

Sherwood Anderson tra Ada Prospero e Cesare Pavese: traduzioni, trasfusioni, traiettorie

Anna De Biasio

Una prospettiva più realistica sul “decennio delle traduzioni”

In un'intervista inedita del 1946, Cesare Pavese rese una dichiarazione divenuta celebre:

Ma, insomma, il decennio dal '30 al '40, che passerà nella storia della nostra cultura come quello delle traduzioni, non l'abbiamo fatto per ozio né Vittorini né Cecchi né altri. Esso è stato un momento fatale, e proprio nel suo apparente esotismo e ribellismo è pulsata l'unica vena vitale della nostra recente cultura poetica. L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo.¹

L'affermazione rimane memorabile per diversi motivi. Per prima cosa, è un caso raro di riconoscimento dell'importanza culturale del lavoro di traduzione, tradizionalmente segnato dall'“invisibilità”.² Da attività associata al passatempo ameno, il tradurre è riscattato da Pavese come un “momento fatale”, un atto audace dotato di vitalità contagiosa, e, più avanti, come un’“opera di conquista”. È un'impresa epica non priva di violenza, volta a smuovere e rinsanguare le ossificate lettere nazionali, una (ri)scoperta dell'Italia attraverso viaggi immaginari in altre lingue e altri mondi, “in America, in Russia, in Francia, nella Spagna”.³ Benché Pavese non si riferisca ai soli Stati Uniti, il suo ricordo di quella straordinaria stagione è diventato tutt'uno – ed è questo un altro aspetto memorabile delle sue parole – con il “mito americano” diffuso dalle traduzioni letterarie a cui lui

1 Il testo inedito dell'intervista (5 febbraio 1946) è stato pubblicato col titolo “L'influsso degli eventi” in Cesare Pavese, *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1951, p. 223.

2 Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London-New York 1995.

3 Pavese, “L'influsso degli eventi”, cit., p. 223.

stesso aveva dato un massiccio contributo: l'America come luogo di libertà, di autenticità, di trasformazione rigenerativa. L'affermazione si è rivelata influente, infine, perché sino a tempi recenti si è ritenuto che l'investimento traduttivo sulla letteratura d'oltreoceano fosse di fatto l'opera di due o tre individui eccezionali: Cesare Pavese, Elio Vittorini, Emilio Cecchi (quest'ultimo più spesso sostituito da Giaimo Pintor, talvolta da Eugenio Montale).⁴ Un triumvirato dedito a rivelare l'originalità degli scrittori americani, al quale il generico accenno agli "altri" non fa che dare maggiore risalto.

Negli ultimi quindici anni, vari studi hanno contribuito a restituire una prospettiva più realistica di quel fatale decennio. L'enfasi sulla forza liberatrice dell'innesto letterario americano è stata giustamente ricondotta a una percezione degli eventi successiva alla promulgazione delle leggi razziali (1938) e all'entrata dell'Italia nella Seconda guerra mondiale, quando l'azione della censura fascista si radicalizza. Dal dopoguerra in poi, i giudizi di Pavese e Vittorini, primi propagatori di una visione leggendaria dell'America in netta opposizione alla cultura ufficiale, sono stati ripresi da innumerevoli commentatori e critici, fino a generare il cliché dell'interesse per la letteratura statunitense come professione di fede antifascista.⁵ Le analisi dei dati e delle politiche editoriali delle case editrici, così come dei rapporti con il regime, hanno mostrato che, in realtà, negli anni Trenta l'Italia è il primo paese traduttore d'Europa, e che traduce soprattutto dall'inglese. La funzione della censura, dal 1934 in crescita, convive prima con una silenziosa tolleranza della presenza dilagante di testi stranieri, poi è controbilanciata da costanti negoziazioni tra attori culturali, economici e politici. Parte essenziale del sistema culturale e produttivo italiano, le traduzioni, comprese quelle dall'angloamericano, non sono di per sé un atto sovversivo, ma il pane quotidiano di centinaia di migliaia (considerando i lettori) di persone.⁶ Anche il ruolo di Pavese e Vittorini ne esce ridimensio-

4 Per cogliere la variabilità del terzo membro della triade (di fatto un duo), si veda Jane Dunnett, *The "mito americano" and Italian Literary Culture under Fascism*, Aracne, Roma 2015, p. 37, p. 49.

5 L'evento che più di ogni altro sembra avere influito su questa equazione è il sequestro nel 1941 della prima edizione dell'antologia *Americana* curata da Elio Vittorini. Sulla costruzione del cliché e sulla sua longevità, si veda Dunnett, *The "mito americano"*, cit., pp. 35-87.

6 Su tutti questi aspetti si vedano Francesca Billiani, *Culture nazionali e narra-*

nato. Non solo il “mito americano” di cui sono fautori appare come una versione colta e prestigiosa di un più ampio fenomeno di fascinazione per la narrativa popolare, il cinema, la musica, la società e l’economia degli Stati Uniti (in cui sono coinvolti gli esponenti del regime e della cultura fascista).⁷ Nella loro stessa area di produzione ristretta, caratterizzata da elevati capitali simbolici e un interesse per il valore artistico delle opere da tradurre, Pavese e Vittorini sono affiancati da numerose figure di mediatori (traduttori, critici, giornalisti), delle quali si comincia ora a delineare il profilo.

Le prime due traduzioni italiane di Sherwood Anderson offrono un’angolatura interessante sulla complessità delle mediazioni e degli investimenti nella fase genetica della “scoperta” della letteratura americana. La prima in ordine cronologico (1931), *Solitudine* [*Winesburg, Ohio*, 1919], di Ada Prospero, è una vicenda pressoché sconosciuta, costellata di lacune e di tasselli mancanti, e tuttavia eloquente anche per certi suoi silenzi. La seconda (1932), *Riso nero* [*Dark Laughter*, 1925], è una storia nota e abbondantemente documentata, di fatto uno dei due cavalli di battaglia (il primo è la traduzione di *Our Mr. Wrenn* di Sinclair Lewis) dell’impetuoso esordio di Pavese come traduttore e critico. Ne emergono due immagini di Sherwood Anderson molto diverse. Eppure, nelle loro differenze, entrambe le vicende mostrano come il mito letterario dell’America sia una produzione culturale condivisa, nella quale trovano spazio interessi, posture, strategie retoriche e stili traduttivi individuali, ma anche ambienti e punti di riferimento comuni. Il confronto non punta certo a sminuire la forza plasmante dell’intervento culturale di Pavese. Prova piuttosto a restituirgli una dimensione relazionale, cogliendo alcune specifiche componenti sia del suo progetto traduttivo, sia del suo potere di consacrarne i risultati.

zioni straniere. Italia, 1903-1943, Le Lettere, Firenze 2007; Guido Bonsaver, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto University Press, Toronto-Buffalo-London 2007; di Christopher Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Peter Lang, Bern 2010, e *Il vizio dell’esterofilia. Editoria e traduzioni nell’Italia fascista*, Carocci, Roma 2019.

⁷ Dunnnett rileva gli elementi contraddittori, in cui la fascinazione si mescola a forme di repulsione, del “mito americano” diffuso nella società, nella politica e nella cultura italiana tra gli anni Venti e gli anni Quaranta (*The “mito americano”*, cit., pp. 89-368).

Quale Sherwood Anderson? Uno sguardo dalla parte di Ada

L'interesse dei letterati italiani per Sherwood Anderson nasce nell'ambito della più generale curiosità suscitata sullo scorcio degli anni Venti dai "nuovi" scrittori americani. La miccia che la innesca è con ogni probabilità una fonte indiretta: la pubblicazione in Francia degli studi del critico e professore universitario (espatriato) Régis Michaud, *Le Roman américain d'aujourd'hui* (1926) e *Panorama de la littérature américaine* (1928). Per Pavese, che tra il 1930 e il 1933 cita più volte il secondo studio, Michaud è "la persona al mondo che ha sinora meglio giudicato di quella [del Nordamerica] letteratura".⁸ Una seminale recensione del *Panorama* era già apparsa nel 1929 sulla neonata rivista *Pègaso*, a firma dal critico Aldo Sorani. Lodando il libro di Michaud come "il migliore che sia stato scritto in Europa sui romanzieri americani", Sorani giudica questi ultimi capaci di forgiare una "vera letteratura", una "letteratura d'arte".⁹ Ampio spazio è dedicato proprio a Sherwood Anderson, di cui Sorani sottolinea il peculiare "non conformismo" nel calarsi nelle anime di individui congelati dalle inibizioni e dall'incapacità di comunicare. Come già tendeva a fare Michaud (ma con toni molto più sfumati e illuminanti), Sorani è attratto dalla possibilità di generalizzare, e trasforma la critica sociale intessuta in opere come *Winesburg, Ohio* o *Dark Laughter* in una prova di "anti-americanismo" che accomuna Anderson ad altri scrittori viventi.¹⁰ L'enfasi sulla "protesta" letteraria contro i mali degli Stati Uniti contemporanei sarà un tratto ricorrente nei giudizi dei commentatori italiani degli anni Trenta, da Mario Praz ad Alessandra Scalero, da Amerigo Ruggiero a Mario Soldati.¹¹ Vi fa riferimento,

8 Cesare Pavese, "L'antologia di Spoon River", *La Cultura*, novembre 1931, ora in *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, p. 51. Michaud (sempre per il *Panorama*) è citato anche in un saggio del 1933 su Walt Whitman (ivi, p. 127) e (forse per *Le Roman américain d'aujourd'hui*) in una lettera del 1930 ad Arrigo Cajuni (Cesare Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino 1966, pp. 217-18).

9 Aldo Sorani, recensione di Régis Michaud, *Panorama de la littérature américaine*, *Pègaso*, I, 1 (1929), pp. 125-26.

10 Ivi, p. 127. Sulla tendenza di Michaud (condivisa da altri critici francesi del tempo) a prendere spunto dall'opera di Anderson per generalizzazioni sull'America, si veda MarySue Schriber, "Sherwood Anderson in France: 1919-1939", *Twentieth Century Literature*, XXIII, 1 (1977), pp. 145-46.

11 Dunnett, *The "mito americano"*, cit., pp. 394-404, pp. 419-23.

come si vedrà, anche Ada Prospero nella sua prefazione a *Solitudine*, che a sua volta contiene un richiamo all'interpretazione di Michaud.

Non sappiamo come l'editore torinese Slavia arrivò a pubblicare la traduzione di Anderson, né chi la propose, né quali furono i contatti intercorsi con Prospero. In assenza di informazioni dirette sulle operazioni di "selezione", si può fare qualche riflessione sulla "marcatura" dell'opera, ovvero sull'identità di chi la fabbrica e le attribuisce valore.¹² Innanzitutto, *Solitudine* esce nella collana "Occidente", creata proprio nel 1931 per affiancare le collane portanti di Slavia ("Il genio russo" e "Il genio slavo"), che si dedicavano alla traduzione integrale di opere in lingua originale. Il progetto editoriale in cui s'inserisce è dunque quello avviato dal fondatore della casa editrice Augusto Polledro e dai suoi collaboratori, tutti legati all'eredità intellettuale europeista e progressista di Piero Gobetti (tragicamente morto a Parigi nel 1926, in seguito a un assalto squadrista). Si tratta di un progetto d'avanguardia costruito sull'apertura della cultura italiana alle letterature del mondo, attento alla qualità letteraria anziché al potenziale economico delle opere, rigoroso nel loro trattamento e nella loro presentazione (sono sempre provviste di prefazioni critiche firmate da esperti).¹³ Poiché "Occidente" proponeva una selezione di "Scrittori stranieri moderni", è probabile che la scelta sia ricaduta su Anderson in quanto scrittore innovativo già consacrato sia in patria sia in Francia, benché in entrambi i casi spesso criticato per la scarsa chiarezza compositiva e il gusto per la devianza sessuale.¹⁴ È probabile, inoltre, che Slavia punti sulla raccolta di racconti *Winesburg, Ohio* in qualità di opera più nota e apprezzata, dunque canonica, di Anderson (già tradotta in francese a partire dal 1922).¹⁵

12 Sul concetto di "selezione" e "marcatura", si veda Pierre Bourdieu, "Le condizioni sociali della circolazione internazionale delle idee" (a cura di Gerardo Ienna e Marco Santoro), *Studi culturali*, 1 (2016), p. 72.

13 Michele Sisto, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 244-45, pp. 249-50. Sulla nascita di Slavia e i collegamenti con l'ambiente gobettiano, si veda Angelo D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi 2000, pp. 100-06.

14 Per esempi di tali critiche negli Stati Uniti, si vedano W. B. Rideout, *Sherwood Anderson: A Writer in America, Volume 1*, University of Wisconsin Press, Madison 2006, pp. 316-17 e N. Bryllion Fagin, *The Phenomenon of Sherwood Anderson: A Study in American Life and Letters*, Rossi-Bryn, Baltimore 1927, pp. 6-7. Per esempi nella critica francese, si veda Schriber, "Sherwood Anderson in France", cit., pp. 143-44.

15 Ivi, p. 140.

Che il lavoro di cura del testo sia affidato ad Ada Prospero non è difficile da spiegare. Vedova dell'amatissimo Piero Gobetti, Ada aveva condiviso l'impegno intellettuale del marito in tanti progetti, comprese diverse traduzioni dal russo pubblicate dal 1920 a doppia firma; è perciò legata a doppio filo alla cerchia "gobettiana" di Slavia, che nel 1927 aveva fatto uscire una selezione di racconti di Tolstoj da lei tradotta. Ma le vere competenze di Ada sono in campo anglistico e americanistico, considerati gli studi di letteratura inglese compiuti all'Università di Torino e la tesi di laurea sul pragmatismo americano. Le sue abilità traduttive si erano già esercitate su un romanzo di John Galsworthy, uscito per l'editore milanese il Corbaccio nel 1930 (e diventato in seguito un *bestseller*).¹⁶ Il lavoro su Anderson segna un nuovo traguardo. Pubblicare traduzioni a proprio nome, non appoggiandosi al cognome famoso del marito, era in sé una prova di autonomia e capacità professionale (oltre che di forza personale, dopo il devastante lutto affrontato poco più che ventenne con un figlio neonato):¹⁷ assumere la curatela di un'opera artisticamente valida, presso un editore piccolo ma già ricco di prestigio, è un ulteriore riconoscimento di notevole valore simbolico. Ne seguiranno molti altri, a cominciare dalla collaborazione con Frassinelli, un editore altrettanto se non più prestigioso, per il quale nel 1932 traduce un altro autore americano inedito: Eugene O'Neill (*La luna dei Caraibi e altri drammi marini; l'imperatore Jones*). In quello stesso anno, nella stessa collana diventata poi leggendaria – la "Biblioteca Europea" diretta da Franco Antonicelli – esce anche la traduzione di Anderson firmata da Pavese, *Riso nero*.

Eppure non sembra che Ada Prospero attribuisca una particolare importanza alla sua attività di traduttrice (e scopritrice) di letteratura americana. Nel ricco fondo a suo nome presso il Centro studi Piero Gobetti, non c'è traccia di corrispondenza né di documenti si-

16 "Bibliografia di Ada Prospero Marchesini Gobetti/Traduzioni", a cura di Sergio Caprioglio, *Mezzosecolo* 7 (1989), pp. 228-39. Sulle traduzioni dall'inglese e dall'angloamericano, si veda Ersilia Alessandrone Perona, "L'autonomia materiale e intellettuale della 'vedova del martire'. Ada Prospero Marchesini Gobetti anglista e americanista", *Tradurre*, 14 (2018) <https://rivistatradurre.it/lautonomia-materiale-e-intellettuale-della-vedova-del-martire/>

17 Sulle traduzioni svolte dopo la morte di Gobetti come segno di resistenza e autonomia, si veda Jomarie Alano, *A Life of Resistance. Ada Prospero Marchesini Gobetti (1902-1968)*, University of Rochester Press, Rochester 2016, pp. 60-1.

gnificativi che aiutino a far luce sul suo personale “decennio delle traduzioni”, nel quale si concentra il lavoro di americanista.¹⁸ Ma forse anche le assenze possono essere interpretate come tracce se, come in questo caso, il vuoto archivistico si associa ad altre forme di elusività. Nei copiosi scambi epistolari con Benedetto Croce, che sostenne per anni la sua collaborazione con Laterza come traduttrice di testi storici e filosofici, Prospero nomina raramente, e di sfuggita, le proprie traduzioni letterarie.¹⁹ In generale, la sua postura è improntata a una modestia estrema. Il lavoro di traduzione è descritto come una luminosa alternativa alle fatiche dell’insegnamento (intrapreso a partire dal 1928 presso alcune scuole piemontesi), è qualcosa che “[le] permett[e] di alleggerirsi un poco dalle lezioni che [la] abbrutiscono veramente”, una “valvola spirituale”, un mezzo per “salvar[si] l’anima”.²⁰ Quest’immagine di sé come appassionata ma discreta lavoratrice della penna è in parte legata alla tradizionale debolezza della traduzione nella gerarchia delle professioni intellettuali, in parte si giustifica per motivi di età, genere, status (e, non ultimo, personalità): quasi quarant’anni separano Ada, una giovane donna alla ricerca del proprio ruolo nel campo intellettuale, dal sommo fi-

18 Il Centro fu fondato a Torino su iniziativa di Prospero e dei suoi familiari nel 1961. Il fondo su Ada Prospero consiste di 108 faldoni contenenti materiali editi e inediti che coprono l’intera vita di Prospero (1902-1968) e documentano la sua attività di traduttrice, studiosa, giornalista, scrittrice, pedagogista e donna politica. Tra i suoi più importanti conseguimenti, la co-fondazione di Giustizia e Libertà e del Partito d’Azione, la lotta partigiana (raccontata in *Diario partigiano*, Einaudi, Torino 1956), la rappresentanza nell’Unione Donne Italiane, la fondazione della rivista *Il giornale dei genitori* (1959). Per quanto riguarda l’attività americanistica, il documento più importante del fondo è la traduzione in bozze, completa di Prefazione, di *The Postman Always Rings Twice*. Ringrazio in particolare Pietro Polito, direttore del Centro, e Alessio Bottai, per l’aiuto e gli spunti che mi hanno fornito nel corso della ricerca.

19 In una lettera del 1939, ad esempio, Prospero menziona l’invio a Croce della “traduzione d’un libro inglese da me fatta or ora per Frassinelli. Spero che non le dispiaccia: è forse un po’ arido all’inizio, ma poi ha delle cose belle” (“Carissima Ada – Gentilissimo Senatore. Carteggio Ada Gobetti – Benedetto Croce (1928-1952)”, a cura di Sergio Caprioglio, *Mezzosecolo* 7 (1989), p. 128). Si tratta del romanzo di Nora Zeale Hurston, *I loro occhi guardavano Dio* [*Their Eyes Were Watching God*, 1937], un’importante traduzione di Prospero che, nonostante il tema scabroso del risveglio personale e sessuale di una donna nera, miracolosamente superò la censura. Croce non accuserà ricevuta.

20 Ivi, p. 57, p. 60, p. 90.

losofo italiano, non troppo all'avanguardia in fatto di parità tra i generi.²¹ Di certo la sua reticenza non rende giustizia all'imponente lavoro che svolgerà fino alla morte (più di 45 i volumi tradotti), né alla tempestività delle sue traduzioni di letteratura americana o alla finezza di alcune sue letture: non solo di Anderson e O'Neill, anche di James Cain (*The Postman always Rings Twice*, sequestrato però dalla censura) e della scrittrice afroamericana Zola Neale Hurston (*Their Eyes Were Watching God*), entrambe proposte coraggiosamente sempre realizzate con Frassinelli. Il caso di Prospero sembra incarnare molto bene quella "intriguing contradiction" che Rakefet Shela-Sheffy e Miriam Schlesinger vedono al cuore dei traduttori come categoria lavorativa, "their potential power [...] as cultural mediators, on the one hand, and their obscure professional status and alleged sense of submissiveness, on the other".²²

Nella Prefazione a *Solitudine* traspare la stessa coscienziosa operosità, la stessa ricerca di spiragli di luce, che nelle lettere a Croce Prospero associa al lavoro di traduzione. Lo scritto ha lo scopo di fornire al lettore un'illustrazione chiara e ordinata dell'argomento. La parte introduttiva inquadra il contesto culturale in cui si inseriscono gli "scrittori nuovi", la cui opera "ha innanzitutto un valore di critica e di negazione: essi reagiscono violentemente al bruto empirismo mascherato da un'insipida coloritura sentimentale [...]".²³ Oltre a Sherwood Anderson, anche Edgar Lee Masters, Theodore Dreiser e Sinclair Lewis sono ribelli che hanno dichiarato guerra agli eccessi del pragmatismo e del puritanesimo, svelando il senso di vuoto e di sconfitta dietro l'ottimismo della religione americana ufficiale. Di questi contestatori sociali, Anderson è l'esponente più rappresentativo, il solo che dimostra la capacità di andare oltre la diagnosi della paralisi spirituale. La sua stessa biografia è un "microcosmo"

21 In una lettera del 1948, ad esempio, l'anziano Croce cerca di dissuadere Ada dal dedicarsi alla politica, una "cosa troppo complicata e troppo penosa per essere sostenuta da una giovane donna" (Ivi, p. 213).

22 "È la contraddizione tra il potere potenziale dei traduttori e degli interpreti come mediatori culturali, da un lato, e il loro oscuro status professionale e presunto senso di sottomissione, dall'altro, a renderli una categoria lavorativa così intrigante" (Rakefet Sela-Sheffy e Miriam Shlesinger, Introduzione a *Identity and Status in the Translational Professions*, John Benjamins, Amsterdam 2011, pp. 2-3).

23 Ada Prospero, Prefazione a Sherwood Anderson, *Solitudine*. Winesburg, Ohio, Slavia, Torino 1931, p. 10.

nel quale “è riflessa l’esperienza dell’intero popolo americano”: un uomo di successo apparentemente integrato, Anderson ha abbandonato tutto per dedicarsi alla scrittura, rivelando l’urgenza delle ragioni dell’immaginazione nella vita umana.²⁴ Allo stesso modo, l’esistenza degli abitanti di Winesburg, in superficie tranquilla, è in realtà minata dalle “deformazioni, a volte mostruose, prodotte sul loro spirito e perfino sulla loro figura fisica, dalle inibizioni imposte dalla civiltà e dall’ambiente”. Ma questa bolgia di rinnegati in preda alla solitudine non è perduta, poiché in loro “fiorisce una speranza di liberazione”, sommersa e crepuscolare come le confidenze a cui amano abbandonarsi i personaggi dei racconti.²⁵

Per certi versi la lettura di Prospero è in linea con la ricezione critica coeva, per altri non lo è affatto. Il presupposto è la messa in evidenza dei difetti della civiltà industriale americana, su tutti il materialismo come sinonimo di aridità spirituale: un tratto, come si è accennato, condiviso dalla gran parte dei giudizi italiani sulla letteratura americana del tempo, comune anche ai giudizi francesi su Sherwood Anderson. In sintonia con altri commenti, Prospero individua in Anderson la “forza negativa della critica” verso l’inaridimento dello spirito statunitense, colto al suo insorgere nel villaggio di Winesburg, quindi i suoi correlativi, la fuga e il “bisogno di evasione”.²⁶ A differenza dell’interpretazione dominante, tuttavia, la sua lettura non sigilla Anderson in una visione pessimista.²⁷ Accanto alla negatività della denuncia, Prospero scorge “un presentimento di ricostruzione”, un impulso creativo che impedisce alle creature andersoniane, per quanto isolate e morbose, di abbandonarsi alla disperazione. Nella galleria di Winesburg vengono individuati vari esempi del desiderio dei personaggi di mettersi in contatto, anche fisico, gli uni con gli altri, o di liberarsi dalla sofferenza e dalla solitudine attraverso il racconto: l’autore “si china con tenerezza sull’anima delle sue creature più bizzarre e repellenti, certo di trovare anche in esse una scintilla di bellezza e di vita; e si sente unito da un sentimento di fraternità agli

24 Ivi, pp. 10-1.

25 Ivi, pp. 13-4.

26 Ivi, p. 12.

27 Si veda ad esempio Régis Michaud, che afferma che “l’imagination de Anderson est pessimiste” (*Le Roman américain d’aujourd’hui. Critique d’une civilisation*, Boivin, Paris 1926, p. 140).

umili [...]”. Ecco che grazie alla singolare sensibilità di Prospero – il cui retroterra era caratterizzato da un’intensa religiosità, dalla quale si era poi allontanata – la visione di Anderson accoglie in sé il messaggio cristiano della “comprensione e dell’amore”.²⁸

Un altro elemento di discontinuità rispetto ai giudizi dell’epoca è l’assenza di commenti sullo stile di Anderson, che, al contrario, aveva colpito da subito l’attenzione dei critici per la sua speciale economia e semplicità poetica, vicina al modo di parlare della gente comune.²⁹ È forse questo il limite maggiore dello sguardo di Prospero, un limite che paradossalmente si lega agli aspetti più originali di quello sguardo (la valenza “redentrice” della scrittura andersoniana). Nel saggio si pone molta enfasi sull’opposizione tra “beni dello spirito” e “beni del mondo”, tra “forza dell’immaginazione” e “abbruttimento della vita pratica”, tra “civiltà meccanica” e “visione della vita interiore”.³⁰ Proprio questa netta distinzione tra una sfera elevata, in cui albergano il pensiero, l’immaginazione e i sentimenti, e una sfera terrena, dominata dal corpo e dalla materia, sembra essere all’origine del silenzio su uno stile di scrittura, come quello di Anderson, che sfida le opposizioni tra astratto e concreto, tra alto e basso, rendendo evocativi i termini più umili, legati alla corporeità e all’esperienza di tutti i giorni. L’impostazione idealistica di Prospero si riflette non solo nella prosa del saggio, di registro formale e alto, attento ad avvolgere in eufemismi il tema più scabroso di Anderson, la sessualità, ma anche nel suo stile traduttivo.

Un esempio efficace lo ritroviamo nel prologo della raccolta, un breve racconto intitolato “Il libro del grottesco” [“The Book of the Grotesque”]. La traduzione di Prospero è nel complesso compatta e riuscita, benché la lingua d’arrivo sia invecchiata molto più rapidamente di quella originale. Trasmette in modo funzionale l’enigmatico ritratto del protagonista, un vecchio scrittore che nel dormiveglia vede sfilare i personaggi di un libro che chiama “il libro del grottesco”: una processione di individui, appunto, grotteschi, idiosincratici e squilibrati come le verità parziali che l’anziano si affanna a enumerare in

28 Prospero, Prefazione a Sherwood Anderson, cit., p. 16. Sull’educazione religiosa di Prospero, si veda Alano, *A Life of Resistance*, cit., pp. 15-9.

29 Fagin, *The Phenomenon of Sherwood Anderson*, cit., 149; Schriber, “Sherwood Anderson in France”, cit., pp. 141-43.

30 Ada Prospero, Prefazione a Sherwood Anderson, p. 9, p. 11, p. 12.

uno scritto che non pubblicherà mai. Il potere evocativo del racconto, privo di un messaggio morale definito, risiede in buona parte nel suo stile conciso e intenso, ricco di colloquialismi, un po' come se la voce narrante raccontasse una storia agli amici seduto al tavolino di un bar. Prospero rende in modo soddisfacente vari passaggi colloquiali, come quelli improntati alla funzione conativa: "[...] a peculiarly intimate way that was different from the way in which you and I know people" diventa "in modo speciale e profondo, del tutto diverso dal modo vostro e mio di riconoscerle"; "You see the interest in all this lies in the figures [...]" è resa con "Tutto l'interesse qui, lo capite, sta nelle figure [...]". Anche due espressioni dirette come "he was like a pregnant woman" e "the old man had [...] perhaps indigestion" vengono tradotte in modo letterale, quando il riferimento alla sfera della sessualità e della corporeità "bassa" avrebbe potuto indurre la traduttrice alla ricerca di circonlocuzioni.³¹

Le difficoltà principali si manifestano quando Anderson preme un po' più a fondo sul pedale del parlato, come nell'uso di espressioni gergali o dei cosiddetti *phrasal verbs*. La frase "Quite a fuss was made about the matter", nella quale l'idioma molto informale "to make a fuss" ("fare storie", "sollevare un polverone") suona particolarmente incisivo perché posto all'inizio del racconto, diventa "Ma la cosa si complicò": una traduzione spigliata, che tuttavia depotenzia l'originale, sostituendo la ventata fresca della lingua orale con un'espressione neutra e rispettosa delle forme. Anche l'impiego di verbi seguiti da avverbi o preposizioni – caratteristico della prosa pre-hemingwayana di Anderson – pone alla traduttrice qualche problema, spingendola talvolta a uno scarto di registro dall'effetto disarmonico. Ne è un esempio l'uso variato di "get into". Prospero cerca di riprodurre l'uso del verbo seguito dalla preposizione corrispondente, ma nel primo caso, "get into bed", opta per la forma ottocentesca "salire in letto", mentre nel secondo, "got into his head", usa il toscanesimo "s'era fitto in capo" (una frase che, nella percezione comune dei lettori di allora come di oggi, ha un sapore letterario e antiquato). Analogamente, "snatch up" diventa un generico "impadronirsi" e "prendere", due scelte che di nuovo irrigidiscono l'informalità e il

31 Sherwood Anderson, "The Book of the Grotesque", in Id., *Winesburg, Ohio*, Penguin, pp. 4-5; Sherwood Anderson, "Il libro del grottesco", in Id., *Solitudine*, cit., pp. 22-3.

dinamismo dell'originale.³² Eppure Prospero si mostra ben consapevole del problema della resa dello slang. In una nota alla traduzione dei drammi di O'Neill, rileverà come le sia stato impossibile rendere esattamente, ricorrendo ai dialetti italiani, l'uso da parte di O'Neill "del linguaggio delle plebi, il gergo, la particolarità dei vari dialetti", e di essersi quindi risolta "a far risaltare il diverso modo di parlare dei personaggi con forme idiomatiche italiane".³³

Nel complesso si può dire che Prospero, nello sforzo di mediare le innovazioni della scrittura di Anderson, ricorre in più di un caso a soluzioni traduttive "addomesticanti": la differenza linguistica (e culturale) del testo straniero tende cioè a conformarsi agli standard di chi traduce, standard che sono di norma plasmati sui valori dominanti della cultura d'arrivo.³⁴ L'originale esperimento andersoniano con il discorso parlato si trova così a essere spesso ridimensionato dai condizionamenti culturali di Prospero, a sua volta influenzata dalla torsione verso lo stile alto tipico della prosa letteraria italiana. Non si può però parlare di un progetto traduttivo improntato alla *domestication* come normalizzazione sistematica dell'estraneità del testo originale, ovvero di una scelta in nome della trasparenza del testo di arrivo che, secondo Lawrence Venuti, enfatizza la "violenza etnocentrica" insita in ogni traduzione.³⁵ Al contrario, il caso di *Solitudine* mostra come strategie traduttive familiarizzanti o conservatrici possano convivere con il tentativo (talvolta riuscito) di aderire agli effetti del testo di partenza, e, più in generale, coesistano con la volontà di importare quest'ultimo come novità culturale.

32 Sherwood Anderson, "The Book of the Grotesque", p. 3, p. 4; Sherwood Anderson, "Il libro del grottesco", p. 21, p. 22.

33 Ada Prospero, Prefazione a Eugene O'Neill, *La luna dei Caraibi e altri drammi marini; L'imperatore Jones*, Frassinelli, Torino 1932, p. xxii.

34 Venuti, *The Translator's Invisibility*, cit., pp. 18-19. Benché ogni atto traduttivo, secondo Venuti, sia in sé "domesticating" ("addomesticante"), vi sono traduzioni (o intere tradizioni traduttive, come quella anglo-americana al centro del suo studio) che lo sono in misura maggiore, in quanto fedeli al mandato della trasparenza e della scorrevolezza del testo di arrivo. Nel caso di Prospero gli esempi di addomesticamento non hanno necessariamente come esito la scorrevolezza, ma piuttosto la disarmonia linguistica.

35 Ivi, p. 22.

Sherwood Anderson: le ragioni di Cesare

Nel 1931, quando esce *Solitudine*, il ventitreenne Cesare Pavese si dedica da almeno due anni allo studio dei nuovi scrittori americani, a partire da Sherwood Anderson. Lo specifica Pavese stesso negli scambi con Antonio Chiuminatto, l'amico italoamericano con cui condivide le sue riflessioni (esercitandosi a scrivere in un inglese letterario a tratti bizzarro) e al quale avanza la costante richiesta di ricevere libri pubblicati negli Stati Uniti. Sono soprattutto le fitte lettere a Chiuminatto a documentare la qualità – oltre che la quantità – del suo crescente interesse per la letteratura statunitense, una letteratura che lo colpisce per l'esemplare radicamento autoctono.

Benché all'epoca sia ancora uno studente universitario (prossimo a laurearsi in lettere con una tesi su Walt Whitman), Pavese si dimostra consapevole di avere intrapreso un'avventura intellettuale foriera di grandi sviluppi. Di qui la vorace sistematicità con cui inquadra i suoi spunti di riflessione (su tutti il tema dello slang), e con cui procede a crearsi le competenze necessarie per affrontare i profili critici e le traduzioni degli autori prediletti (dei quali prima di mettere mano alla penna vuole leggere *tutto*). Di qui l'intraprendenza nel negoziare con editori e direttori di riviste, da Enrico Bemporad a Arrigo Cajumi, da Valentino Bompiani a Carlo Frassinelli. Pavese è e si percepisce come un innovatore nel campo culturale (“Perhaps I'll undertake really for a 'real' publisher a translation of Lewis or Anderson to make them more known here in Italy”), a pieno titolo partecipe di un progetto che mira a “costituire in Italia un gruppo di traduttori appassionati, di gusto e di competenza”.³⁶

Il senso di auto-legittimazione di Pavese è un primo elemento di grande distanza rispetto ad Ada Prospero, nonostante i due occupino posizioni non solo omologhe ma contigue nello spazio intellettuale della Torino dell'epoca. Hanno capitali sociali e culturali simili, posizioni politiche affini (sono entrambi attivi nel movimento antifascista di Giustizia e Libertà), frequentazioni nei medesimi ambienti; né l'uno

36 “Forse intraprenderò davvero, per un 'vero' editore, una traduzione di Lewis o di Anderson, per farli conoscere meglio qui in Italia” (Ad Antonio Chiuminatto, 22 aprile 1930, in Pavese, *Lettere 1924-1944*, cit., 195); la seconda citazione si riferisce a un proposito dell'editore Bemporad, ripreso da Pavese in una lettera del 12 marzo 1930 allo stesso (ivi, p. 185).

né l'altro, inoltre, ha mai messo piede negli Stati Uniti. Tra i contatti comuni certi ci sono Carlo Frassinelli e Franco Antonicelli, l'editore e il direttore della collana con cui collaborano come americanisti, e soprattutto Leone Ginzburg, traduttore dal russo e collaboratore di Slavia insieme a Prospero (oltre che della rivista *Il Baretto* fondata da Piero Gobetti), vecchio compagno di liceo e poi grande sodale di Pavese.³⁷ Se i due giovani americanisti torinesi si conoscevano personalmente, non se n'è serbato ricordo, ma è proprio il lavoro comune su Anderson a farli sfiorare. In una lettera nel 25 marzo 1931 ad Arrigo Cajumi, per la cui rivista ha in preparazione un saggio su Anderson, Pavese si dice in attesa che Leone Ginzburg gli faccia avere dall'editore *Solitudine* (finito di stampare alla fine di febbraio), per "dirne qualcosa in nota al mio articolo".³⁸ Nel saggio pubblicato poche settimane dopo su *La Cultura* non c'è traccia della menzione di *Solitudine*, uno dei tanti silenzi che si sono accumulati sul lavoro di Prospero. Tanto quest'ultima appare discreta e defilata, tanto Pavese è proattivo, esuberante, tranchant, deciso a imporre all'attenzione i propri gusti e le proprie interpretazioni originali, benché potenzialmente impopolari.³⁹

Dei due saggi dedicati a Anderson nel biennio 1931-32 (il secondo, molto breve, come prefazione a *Riso nero*) colpisce la sicurezza e l'entusiasmo con cui Pavese afferma la sua visione. Lo sviluppo creativo di Anderson è collocato in un denso quadro sociologico che ripercorre lo stravolgimento operato dalla seconda rivoluzione industriale nella società americana, con la creazione dell'insanabile conflitto di cui Anderson si fa cantore: "di città e di campagna, di schiettezza e di vuota finzione, di natura e di piccoli uomini". Pavese richiama i *topoi* andersoniani del rifiuto della soffocante vita di provincia, della fuga nell'immaginazione fecondata dalla sensualità poetica, della riscoper-

37 Sui contatti comuni tra Prospero e Ginzburg nell'ambiente di Slavia, si veda Angelo D'Orsi, *L'intellettuale antifascista. Ritratto di Leone Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2019, pp. 114-17. Sui contatti di Prospero e Ginzburg nell'ambiente di *Giustizia e Libertà* (dal 1933), si veda Alano, *A Life of Resistance*, cit., pp. 72-3. Il sodalizio tra Ginzburg e Pavese è documentato nelle *Lettere 1924-1944*, cit.; per un approfondimento delle sue diverse fasi, si veda D'Orsi, *L'intellettuale antifascista*, cit.

38 Pavese, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 284.

39 In una lettera a Cajumi del 27 settembre 1930, ad esempio, nel tentativo di fargli accettare la traduzione di *Riso nero* (che viene rifiutata), Pavese si dimostra ben consapevole di proporre un libro "non facile", liquidando in fretta la richiesta di Cajumi di considerare qualche libro più "popolare" (Ivi, p. 241).

ta della “vita umile, ordinaria, sincera, del gran corpo dell’America”: una via di liberazione che trova compiutamente tracciata nel romanzo prediletto, *Riso nero*.⁴⁰ Nella sostanza, molte delle sue osservazioni non si discostano da quelle della critica contemporanea; la vera differenza, oltre alla profondità delle conoscenze, la fanno le modalità espressive, che sembrano avvolgere l’argomento per restituirlo ai lettori in una prosa creativa molto personale (ma memore della scrittura incisiva di Régis Michaud). Pavese procede per pennellate brusche, lasciando impliciti molti nessi logici. Ciò che gli preme, come per esempio nell’uso di alcune frasi nominali (“molto grano, molta meliga e molta frutta. Zuppa di cavoli e torta di mele”) o delle metafore (“Nell’80 un ciclone attraversa l’America”), non è trattare i temi in modo consequenziale e ordinato, ma elaborarli attraverso immagini e spaccati di vita che in qualche modo partecipino del racconto dell’America andersoniana. Agli effetti retorici di questo racconto, in cui lo scrittore sembra sostituirsi al critico, contribuiscono le frequenti reiterazioni e le deformazioni lessicali nei passaggi narrativi.⁴¹

Due sono i ben noti fuochi tematici dell’interesse pavesiano: il vitalismo sensuale e la centralità della provincia, aspetti dell’opera di Anderson che Pavese intreccia nella metafora del sangue, a sua volta connessa con la sua idea – ma anche con la sua pratica – di traduzione. In contrasto con l’immagine crepuscolare proposta da Prospero, Pavese si concentra sulla pienezza vitalistica dello scrittore, di cui sottolinea l’inclinazione “sensuale” (a differenza di Prospero e in linea con la critica francese, osa perfino – benché in riferimento a un confronto con James Joyce – il termine “sessuale”).⁴² Parte integrante del vitalismo creativo di Anderson è il suo stile, che abolisce le barriere tra lingua letteraria e dialetto, echeggiando “l’uomo vivo” in una “nuova intramatura dell’inglese, tutta fatta d’idiotismi americani, di uno stile che non è più *dialetto*, ma *linguaggio*, ripensato, ricreato, poesia”.⁴³ Questa ricreazione poetica del “parlatore ameri-

40 Cesare Pavese, “Sherwood Anderson” (saggio pubblicato su *La Cultura*, aprile 1931), ora in Id., *Saggi letterari*, cit., p. 38, p. 39, p. 40.

41 Per esempio: “uomini che faticavano, che lottavano, che si davan gomitate”; “[...] era un giovane operaio che passava le sere buttato su un letticcio [...] a leg-gicchiare” (Cesare Pavese, Prefazione a Sherwood Anderson, *Riso nero*, Frassinelli, Torino 1932, ora in ivi, p. 45, p. 44).

42 Pavese, “Sherwood Anderson”, cit., p. 40, p. 42.

43 Ivi, p. 43 (corsivi di Pavese).

cano" è possibile perché Anderson ha scelto di raccontare la provincia statunitense non semplicemente per darle dignità narrativa, ma facendone lo strumento di una cruciale riscoperta del centro, di una "rinascita nazionale": è questo "il nostro bisogno non ancora soddisfatto", la lezione che gli italiani (ovvero gli scrittori piemontesi) devono imparare dagli americani.⁴⁴ L'accostamento di Piemonte e Midwest è di uno dei primi indizi del fatto che l'interesse traduttivo di Pavese è sensibile alla possibilità di trarre "profitti soggettivi" che, a quel punto, sono ancora "del tutto sublimati e sublimi".⁴⁵

La coppia concettuale vitalismo sensuale/centralità della provincia è tenuta insieme dall'immagine metaforica del sangue, un termine che ricorre più volte nei due saggi con una varietà di significati. Il "sangue della provincia" è innanzitutto la linfa che il radicamento regionale degli scrittori deve infondere nella letteratura nazionale, un'opera ancora incompiuta in Italia ma pienamente realizzata da scrittori come Anderson. La "mescolanza di sangue" e "l'evasione nel sangue straniero" si riferiscono quindi ai ripetuti innesti sul suolo americano di popoli nuovi, fusioni capaci di produrre periodiche fioriture letterarie (lo stesso Anderson imposta la "rinascita nazionale sulla fusione degli anglosassoni coi latini – o coi negri", essendo a sua volta il frutto di un incontro tra popoli diversi, grazie alla nonna italiana "terra e sangue"). Il tema della mescolanza del sangue ha una indissolubile componente sensuale/sessuale, richiamata simbolicamente dall'"ugola rossa" dei "negri" ed esplicitata nella rivendicazione di una sensualità autoctona nell'opera di Anderson: "Anche in America scorre il sangue nei corpi, anche in America ci sono istinti, ci sono passioni, ci sono lavori vitali e non solo efficienti". Si coglie qui, in embrione, il nesso tra sangue e sesso che nel decennio successivo sarà un cardine tematico di Pavese, parte integrante di una dimensione del selvaggio-mitico esplorata nel diario e nei romanzi.⁴⁶

44 Ivi, p. 37, p. 36.

45 "Penso che colui il quale si appropria, in perfetta buona fede, di un autore e se ne fa l'introduttore ha dei profitti soggettivi del tutto sublimati e sublimi, ma che sono tuttavia determinanti per comprendere ciò che fa" (Bourdieu, "Le condizioni sociali della circolazione internazionale delle idee", cit., p. 72).

46 Per un'introduzione al tema del nesso tra sangue e sesso come fattori costitutivi del selvaggio-primitivo esplorato da Pavese nel diario e in romanzi come *Pavesi tuoi* e *Il diavolo sulle colline*, si veda Roberto Gigliucci, *Cesare Pavese*, Mondadori, Milano 2001, pp. 134-135, pp. 37-9.

Nell'ottica pavesiana, la traduzione stessa è una questione di ibridazione e di mescolanza creativa. Non è un caso che nella cruciale intervista del 1946, citata all'inizio, Pavese faccia ricorso alla metafora del sangue, rivendicando il lavoro di traduzione degli anni Trenta come "unica vena pulsante" nelle esangui lettere nazionali. L'atto traduttivo è dunque una sorta di trasfusione, una trasmissione di linfa vitale da un organismo donatore a uno ricevente, nella quale però le componenti costitutive del primo devono essere assimilate e trasformate dal secondo per poter generare una nuova vita, che sia la sintesi di due diversità. Il problema della gestione dell'"estraneità" del testo di partenza in quello di arrivo è ben presente a Pavese, che in una famosa lettera a Enrico Bemporad afferma la sua visione del tradurre come "sforzo di ri-creazione" in lingua italiana e non come ricerca di un'equivalenza letterale: un'opzione, quest'ultima, del resto impraticabile, considerato che il problema principale di Pavese, come per Prospero, è la resa dello slang. In risposta alle critiche dell'editore riguardo all'"inintelligibilità" dell'italiano nel *Nostro Signor Wrenn*, Pavese si difende ricordando la "difficoltà, l'estraneità del testo, e, soprattutto, la novità del punto di vista".⁴⁷ I problemi posti dal romanzo di Lewis, aveva rivelato in precedenza, erano essenzialmente "di slang", e per superarli si era "dovuto lasciare andare in espressioni dialettali italiane e qualche volta in veri e propri solecismi": soluzioni nel complesso troppo stranianti, percepite da più parti come un ostacolo alla fluidità della lettura.⁴⁸

In *Riso nero*, l'equivalenza funzionale nella resa delle espressioni gergali appare più equilibrata. Ne è una prova il primo capitolo, centrato sul personaggio minore di Sponge Martin, un vecchio lavoratore di fabbrica che per l'insoddisfatto protagonista Bruce Dudley diventa una sorta di modello di vita semplice, paga della sensualità delle piccole cose. Il tasso di slang del testo è più elevato rispetto a *Winesburg, Ohio*, e tende ad aumentare, come sempre in Ander-

47 Ad Enrico Bemporad, 4 aprile 1931, in Pavese, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 289, p. 290 (corsivo di Pavese).

48 Ad Arrigo Cajumi, 28 dicembre 1930, in *ivi*, p. 259. Sulle posizioni di Pavese in merito alla traduzione e in generale sulle sue prime traduzioni, si veda (per quanto molto datato) Maria Stella, *Cesare Pavese traduttore*, Bulzoni, Roma 1977, pp. 25-7, pp. 21-46.

son, quando il narratore si avvicina alla viva voce del personaggio. Sin dalle prime righe è chiaro che a differenza di Prospero Pavese si lancia in un corpo a corpo con la tessitura gergale del racconto, non ricorrendo quasi mai a una neutralizzazione delle espressioni idiomatiche. Le soluzioni che ricerca, al tempo stesso, evitano l'ambito linguistico troppo ristretto, come i regionalismi marcati o il puro dialetto. "Had dinner in style" si trasforma in "pranzavano come si deve"; "well lit up" in "era sbronzo bene"; "it was a cinch" in "poco ma sicuro"; "that was a bunk" in "quella era una balla"; anche il già citato "making a fuss", che Prospero aveva scelto di normalizzare, diventa un colorito "fare una piazzata".⁴⁹ La preferenza va dunque a termini e modi di dire gergali o popolari che vivificano la pagina letteraria, senza produrre un'escursione linguistica eccessiva.

Sono però almeno due o tre le spie del fatto che il progetto traduttivo di Pavese è apertamente fondato sulla *foreignization*, sullo straniamento, o – per rendere in modo più letterale la categoria di Lawrence Venuti – sulla *stranierizzazione*. Le occorrenze sono tutte relative alla descrizione di Sponge, definito "a thin wiry little old man with a heavy black moustache [who] chewed tobacco [...]", mentre più avanti si ripete che lui e la moglie sono "tough wiry little people". Pavese potrebbe tradurre letteralmente "little old man" con "vecchietto": sceglie invece "vecchiotto", un accrescitivo meno comune e più ricco di connotazioni ("antiquato", "fuori moda"), rafforzandone l'effetto con l'onomatopeico "ciccava", una traduzione gergale di "chewed tobacco"; sceglie, inoltre, di variare la traduzione di "little people", che diventa "gentetta", un termine informale raro e più fortemente connotato ("gente da poco", "povera", "misera").⁵⁰ Calcando gli effetti linguistici laddove non strettamente necessario, in sostanza, è come se Pavese si sostituisse a Anderson, di cui riproduce il gesto di innovazione stilistica in un italiano che si apre all'alterità della lingua straniera. Nel decennio successivo, da scrittore di romanzi, Pavese proseguirà l'opera di rinnovamento della prosa

49 Sherwood Anderson, *Dark Laughter*, Benediction Classics, Oxford 2017, p. 7, p. 9, p. 10; Sherwood Anderson, *Riso nero*, a cura di Cesare Pavese, Frassinelli, Torino 1932, p. 2, p. 4, p. 5.

50 Anderson, *Dark Laughter*, cit., p. 7, p. 8; Anderson, *Riso nero*, cit., p. 2, p. 3.

narrativa: come è noto, l'aver incorporato la lezione degli scrittori americani gli permetterà di superare la scissione tra lingua e dialetto, spezzando così gli schemi della letterarietà convenzionale.⁵¹

Due traduzioni, una narrazione

Il confronto tra i casi di Prospero e Pavese non dovrebbe risolversi nell'espressione di giudizi qualitativi – dagli esiti piuttosto scontati – sulle rispettive traduzioni, o sull'intensità degli investimenti personali (ricordiamo che la prima traduce *part time*, soprattutto di notte, il secondo a tempo pieno e con sempre maggiore visibilità). L'utilità dell'accostamento è piuttosto quella di favorire una diversa consapevolezza riguardo a un pezzo fondamentale della storia dell'importazione della letteratura statunitense in Italia, facendo emergere alcune semplificazioni che l'hanno caratterizzata. Riportare l'attenzione sull'attività di Ada Prospero permette di capire non solo come la scoperta dei nuovi scrittori americani sia stata un'impresa a più voci, ma come queste voci potessero essere tra loro discordanti. La lettura offerta da Prospero, sensibile agli aspetti più tormentati, chiaroscurali di Sherwood Anderson (come lo sarà quella di Eugene O'Neill), è lontana da quell'inno alla libertà e alla rigenerazione a cui ci ha abituati una certa accezione di "mito americano". Allo stesso modo, la *ratio* stilistica della sua traduzione, orientata in più casi verso l'adomesticamento del testo originale, rivela come l'importazione dello slang attraverso l'equivalenza funzionale delle traduzioni abbia avuto un percorso non lineare, segnato da resistenze e arretramenti.

Rileggere in chiave relazionale il debutto di Pavese traduttore, per contro, conferma il ruolo strategico della traduzione nel trasformare e "rinsanguare" – per ricorrere a una metafora che gli è cara – la sua carriera di letterato. La lettura di Anderson come scrittore dello scontro tra città e campagna, del vitalismo sanguigno, dello slang come ricreazione poetica della lingua, ha una forza intrinseca, corroborata dal potere innovativo delle sue traduzioni stranianti. Ma l'interesse di Pavese fa anche leva su un'omologia tra posizioni, dove il decentramento *midwestern* di Anderson ha l'effetto di rafforzare un ruolo periferico come letterato piemontese, e il discorso sul romanzo adombra aspirazioni embrionali. I frutti simbolici di questa

51 Gigliucci, *Cesare Pavese*, cit., p. 136.

“appropriazione” matureranno una decina di anni più tardi, quando il traduttore avrà fatto il suo esordio narrativo (con *Paesi tuoi*), in un genere che a quel punto è molto più legittimato nel campo letterario italiano, anche grazie all’importazione dei romanzieri americani.⁵² Dagli anni Quaranta Pavese si avvia a godere di una posizione dominante. Da autore affermato e *editor* di punta della casa editrice che a breve sarà la più prestigiosa d’Italia, l’Einaudi, può consolidare quella narrazione dell’America e della letteratura americana dotata di potere oscurante su tutti gli *altri* apporti al “decennio delle traduzioni”.

Anna De Biasio è ricercatrice di letteratura anglo-americana all’Università di Bergamo. Si è occupata di autori dell’Ottocento e in particolare di Henry James (*Romanzi e musei. Nathaniel Hawthorne, Henry James e il rapporto con l’arte*, IVSLA 2006; *Transforming Henry James*, Cambridge Scholars Publishing 2013). Tra i suoi contributi più recenti, la monografia *Le implacabili. Violenze al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento* (Donzelli 2016) e la curatela di Sherwood Anderson, *L’uomo diventato donna e altri racconti* (Marsilio 2020).

52 Sulla lenta legittimazione del romanzo nel campo letterario italiano del Novecento, a fronte della longevità della poesia come genere dominante, si veda il capitolo sulla “Consacrazione del romanzo” in Sisto, *Traiettorie*, cit., pp. 237-76.