TIRIAMO LE FILA

di Gianfranco Petrillo

Le puntate precedenti si trovano sui nn. 16 (primavera 2019), 17 (autunno 2019) e 18 (primavera 2020)

2.6. Ecco perché la Spagna

2.6.1. Una letteratura marginale

Fotografia di Filiep Colpaert

Non era Hemingway che contava, per Vittorini, quando pubblicò sul «Politecnico» *Per chi suonano le campane*, in quell'annuncio di autunno dopo la primavera della Liberazione: era la Spagna come primo campo della lotta tra oppressione e libertà che per un decennio aveva insanguinato l'Europa. In giugno era uscito, ovviamente da Bompiani, il suo romanzo *Uomini e no*, scritto negli ultimi mesi della lotta di liberazione con l'ambizione di rappresentare la Resistenza urbana, alla quale l'autore aveva partecipato, come riflessione sui valori assoluti del bene e del male, dell'agire e non agire. Nel romanzo è infilato a forza un inverosimile partigiano spagnolo che si chiama Ibarruri, ossia col cognome di Dolores, la «Pasionaria» basca che aveva infiammato la resistenza antifranchista di parte comunista e ne costituiva quasi un simbolo vivente. E le pagine di quel primo numero del «Politecnico» erano illustrate da

riproduzioni di opere di Goya rappresentanti la resistenza popolare all'invasione napoleonica. Fa ancora bene rileggere queste righe vittoriniane della presentazione di *Per chi suonano le campane*:

> Madrid, Barcellona. Ricordate l'inverno del '36-'37? Ogni operaio che non fosse un ubriacone, e ogni intellettuale che avesse le scarpe rotte, passarono curvi sulla radio a galena ogni loro sera, cercando nella pioggia che cadeva sull'Italia, ogni notte dopo ogni sera, le colline illuminate di quei due nomi. Ora sentivano che nell'offeso mondo si poteva esser fuori della servitù e in armi contro di essa, con trombe contro di essa.

Marco Novarino (2018) ha finalmente ricostruito in modo soddisfacente il travaglio di Vittorini, Pratolini, Bilenchi e altri giovani intellettuali fascisti a Firenze in quell'estate del 1936 durante la quale, soprattutto in seguito alla notizia della fucilazione di García Lorca, avevano richiesto pubblicamente l'appoggio del regime alla Repubblica spagnola contro il golpe militare capeggiato da Franco. In autunno quell'impegno era stato frustrato dal netto sostegno fascista ai generali felloni, concretizzatosi poi con l'intervento militare diretto a fianco della Germania nazista. Con la pubblicazione della traduzione del romanzo di Hemingway, Vittorini rendeva omaggio non tanto allo scrittore quanto ai difensori della Repubblica, impersonati da Robert Jordan. Il protagonista americano che nell'ultima pagina, pronto a morire, impugna il fucile automatico è lo stesso Frederic Henry che, nel macello della "grande guerra", alle armi aveva dato addio. Franco Venturi, un grande storico italiano che fu partigiano, «ha detto una volta che le guerre civili sono le sole che meritano di essere combattute» (Pavone 1991, 225). D'altronde Carlo Rosselli – il fondatore e leader di Giustizia e libertà, il movimento clandestino antifascista di cui abbiamo visto in Leone Ginzburg il capo torinese e di cui portarono il nome le formazioni partigiane in cui Venturi combatté nella Resistenza – dopo essere accorso lui stesso, come molti altri antifascisti di tutto il mondo, in difesa della Repubblica, aveva scritto nel 1938 un pamphlet

significativamente intitolato *Oggi in Spagna, domani in Italia*.

Ma perché un romanzo americano? Perché non direttamente un romanzo spagnolo?

Certo, il nome di Hemingway, già famoso ma mai tradotto per il grande pubblico, contava; e il suo era un romanzo epico, quel che ci voleva. Ma, soprattutto, di romanzi spagnoli non ce n'erano. C'era *Contraataque*, il drammatico libro in cui Ramón José Sender (1901-1982), uno scrittore già affermato e che in seguito, in esilio, avrebbe raggiunto un certo successo, aveva raccontato la diretta esperienza sua e della sua famiglia (sua moglie e suo fratello, rimasti nelle mani dei franchisti, furono fucilati, mentre lui era riuscito a raggiungere le file repubblicane per partecipare alla difesa di Madrid). Pubblicato in Spagna nel 1938, *Contraataque* era stato subito tradotto in francese e in inglese, ma è poco probabile che in Italia se ne avesse avuto sentore.

Si conosceva invece, perché pubblicato nel 1944 da Garzanti nella traduzione di Carlo Boselli, un libro di segno opposto, *Madrid de Corte a checa*, uscito nel 1938, di Agustín de Foxá (1906-1959), scrittore e diplomatico falangista ben noto ai letterati italiani. Forse in particolare a questo libro si riferiva Gilberto Beccari, quando, introducendo nel 1941 la sua antologia *Scrittori di guerra spagnoli (1936-1939)*, lamentava che «le case editrici di Spagna non mi hanno favorito un libro in omaggio». L'antologia era stata pubblicata dallo stesso Garzanti nel 1941 nella collana «Stelle dell'Orsa. Scrittori stranieri», patrocinata dal ministero degli Esteri (titolare il genero del duce, Galeazzo Ciano), che presentava autori di paesi alleati dell'Italia in quei mesi: croati, ucraini, giapponesi, più gli egiziani che si sperava lo diventassero presto in quell'anno di fulminee vittorie dell'Asse. I testi raccolti da Beccari erano tutti di autori di secondo o terzo piano, in maggioranza giornalisti senza autentici titoli letterari. Di ciascuno si pubblicava qualche paginetta, tra il retorico e l'insignificante. L'unica eccezione, di tutto rilievo, è Pío Baroja (1878-1956), di certo uno dei maggiori e più prolifici scrittori spagnoli del Novecento, antirealista, pessimista e corrosivo descrittore della distruzione della civiltà europea a opera dell'industrializzazione. Di Baroja Beccari offriva qualche pagina del libro *Comunistas, judíos y demás ralea* (1938: Comunisti, ebrei e compagnia bella; mai tradotto per intero), libro che Miguel Ángel García de Juan

(2016), senza per altro negare le idee conservatrici dello scrittore, ha dimostrato essere una *antología barojiana confeccionada y manipulada por José Ruiz Castillo* (antologia barojiana confezionata e manipolata da José Ruiz Castillo, un grande editore che si era messo con entusiasmo al servizio del franchismo). Nell'introdurre la sua antologia Beccari non esitava a dichiarare che in Spagna, «invitta sotto la guida del suo grande Condottiero […] la guerra […] con le sue gesta eroiche e sanguinose, pure attraverso gli inevitabili orrori, ha servito di possente impulso […] per la maggioranza degli scrittori ispanici» (Beccari 1941, VII). Eppure si rendeva conto anche lui della pochezza dei testi che proponeva, accampando a scusante la difficoltà delle comunicazioni a causa delle vicende belliche (ma qualcuno «non ha risposto») (Beccari 1941, IX).

Evidentemente non poteva riferirsi a Beccari, Pavese, quando inseriva la Spagna tra le possibili "patrie ideali" dei traduttori del "decennio". Però Gilberto Beccari (1880-1958) se ne intendeva. Emigrato adolescente in Argentina, era rientrato a Firenze ai primi del Novecento con un'ottima padronanza della lingua spagnola, di cui si era avvalso per collaborare con i vociani. Dopo la traduzione, per la fiorentina Giannelli nel 1910, di uno dei libri più importanti di Azorín, *El político* (e, nello stesso anno, di una scelta dei *Mémoires* di Casanova per Nerbini), nel 1913 aveva dato a Gino Carabba di Lanciano la versione della *Vida de don Quijote y Sancho* (1905) di Miguel de Unamuno (1864-1936), pubblicata col titolo *Commento al Don Chisciotte* nella collana «Cultura dell'anima», ideata e diretta da Giovanni Papini, sul quale il libro ebbe un'influenza determinante. Grazie a questo libro, l'Italia fu il paese straniero in cui il grande saggista, narratore e poeta spagnolo fu più apprezzato; e Beccari gli divenne amico e abituale corrispondente (Briganti 2014). In seguito, Beccari svolse, per diverse case editrici tra cui la Modernissima di Gian Dàuli, una lunga e proficua attività di traduttore (Donatini 1999), soprattutto di opere di Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928), romanziere tradizionale molto prolifico ed eclettico, ardente repubblicano, pacifista, morto in esilio per l'opposizione alla dittatura di Primo de Rivera.

Furono così scarse le traduzioni dallo spagnolo tra le due guerre, che Christopher Rundle non ha ritenuto di tenerne conto nel suo accurato studio sull'«industria delle traduzioni» sotto il fascismo (Rundle 2019). Un sommario conteggio di ciò che offre il Sistema

bibliotecario nazionale nel suo Opac fa registrare in tutto 41 libri di autori spagnoli nati dopo il 1860 pubblicati in italiano negli anni venti (di cui ben 27 di Blasco Ibáñez e 10 di Unamuno, quasi tutte riedizioni) tra romanzi, drammi e saggi. Per gli anni trenta, "il decennio delle traduzioni", il bottino è ancora più scarso: cinque in tutto, se si escludono le (d'altronde poche) riedizioni, tre saggi di edificazione cattolica, due "gialli" di tale Enzo Gemignani presentati da Sonzogno come traduzioni da romanzi di un certo I.G. Giménez Naón (per la fiorentina Nerbini, invece, lo pseudonimo era William – per fortuna non Raymond – Chandler), e, soprattutto, le *Parole del caudillo. Discorsi, allocuzioni e proclami, messaggi, dichiarazioni alla stampa del generalissimo Franco dall'aprile 1937 al settembre 1939*, pubblicate, con prefazione di Galeazzo Ciano e nella traduzione di Ferdinando Loffredo, da Le Monnier nel 1940.

2.6.2. Alcuni traduttori dimenticati

Per la traduzione di *Los muertos mandan* (1909) di Blasco Ibáñez (*I morti comandano*, Firenze, La Voce, 1923) e di *La casa de Aizgorri* (1903) di Pío Baroja (*Casa Aizgorri*, Milano, Morreale, 1926), Beccari si associò Giulio De Medici, che a sua volta da solo tradusse, per diverse case editrici, un paio di romanzi di Ramón Gómez de la Serna e qualche altro di autori minori. Oltre a queste traduzioni, a nome di De Medici risulta solo una *Bibliografia di Gabriele d'Annunzio* pubblicata nel 1928 dalle Edizioni del Centauro di Roma, tuttora preziosa per gli studiosi. De Medici tradusse anche, per Carabba nel 1926, col titolo *La vita e i suoi morti*, *Vida y resurrección* (1922), un dramma di Luis Araquistáin (1886-1959), un filosofo e scrittore che fu però soprattutto un esponente in vista del Partido socialista obrero español, allora diplomatico e in seguito membro autorevole del primo governo di Fronte popolare contro il quale nel 1936 si levò la sedizione militare che provocò la guerra civile. Morì in esilio a Ginevra. A quella traduzione partecipò anche Mario Puccini, un personaggio sul quale occorre soffermarsi di più, benché se ne sappia ancora troppo poco.

Mario Puccini (1887-1957) fu un attivissimo letterato maturato in ambiente vociano, amico di Prezzolini e Papini, collaboratore di Carabba e in corrispondenza con numerosi intellettuali italiani, francesi e spagnoli (tra i quali spicca Unamuno), come attesta

l'inventario delle sue carte, depositate presso il Gabinetto Vieusseux a Firenze. Oltre alle traduzioni, un certo numero di prefazioni e introduzioni a versioni italiane da testi in lingua spagnola (non solo peninsulari, ma anche latino-americani) lascia intendere che negli anni venti, ben prima che nascesse un'ispanistica accademica, Puccini svolgeva una discreta attività di consulenza per editori impegnati nell'introduzione in Italia della narrativa contemporanea straniera, come Carabba, Monanni, Modernissima e una piccola casa editrice dell'Aquila, Vecchioni, che diede vita anch'essa, negli anni trenta, a una effimera «Collezione di scrittori italiani e stranieri». Non si peritava di proclamarsi «italiano e fascista» nel descrivere la Spagna sotto il governo di Fronte popolare: «Tristezza, desolazione»; nell'avanzare contro di esso, invece, «Franco porta, dove passa, un nuovo spirito, che è poi lo spirito immortale della razza»: «La Patria è ridiventata, in Ispagna, una parola che si può pronunciare senza timore, che si può, che si deve scrivere con la P maiuscola» (Puccini 1937, IV-V). Tradusse anche un libello dell'indipendentista conservatore cattolico catalano Joan Estelrich (1896-1958), *La persecución religiosa en España. Con un poema prefación de Paul Claudel* (1936), uscito da Mondadori nel 1937 con titolo tradotto alla lettera. Coincidenza curiosa: proprio allora, anche i tre figli di Puccini – Gianni (1914-1968), Massimo (1917-1992), Dario (1921-1997) – venivano contagiati dall'ondata di antifascismo suscitata tra i giovani intellettuali dalla sedizione militare franchista in Spagna, abbracciando la nuova fede comunista e partecipando poi con slancio alla Resistenza (Spriano 1970, 346). Non si tratta di scelta irrilevante: tutti e tre furono poi molto attivi nella vita culturale italiana della seconda metà del Novecento. Sia Gianni che Massimo (questi con lo pseudonimo di Massimo Mida) furono cineasti di rilievo. Ma qui ci interessa in particolare Dario, in quanto fu lui a ereditare, in modo militante, l'ispanofilia paterna. Eppure, proprio mentre i figli facevano quella scelta e ancora infuriava la guerra, il padre pensava bene di pubblicare un libro intitolato *Amore di Spagna. Taccuino di viaggio* (Milano, Ceschina, 1938).

A compiere le non molte traduzioni dallo spagnolo, lingua "facile" per antonomasia per gli italiani, furono in diversi, per lo più altrimenti ignoti. Ma, per quanto prima del 1940 abbia tradotto solo *El papa del mar* (1925), uno dei numerosi romanzi di Blasco Ibáñez, pubblicato

nel 1926 dall'editore Vecchi di Milano come *Il papa del mare*, bisogna soffermarsi anche sul nome di Carlo Boselli (1876-1946), che, benché dimenticato, va annoverato tra i più agguerriti ispanisti italiani. Aveva imparato la lingua durante una giovanile permanenza in Spagna in qualità di rappresentante commerciale della Pirelli in quel paese. Rientrato in Italia, si era dedicato all'insegnamento, producendo fin dall'inizio del secolo numerosi strumenti didattici, tra cui campeggiano grammatiche e dizionari. Il fatto che il suo nome appaia fra i traduttori che lavorarono per l'antologia di *Narratori spagnoli* curata da Carlo Bo, di cui parleremo più avanti, non sorprenderebbe se non fosse per qualche altra sua iniziativa. Nel 1937 raccolse per Rizzoli un album di fotografie, *Spagna in fiamme*, volto a documentare le atrocità dei "rossi" contro preti e suore. Tradusse, ancora per Garzanti (1941), *Línea Siegfried* di José Giménez Arnau (1912-1985), già capoufficio stampa della Falange e quindi diplomatico franchista, un romanzo appena uscito che cantava le glorie del *Blitzkrieg* tedesco contro la Francia. A questo aggiunse nel 1943, per Mondadori, *Un' isola nel mare rosso*, la traduzione di *Una isla en el mar rojo* (1938), in cui Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964) trasfondeva la sua esperienza di avversario del governo della Repubblica costretto a rifugiarsi nell'ambasciata olandese durante la guerra civile.

Se si traduceva poco dallo spagnolo era perché – al di là dell'adesione momentanea di alcuni di quegli scrittori alle avanguardie italiane e francesi – ciò che nella letteratura spagnola verso la fine dell'Ottocento viene chiamato *modernismo*, prossimo a parnassiani e simbolisti, non aveva ancora nulla a che fare con la modernità: in Spagna, rimasta fuori dalla prima guerra mondiale, la nazionalizzazione delle masse avvenne proprio con la guerra civile e si sarebbe potuta dimostrare pienamente solo dopo la morte di Franco e lo stabilimento di una democrazia compiuta. Una volta esaurita, proprio negli anni trenta, la generazione dei Baroja, dei Ramón Pérez de Ayala (filofranchista, ma dal 1930 non scriveva più), degli Azorín (José Martínez Ruiz, 1874-1967; inventore nell'ormai lontano 1912, con *Castilla*, di una «"Castiglia eterna", fuori del tempo e della storia» di cui Ortega y Gasset aveva bollato la «spettrale inesistenza» – Rossi 1974, 372), dei Ramón Gómez de la Serna (1888-1963, prolifico umorista d'avanguardia, esule in Argentina ancor prima della guerra), la letteratura spagnola era pressoché priva di una narrativa realista *moderna* nel senso che

abbiamo attribuito fin qui a questo termine. Aveva fatto scalpore, nel 1935, un racconto a più mani (ma in cui si avvertiva l'impronta di Sender) comparso sulla rivista «Tensor» e intitolato *Historia de un día de la vida española* (Storia di un giorno di vita spagnola), un esercizio chiaramente ispirato da *Manhattan Transfer* di Dos Passos. Ma non aveva avuto seguito. Alla vigilia della guerra, trionfava la prosa d'arte, il frammentismo (Mainer 2010, 540-1).

2.6.3. Lamento per la morte di Federico García Lorca

«Della Spagna, della sua cultura e della sua letteratura sapevamo ben poco», ha scritto Carlo Bo sessant'anni dopo i fatti (Bo 1996). Nel 1965 Vittorini ricordava «che con la notizia della fucilazione di García Lorca, l'Italia scoprì come il mondo culturale spagnolo non si fosse fermato a Miguel de Unamuno, ma esistessero anche Machado e Jiménez» (Novarino 2018, 127): poeti quindi, non narratori. Fu Bo che, ventisettenne, fece conoscere al gruppo di letterati che si incontravano ogni sera al caffè Giubbe Rosse di Firenze la poesia di García Lorca: *todos los autores que hemos consultado sobre este tema (Laura Dolfi, Franco Meregalli, Gabriele Morelli, Giuseppe Mazzocchi, Mario Di Pinto, Giorgio Calcagno, et al.) coinciden en señalar las cinco de la tarde (de un día de abril de 1938) como hora oficial de inicio del hispanismo profesional italiano. Lugar del acontecimiento: la cafetería Le Giubbe Rosse de Florencia* (Blarzino 2015, 102: tutti gli autori consultati intorno a questo tema […] concordano nell'indicare le cinque della sera (di un giorno d'aprile del 1938) come ora ufficiale dell'inizio dell'ispanismo professionale italiano. Luogo dell'evento: il caffè Le Giubbe Rosse di Firenze). Non è qui la sede per discutere intorno alla nascita della professione di ispanista in Italia. Quello che conta è la scoperta di García Lorca: in quel caffè, una sera del 1938, Carlo Bo lesse la sua traduzione del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*. Che fosse in aprile è dubbio: Blarzino si riferisce alla data di pubblicazione di quel testo (che ovviamente doveva essere già pronto da prima), avvenuta appunto nell'aprile del 1938 sulla rivista «Letteratura», considerata una sorta di erede di «Solaria», la quale era stata costretta a chiudere dai fascisti.

Sul merito della scoperta di García Lorca c'è controversia. Bo la attribuiva a Montale, che,

lavorando al Vieusseux, aveva sott'occhio molti libri e riviste stranieri e quindi glielo aveva fatto leggere. Una conferma indiretta proviene da Oreste Macrì, che ricordava di aver ricevuto da Montale in prestito (durato anni) «la memorabile *Antología* di Diego» (Macrì 1961, VII, che si riferisce a Diego 1932). L'altra versione, più avventurosa, è di Vittorini, che nello stesso 1961 raccontava che a portare nel 1938 a Carlo Bo a Firenze «le poesie» di Lorca era stato «un inglese» che aveva combattuto in Spagna. In realtà si trattava dello studente irlandese Grattan Freyer, che aveva sì cercato di arrivare in Spagna a combattere in difesa della Repubblica, ma era stato fermato alla frontiera pirenaica dalla *gendarmerie* francese ed era quindi sceso in Italia, entrando in contatto con gli intellettuali antifascisti. Vero o no, va però qui accolto il segnale che contestualmente Vittorini voleva mandare: tra García Lorca e guerra civile spagnola c'era «corrispondenza biunivoca» (Rodondi 2008, 191). Ma siamo costretti a credere più verosimile la prima versione (senza per questo escludere che anche Freyer avesse con sé la stessa antologia di Diego). Eppure già il 25 ottobre 1936, cioè un anno e mezzo prima, ma quando il senso della guerra civile spagnola si era ormai pienamente disvelato, Vittorini aveva espresso a Lucia Rodocanachi il desiderio di conoscere lo spagnolo per tradurre Ramón Pérez de Ayala e García Lorca (Ferretti 1992, 8). È difficile che gli fosse capitata tra le mani una delle preziose 200 copie che il coraggioso editore svizzero-milanese Giovanni Scheiwiller aveva tirate di *Cosecha*, la ricca raccolta poetica, priva sia di introduzione che di traduzioni, che il poliglotta Giacomo Prampolini – da noi già incontrato tra i redattori della «Medusa» – aveva ricalcata nel 1934 su quella antologia (Blarzino 2015, 14). Di García Lorca, Vittorini aveva avuto notizia dalle segnalazioni di due pionieri dell'ispanistica: Ezio Levi (1884-1941, morto esule a Boston dove si era rifugiato dopo aver perso la cattedra a Napoli in seguito alle leggi razziste) e Angiolo Marcori (1907-1937), i quali, separatamente e in sedi diverse, avevano entrambi presentato *La poesia spagnola contemporanea,* il primo sul «Marzocco» tra il settembre del 1932 e il febbraio del 1933; il secondo su «Letteratura» nell'aprile del 1937, poco prima di morire prematuramente. Ma di García Lorca il giovanissimo Marcori aveva già parlato su «La Rassegna nazionale» di Roma fin dal 1930, presentandolo accanto a Teófilo Ortega e Luis Maldonado sotto il titolo *Poeti nuovi di Spagna* (Blarzino 2015, 52-53). Bo e Vittorini non lo dimenticarono. Nel 1942, nella collana «Corona», ideata e diretta da Vittorini per

Bompiani, uscì *La caduta della casa Limones*, a cura di Carlo Bo e Angiolo Marcori: si trattava della traduzione parziale inedita (e completata da Bo) che il giovanissimo critico aveva compiuto dei tre romanzi brevi di Ramón Pérez de Ayala *Prometeo, Luz de domingo, y La caída de los Limones (Novelas poemáticas de la vida española)* usciti in un unico volume nel lontano 1916. In vita, Marcori aveva potuto vedere pubblicata nel 1931 dalla Slavia dei fratelli Polledro un'altra sua traduzione da Pérez de Ayala, *Bellarmino e Apollonio* (*Belarmino y Apolonio*, 1921).

Pochi mesi dopo la pubblicazione del *Lamento per la morte di Ignazio*, forse la poesia più popolare dell'intero Novecento, Bo tenne una conferenza sul tema *Letteratura come vita* – pubblicata poi non in «Letteratura», ma nel numero del settembre 1938 di «Frontespizio» – che fece scalpore, ebbe immediata diffusione tra i letterati ed è considerata nelle storie letterarie come il "manifesto" dell'ermetismo, la corrente letteraria sorta in quegli anni e a cui si fanno ascrivere personalità tra loro diverse ma tutte significative come Montale, Mario Luzi, Salvatore Quasimodo, Leone Traverso, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, Oreste Macrì, Luigi Berti, Renato Poggioli, Tommaso Landolfi. Se di manifesto si trattava (ma Bo volle negarlo in quella sede stessa), quell'articolo era un manifesto innanzitutto *religioso* e poi *politico*, ancor prima che letterario. E, sotto il secondo di questi attributi, era lo svolgimento – criptico e allusivo, e non solo per ragioni di censura: ermetico, appunto, volutamente elitario ed elitista – del tema montaliano «ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo». Era l'opposizione: opposizione al fascismo, come rilevarono subito tutti i commenti immediati; opposizione al fascismo non solo – se si vuol riprendere una dicotomia nota agli storici – in quanto *regime* ma anche in quanto *movimento*; ovvero, per restare aderenti a quella epocale poesia di *Ossi di seppia*, alla sua pretesa di avere «la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe», la «formula» per intervenire a modificare la realtà. Era l'opposizione patente all'ambizione al «romanzo collettivo» che abbiamo visto proporre da Valentino Bompiani appena qualche anno prima in atmosfera di corporativismo. Ma era l'opposizione anche al crocianesimo e allo storicismo, quest'ultimo abbracciato da quanti, tra i cattolici, timidamente seguitavano le tracce del modernismo e si affacciavano a un impegno politico. Che era appunto ciò che Bo e gli altri "ermetici" rifiutavano, ragion per

cui l'opposizione al fascismo si risolveva in opposizione alla politica tutta.

Importanti sono le sedi in cui la conferenza fu svolta e pubblicata. La prima fu il quarto Convegno degli scrittori cattolici (Bo, De Luca 1961, 205 nota; Vigorelli 1994, XIII); la seconda, «Frontespizio», era una rivista di letterati cattolici ispirata da don Giuseppe De Luca e diretta da Piero Bargellini, dove si incontravano e si dibattevano le diverse anime del cattolicesimo intellettuale che intendevano integrare il fascismo o, molto in subordine, trovargli un'alternativa. La conferenza non nasceva dal nulla, come astratta sistemazione teorica delle idee che circolavano intorno ai tavolini delle Giubbe Rosse. Era la risposta a un articolo, *Della letteratura come vita (a Carlo Bo)*, uscito poco prima nella stessa rivista, in cui Carlo Betocchi tentava di trovare un aggancio tra la pratica dello scrivere e le cose del mondo. Bo rifiutava nettamente questo sforzo: la letteratura, la poesia, è fine a se stessa e, in quanto tale, è fine assoluto all'uomo, ricerca della «forma probabile d'una voce eterna», «ontologia», «teologia» (ora in Bo 1994, 32). L'articolo fu duramente contestato non solo da gran parte della stampa cattolica ma dallo stesso Bargellini, che nel numero successivo si scagliò in modo virulento contro i letterati francesi più volte citati da Bo e in difesa dell'Italia «cattolica e fascista». In seguito a ciò il gruppo che dava vita alla rivista si scisse: Bo, Macrì, Traverso, Parronchi, Luzi la lasciarono, abbandonando l'atmosfera satura di integralismo che vi si andava addensando e inserendosi «in blocco, interamente» nel gruppo della neonata rivista milanese «Corrente», al punto da considerarsene, in seguito, «cofondatori», come affermò Macrì (Colombo 2019, 14 e 174-177).

2.6.4. Spagna o America?

Quella di Bo sembrerebbe una scelta opposta a quella – pedagogica e impegnata – di Vittorini militante, scrittore e editore. Eppure anche per Vittorini, in quest'ultima veste, l'incontro con García Lorca fu fondamentale, tanto (in quel momento) quanto quello, contemporaneo, con gli scrittori americani, se non di più. Si era usciti ormai dal "decennio delle traduzioni". Correva il 1941, secondo anno di guerra per l'Italia. L'anno prima Carlo Bo, come secondo titolo della meritoria collana di poesie tradotte con testo a fronte «Fenice» di Guanda, aveva fatto conoscere un'ampia scelta di poesie lorchiane. L'urgenza

nata dall'assassinio del poeta e dalla guerra civile lo aveva spinto a lasciare gli studi francesistici condotti fino ad allora e che riprese presto, quando quell'urgenza, con la Liberazione, si spense. Ora presentava una notevole antologia di *Lirici spagnoli* e lo faceva per le edizioni milanesi di «Corrente», la rivista nata e sviluppatasi intorno al giovanissimo pittore Ernesto Treccani tra il 1939 e il 1940 (quando venne chiusa d'autorità – Colombo 2019, 565), in cui si incontravano – come i fiorentini alle Giubbe Rosse – i giovani intellettuali milanesi alla ricerca di strade artistiche e culturali nuove, e dove gli ex frontespiziani erano stati da subito di casa (Colombo 2019, 23-24).

In quello stesso 1941, nella collana «Pantheon» da lui appena varata per Bompiani, Vittorini pubblicò non soltanto *Americana*, ma anche ben due antologie di traduzioni dallo spagnolo: una di *Narratori spagnoli*, curata dallo stesso Bo (che in tal modo completava un suo panorama della letteratura peninsulare); e un'altra di *Teatro spagnolo*, in cui si impegnò personalmente. Quest'ultima gli fu suggerita proprio dal teatro di Lorca, al quale «si dedicò per una entusiasmante ma breve stagione» (Londero 2010, 124), coincidente col suo impegno antifascista militante. Vi compariva *Nozze di sangue*, la sua traduzione – dallo spagnolo, ovviamente, mai praticato prima: oh, gran bontà dei cavalieri antiqui! – di *Bodas de sangre* (1932) del poeta andaluso, illustrata da opere di Picasso, «una scelta di carattere militante» (Rodondi 2008, 190). L'anno successivo ne avrebbe fatto un volume a sé per «Corona», come fece anche per la traduzione della *Celestina* di Rojas (1499 circa), opera ignota fino ad allora in Italia, condotta da Corrado Alvaro, altro cavaliere della stessa risma. Sempre nel 1941, fra Torino e Roma si metteva a punto il programma della «Universale Einaudi», che, contrariamente ai propositi iniziali di dosaggio equo, prevedeva «più stranieri che italiani», ma che su 33 autori stranieri contemplava solo due spagnoli, i classici Alarcón e Calderón, curati da un giovanissimo Mario Socrate (Mangoni 1999, 109 nota).

Per quella importante collana ammiraglia di Bompiani, Vittorini reclutò prevalentemente curatori e traduttori appartenenti alla cerchia degli amici delle Giubbe Rosse: «tutti scrittori», certo, come proclamava soddisfatto all'editore il 5 maggio del 1940 (Vittorini 1985, 102); ma soprattutto amici. Quando si trattò dell'antologia di autori tedeschi (*Germanica*, 1942), non si rivolse né a Spaini né a Rocca né a Mazzucchetti né a Allason né

a Rho e nemmeno a Giaime Pintor (cui però affidò l'antologia di *Teatro tedesco*, che fu, dopo la sua tragica morte, completata da Leonello Vincenti e uscì nel 1946): la affidò a Leone Traverso (e poi non ne fu contento: si veda la lettera a Bompiani del 23 luglio 1942, in Vittorini 1985, 210). E il 6 giugno 1941, quindici giorni prima dell'aggressione italo-tedesca all'Urss, dell'antologia di *Narratori russi* non incaricò certo Ettore Lo Gatto, ma nemmeno Alfredo Polledro e neppure Leone Ginzburg. Incaricò Tommaso Landolfi (Vittorini 1985, 135), anche lui della cerchia fiorentina, certamente perché ormai non poteva più contare su Renato Poggioli, divenuto definitivamente americano, ma che intanto aveva trasmesso al comune amico Landolfi l'amore per la grande letteratura russa. Come nel caso delle traduzioni affidate a Montale e a Gadda, per esempio, con questi incarichi a Vittorini premeva dar lavoro ad amici che ne avevano tutti «pressante bisogno», ma l'aria che aveva sempre respirato era quella, l'aria fiorentina in cui era maturato l'ermetismo. Sapeva benissimo che altro era la lotta antifascista – in cui andava sempre più impegnandosi – altro «la letteratura come vita», benché in quel momento potessero incrociarsi perché era proprio l'ottusità fascista a volerlo. Quando *Nozze di sangue* in volume a sé, nel 1942, fu bloccato dalla censura, l'8 luglio Vittorini scrisse a Bompiani: «Mi fa ridere che García Lorca sia chiamato poeta dei comunisti. Figurati: un cattolico tradizionalista come lui che ha persino scritto col più spagnolo dei sentimenti l'*Ode al Santissimo Sacramento*!» (citato in Vittorini 2008, 198).

Nessuno di più lontano dell'amatissimo García Lorca dalla modernità di massa "americana". Bo lo aveva già allusivamente indicato proprio quando aveva pubblicato su «Letteratura» quella scelta di poesie lorchiane: mentre il titolo complessivo suonava *La sposa infedele e altre poesie*, il decisivo *Lamento* era solo il secondo estratto, in quanto era preceduto da *Città insonne*, la traduzione di *Ciudad sin sueño*, che aveva per sottotitolo *Nocturno del Brooklyn Bridge* ed era una delle poesie ispirate dal soggiorno di García Lorca a New York tra il 1929 e il 1930, con una borsa di studio presso la Columbia University. Quelle poesie erano andate a formare, in Messico nel 1940, la raccolta *Poeta in Nueva York*: una disperata e disperante descrizione-invettiva intorno alla vita della metropoli americana, agli effetti disumani dell'industrializzazione e dell'abbandono della terra e al razzismo. Altro che

America amara! Se si vuole avere un'idea dell'antimericanismo europeo è questo il testo principe. È vero che García Lorca si trovò ad assistere a New York proprio alla manifestazione fino ad allora più esplicita e brutale di quella che Marx aveva chiamato «l'anarchia del capitale», il grande crack borsistico dell'autunno del 1929, con il suo strascico di suicidi e di disoccupazione di massa, che diede avvio al lungo periodo di crisi mondiale. Ma il suo era un anticapitalismo premoderno, fatto di attaccamento alla terra e alla tradizione, il rovescio e la conferma della stupenda medaglia dello sprofondare nel "sangue e suolo" (purché non li si intenda nella distorsione propagandistica nazista) andalusi costituito dal resto della sua grande poesia e del suo grande teatro.

Per altro che per questo (e che per la sua omosessualità) i fascisti spagnoli avevano fucilato Federico García Lorca. Appena un mese prima dell'*alzamiento* franchista, il 10 giugno 1936, sul giornale «El Sol» era comparso un *Diálogo con García Lorca*, in cui tra altre affermazioni brucianti il poeta aveva dichiarato all'intervistatore, l'amico pittore e caricaturista Luis Bagaría: *Execro al hombre que se sacrifica por una idea nacionalista sólo porque ama a su patria con una venda en los ojos* (Esecro l'uomo che si sacrifica per un'idea nazionalista solo perché ama la patria con la benda sugli occhi).

E infatti, che patria si poteva cercare nella Spagna sconvolta dalla duplice guerra civile? A quella dichiarazione García Lorca aveva aggiunto: *El chino bueno está más cerca de mí que el español malo* (Mi è più vicino un cinese buono che uno spagnolo cattivo).

3. Per concludere

3.1. Quando la Cina era lontana

In quello stesso articolo sull'«Unità» di Torino del 20 maggio 1945, poche righe sotto la frase da cui ha preso spunto questa ricerca (vedi la prima puntata su «tradurre» n. 16, primavera 2019), Pavese precisava: «Naturalmente non potevamo ammettere che noi cercassimo in America, in Russia, in Cina, e chi sa dove, un calore umano che l'Italia

ufficiale non ci dava» (Pavese 1991, 197). Il nome della Cina non era un'allusione furba come quella con cui Vittorini, in quel per lui fatidico 1941, aveva chiuso il suo *Conversazione in Sicilia*: nella *Nota* finale aveva infatti scritto che la sua Sicilia «è solo per avventura Sicilia; solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela» (Vittorini 1958, 221). Qui il Venezuela è aggiunto per confondere le acque, a mascherare il richiamo alle *Lettres persanes*, il romanzo epistolare con cui nel 1721 Montesquieu aveva tra i primi denunciato, attribuendoli fintamente alla Persia, i mali della società francese che avrebbero portato alla Rivoluzione. La Cina, per Pavese, stava lì ad anticipare quel «chissà dove», a indicare quanto di più remoto e alieno si potesse allora immaginare sulla Terra.

Certo, Cina si fa per dire. È del tutto inutile dar conto qui sia dell'assenza assoluta di traduzioni italiane dal cinese, in quel decennio, sia delle scarse traduzioni di alcuni testi cinesi antichi da traduzioni-ponte in altre lingue. A questo punto, ormai, il lettore che abbia avuto la pazienza di arrivare fin qui starà scalpitando: ma lo vuol capire o no, questo Petrillo, che Pavese per "patria ideale" intendeva non una nazione specifica, uno stato geograficamente e politicamente definito, ma il mondo della poesia e della cultura, dovunque potesse trovarne traccia, in opposizione allo stagno dell'Italia ufficiale? Lo dichiarava implicitamente Pavese stesso, due righe dopo la frase appena citata: «Meno ancora [potevamo ammettere] che cercassimo semplicemente noi stessi»: più o meno quel che Bo aveva sostenuto nella sua conferenza. Ma poi si contraddiceva, a prenderlo alla lettera, rispondendo a un'intervista nel febbraio del 1946, proprio quella – allora rimasta inedita – in cui definiva il decennio trenta «quello delle traduzioni»: «L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo. […] Noi scoprimmo l'Italia – questo il punto – cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna» (Pavese 1991, 223). Poi, di nuovo, chiudendo i suoi *Dialoghi col compagno* sull'«Unità», l'8 maggio 1946:

> Anche un libro che è scritto in cinese, l'hanno fatto per te. Si tratta sempre di imparare le parole di un altro uomo. Tutti i libri che valgono sono scritti in cinese, e non sempre c'è chi li traduce. Viene il momento che sei solo davanti alla pagina, com'era solo lo scrittore

> che l'ha scritta. Se hai avuto pazienza, se non hai preteso che l'autore ti trattasse come un bambino o un minorato, ecco che incontri un altr'uomo e ti senti più uomo anche tu. Ma ci vuole fatica, Masino, ci vuole buona volontà. E molta pazienza. (Pavese 1991, 228)

Bellissimo! Una delle più semplici e alte lodi della letteratura e della lettura. Però la questione non è chiara. Insomma: c'entrava o non c'entrava il fascismo? C'entrava o non c'entrava l'antifascismo? Era una questione universale o una questione tutta italiana?

Non sono domande oziose, perché qui si annida un grande equivoco della nostra storia letteraria (e non solo letteraria) del Novecento. Dalle informazioni che abbiamo raccolte fin qui, quel "noi" cercatori di "patrie ideali" si riduceva, a quanto pare, allo stesso Pavese, e l'unica "patria ideale" era l'America. Le vicende successive hanno proiettato a ritroso l'immagine di scopritore d'America anche su Vittorini, accomunato ormai stereotipicamente a lui in quella ricerca e in quella "scoperta", ma in realtà spinto dai suoi «astratti furori» a viaggiare per ogni terra letteraria ma testardamente in lotta dentro questa nostra Italia, la patria reale.

A ben vedere, né Pavese né Vittorini, nei primi anni quaranta, potevano agevolmente riconoscersi nel ruolo di vessilliferi dell'America come contraltare dell'Italia fascista: Pavese perché, tormentato e pensoso del profondo orrore della guerra (eppure non alieno dallo sposare l'ideologia fascista della guerra come rigeneratrice – Zunino 2003, 143), non del tutto convinto delle buone ragioni dell'antifascismo e della stessa guerra partigiana e già da tempo – forse addirittura dall'epoca del confino, quando occupava il tempo traducendo non autori americani ma classici greci – tendente a sublimare la sua cultura nell'antistoricità del mito, come si sarebbe rivelato nei suoi contrasti con Ernesto De Martino a proposito della "collana viola" (Angelini 1991; ma ovviamente la questione è più complessa: vedi in proposito Ferretti 2017, 121-125); Vittorini per il legame palese di quelle sue scelte – di tanto successive a quelle di Pavese – con un momento specifico della propria biografia e della storia della propria patria, che non implicava necessariamente l'identificazione con l'America e con i suoi narratori, tanto è vero che pari, se non superiore, attenzione riservò

in quegli anni a quanto di vivo c'era nella letteratura spagnola. Se così è parso, invece, fu perché in italiano alcuni tra i più significativi di quei narratori americani, divenuti pane quotidiano *dopo* la guerra, avevano l'inconfondibile voce che lui aveva dato loro in quel decisivo frangente. E che altri traduttori hanno imitato. Già Dominique Fernandez definì, ben cinquant'anni fa, l'insieme delle note di Vittorini in *Americana* non una «storia» della letteratura americana, ma un «poema o meditazione lirica» (Fernandez 1969, 37); ma ancora prima, lo stesso Pavese, in quella sua lettera di solidarietà a Vittorini, l'aveva descritto, equiparandolo nientemeno che al *De vulgari eloquentia*, come «una storia letteraria vista da un poeta come storia della propria poetica».

Benché Vittorini avesse sicuramente investito in *Americana* la carica di «astratti furori» che in quegli anni gli si era accumulata dentro dettandogli *Conversazione in Sicilia*, per lui come per Pavese – come ha dimostrato Claudio Antonelli (1997) – sul messaggio politico prevaleva, di fronte agli scrittori americani, la ricerca letteraria di voci in cui far echeggiare la propria in quanto autori. Per Vittorini restava prioritario «il punto di vista letterario […] più importante della politica» (Esposito 2011, 87). Entrambi, semmai, vivevano la contraddizione tipica della nostra cultura migliore di quegli anni: sognare la modernità industriale e urbana e le masse, e coltivare il ruolo centrale della terra («la prima parola che ci venga in mente, e si fermi davanti a noi, e ci fermi, è quella stessa della terra» – Vittorini 1941, 2) e dell'individuo d'élite secondo la nostra secolare tradizione. «L'America contemporanea è per Pavese più il terreno per una esperienza artistica e umana (per chiarirsi le forme i metodi e gli scopi della ricerca) che la base per un confronto storico e dialettico delle due culture in quel momento dello sviluppo industriale capitalistico» (Stella 1977, 23). Italo Calvino era stato ancora più esplicito: «I periodi di scontento hanno spesso visto nascere il mito letterario di un paese proposto come termine di confronto, una Germania ricreata da Tacito o da una Staël. Spesso il paese scoperto è solo una terra d'utopia, un'allegoria sociale che col paese esistente in realtà ha appena qualche dato in comune» (Calvino 1962, XIII).

L'astrattezza della posizione di Pavese e Vittorini, accomunati anche qui, è stata descritta con rigore marxista (e asorrosiano) da Nicola Carducci, ma non ritengo corretto collocarli

«all'interno del medesimo sistema di cultura – il crocianesimo più o meno ortodosso o revisionista» (Carducci 1973, 46), perché anche loro rifiutavano «la lezione di Croce» in quanto avevano, soprattutto Vittorini, «bisogno di una fusione tra letteratura e vita, diciamolo pure di una specie di religione. Ora quella religione per noi – e forse sbagliavamo, anzi certamente sbagliavamo – era viva, era professata soltanto fuori d'Italia» (Bo 1969, 7).

In Vittorini, che viveva la contraddizione tra «l'elitarismo del mestiere» e quelle sue istanze di massa (Ferretti 1992, 39), quella tradizione veniva

> sottoposta ad una ipotesi di rifondazione complessa e a volte contraddittoria, nella quale l'estremismo del neofita celebra tutto il suo improvvisato radicalismo antistorico, istituendo una oscillazione vistosa tra la necessità di ricaricare di *responsabilità* e di *dignità* la letteratura e la sua funzione civile e la costante tentazione di farne lo strumento di un superamento della stessa storia, interpretata come totalizzante unità, offesa e violenza da rifiutare. (Catalano 1977, 200)

Lì i loro percorsi, quello di Pavese e quello di Vittorini, si ricongiungevano, nell'immobilità dell'astorico, nella sublimazione letteraria: America come un'infanzia.

Rivelatore, a questo proposito, è il rapporto letterario di entrambi, ma soprattutto di Vittorini, proprio con Cecchi, l'autore di quel risentito reportage che era *America amara*, (pubblicato dalla gentiliana Sansoni poco prima, nel 1939) che aveva meritato al suo autore la successiva designazione a braccio secolare dell'inquisizione censoria fascista contro *Americana*. Nella sua *Introduzione* all'edizione postuma di *Sardegna come un'infanzia*, uno degli amici più cari dello scrittore siculo-fiorentino-milanese, Silvio Guarnieri, non esitava a indicare l'«evidente derivazione rondesca» dell'ispirazione di quello scritto e l'essere Vittorini «ben partecipe di un ambiente, di una civiltà letterari, al modo di Cecchi» (Guarnieri 1974, 10). Certo, ne era passata di acqua sotto i ponti, da quando Vittorini, nel 1932, aveva scritto il liricheggiante *Viaggio in Sardegna* prima versione; ma quell'impronta non era venuta mai meno, nemmeno nel recente e arditissimo *Conversazione in Sicilia*, dove

«l'interesse letterario e individuale per la letteratura americana diventa progetto politico» (Esposito 2011, 82) e nemmeno nel romanzo "resistenziale" *Uomini e no*; e la stessa riedizione di quella "prosa d'arte" giovanile a vent'anni di distanza, immutata tranne nel significativo titolo e in un paio di minimi adeguamenti ai tempi cambiati, lo confermava. D'altronde, la sua stessa concezione della traduzione come riscrittura "d'autore" nella nuova lingua portava alle estreme conseguenze quanto Cecchi aveva proclamato fin dal 1929 su «Pègaso», cioè che «una traduzione non ha valore letterario se non significa la naturalizzazione e, dentro certi limiti, l'assorbimento di un'opera d'arte in una tradizione diversa da quella che l'aveva generata» (citato in Albanese, Nasi 2015, 89). La fin troppo celebre disputa tra Vittorini e Togliatti, che nel 1947 pose fine all'avventura gloriosa e scomposta del «Politecnico», si può leggere anche così: lo scontro tra un'aristocrazia culturale che giustamente si rifiutava di «suonare il piffero per la rivoluzione» e le prosaiche ragioni di masse contadine e operaie che giustamente pretendevano si desse loro una mano, perdiana!, a rovesciare la società ingiusta (o, perlomeno, a mettere insieme il pranzo con la cena). Lo aveva già anticipato il neodirigente comunista Mario Alicata sul n. 5-6 di «Rinascita», un anno prima, prendendosela con Hemingway, né più né meno dei fascisti tra i quali aveva militato: «che bisogno abbiamo noi, oggi, di un'arte che non sia "umana", cioè non aiuti gli uomini in una lotta *conseguente* per la giustizia e per la libertà?» (citato in Asor Rosa 1975, 1600). Proveniente dalla stessa milizia, era ormai vaccinato, invece, Vittorini. C'era già cascato vent'anni prima, nella trappola della speranza in una "rivoluzione" di massa.

3.2. Le patrie ideali non esistono

Dominique Fernandez, in un libro pionieristico e tuttora prezioso, affermava che il "mito americano" abbracciato in Italia da Pavese negli anni trenta era finito in coincidenza con la sua morte, negli anni cinquanta (Fernandez 1969, 11). Quanto a Pavese, lui lo dava per morto già nel maggio 1947: «Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America […] dal 1930 al 1940. […] si può prevedere che per qualche decennio non ci verrà più da quel popolo nulla di simile ai nomi e alle rivelazioni che entusiasmarono la nostra giovinezza prebellica»

(Pavese 1968, 169). È che si stava ormai esaurendo il suo personale tentativo di stare dentro la storia, con l'impegno nel Pci e sulle pagine dell'«Unità» (Stella 1977, 31). Di fatto, a livello di massa, quel mito cominciava a diffondersi invece proprio allora, e ne costituivano una delle fonti principali i film di propaganda bellica, i film musicali, i western, i polizieschi *hard boiled,* il jazz e poi il rock 'n' roll. Solo allora cominciava anche per noi "il sogno americano": il suo trionfo fu sancito nel 1954 dal popolarissimo *Un americano a Roma*, un Alberto Sordi diretto da Steno. L'anno dopo, con *Lascia o raddoppia* e il suo inconfondibile (ed esibito) accento italo-americano, Mike Bongiorno avrebbe battezzato alla televisione il "miracolo economico" che proiettava l'Italia nel mondo plasmato a immagine e somiglianza dell'America. Fosse sopravvissuto fino ad allora, Pavese – che pure aveva lucidamente capito fin dal 1930 che l'America stava avendo il «predominio su tutto il mondo civilizzato, come già accadde alla Grecia, alla Francia e all'Italia» (Pavese 1966, 35) – non avrebbe condiviso questo entusiasmo, tanto diverso dal suo. Finché l'America era un'infanzia *mitica*, fuori del tempo e dello spazio, identificabile con la manipolazione del reale che è propria della creazione artistica, l'entusiasmo era salutare. Ma l'infanzia era finita. Quando il mito si faceva carne e sangue, modo di vivere intrinseco alla quotidianità, condiviso da tutti, materia – milioni di auto, autostrade, abbandono delle campagne, nuove periferie e cinture urbane, fabbriche immense, schiere di capannoni, televisione, termosifoni, frigoriferi, lavatrici, lavastoviglie, aspirapolvere… – eh, allora no, non si trattava più di un sogno, era – come già l'avevano percepito i suoi precursori sulla strada della "scoperta" interbellica dell'America – un incubo. All'uscita del *Mestiere di vivere* (la pubblicazione parziale einaudiana dei diari pavesiani, postuma), nel 1954, Alberto Moravia non esitò a definire Pavese decadente (ora in Moravia 1963, 91-92).

C'è un minuscolo segnale rivelatore del senso esclusivamente letterario dell'operazione mitopoietica pavesiana intorno all'America. Anche per lui il rapporto con Emilio Cecchi è emblematico. Nel 1932 aveva criticato i saggi di Cecchi sugli *Scrittori anglo-americani d'oggi* con tale durezza che la rivista «Leonardo», per la quale l'aveva scritta, preferì non pubblicare quella recensione, che, sostituita lì da una, «più favorevole», di Alessandra Scalero, uscì invece su «La Cultura» (Pavese 1966, 334 nota); ma quindici anni dopo, in

quello stesso testo allora rimasto inedito e oggi noto come *L'influsso degli eventi*, in cui elencava le possibili patrie ideali dei traduttori, riconosceva – come già rilevava Nicola Carducci – che nella «cultura rappresentata da Cecchi era comunque possibile che fiorisse la "amorosa simpatia coi forestieri" [Pavese 1968, 223]» (Carducci 1973, 21). E proprio dove lanciò la famigerata definizione del "decennio", proprio in quella intervista inedita, Pavese fece appena due nomi da associare al proprio nel "noi" che ne erano stati, secondo lui, protagonisti: uno è – e finora è sembrato ovvio – quello di Vittorini, l'altro è appunto quello di Cecchi; quel decennio, diceva, «non l'abbiamo fatto per ozio né Vittorini né Cecchi né altri» (Pavese 1991, 223). Ma come? Cecchi non era quel lestofante complice dell'operazione «canagliesca, politicamente e criticamente», perpetrata nel 1941-1942 ai danni dell'*Americana* di Vittorini? A parte il fatto che Cecchi tradusse ben poco, dobbiamo credere che anche lui, accademico d'Italia pappa e ciccia con i gerarchi delle istituzioni culturali fasciste, fosse, in quel decennio, alla ricerca di "patrie ideali" alternative? Proprio quel Cecchi che era *parmi tous les témoins italiens de l'Amérique […] très certainement, l'un des plus antiaméricains* (Beynet 1990, 140: tra tutti i testimoni italiani dell'America […] del tutto certamente uno dei più antiamericani). Il paradosso è che Cecchi, nel suo preconcetto sentimento di superiorità europea, aveva scorto nella letteratura americana, meglio di Pavese e Vittorini, «dietro il vitalismo sfrenato di autori e personaggi in continuo movimento, quell'angoscia di fuga e quel senso di solitudine» che nel dopoguerra colsero anche gli esistenzialisti francesi (Antonelli 1997, 14).

La verità è che le patrie ideali non esistono. E quelle reali non sono ormai più patrie. Hanno un bell'alzare la voce, sovranisti e *brexiteers*. Per quanto ricco di passato culturale, linguistico, religioso ecc. (un «carico di aromi» aveva definito Vittorini nel 1937 il retaggio avito degli americani creatori di una «letteratura universale ad una lingua sola» – ora in Vittorini 1957, 89), ogni stato-nazione è una minuscola porzione di questo globo sovraccarico di umanità oggi più che mai migrante, percossa ovunque dalle stesse epidemie, ovunque alla ricerca della propria sopravvivenza, materiale prima di tutto, ma anche intellettuale e morale.

«Quale patria, per favore? Esattamente il bene, la stabilità, la serenità, la ragione» (Ortese

1987, 173).

Ringraziamenti e Bibliografia

Un grazie del tutto speciale a Norman Gobetti, che ha letto per primo tutto questo testo e mi ha fornito utilissimi suggerimenti. Grazie anche a Nadia Donatini e a Andrea Blarzino per avermi permesso di leggere le loro tesi. Molto premurosa, in tempi scomodi, è stata Edi Perino della biblioteca del Museo del Risorgimento di Torino. Anche Aldo Agosti, Bruno Maida e Domenico Scarpa mi hanno confortato con la loro lettura attenta e partecipe e fecondi suggerimenti. Senza Paola, poi, non avrei retto alle lunghe settimane di isolamento forzato durante le quali ho scritto.

Asor Rosa 1975: Alberto Asor Rosa, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. IV, 2, Torino, Einaudi

Albanese, Nasi 2015: *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia, 1900-1975*, a cura di Angela Albanese e Franco Nasi, Ravenna, Longo

Angelini 1991: *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Torino, Bollati Boringhieri

Antonelli 1997: Claudio Antonelli, *Il sogno dell'America nell'Italia fascista. Pavese, Vittorini e gli americanisti. La genesi letteraria di un mito*, Montréal, Lòsna & Tron

Bagaría 1936: Luis Bagaría, *Diálogo con García Lorca*, in «El Sol», 10 junio 1936 (https://www.laopinioncoruna.es/cultura/2010/01/03/ultima-entrevista-garcia-lorca/347503.html – 15 marzo 2020)

Beccari 1941: Gilberto Beccari, *Introduzione* a *Scrittori di guerra spagnoli (1936-1939)*, a cura di Gilberto Beccari, Milano, Garzanti

Beynet 1990: Michel Beynet, *L'image de l'Amérique dans la culture italienne de l'entre-deux-guerres*, Thèse de Doctorat d'État, 3 tomes, Aix en Provence, Publications de

l'Université de Provence

Blarzino 2015: Andrea Blarzino, *El hispanismo italiano y la poesía española del primer tercio del siglo XX*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, a.a. 2014/2015 (L'ispanismo italiano e la poesia spagnola nel primo trentennio del secolo XX. Tesi di dottorato) (reperibile all'indirizzo https://hera.ugr.es/tesisugr/2568453x.pdf, 21 marzo 2020)

Bo 1969: Carlo Bo, *La cultura europea in Firenze negli anni '30*, in «L'approdo letterario», a. XV, n. 46, pp. 3-18

> – 1994: Carlo Bo, *Letteratura come vita*, a cura di Sergio Pautasso, Milano, Rizzoli
>
> – 1996: Carlo Bo, *1936, così scoprimmo la grande Spagna*, in «Corriere della sera», 6 agosto 1996, ora in *Gli spagnoli e l'Italia*, a cura di Dario Puccini, Milano, Banco Ambrosiano Veneto – Libri Scheiwiller, pp. 67-68

Bo, De Luca 1961: Carlo Bo e Giuseppe De Luca, *Carteggio 1932-1961*, a cura di Marta Bruscia, Roma, Edizioni di storia e letteratura

Briganti 2014: Andrea Briganti. *Las preguntas de un traductor. Cartas de Gilberto Beccari a Miguel de Unamuno,* in «Cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literatura hispánicas», n. 3, pp. 41-58

Calvino 1962: Italo Calvino, *Prefazione* a Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, pp. XI-XXXIII (la prima edizione è del 1951)

Carducci 1973: Nicola Carducci, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni trenta*, Manduria, Lacaita

Catalano 1977: Ettore Catalano, *La forma della coscienza. L'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari, Dedalo

Colombo 2019: Katia Colombo, *Il "foglio in rossetto e bistro". "Corrente" tra fascismo e antifascismo. Politica letteratura arte*, Sesto San Giovanni, Mimesis

De Grada 1952: Raffaele De Grada, *Il movimento di Corrente*, Edizioni di cultura sociale, Roma (più volte ristampato)

Diego 1932: Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo

Donatini 1999: Nadia Donatini, *Gilberto Beccari (1880-1958): un ispanofilo, divulgatore della letteratura spagnola in Italia*, tesi di laurea inedita, Università di Pisa, Facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 1998-1999

Esposito 2011: Edoardo Esposito, *Elio Vittorini. Scrittura e utopia*, Roma, Donzelli

Fernandez 1969: Dominique Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, traduzione dal francese di Alfonso Zaccaria da un inedito, Caltanissetta, Sciascia

Ferretti 1992: Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi

> – 2017: Gian Carlo Ferretti, *L'editore Pavese*, Torino, Einaudi

García de Juan 2016: Miguel Ángel García de Juan, Comunistas, judíos y demás ralea, *de Pío Baroja. Nuevas aportaciones y precisiones a su génesis, edición y recepción por los medios,* in «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», vol. 34, pp. 137-150

Guarnieri 1974: Silvio Guarnieri, *Introduzione* a Elio Vittorini, *Sardegna come un'infanzia,* Milano, Mondadori, pp. 5-15

Londero 2010: Renata Londero, *Vittorini e García Lorca: Nozze di sangue (1941-1942)*, in *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, a cura di Lisa Gasparotto, Firenze, Le Lettere, pp. 112-128

Macrì 1961: Oreste Macrì, *Poesia spagnola del Novecento,* Parma, Guanda

Mainer 2010: José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española, 6. Modernidad y nacionalismo, 1900-1939*, Madrid, Crítica

Mangoni 1999: Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri

Moravia 1963*:* Alberto Moravia, *Pavese decadente*, in Alberto Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi,* Milano, Bompiani

Novarino 2018: Marco Novarino, *«Così diventammo antifascisti». Vasco Pratolini ed Elio Vittorini di fronte alla guerra civile spagnola*, in «Spagna contemporanea», a. XXVII, n. 54, pp. 115-144

Ortese 1987: Anna Maria Ortese, *Il piccolo drago*, in Anna Maria Ortese, *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, pp. 166-181

Pavese 1966: Cesare Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi

> – 1968: Cesare Pavese, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi
>
> – 1991: Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi (I ed. 1951)

Pavone 1991: Claudio Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza,* Torino, Bollati Boringhieri

Puccini 1937: Mario Puccini, *Prefazione* a *Testimonianza di tre deputati alle Cortes sulla giustizia del "Fronte popolare spagnolo"*, Roma, Stab. Tip. Ramo editoriale degli agricoltori, pp. II-VIII

Rodondi 2008: Raffaella Rodondi, note a Vittorini 2008

Rossi 1974: Rosa Rossi, *Parte seconda: l'Otto-Novecento*, in Mario Di Pinto e Rosa Rossi, *La letteratura spagnola dal Settecento a oggi*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia, pp. 273-468

Rundle 2019: Christopher Rundle, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, Roma, Carocci (traduzione italiana di Maurizio Ginocchi da Christopher Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Bern etc., Peter Lang, 2010)

Spriano 1970: Paolo Spriano, *Storia del Partito comunista italiano, 5. I fronti popolari, Stalin, la guerra*, Torino, Einaudi

Stella 1977: Maria Stella, *Cesare Pavese traduttore,* Roma, Bulzoni

Vigorelli 1994: Giancarlo Vigorelli, *Testimonianza generazionale*, in Bo 1994, pp. V-XIV

Vittorini 1941: *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Elio Vittorini, Milano, Bompiani

> – 1957: Elio Vittorini, *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani
>
> – 1958: Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Bompiani (I ed. 1941)
>
> – 1985: Elio Vittorini, *I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi
>
> – 2008: Elio Vittorini, *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi,* vol. II, *1938-1965*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi

Zunino 2003: Pier Giorgio Zunino, *La Repubblica e il suo passato. Il fascismo, il comunismo, la democrazia: le origini dell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino