intorno al 1930 è ovvio tradurre la poesia straniera in metro italiano (classico o barbaro) – o in seconda battuta in prosa –, intorno al 1970 è ovvio tradurla 'verso a verso'⁴⁵. Romagnoli è relegato nel passato, Contini,

⁴⁵ Come spia di questa tendenza possiamo prendere le traduzioni del *Faust* di Goethe: se nel 1942 Errante, classe 1890, ne aumentava ancora considerevolmente il numero di versi (riducendone peraltro la varietà ai quasi soli endecasil-

con la sua proposta di poco seguito, resta ai margini, Poggioli e Traverso partecipano al trionfo dell'avversario Pavese. Nel corso di alcuni decenni il predominio della traduzione 'verso a verso' diventa tanto pervasivo che in anni recenti si assiste alla riproposta di pratiche alternative, come quella barbara (Niero 2019, 309-334) o quella imitativa (Nasi 2023, 29-31).

Pavese è certo uno dei principali artefici di questa rivoluzione simbolica, con una serie di prese di posizione che iniziano nel 1931 con le sue prove di traduzione da *Spoon River* e culminano nel 1950, quando, poco dopo la sua morte, l'Einaudi pubblica un cofanetto contenente i 'suoi' tre volumi dei MILLENNI: *Spoon River Anthology*, *Foglie d'erba e Prose* di Whitman e l'*Iliade*.

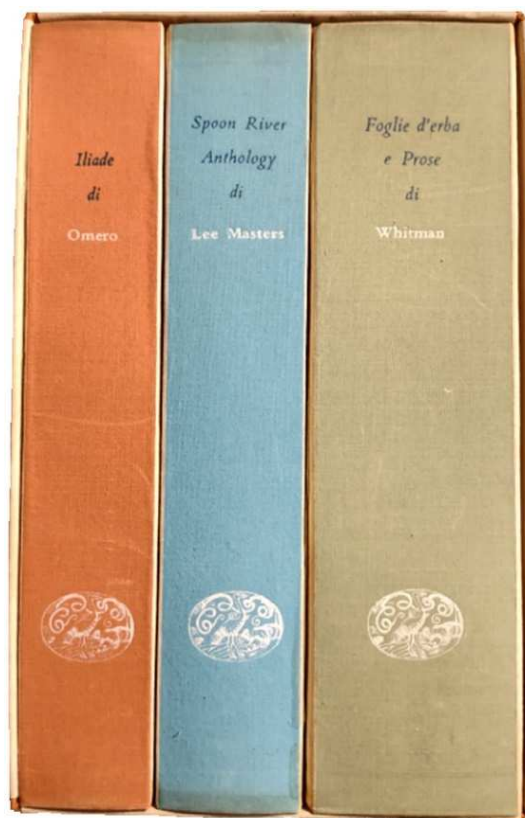


FIG. 6. Cofanetto
di MILLENNI:
Iliade di Omero,
Spoon River Anthology
di Lee Masters,
Foglie d'erba e Prose
di Whitman
(1950).

labi), e nel 1970 Fortini, classe 1917, coetaneo di Pivano, vantava di averlo tradotto *quasi* nello stesso numero di versi (ammettendo che la sua versione ne aveva l'1% in più), nel 1989 Andrea Casalegno, classe 1944, la traduce esattamente 'verso a verso', permettendosi solo di anticipare o posticipare talvolta una parola o due per mantenere una disposizione della pagina (e del ritmo) grosso-modo conforme all'originale.

All'altezza del 1950 la consacrazione dell'*Antologia di Spoon River* nel campo letterario è un dato acquisito⁴⁶. Più complessa è la questione del tipo di riconoscimento di cui gode. La crescita delle vendite, ben al di là delle più rosee aspettative di Pavese e dell'Einaudi, pone infatti un problema impreveduto: l'accumulazione simultanea di profitti simbolici e profitti economici si scontra con la polarizzazione tra arte e mercato che, come ha osservato Bourdieu (2005, 207-213), caratterizza il campo letterario a partire dal secondo Ottocento (e in Italia dal primo Novecento: v. Baldini 2018, 25-38), e rischia di attirare sull'*Antologia* il disprezzo che i letterati hanno verso tutto ciò che è commerciale.

Fino ai primi anni Sessanta questo successo sembra partecipare al tentativo di superamento della polarizzazione strutturale fra arte e mercato perseguito da scrittori, critici e artisti, spesso in nome del socialismo e di un'arte gramscianamente nazional-popolare (v. Spampinato 2025), e vi ha forse persino contribuito. Ma da quando emerge che questa polarizzazione continua ad essere la sola garanzia di sopravvivenza dell'arte nel capitalismo avanzato e si ricomincia a parlare di avanguardia adornianamente contrapposta all'industria culturale, l'*Antologia di Spoon River*, pur continuando ad essere molto apprezzata dal pubblico di massa⁴⁷, sembra godere sempre meno del riconoscimento dei poeti, che ora guardano piuttosto, tra gli 'americani', a Dickinson, Pound, Eliot, William Carlos Williams, E. E. Cummings o Robert Frost (l'avversario di una vita di Masters). Al più tardi nel 1971, con l'uscita di *Non al denaro, non all'amore, né al cielo* di De

⁴⁶ A partire dal 1945 la si può verificare attraverso le recensioni segnalate nel *Repertorio bibliografico della letteratura americana in Italia*: la prima è quella di Giosuè Bonfanti apparsa su «Letteratura», una rivista chiave del campo di produzione ristretta, nel luglio-agosto 1946, e dalla fine del '47 è seguita da numerose altre su riviste generaliste («Oggi», «L'Illustrazione italiana»), quotidiani («L'Unità», l'«Avanti!») e riviste letterarie («La Fiera Letteraria», «Il Ponte», «Società»). Si segnala il ricordo di Masters pubblicato da Eugenio Montale sul «Corriere della Sera» l'8.3.1950 (Tedeschini Lalli 1966a, 100-101 e 1966b, 164-165).

⁴⁷ Nel 1967 risulta aver venduto, nel corso di venticinque anni, ca. 140.000 copie (Moscardi 2013, 67).

André, l'*Antologia di Spoon River* diventa prevalentemente un oggetto della cultura di massa, e si ha la sensazione che oggi la sua popolarità, e la sua indubbia vitalità, si debbano meno a Masters e Pavese che a De André e agli artisti che ne hanno seguito le tracce (per un'analisi della riscrittura di De André v. Izzo 2007, 102-111).

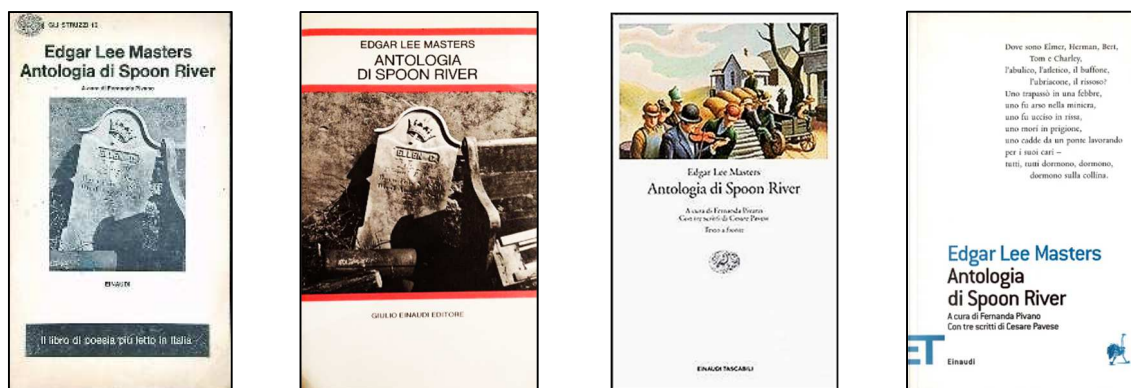


FIG. 7. Edizioni GLI STRUZZI (1971), LETTURE PER LA SCUOLA MEDIA (1985), EINAUDI TASCABILI (1993 e 2007).

Un buon indicatore di questa traiettoria è il modo in cui l'*Antologia* viene ripubblicata – e dunque ricollocata in un campo letterario in continuo mutamento – dall'Einaudi. Abbiamo visto come l'audace ma ambigua strategia di Pavese sia alle origini della doppia collocazione dell'*Antologia* – peraltro in due edizioni diverse, con prefazioni diverse – in collane di grande diffusione (UNIVERSALE, NUOVA UNIVERSALE) e collane di grande consacrazione (MILLENNI, SUPERCORALLI). Nel 1963, quando viene fondata la COLLEZIONE DI POESIA, una collana specifica di ricerca e di consacrazione tuttora fra le più prestigiose nel campo poetico, Masters non vi è accolto, né vi è stato accolto in seguito (né lo sarà in collane di poesia di altri editori). Invece nel 1971, mentre esce l'album di De André – e mentre altre case editrici mettono in cantiere una propria traduzione dell'*Anthology* (la prima è Newton Compton, nel 1974) –, l'*Antologia* appare negli appena inaugurati STRUZZI, la collana che raccoglie i titoli più caratterizzanti, ma anche i maggiori successi di pubblico, dell'Einaudi, con il significativo strillo in copertina: «Il libro di poesia più letto in Italia». Lì resterà per vent'anni (1971-92, 1^a-16^a ed.), più tardi affiancata da

un'edizione scolastica nella collana LETTURE PER LA SCUOLA MEDIA (1985), mentre la più prestigiosa edizione dei SUPERCORALLI, che riprendeva quella dei MILLENNI, cessa le ristampe (l'ultima è del '76). Ha così fine il doppio posizionamento voluto da Pavese nel '47: a partire dagli anni Novanta l'*Antologia di Spoon River* viene pubblicata solo in una collana di larga diffusione, i TASCABILI EINAUDI (1993-2007, 1^a-17^a ed.).

La traduzione – o l'originale? – come opera *altra*

L'esame degli interventi di Pavese sulla *Spoon River Anthology* in tre diversi momenti dislocati nel tempo ha permesso di mettere in rilievo come la genesi, la forma e la consacrazione dell'*Antologia di Spoon River* siano legate a circostanze uniche e irripetibili, che danno origine di volta in volta a una diversa conformazione dello spazio dei possibili letterari. Le prese di posizione di Pavese sono spiegabili soltanto all'interno di una traiettoria che interseca (e dipende da) mutamenti nel campo del potere (il ventennio mussoliniano, la caduta del fascismo, la guerra degli alleati in Italia, la Liberazione, la repubblica, il movimento socialcomunista) e, più ancora, dalle lotte nel campo letterario, in particolare quello della poesia, che portano a loro volta a mutamenti, a volte vere e proprie rivoluzioni simboliche, nelle regole dell'arte, nelle poetiche, nel repertorio, nelle pratiche traduttive. Per questo è auspicabile indagare l'*Antologia di Spoon River* non tanto all'interno della serie delle traduzioni della *Spoon River Anthology* nel mondo, e nemmeno di quelle italiane, quanto, come ho provato a fare, all'interno della serie delle opere di Pavese (e di Pivano, e del catalogo Einaudi).

L'insistenza sulle circostanze, anche minute, in cui sono avvenute l'identificazione, la manipolazione e la consacrazione della *Spoon River Anthology* in Italia fra il 1930 e il 1950 era necessaria a mostrare come la genesi dell'*Antologia di Spoon River*, il suo posizionamento nel campo e il suo capitale simbolico siano il prodotto dell'attività, articolata e protratta nel tempo, dei suoi autori (o co-autori) italiani. Il riconoscimento di questa autorialità – ancora troppo spesso obliterata, o considerata di secondo grado, o circoscritta al solo traduttore – è la

chiave di volta per riconoscerne il prodotto come opera: un'opera che nasce, o meglio viene prodotta, per ragioni, in modalità e con obiettivi che risiedono prevalentemente, se non interamente, nel campo in cui la sua produzione è realizzata (l'espressione, che può apparire tautologica, mi serve a evitare quella che ritengo fuorviante di letteratura d'arrivo, o *target literature*, a cui certi *Translation Studies* restano legati). Quello che voglio sottolineare è che dal punto di vista della genesi non c'è quasi nulla che distingua un'opera autoctona da un'opera tradotta: l'impulso a realizzarla, la poetica che la plasma, la forma che assume, il suo posizionamento nel campo, il riconoscimento che ottiene risiedono tutti nello stesso mondo sociale, o, in termini tradizionali, nella stessa letteratura (da pensare non come compattamente nazionale, ma già in sé come incrocio di traiettorie a-, pre-, trans-, inter- o sovranazionali), in questo caso quella italiana, se pensiamo che qualcosa del genere esista, o che sia utile concettualizzarla come tale.

Quello che nella figura di Pavese appare straordinariamente concentrato – le autorialità di poeta, di traduttore e di editore –, nel caso della maggior parte delle traduzioni (almeno di quelle dal Novecento in avanti) è semplicemente più diffuso e distribuito tra diverse figure e istituzioni. Quanto abbiamo evidenziato nel caso apparentemente eccezionale dell'*Antologia di Spoon River* vale in realtà per qualsiasi traduzione: di ciascuna può essere ricostruita l'autorialità locale, e ciascuna può essere indagata come un'opera a sé, che nasce da presupposti e su principi diversi da quelli degli 'originali', come ci ostiniamo un po' romanticamente e un po' feticisticamente a chiamarli, ma che andrebbero considerati semplicemente come *altre* opere.

Opere citate di Cesare Pavese

Data l'importanza, nel saggio, dell'aspetto cronologico, ho strutturato le prime due sezioni della bibliografia dando la precedenza all'anno di prima pubblicazione di ciascun testo, e indicando di seguito l'edizione da cui ho citato.

(1930) "Sinclair Lewis". «La Cultura» 9.11 (novembre); Pavese 1951: 9-31.

(1931a) "Sherwood Anderson". «La Cultura» 10.5 (maggio); Pavese 1951: 35-44.

- (1931b) "Antologia di Spoon River". «La Cultura» 10.11 (novembre); Pavese 1951: 51-61.
- (1932) "Herman Melville". «La Cultura» 11.1 (gennaio); Pavese 1951: 71-89.
- (1933a) "John Dos Passos e il romanzo". «La Cultura» 12.1 (gennaio); Pavese 1951: 105-118.
- (1933b) "Dreiser e la sua battaglia sociale". «La Cultura» 12.2 (aprile); Pavese 1951: 119-126.
- (1933c) "Interpretazione di Walt Whitman poeta". «La Cultura» 12.7 (luglio-settembre); Pavese 1951: 127-148.
- (1934) "Il mestiere di poeta" [scritto nel novembre '34, pubblicato in appendice all'edizione 1943 di *Lavorare stanca*]; Cesare Pavese, *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, 105-113. Torino: Einaudi, 1998.
- (1943) "I morti di Spoon River". «Il Saggiatore» 1 (agosto); Pavese 1951: 62-69.
- (1950) "[Prefazione]". In Omero, *Iliade*, tr. it. Rosa Calzecchi Onesti, VII-X. Torino: Einaudi [I MILLENNI].
- (1951) *Saggi letterari*. Torino: Einaudi.
- (1966a) *Lettere 1926-1944*, a cura di Italo Calvino. Torino: Einaudi.
- (1966b) *Lettere 1945-1950*, a cura di Italo Calvino. Torino: Einaudi.
- (2008) *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, a cura di Silvia Savioli. Torino: Einaudi.
- (2021) *L'opera poetica. Teti editi, inediti, traduzioni*, a cura di Antonio Sichera e Antonio Di Silvestro. Mondadori: Milano.
- Pavese, Cesare, e Anthony Chiuminatto (2007) *Correspondence*, ed. by Mark Pietralunga. Toronto: University of Toronto.

Opere citate di Edgar Lee Masters

- (1916) *The Spoon River Anthology*. Macmillan: New York.
- (1933) "The Genesis of Spoon River". «The American Mercury» 28: 38-55; cit. da Id., *Antologia di Spoon River*, tr. it. Antonio Porta, a cura di Pietro Montorfani, 23-49. Milano: Il Saggiatore, 2016.
- (1943) *Antologia di Spoon River*, tr. it. Fernanda Pivano. Torino: Einaudi [UNIVERSALE EINAUDI].
- (1947a) *Antologia di Spoon River*, tr. it. Fernanda Pivano [terza edizione accresciuta]. Torino: Einaudi [UNIVERSALE EINAUDI].
- (1947b) *Spoon River Anthology*, tr. it. Fernanda Pivano. Torino: Einaudi [I MILLENNI].
- (1949) *Antologia di Spoon River*, tr. it. Fernanda Pivano. Torino: Einaudi [UNIVERSALE EINAUDI, N.S.].
- (1971) *Antologia di Spoon River*, tr. it. Fernanda Pivano. Torino: Einaudi [GLI STRUZZI].

- (1993) *Antologia di Spoon River*, tr. it. Fernanda Pivano, con tre scritti di Cesare Pavese. Torino: Einaudi [EINAUDI TASCABILI].
- (2016a) *Antologia di Spoon River*, tr. it. Luigi Ballerini. Milano: Mondadori.
- (2016b) *Antologia di Spoon River*, tr. it. Antonio Porta, a cura di Pietro Montorfani. Milano: Il Saggiatore.
- (2018) *Antologia di Spoon River*, tr. it. Enrico Terrinoni. Milano: Feltrinelli.

Bibliografia

- Albanese, Angela, e Franco Nasi (cur.) (2015) *L'artefice aggiunto: riflessioni sulla traduzione in Italia (1900-1975)*. Ravenna: Longo.
- Baldini, Anna (2013) "Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria". In *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer / Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer*, a cura di Irene Fantappiè e Michele Sisto, 109-128. Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici.
- Baldini, Anna (2018) "Avanguardia e regole dell'arte a Firenze". In Id., Daria Biagi, Stefania De Lucia, Irene Fantappè e Michele Sisto, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione 1900-1920*, 23-56. Macerata: Quodlibet.
- Baldini, Anna (2023) *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*. Macerata: Quodlibet.
- Baym, Nina e Holland, Laurence B. (eds.) (2003) *Northon Anthology of American Literature*. Vol. D: *American Literature between the Wars (1914-1945)*. Norton: New York/London.
- Beltrami, Pietro (1996) *Gli strumenti della poesia*. Bologna: il Mulino.
- Berman, Antoine (1995) *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
- Biagi, Daria (2022) *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*. Macerata: Quodlibet.
- Boschetti, Anna (2023) "La genesi delle poetiche e dei canoni. Esempi italiani (1945-1970)". In Id., *Teoria dei campi, Transnational Turn e storia letteraria*, 113-164. Macerata: Quodlibet.
- Boschetti, Anna (2024) *Benedetto Croce. Dominio simbolico e storia intellettuale*. Macerata: Quodlibet.
- Bourdieu, Pierre (1999) "Une révolution conservatrice dans l'édition". «Actes de la Recherche en Sciences Sociales» 126-127: 3-28.
- Bourdieu, Pierre (2005) *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario [1992]*, tr. it. Anna Boschetti e Emanuele Bottaro. Milano: Il Saggiatore.
- Bourdieu, Pierre (2025) *Imperialismi. Circolazione internazionale delle idee e lotte per l'universale [2023]*, tr. it. Anna Boschetti. Macerata: Quodlibet.

- Cajumi, Arrigo (1947) "Levate di scudi (1936)". In Id., *Pensieri di un libertino*, 43-91. Milano: Longanesi.
- Casanova, Pascale (2002) "Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal". «Actes de la recherche en sciences sociales» 144: 7-20.
- Casanova, Pascale (2023) *La repubblica mondiale delle lettere* [1999], tr. it. Cecilia Benaglia. Roma: Nottetempo.
- Contini, Gianfranco (1942a) "Di un modo di tradurre" [1940]. In Id., *Un anno di letteratura*, 133-142. Firenze: Le Monnier.
- Contini, Gianfranco (1942b) *Alcune poesie di Hölderlin tradotte da Gianfranco Contini*. Firenze: Parenti.
- Damrosch, David (2003) *What Is World Literature?* Princeton: Princeton UP.
- Di Battista, Flavia (2023) *Tradurre è come scrivere. Leone Traverso e Hugo von Hofmannsthal*. Macerata: Quodlibet.
- Di Battista, Flavia (2024) "L'ermetismo fiorentino e i suoi 'ismi'. Traiettorie 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.
- Emmerich, Karen (2017) *Literary Translation and the Making of Originals*. New York: Bloomsbury.
- Ferretti, Gian Carlo (2017) *L'editore Cesare Pavese*. Torino: Einaudi.
- Fortini, Franco (2017) *I poeti del Novecento* [1977], a cura di Donatello Santarone. Roma: Donzelli.
- Giovannetti, Paolo, Gianfranca Lavezzi e Jacopo Galavotti (2024) *Che cos'è la metrica italiana contemporanea*. Roma: Carocci.
- Hallwas, John (1992) "Introduction". In Edgar Lee Masters, *The Spoon River Anthology: An Annotated Edition*, ed. by Johns Hallwas, 1-80. Urbana/Chicago: University of Illinois.
- Hermans, Theo (1985) "Translation Studies and a New Paradigm". In *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, ed. by Id., 7-41. London/Sydney: Croom Helm.
- Izzo, Donatella (2007) "La Spoon River di Fabrizio De André". «Ácoma. Rivista Internazionale di Studi Nordamericani» XIV.8: 96-111.
- Jakobson, Roman (1987) *Language in Literature*, ed. by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy. Cambridge/London: The Belknap Press.
- Lajolo, Davide (1960) *Il vizio assurdo*. Milano: Il Saggiatore.
- La Penna, Daniela (2016) "Aretusa: continuity, rupture, and space for intervention, 1944-1946". «Journal of Modern Italian Studies» XXI.1: 19-34.
- Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge.
- Lupo, Valeria (1949) "Ritratto di Pavese". «La Fiera letteraria» IV.13: 5.

- Niero, Alessandro (2019) *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*. Macerata: Quodlibet.
- Mandelbaum Allen e Richardson, Robert D. Jr. (eds.) (1999) *Three Century of American Poetry (1620-1923)*. Bantam: New York.
- Moscardi, Iuri (2011) *Cesare Pavese e la traduzione di Spoon River di Fernanda Pivano*, tesi di laurea, relatore Edoardo Esposito. Milano: Università degli Studi di Milano.
- Moscardi, Iuri (2013) "Spoon River. Una traduzione a quattro mani". «Letteratura e Letterature» 7: 59-68.
- Moscardi, Iuri (2025) "Dialoghi con Pavese: Enrico Terrinoni". Intervista apparsa sul sito della Fondazione Cesare Pavese: <https://fondazionecesarepavese.it/news/dialoghi-con-pavese-terrinoni/>.
- Nasi, Franco (2023), "Un frammento sul fiume. Il *Kubla Khan* di Coleridge in Italia". «ri.tra | rivista di traduzione» 1: 10-33.
- Neri, Annalisa (2007) "Tra Omero e Pavese: lettere inedite di Rosa Calzecchi Onesti". «Eikasmos» 18: 429-447.
- Pivano, Fernanda (1943) "[Prefazione]". In Edgar Lee Masters, *Spoon River Anthology*, VII-XII. Torino: Einaudi [UNIVERSALE EINAUDI].
- Pivano, Fernanda (1947) "[Prefazione]". In Edgar Lee Masters, *Spoon River Anthology*, VII-XIV. Torino: Einaudi [I MILLENNI].
- Pivano, Fernanda (1964) "Spoon River" [1962]. In Id., *America rossa e nera*, 62-73. Firenze: Vallecchi.
- Rundle, Christopher (2019) *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*. Roma: Carocci.
- Sisto, Michele (2019) *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*. Macerata: Quodlibet.
- Sisto, Michele (2024a) "World literature(s): traduzioni e storia letteraria nazionale". «Status quaestionis» 26: 207-235.
- Sisto, Michele (2024b) "Weltliteratur made in Italy. Il canone delle traduzioni nella storia letteraria italiana". «ri.tra | rivista di traduzione» 2: 20-44.
- Spampinato, Salvatore (2025) "Perché si traducono i poeti? Poesia, traduzione e classi sociali nel secondo dopoguerra italiano". «ri.tra | rivista di traduzione» 3: 16-65.
- Siti, Walter (1980) *Il neorealismo nella poesia italiana, 1941-1956*. Torino: Einaudi.
- Tedeschini Lalli, Biancamaria (a cura di) (1966a) *Repertorio bibliografico della letteratura americana in Italia (1945-1949)*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Tedeschini Lalli, Biancamaria (a cura di) (1966b) *Repertorio bibliografico della letteratura americana in Italia (1950-1954)*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

- Turconi, Sergio (1976) *La poesia neorealista italiana*. Milano: Mursia.
- VanWagenen, Julianne (2019) "Masters vs. Lee Masters: The Legacy of the *Spoon River* Author between Illinois and Italy". «Forum Italicum» 53.3: 679-698.
- Whitman, Walt (1950) *Foglie d'erba e prose*, tr. it. Enzo Giachino. Torino: Einaudi [I MILLENNI].