



# Il romanzo in Italia

*III. Il primo Novecento*

A cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro



Carocci editore  Freccie

1ª edizione, novembre 2018  
© copyright 2018 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Fregi e Majuscole, Torino

Finito di stampare nel novembre 2018  
da EuroLit, Roma

ISBN 978-88-430-8523-1

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Siamo su:  
[www.carocci.it](http://www.carocci.it)  
[www.facebook.com/carocceditore](https://www.facebook.com/carocceditore)  
[www.twitter.com/carocceditore](https://www.twitter.com/carocceditore)

## Tradurre gli americani

di *Nicola Turi*

### Alla scoperta dell'America: la fondazione di un mito

Il decennio (esteso) che va dal 1931 al 1942 risulta fortemente segnato, in Italia, dalla massiva importazione di romanzi in traduzione dagli Stati Uniti, sostenuta da illustri rappresentanti della nostra società letteraria (in veste di recensori e di consulenti editoriali ancor prima che di traduttori) in un clima in verità un po' schizofrenico nei confronti del nuovo mondo, come già afferma Giaime Pintor nel recensire su "Aretusa" l'antologia (*Americana*) che simbolicamente fissa il termine temporale del nostro discorso. Una diffusa antipatia (che trova parziale, progressivo sostegno nelle posizioni del regime, almeno quelle non ufficiali) per la decadenza morale e la povertà culturale di un paese *pagano* che premia l'individualismo e ha «come postulato supremo il benessere e la felicità materiale» – così Emilio Cecchi (1935, p. 109), che ne rileva un po' forzosamente i riflessi tra le pagine dei romanzi – affianca infatti in questi anni un'opposta attrazione, con il passare del tempo sempre più connotata politicamente, per la democrazia, il progresso tecnologico, le libertà e le illimitate possibilità offerte dalla società americana, e anch'essa condizionata, invero secondo un rapporto di reciproca influenza, dal carattere di novità feconda e selvaggia (per usare termini allora ricorrenti) della sua produzione in prosa (ma anche musicale, cinematografica ecc.).

Naturalmente non è ininfluente, su quest'ultimo versante, il fatto che tra il 1914 di *Il nostro signor Wrenn* (Sinclair Lewis) e il 1926 di *La paga del soldato* (William Faulkner) la narrativa americana, fino ad allora nota (più che celebrata) fuori dal paese d'origine perlopiù grazie ai nomi di Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Herman Melville, Mark Twain e Henry James, avesse salutato l'esordio di autori che, premiati in diversi casi con il Nobel, occuperanno, chi più chi meno, un posto di rilievo nella storia del romanzo del Novecento. Oltre ai due appena citati andranno ri-

cordati almeno Gertrude Stein e Sherwood Anderson, Henry Miller e James Cain, Francis Scott Fitzgerald e John Dos Passos, Ernest Hemingway e John Steinbeck, e poi Erskine Caldwell, William Saroyan, John Fante ecc. Esponenti, tutti quanti (nati tra il 1876 e il 1909), di una stagione della narrativa americana resa memorabile, solo negli anni compresi tra il 1925 e il 1940, da titoli quali *Il grande Gatsby*, *L'urlo e il furore*, *Il Tropico del Cancro*, *Tenera è la notte*, *I quarantanove racconti*, *Furore*, *Per chi suona la campana*; stagione che guarda caso trova presto larga accoglienza critica in Europa, dove peraltro parte della cosiddetta *lost generation* emigra in cerca di esperienze e ispirazione. E anche da noi, fin dall'inizio degli anni Trenta, i romanzi di fresca pubblicazione statunitense attirano l'interesse, oltre che di Cecchi, di altre voci critiche (cfr. Lombardo, 1959) fino ad allora stimolate da scrittori di diversa e consolidata provenienza, le quali, perlopiù portate a rintracciare i modelli europei, dei segni di una continuità con la tradizione culturale e letteraria a loro più familiare (segni cioè che implicitamente ne attestassero la dignità), colgono l'occasione per recuperare pure autori e testi negletti della generazione precedente: cosicché, mentre l'autore di *America amara* a più riprese torna, da un articolo all'altro, sull'opera di Poe, Melville e contemporaneamente di Faulkner (senza contare l'attenzione per Jack London, scrittore dal largo successo di pubblico in Italia), Carlo Linati è tra i primi commentatori di Lewis e Thornton Wilder ma pure di *Moby Dick* e *Typee* (nonché primo traduttore di James: *L'americano*, 1934), laddove Mario Praz si interessa nello stesso momento a Hawthorne e a Dos Passos, a Poe e a Hemingway (e a quest'ultimo dedica il primo articolo italiano già nel 1929).

Né del resto la crescita in chiave americana dei nostri cataloghi può essere completamente disgiunta dalla nascita, nello stesso momento, di nuovi poli editoriali quali Bompiani (1929), Frassinelli (1931) ed Einaudi (1933), che arricchiscono e variano la proposta libraria complessiva pur dovendo continuamente fronteggiare la censura di regime, rivolta non solo a efferatezze e oscenità (nonché agli autori di origine ebraica) ma anche – e specie dopo la guerra d'Etiopia, con il conseguente deterioramento delle relazioni con gli Stati Uniti – a tutto quanto, proveniente da quella terra senza identità etnica e senza storia, sembrava proclamarne il ruolo di modello democratico (in opposizione all'oppressiva politica fascista) o comunque danneggiare la propaganda italiana (l'autore di *Addio alle armi*, che nel 1922 aveva definito Benito Mussolini «the biggest bluff in Europe», rimane a lungo sconosciuto al pubblico italiano a eccezio-

ne di un racconto, *Gli uccisori*, tradotto da Moravia nel 1933); ciò che in effetti con il tempo divenne uno dei criteri selettivi anche sul fronte opposto per la scelta dei romanzi da tradurre. E se questa (nuova) scoperta dell’America e dei suoi libri, della sua funzione di *alternativa* geografica e culturale, ancora oggi evoca nell’immaginario collettivo soprattutto le figure di Cesare Pavese ed Elio Vittorini – che pure, diversamente da altri scrittori a loro contemporanei (Soldati, Cecchi e Borgese, ma anche Moravia, Loria e Pirandello), l’Oceano non lo passeranno mai o solo molti anni dopo –, l’associazione è giustificata proprio dall’ecclettico ruolo da loro ricoperto nella fondazione di un mito («e qui, per noi, *mito* assume il significato preciso di deformazione ideologica della realtà, nel cui ambito i confini tra letteratura e vita, tra personali esigenze di poetica ed oggettiva dimensione storica della società americana si confondono e mistificano»; cfr. Carducci, 1973, p. 31), entrambi autorevoli commentatori di fatti letterari e traduttori ma anche consulenti editoriali mai a secco di proposte, per quanto modi e tempi di questa passione a stelle e strisce non sempre coincidano.

## Il pioniere Pavese

Pavese si era laureato con una tesi su Walt Whitman (1929) per poi coltivare il suo interesse per quella letteratura intervenendo a più riprese sulle pagine della “Cultura”, presto rilevata dalla neonata Einaudi prima di essere chiusa dal fascismo. Gli articoli su Lewis e Anderson (che precedono quelli su Melville, Theodore Dreiser, O. Henry, Dos Passos, Faulkner, Stein ecc.) compongono gli iniziali tasselli di una privata galassia americana tutta percorsa, a partire dai suoi casi più rappresentativi (*Babbitt*, *Riso nero*), da un’originale «energia espressiva» (Pavese, 1990a, p. 120), da uno sforzo costante di rinnovare il linguaggio letterario, e contemporaneamente emancipata dall’intreccio, attenta a cogliere le trasformazioni recenti del paese e prevalentemente del Middle West (urbanizzazione, sviluppo industriale, disparità economiche, omologazione, alienazione ecc.) – laddove «la nostra letteratura fu e resta e resterà probabilmente anche dopo il fascismo la letteratura più statica, la più indifferente alle contingenze della vita, l’interprete meno fedele dei tempi in cui nasce» (così in verità Montale, in un articolo datato 7 aprile 1945; cfr. Montale, 1996b, p. 15). Si tratta peraltro di una galassia destinata ad arricchirsi degli au-

tori e dei titoli tradotti nel giro di circa dieci anni (1932-42) per Einaudi, Bemporad, Mondadori, Frassinelli – *Moby Dick* e *Benito Cereno* di Melville, *Il 42° parallelo* e *Un mucchio di quattrini* di Dos Passos, *Riso nero* di Anderson, *Uomini e topi* di Steinbeck, *L'autobiografia di Alice B. Toklas* e *Tre esistenze* di Stein, *Il borgo* di Faulkner –, perlopiù di sua iniziativa ma grazie anche all'apporto linguistico del musicista Tony Chiuminatto (conosciuto per il tramite di Massimo Mila) che da Green Bay, Wisconsin, a lungo gli segnala e gli spedisce le novità più recenti, non solo letterarie, di un mondo che, almeno nelle sue ultime manifestazioni più recenti, al giovane aspirante scrittore risulta come «un'apparizione grezza, un inizio inedito» (Fernandez, 1969, p. 33).

In effetti, l'idea di una sostanziale continuità con la tradizione del romanzo europeo, sostenuta da firme illustri della nostra comunità letteraria (e, passando dal piano propriamente letterario a quello culturale in senso più ampio anche dal Gramsci di *Americanismo e fordismo*), viene ribaltata da Pavese («Ciascuno dei vostri migliori scrittori scopre nuovi aspetti dell'esistenza, nuovi mondi, e li rappresenta con una completezza e con una prontezza di spirito che per i nostri è inutile tentare di tenere insieme»<sup>1</sup>; così a Chiuminatto nell'aprile 1930; cfr. Pavese, 1966a, p. 187). Animato da un'idea di intellettuale *engagé* nutrita nell'alveo della Torino gobettiana, il giovane americanista può rintracciare già nell'indomita fiducia dei personaggi di Dreiser o di Lewis di poter ogni momento deviare il corso della propria esistenza (prima ancora che nelle «provinciali questioni di polemica sociale» che li accompagnano; cfr. Pavese, 1990a, p. 132) un'istanza di cambiamento e trasformazione dell'esistente che assume facilmente connotati politici e risulta spendibile nel contesto a lui più prossimo (e appunto così statico) di riferimento. «Verso il 1930, quando il fascismo cominciava a essere “la speranza del mondo”», scriverà retrodatando un po' la questione o facendo aderire il moto collettivo a quello (ancora) individuale, «accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei suoi libri l'America, un'America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo e insieme giovane, innocente» (ivi, p. 193).

### Vittorini e l'antologia *Americana*

Nel frattempo, in ritardo di qualche anno appena, anche Vittorini si era messo a promuovere e quindi a tradurre dall'America (con maggiore fatica,

però, appoggiandosi alla poliglotta *ghost translator* Lucia Rodocanachi; cfr. Aveto, 2006), prima per Mondadori e poi (dal 1938) per Bompiani. *Pian della Tortilla* di Steinbeck, *Luce d'agosto* di Faulkner, *Il piccolo campo* di Caldwell (*Il piccolo campo* il "blasfemo" titolo originario), *Che ve ne sembra dell'America?* di Saroyan, *Il cielo è il mio destino* di Wilder (che uscirà solo nel 1949 per l'editore romano Elios) sono alcuni dei testi più noti (e più sollecitati in prima persona) completati entro la fine del decennio, spesso "sforbiciati" non soltanto dalle revisioni approssimative del traduttore ufficiale (che producono anche zeppe originali; cfr. Materassi, 1998) ma anche in vista degli interventi della censura; e accompagnati, come nel caso di Pavese, da recensioni-in-forma-di-ritratto (su "Pegaso", "Omnibus", "Letteratura", "Oggi") decisamente più appassionate in seguito al profondo ripensamento del proprio ruolo di intellettuale sancito dagli interventi sulla guerra di Spagna. Come a dire, insomma, che una passione nata dopo quella del coetaneo Pavese, e inizialmente meno viva («La letteratura americana la migliore del mondo? [...] Quali sarebbero gli scrittori americani che possano dirsi "i migliori del mondo"? [...] Henry James, morto nel 1917, è ancora l'ultimo grande scrittore americano»; cfr. Vittorini, 2008, p. 603), si fa rapidamente esclusiva, ammantandosi anch'essa di tratti extraletterari e contribuendo in maniera consistente a quella sorta di inondazione monogeografica che negli stessi anni travolge il nostro mercato editoriale (trascinando con sé anche i romanzi di Willa Cather e del premio Nobel Pearl S. Buck, centrale la mondadoriana collana "Medusa", avviata nel 1933). Ne sono appunto fedele testimonianza gli articoli dedicati a partire dal 1938 a Faulkner, Caldwell, Saroyan («lo scrittore americano a mio giudizio più interessante»; cfr. Vittorini, 2008, p. 3), Cain, Steinbeck (il cui «vero capolavoro» è *Pian della Tortilla*; cfr. Vittorini, 2008, p. 55) dei quali Vittorini soprattutto ammira – al di là delle inevitabili differenze e di qualche ripensamento repentino – il «gusto [...] della ripetizione, la [...] baldanza giovanile nel dialogo, il [...] procedere ad orecchio della vita e non a riflessione sulla vita [...] lungo la felice linea adolescente dell'epopea popolare» (Vittorini, 1974, vol. I, p. 438), insomma un'esuberanza linguistica e sintattica che poi spesso si riflette, sul piano tematico, nelle scelte di vita dei personaggi (di qui forse anche la predilezione per Fante e il disinteresse invece per Fitzgerald).

Alla fine del decennio, non a caso, Vittorini comincia a lavorare al progetto di un'antologia («Caro Bompiani, sto leggendo tre volumi al giorno»; cfr. Vittorini, 1985, p. 102) che consegna al pubblico italiano una

guida a quanto di meglio aveva prodotto la prosa statunitense dell'ultimo secolo circa («una specie di *summa*, bilancio e rilancio esemplare»; così Giuseppe Zaccaria, in Vittorini, 2002, p. XXI), e insieme un punto d'accesso alla storia di un paese che ormai per molti s'è trasformato, da terra promessa, in adorato nemico di guerra, alfiere del riscatto. Non di una fuga insomma doveva trattarsi bensì di un'astuta proposta di rinnovamento per interposto paese del nostro immaginario e del nostro patrimonio di valori a un tempo culturali, artistici e sociopolitici («noi scoprimmo l'Italia [...] cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna»; così Pavese, 1990a, p. 247, rinnegando a quest'altezza distinzioni geografiche invero a lungo palesi). I caratteri più immediati di una narrativa che – affidata a scrittori passati per mille mestieri e alieni all'industria di settore – racconta (specie nelle sue manifestazioni contemporanee) la vita vagabonda, le migrazioni private o collettive e altre forme di evasione dalla norma comune da parte di «scassinatori allegri, malinconici gentiluomini, bevitori, ragazze ingenuie, nobili spostati, politicanti, prostitute dai rigidi costumi, sposine disperate per dispetto, assassini» (ivi, p. III; sono quelli che Cecchi, meno benevolmente, chiama «ossessi, lunatici, fanatici, misantropi, *gangster*»; cfr. Cecchi, 1964, p. 197) diventano sineddoche di un mondo, se non libero e giusto, comunque votato al perseguimento della felicità, anche al netto di ripetuti accessi di follia e violenza (e di episodi di ribellione: tanto che nel 1956 Walter B. Rideout potrà dedicare interamente uno studio critico al *radical novel* del primo Novecento).

Lo si vede benissimo scorrendo gli apparati per *Americana* preparati da Vittorini – e poi sostituiti da quelli di Cecchi («non è il momento per usare delle cortesie all'America, nemmeno letterarie», scrisse Pavolini a Bompiani ritardando l'uscita del doppio volume all'anno successivo, 1942) –, che mimando la *ruggente* voce del *genius* americano traducono gli *astratti furori* (contemporaneamente comuni all'alter ego vittoriniano della *Conversazione in Sicilia*) in vivido, certificato entusiasmo (con qualche eccesso come quello, presto rimproverato da Pavese, di aver dichiarato *La lettera scarlatta* superiore ai *Fratelli Karamazov*) per una letteratura dalle origini colte, successivamente segnata dalla vitale lezione di Whitman e tesa da allora a emanciparsi dalla morale ufficiale, a creare un serbatoio originale di «aspirazioni morali»: come se appunto

si trattasse di storia politica. E di più, forse. Perché mentre una storia politica non ha in sé, di solito, la storia della letteratura, una storia della letteratura ha sempre

in sé la storia politica, è quella, questa, tutte insieme le storie, e, insomma, la storia per eccellenza dell'uomo nell'una o nell'altra cornice prescelta di spazio e di tempo (Vittorini, 2002, p. 2)<sup>2</sup>.

### Precario è il canone: ripensamenti postbellici

L'affresco consegnato ai lettori e agli specialisti italiani, anche al di fuori di questi spazi connettivi (cassati e recuperati solo con l'edizione del 1968), è senz'altro esaustivo e almeno temporaneamente definisce i contorni di un canone americano che non può non tener conto, oltre che dei gusti del curatore, delle scelte editoriali e dei giudizi critici espressi da altri compagni dello stesso viaggio letterario (ai quali a breve si aggiungerà la giovane Fernanda Pivano, arrestata nel 1943 per aver intrapreso la traduzione di *Addio alle armi!*). Vi compaiono infatti – alcuni dei quali nelle traduzioni di Pavese, Moravia, Piovene e Montale (che per Bompiani traduce anche *La battaglia* di Steinbeck e *Billy Budd* di Melville) – brani di romanzi o più spesso racconti (misura che in alcuni casi non rende ragione della qualità dello scrittore) di autori già da tempo defunti, come Washington Irving e Melville, Hawthorne e Twain, di qualche autore “vittoriniano” (come Morley Callaghan, nato canadese), quindi di Caldwell e di Saroyan, di Stein e di Fitzgerald, di Cain e di Steinbeck nonché, presenti con tre testi ciascuno (unici tra i contemporanei), di Hemingway (appunto una novità quasi assoluta per il lettore italiano) e Faulkner (la cui grandezza era stata riconosciuta anche da Cecchi ma non da Pavese, *cattivo allievo* di Anderson nel titolo di un saggio a lui dedicato). Mancano all'appello, nondimeno, i nomi di Lewis («non solo in osservanza alle norme della politica razziale», afferma Cecchi, in Vittorini, 2002, p. 1042), di Dos Passos (che fin dal 1938 era stato oggetto di una campagna diffamatoria avviata da Armando Zamboni su “Regime fascista” e poi era finito all'indice insieme a Steinbeck) e di Buck, oltre a quelli – assenti anche nei cataloghi editoriali aggiornati agli ultimi mesi di guerra – di Henry Roth (ebreo, autore a quest'altezza di un solo romanzo) e naturalmente di Henry Miller, bloccato dalla censura anche in patria (mentre, passando dagli autori ai loro titoli principali, curioso è il caso di un romanzo come *Il postino suona sempre due volte* di Cain, liberamente trasposto al cinema da Luchino Visconti nel 1943 e solo due anni dopo tradotto da Giorgio Bassani per Bompiani).

È pur vero che la composizione (i rapporti gerarchici) e soprattutto l'estensione di questo variegato canone sono destinate a subire presto considerevoli aggiustamenti, segno che i (mutanti) gusti e intenti dei più influenti traduttori e operatori culturali avevano notevolmente inciso su quelli collettivi (*Tenera è la notte*, del 1934, viene tradotto da Pivano solo nel 1949), e che il successo o viceversa la mancata circolazione dei libri risente pure di complessi fattori ambientali (anche politici). A prendere progressivamente le distanze dai propri affrettati giudizi, dalla stessa infatuazione collettiva (non solo letteraria) di cui erano stati i principali artefici, sono infatti gli stessi Pavese e Vittorini, di nuovo incoraggiando una variazione affettiva (che nello specifico è filofrancesa e filosovietica) appena bilanciata dall'accresciuta consapevolezza critica della nostra società letteraria (nei confronti di un territorio letterario che domandava ulteriori approfondimenti): il primo portando invero a definitivo compimento un distacco in atto da tempo (cfr. Smith, 2008) che adesso, appunto, tenta di rinfacciare al tradimento postbellico degli Stati Uniti («ci pare che la cultura americana abbia perduto il magistero, quel suo ingenuo e sagace furore che la metteva all'avanguardia del nostro mondo intellettuale. Né si può non notare che ciò coincide con la fine, o sospensione, della sua lotta antifascista»; cfr. Pavese, 1990a, pp. 195-6); mentre Vittorini candidamente ammetterà che «non ritradurre[bb]e Caldwell e forse nemmeno Saroyan [a meno che] la congiuntura storica [non] fosse [...] quella di venticinque anni fa» (Vittorini, 2008, p. 517).

E così, mentre "Il Politecnico", a partire dal 1945, dà alle stampe il romanzo di Hemingway sulla guerra civile spagnola (*Per chi suona la campana* del 1940) e contemporaneamente, ma quasi per inerzia, «appare [...] quasi tutto Faulkner [e] si scopre quasi interamente Fitzgerald» (Gorlier, 1981, p. 43), l'importanza di altri autori (come Saroyan, come Stein) viene immediatamente ridimensionata, travolta da una più vasta ondata uguale e contraria a quella dei precedenti quindici anni (anche a proposito della rivista fondata da Vittorini Morselli può parlare già nel 1946 del «"Delenda America" che [vi] si legge tra le righe»; cfr. Morselli, 1988, p. 115). Se insomma «l'inizio della guerra 1914-1918», per usare ancora parole di Cecchi (Vittorini, 2002, p. 1037), «trovò i lettori di tutto il mondo a testa china sui romanzi russi» e «l'inizio della nuova [...], nel 1939, li ha trovati a testa china sulle novelle e sui romanzi americani», il dopoguerra pare segnato da uno scarto successivo (geografico,

ideologico e stilistico) che nel 1951 Silvio D'Arzo potrà registrare ormai come fatto compiuto:

Dicono: “gli Americani” [...]. E citano, come vien viene, e Faulkner e Steinbeck, e Cain e Ring Lardner, e Caldwell ed Hemingway, e Marquand e Wolfe, e Fante e Fitzgerald, e ancora. Ma si dà un fatto curioso. Nominatili tutti in blocco capitani anni fa, e per ragioni su cui l'esigenza estetica non ebbe a giocare che un marginalissimo ruolo, affiora adesso qua e là la tendenza a retrocederli tutti a sottotenenti e anche meno. E anche qui, tutti in blocco, così, senza far distinzioni: e coll'identica fretta di un tempo (D'Arzo, 1987, pp. 85-6).

### Una protratta lezione di stile

Resta comunque il fatto – al di là della differita azione degli autori meno immediatamente “decifrabili” (ma in grado di resistere al tempo) o costretti a posticipare la loro notorietà (come appunto Miller, che visibilmente agirà sul suo traduttore Luciano Bianciardi impegnato nella stesura della *Vita agra*; cfr. Turi, 2011) – che alcuni degli americani in voga tra le due guerre (soprattutto, dirà Vittorini, il Caldwell della *Via del tabacco* e lo Steinbeck di *Uomini e topi*; cfr. Bo, 1951) continuavano e continueranno a esercitare la loro influenza sui nostri scrittori: non solo, banalmente, nei titoli (*Uomini e no*, *La paga del sabato*) e talvolta nelle location o nei personaggi (nei romanzi di Giovanni Guareschi, di Ignazio Silone e poi più tardi di Mario Soldati, americanista della prima ora), ma anche e soprattutto nei temi e nelle soluzioni stilistiche adottate, producendo talvolta casi di scimmiettamento (del dialogato di Hemingway: nel romanzo resistenziale di Vittorini come nelle prime prove narrative di Giuseppe Bertolotti) e favorendo più in generale, quasi rumore di sottofondo, la diffusione di costruzioni sintattiche elementari, prolungati dialoghi, lessico basso («una sorta di scrittura spaesata, astratta, nevrastenica, improbabile» per il sempre agguerrito Cecchi; cfr. Vittorini, 2002, p. 1046) e, su un altro piano, di personaggi solitari e un po' cinici, abituati a vivere alla giornata (così in certi romanzi di Pavese e Beppe Fenoglio). Anche se poi, a questo proposito, lo slittamento temporale e spaziale generalmente intercorso tra gli originali e le loro diramazioni si porta dietro implicazioni storiche e politiche che sollecitano più frequenti e solidali contatti tra i personaggi: ed è pertanto nell'insistito richiamo ai diritti degli emarginati (si pensi all'epopea migratoria dei contadini dell'Oklahoma in fuga dalla miseria

cantata da Steinbeck, o all'ostinata perseveranza dei Lester di *Via del tabacco*) e alle cause libertarie internazionali (Hemingway) che la lezione americana, sul piano dei contenuti, sembra con più evidenza alimentare, anche in tempi di riacquisita democrazia, il nostro immaginario letterario, pur gravato dalla consapevolezza politica talvolta ingombrante dei nostri autori e decisamente meno incline alla rappresentazione del disagio mentale e/o della violenza spietata (che avrebbe potuto contare sugli illustri esempi del Benjy di Faulkner, del Lennie di Steinbeck, dei Frank e Cora di Cain).

Anche l'ingente flusso delle contaminazioni subite (più o meno consapevolmente) traducendo o semplicemente leggendo (spesso però in traduzione) finisce comunque per contrarsi nel giro di pochi anni, ostacolato nel frattempo ogni tentativo critico di rincorrere allusioni, richiami, smaccate citazioni di un tono, un ritmo, un tema, un impianto lessicale dalle dichiarazioni anticipatorie (Carlo Cassola che tira in ballo Hemingway, Italo Calvino con Twain) o viceversa dalle secche smentite dei diretti interessati – dello stesso Pavese, anch'egli preoccupato da una parte di indirizzare la critica in cerca dei suoi debiti (come il *Postino* di Cain per *Paesi tuoi*) ma dall'altra intento a scoraggiarla del tutto («il tradurre [...] fa sentire ad ogni passo come una diversa sensibilità e cultura si sono espresse in un dato stile e lo sforzo per rendere questo stile guarisce da ogni tentazione che si potesse ancora nutrire di sperimentarlo in proprio»; cfr. Pavese, 1990a, p. 293); e ancor più di Vittorini, addirittura in nome dell'azione uniformante applicata ai testi originari dalle sue *libere* traduzioni, praticamente un'ammissione di colpa pur sempre preferibile all'accusa di ridotta originalità («conosciuti nelle mie traduzioni [...] non si pensa che quel "linguaggio" è il mio; e dopotutto sempre lo stesso – che si tratti di Saroyan o di Caldwell o di Powys e via di seguito; mentre così diverso, negli originali, dall'uno all'altro»; cfr. Vittorini, 1985, p. 119).