

Engagement e stilizzazione. L'effetto Hemingway negli italiani a cavallo della Seconda Grande Guerra

Tommaso Pomilio

Sapienza - Università di Roma

Contact: Tommaso Pomilio, tommaso.pomilio@uniroma1.it

ABSTRACT

The myth of Ernest Hemingway – matured in the most enlightened and critical environments of Italian culture since the years of Fascism but fully asserting itself in the years immediately following the Second World War – appears, from the time of its first reception, as the actual synecdoche (as well as the most accomplished expression) of the myth of American Literature as characterized by a "miraculous expressive immediacy", by a "native sense of the earth and the real" (Pavese 1947); and together, by an irrepressible and even "cosmic" libertarian tension capable of converting itself into the ways of a "stylization" open and autonomous, as well as modeling. So much modeling, that there were those who polemically summarized (but with a certain precision) the literary style of the neorealist generation as directly derived from a Hemingway rib, in particular from *A Farewell to Arms*, as an "autobiographical and almost journalistic chronicle elevated to lyric level" (Moravia 1990). The essay follows in its various and often controversial critical-theoretical and political junctions, the unfolding of a choral as well as articulated intellectual history. The one for which (for the generation of writers formed in the early 40s, thanks certainly to the partisan struggle but even more perhaps to the opening horizons made possible by the publication of the anthology of rupture *Americana*) the civil commitment could primarily coincide with the definition of a new style, made of "images and words, shooting, attitude, style, disdain, challenge" (Calvino 1964): that the Italian writers developed, each according to their "individual inflections", taking up the American lesson of Ernest Hemingway.

KEYWORDS

Ernest Hemingway, Neo-realism, Anti-Fascism, Elio Vittorini, Cesare Pavese, Italo Calvino, Beppe Fenoglio, American Literature.

“La voce anonima dell'epoca, più delle nostre inflessioni individuali ancora incerte”. È questa forse, nella inevitabile aleatorietà che la caratterizza, la cifra più sicura della vicenda neorealista, così come poté esser fissata a posteriori, il '64, una ventina d'anni dopo il suo primo formarsi, dalla voce (ormai pienamente e persino solipsisticamente autoriale) di Italo Calvino, nella imprescindibile *Prefazione* a posteriori al suo *Sentiero* (1991b, 1185-204): e quasi ad argine di quel materico tumulto di modi e formalizzatissime “inflessioni” che avrebbe contraddistinto l'esperienza dei nuovi sperimentalismi, ormai autoriconosciutisi appieno, appena un anno prima, all'Hotel Zagarella di Solanto (Palermo). Al di là di quella tanto inclusiva chiave epocale, ciò che conta, qui, è la valenza di quel *nostro*, di quel *noi*; una questione di generazione (“la nostra generazione”, la “generazione letteraria” in incubazione da almeno un decennio, ma sbocciata appena all'indomani della Liberazione) volta a interpretare la presenza diffusa e indistinta di quella *voce*.

Eppure, giusto dieci anni prima di quello scritto, in un tempo in cui il modo neorealista non poteva dirsi ancora estinto (ma tuttavia regredito in maniera), a una più determinata voce si attribuiva, da parte di Calvino, una diretta responsabilità per l'insorgere delle singole “inflessioni” dalla corralità dell'epoca. *Hemingway e noi*, apparso su “il Contemporaneo” il 13 novembre 1954, all'indomani dell'attribuzione del Nobel allo scrittore nordamericano, inquadra, *a posteriori*, l'affermarsi del mito generazionale dello scrittore di *A Farewell to Arms*, negli anni della lotta partigiana e dell'immediato dopoguerra. “C'è stato un tempo in cui, per me – e per molti altri, miei coetanei o giù di lì, – Hemingway era un dio” (Calvino 2002a, 250), perentorio suona l'incipit dell'articolo¹. Si tratta della *lezione* “di un'attitudine aperta e generosa, d'impegno pratico – tecnico e morale insieme – nelle cose che si dovevano fare, di limpidezza di sguardo, di rifiuto a contemplarsi e compatirsi, di prontezza a cogliere un insegnamento di vita, il valore di una persona in una frase bruscamente scambiata, in un gesto” (Ibid, 250); e quella, soprattutto, di uno stile “secco” e che “si tiene alle cose”, al punto da costituire “il linguaggio più secco e immediato, il più privo di sbavature e tumidezze, il più limpidamente realistico della prosa moderna” (Ibid, 258). Al punto da *bruciare* (“nell'elenco dei gesti, nelle battute di una conversazione sommaria”), la “realtà irraggiungibile dei sentimenti e dei pensieri” (Ibid, 253), ma semmai nell'invisibile, innominato assedio di un negativo cui *sfuggire*. “Aprendo il varco alle suggestioni del primitivo e del barbarico” (Ibid, 255), o, nella specie, al “rituale simbolico” (Ibid, 254) individuato nella corrida. È, quest'ultima, un'osservazione che Calvino (al pari di altri passi di quel saggio) replicherà in *Natura e storia del romanzo* (1958), ma individuando, nello stile di Hemingway (nello *speculum* della corrida), un carattere ulteriore, quello della “esattezza tecnica” (Calvino 2002b, 40), che risulterà anch'esso di particolare significato per l'autodefinizione di Calvino scrittore: si pensi, al polo opposto della sua esperienza, alla terza (*Esattezza*, proprio) delle *Lezioni americane*. Anni dopo (siamo ormai al '66), Calvino in sede d'intervista riconoscerà il suo (stavolta propriamente suo) debito nei confronti di Hemingway, enfatizzando il peculiare insegnamento ricevutone per “rapidità dello stile” (Calvino 2012, 121)²: ancora una definizione che sarà di grande giorno per l'intero arco dell'attività di Calvino, e, qui anche, fino al consuntivo redatto per il terzo millennio (seconda lezione).

In Calvino si riverbera e riarticola, certo, una visione e un senso della letteratura americana (di cui Hemingway è la più espressa sineddoche), che fin dagli anni dell'anteguerra era stata maturata presso i

¹ “Quanto a Hemingway, fu per me e per molti altri giovani il dio assoluto, negli anni in cui cominciammo a scrivere”, ripeterà ancora nell'aprile del '67 in sede epistolare, in una lettera indirizzata a John R. Woodhouse, 5 aprile 1967 (Calvino 2000, 951-52).

² “Ho cominciato a pubblicare dopo la Liberazione racconti d'azione ispirati alla vita della Resistenza italiana. Erano scritti *à la* Hemingway, di cui ammiravo la rapidità dello stile; ma cercavo di dare alle scene descritte una trasfigurazione favolosa” (Calvino 2012, 121).

maestri, e in Pavese (per lui) ancor prima che in Vittorini: quella caratterizzata da una “miracolosa immediatezza espressiva”, da un “nativo senso della terra e del reale” (Pavese 1951a, 190) per sintetizzarla in una formula, con un intervento pavesiano del '47 elaborato peraltro in un momento di parziale 'ritrattazione'³. Ma a rimanere stretti al paradigma postbellico, o meglio resistenziale e immediatamente successivo, è difficile non assegnare al diretto influsso di quell'*immediatezza di linguaggio*, di quella “letteratura dei fatti” (da opporre alla “letteratura dell'intellettualismo”)⁴, e di opere-chiave come *Per chi suona la campana* o come *Addio alle armi*, gran parte della responsabilità dell'autoriconoscimento in Generazione (malgrado i diversi livelli di appartenenza anagrafica), in cui consisterebbe, lo abbiamo veduto, l'identità neorealista la più probabile. Del resto, tra la “scrittura ineguale che ora quasi s'impreziosisce ora corre giù come vien viene badando solo alla resa immediata” (Calvino 1991b, 1190), e la tensione a un narrare come “rappresentazione immediata, oggettiva, come linguaggio e come immagini” (Ibid, 1189) – e in quest'ultimo caso, il riferimento è al *Sentiero* in sé, – la *Prefazione* '64 è tutta costellata d'indicazioni relative a quel *gusto letterario*, e ai conseguenti modi stilistici della generazione, che tutte sembrano frutto dalla precettistica hemingwayana; e la stessa attitudine negativa (e decadente), che all'americano sarà rinfacciata (lo vedremo) da intellettuali fin troppo organici (togliattianamente) come Mario Alicata, potrà tralucere come forza cognitiva, nell'espressivismo (e “neo-espressionismo”) della generazione: perché “solo nella 'negatività' trovavo un senso poetico”, è scritto ancora nella *Prefazione*, nel medesimo paragrafo di sopra (Ibid, 1190). *Per chi suona la campana* in particolare “fu il primo libro in cui ci riconoscemmo: fu di lì che cominciammo a trasformare in motivi narrativi e frasi quello che avevamo visto sentito e vissuto” (Ibid, 1195); è di lì, ma soprattutto poi dai suoi primi racconti, che Hemingway (insiste Calvino) trasmise loro la sua *lezione di stile* (per il “senso d'umanità ribollente e di spietatezza e di natura” di cui fu portatrice: Ibid, 1195): che egli divenne, insomma, “il nostro autore” (Ibid, 1195).

Ma esulerebbe qui dai nostri limiti, e sarebbe persino pleonastico, soffermarsi, nelle varie fasi del suo percorso intellettuale, sul tributo costante da Calvino attribuito allo scrittore americano: dalla prima e più tempestiva testimonianza, “Hemingway burbero benefico”, in forma di recensione giusto ad *Addio alle armi*, su “l'Unità” del 15 settembre del '46⁵, alle varie testimonianze epistolari⁶, fino almeno a quella, quanto mai rivelatrice, del '67 (il 13 dicembre), in cui rispondendo al grande “psicocritico” Michel David (la cui opera su *La psicoanalisi nella cultura italiana* era uscita appena un anno prima), riconosce nella lezione di stile da lui “coscientemente, intenzionalmente” recepita, impartita da Hemingway, nella propria narrativa d'esordio (specie in *Ultimo viene il corvo*), come quella che si traduce in un modo basato “su una

³ Come accennavamo, proprio in quel tempo postbellico Pavese si staccava peraltro dai termini del suo “mito americano” (faremo rapidamente cenno più avanti a uno scritto particolarmente problematico in tal senso, “Ieri e oggi”, di tre mesi successivo). Quanto all'interesse per l'America da parte di Calvino ben al di là della stagione neorealista, vedasi “L'America critica e fantapolitica di Italo Calvino” (Marazzi 1995).

⁴ Così nella lettera a Carlo Cassola, del 12 febbraio 1958 (Calvino 1991a, 248).

⁵ Ora nel volume *Saggi 1945-1985*: “Un pessimista è sempre stato in fondo, Hemingway. Che cosa ha portato lui e il suo protagonista a combattere sul fronte italiano, per una guerra che non sentivano? È stato quel suo estremo scetticismo di figlio della civiltà borghese che comprende la crisi della sua civiltà, che vuole guardare la realtà qualunque essa sia, per poi ritirarsene annoiato quando la vede” (Calvino 1995, 2116).

⁶ Abbiamo già citato la lettera a Cassola, del 12 febbraio 1958; chiarificante peraltro ancora la lettera a Ippolito Pizzetti del 22 aprile 1955, in cui Calvino commenta un saggio del destinatario, insistendo sul tratto, costante in Hemingway, d'una “assolutizzazione del proprio mito privato” (Calvino 1991a, 425-26); ancora un decennio più tardi, il 20 marzo 1964, scriverà a Franco Lucentini che “non ho amato mai nessun scrittore quanto Hemingway, con tutto che il suo personaggio sia passibile d'involgarimenti” (Ibid., 788); a Pizzetti, fra l'altro, Calvino dichiarava la propria predilezione, fra le opere hemingwayane, per il *Farewell to Arms*.

costruzione geometrica, su di un disegno di linee astratte, un procedimento combinatorio, un gioco di pieni e di vuoti”, anticipando addirittura i tratti dell'impronta borgesiana, assai più tardi appresa e ricevuta (Calvino 1991a, 968-70)⁷. Ma certo, fra le testimonianze più notevoli e illuminanti, è il progetto ancora interlocutorio di un saggio in qualche modo mitocritico sullo scrittore americano, esposto all'inizio del '50 (il 16 gennaio, per la precisione) all'amico Mario Motta (che giusto nella primavera di quell'anno avrebbe inaugurato le uscite del bimestrale *Cultura e realtà*, da lui diretto, e sopravvissuto solamente per quattro numeri): “Sarà più che un saggio su H. un saggio sul nostro incontro con H., della *nostra generazione italiana*, sulla utilità di H. (e utilizzazione, uso) per noi” (Calvino 1991a, 266); dove, fra idee ancora non chiare (ammette Calvino), il punto fermo è da rinvenire nel “significato dell'America per gli intellettuali antifascisti italiani cresciuti dentro il fascismo” (Ibid.)⁸; ma, anche, la necessità di superamento del mito medesimo, e di agnizione dei suoi limiti e del suo rovescio⁹.

Quel che interessa, qui, è intanto traversare la persistenza di quel “noi”, per il tratto generazionale che esso veicola; individuando semmai la matrice effettiva di quella temporalità per cui, nel segno del mito hemingwayano soprattutto (e a monte ancora dell'esperienza di *Americana*), una “generazione letteraria” si costituisce, e si riconobbe, fino a deflagrare appieno nel tempo appena postbellico. La temporalità insomma di quell'autoriconoscimento inclusivo, il senso di quella “generazione”, può limitarsi all'assoluto (e auto-mitopoietico, poniamo) presente del tempo resistenziale e postbellico, o non deve di necessità spingersi più indietro, radicarsi su una pur recentissima tradizione (di ricezione, di modellizzazione), giusto nel tempo di una sua circolazione difficile, se non semiclandestina?

7 “Insomma, nel ritratto che tenevo appeso al muro il mio Hemingway aveva già qualche lineamento del Borges allora ancora sconosciuto” (Calvino 1991a, 970). La lettera di Calvino è in riferimento all'articolo di Michel David, “Les delires logiques d'Italo Calvino”, apparso su *Le Monde* il 27 dicembre 1967, nel quale David recensisce *Le cosmicomiche* e *Ti con zero*, all'epoca non ancora tradotti in francese. Ma forse, a spingersi ancora più avanti, anche l'immagine dell'iceberg, che torna nella quarta delle *Lezioni americane* (sulla Visibilità) – per quanto indirettamente, citando Douglas Hofstadter (di *Gödel, Escher, Bach*), nell'interrogarsi sull'origine delle immagini che “piovono” nella fantasia, – può dotarsi di una sottile sfumatura hemingwayana, da *Morte nel pomeriggio*, per quanto rovesciata: se con Hofstadter l'immagine si riveste di un tratto di non-sapere e di aleatorietà “sperimentale”, da parte dello scrittore che cerchi di esprimere “le idee che possiede sotto forma di immagini mentali” (Calvino 1995, 702-3); mentre, in Hemingway, la rinuncia al narrare dettagliante, la scelta di omettere ovvero di tener “sommerso” il grosso degli accadimenti, è parte del suo *saper bene di che cosa sta scrivendo*, e della stessa forza della sua *verità*, trasmissibile al lettore per via diretta (v. Hemingway 1961, 164).

8 “Sia 'Russia' che 'America' erano un insieme di dati e aspirazioni italiane, erano due paesi di utopia, due utopie incomplete e complementari, e l'addizione 'Russia' + 'America' ('quella' R. + 'quella' A.) dava il grande paese d'utopia che fu, io credo, per molti, e certo non solo intellettuali, il vero 'obiettivo' della Resistenza. (Fu un fenomeno fine a se stesso, o conteneva una verità storica di cui bisogna continuare a tener conto?) Quello che si intendeva per 'America' c'è un po' tutto in H. La verginità di storia, la tecnica (saper fare le cose), la libertà e pienezza dell'amore, l'aria aperta, la democrazia immediata nei rapporti umani, il coraggio. E, come scrittura, l'ultimo risultato d'approfondimento tecnico: tecnico-funzionale è il linguaggio di H., in cui nulla è senza utilizzazione razionale immediata, nulla è astrattismo, solipsismo o belluria (come già nel grande ma fumoso Faulkner)” (Calvino 1991a, 266-267).

9 “Ma H. è un' 'America' che non trova la sua 'Russia'. Trova invece (e il guaio è che la cerca) la sua 'Europa'. Questo è il decadentismo di H. e la trova in base (come diversivo e spiegazione) agli elementi d'America deteriorata (e reale almeno quanto l'altra) che ci sono in lui: alcolismo, *ignoranza*, vuotaggine. E intuisce, lui barbaro, cose finissime sulla civiltà-barbarie europea; entra nell'olimpico del nostro irrazionalismo squisito, lui il 'tecnico': ma a noi che ce ne importa più? [...] Altro era che volevamo da lui [...] altro dunque ora al di là di lui (*Un addio a Hemingway*) al di là di lui (dove?) ora cerchiamo” (Ibid.). È peraltro singolare quanto, in questa lettera, Calvino anticipi (per via privata) il giudizio su un decadentismo o addirittura dannunzianesimo di Hemingway, che nel novembre dello stesso anno sarebbe stato espresso da Moravia sulle colonne de *Il Mondo* (lo vedremo brevemente più avanti). – Per una comprensione dell'ipoteca hemingwayana nel primo Calvino, è ormai d'obbligo rimandare a due acuti e convincenti saggi di Andrea Dini, pubblicati di recente: “Calvino, Hemingway e 'Per chi suona la campana’” (2015) e, in riferimento allo stile dialogico della prima produzione dello scrittore, “Hemingway è stato uno dei miei primi modelli'. Calvino e i 'moduli stilistici' dell'esordio” (2018).

Certo, il nome di Hemingway fungerà, di fatto, da sineddoche della letteratura americana fra le due guerre, nel suo assurgere a exemplum letterario per quella generazione letteraria in incubazione fin nel decennio dell'anteguerra: quasi naturalmente, nella narrativa e nella figura stessa biografica di quello scrittore finì per incarnarsi quel mito americano, o di un'America – avrebbe chiarito Pavese nel '47 – come “libero mondo” o “gigantesco teatro dove [...] veniva recitato il dramma di tutti”, come “grande laboratorio” atto a “creare un gusto uno stile un mondo moderni”, cui quella generazione s'era “affidata corpo e anima [...] per l'assurda e tragicomica situazione di morte civile in cui la storia [la] aveva per il momento cacciata” (Pavese 1951a, 193-96)¹⁰. – Con l'avvertimento, pure, di quanto questo concretissimo *teatro* potesse esser pervaso di un dato profondamente spirituale, un persino astratto “gioco di simboli”: su questa linea, assai meno sorprendente potrà apparire il sincretismo di Hemingway/Borges che abbiamo trovato espresso in tutt'altra era dall'allievo (Pavese mentore) Italo Calvino¹¹.

Di questa “America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane, innocente”, postulata da Pavese (1951a, 193), la forza rinverginante della cui letteratura¹², assurta al ruolo di “antitesi ideale al clima della prosa d'arte e dell'ermetismo” (Calvino 1951, XIV), avrebbe fatto irruzione nelle suggestive quanto lucide partizioni vittoriniane dell'*Americana* del '42, in particolare quelle novecentesche¹³, Hemingway diviene *naturaliter* (non già nelle pagine pavesiane tuttavia) il campione, fin dalla prima diffusione delle sue opere. Di fatto, la prima incidenza della *lezione* hemingwayana in Italia, è da individuare negli ultimi anni '20¹⁴; quando, subito, vi si afferma l'elemento caratterizzante, innovativo, degno di modellizzarsi nella prospettiva di un dire anti-retorico: quello che più

¹⁰ L'articolo, “Teri e oggi”, uscito su *L'Unità* il 3 agosto 1947, venne poi ristampato nel volume del 1951 *La letteratura americana* (non mi soffermo qui sulla disillusione espressa nella conclusione dello stesso, nella congiuntura postbellica: “ci pare che la cultura americana abbia perduto il magistero”). Calvino, nell'introdurre il volume pavesiano, avrebbe precisato ancor più: “E davvero, quest'America dei letterati, calda di sangue di popoli diversi, fumosa di ciminiere e irrigua di campi, ribelle alle ipocrisie chiesastiche, urlante di scioperi e di masse in lotta, diventava un simbolo complesso di tutti i fermenti e le realtà contemporanee, un misto d'America, di Russia e d'Italia, con in più un sapore di terre primitive – una incomposta sintesi di tutto ciò che il fascismo pretendeva di negare, di escludere” (Ibid., XIII). Sulla visione dell'America in Pavese, v. almeno *Cesare Pavese and America: life, love and literature* (Smith 2008) e “La cultura americana nella critica di Pavese. Mito positivo, Mito negativo” (Ieva, 2001). Per una comprensione delle difficoltà di circolazione delle letterature straniere nel ventennio fascista, v. anche “Foreign Literature in Fascist Italy: Circulation and Censorship” (Dunnett 2002). Molteplici gli studi dedicati al mito “americano” presso gli scrittori italiani prima e dopo la seconda grande guerra, a partire almeno da *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950* (Fernandez 1969); ma quanto mai chiarificatore il classico intervento di Umberto Eco, *Il modello americano* (1984), già uscito come “Il mito americano di tre generazioni antiamericane”, in *Comunicazione di massa* n.3 (1980); Eco vi tornerà nell'articolo *Il cuore rosso del sogno americano* (2001); il saggio si sofferma particolarmente sull'allegoria di un'America “epica”, capace di evocare la libertà negata negli anni del fascismo, che percorre a fondo l'antologia *Americana*. Sulla tesi echiana (e sull'aporia di quell'engagement, che Moravia – vi ritorneremo – mise poi in luce) si sofferma, più di recente, lo scritto di Vita Fortunati, *Hemingway, the embodiment of the american myth, and italian leftist writers* (2006).

¹¹ “Gli americani non sono realisti [...] Il messaggio degli americani [è] [...] il senso di una misteriosa realtà sotto le parole [...] L'individuo liberato scopre la realtà cosmica, una corrispondenza tra le cose e lo spirito, un gioco di simboli che trasfigurano le cose quotidiane e danno loro un valore e un significato, altrimenti il mondo sarebbe ischeletrito” (Pavese 1964, 344-345). O ancora: “il realismo dei Lee Masters, degli Anderson, degli Hemingway, mirerà variamente all'uomo integrale, a quella seconda realtà che sta sottesa alle apparenze, mirerà a 'nominare' le cose per liberarne la carica esplosiva spirituale, e per esso non sarà il caso di parlare di provincia o 'tranche de vie’” (Ibid., 184).

¹² Anzi “movimentato spettacolo d'energie poetiche che cercano di farsi letteratura nazionale”, avrebbe notato Calvino stesso nell'introdurre gli scritti americani di Pavese (Calvino 1951, XIV).

¹³ Ricordiamo i titoli delle sezioni novecentesche dell'antologia: *Il rivolgimento delle forme; Eccentrici, una parentesi; Storia contemporanea* (sezione in cui è incluso Hemingway, accanto a Faulkner); *La nuova leggenda*.

¹⁴ Una prima e sempre preziosissima ricostruzione dei modi di ricezione italiana dell'opera di Hemingway nella letteratura italiana, è stata quella, assai tempestiva (a un anno dalla scomparsa dello scrittore), ad opera di Anna Pandolfi, “La fortuna di Ernest Hemingway in Italia (1929-1961)” (1962).

tardi avrebbe perseguito un Fenoglio appunto staccandosi dai moduli dell'italiano letterario, e costruendo da una base “bastarda” – i brogliacci in “fenglese” – la sua lingua sempre più concreto-sublime, il suo stesso “grande stile”, per intero sulla rapidità del linguaggio (e della sintassi) anglosassone.

Fra i primissimi a introdurre la figura di Hemingway, fin dai suoi articoli sugli scrittori anglo-americani pubblicati sul *Corriere della sera* e altre testate a partire dal 1924, e poi raccolti in volume nel '32, fu uno scrittore di pura tradizione lombarda (o persino post-scapigliata, e già amico e primo traduttore italiano di Joyce), quale Carlo Linati: che dell'americano già aveva tradotto un racconto, *Soldier's Home – Il ritorno del soldato Krebs* (la cui lettura risulterà poi tanto determinante nel primissimo Fenoglio), poi riportato – appunto in quella versione – nell'antologia vittoriniana *Americana*, prima delle due traduzioni ad opera dello stesso Vittorini¹⁵. Linati fa riferimento alla raccolta *In Our Time* (del 1924), con esemplificazione specifica sul racconto *Big two-bearded River* “assai caratteristico dell'arte dell'Hemingway” per l'arte di descrizione degli eventi presentati “minutamente, ora per ora, gesto per gesto, come in una specie di graduale sinfonia omerica, di preciso e caldo affresco naturale”: i cui “toni” (lungi, è implicito, dall'essere puramente istintivi) sono “sapiantissimi” (Linati 1932, 206). E recepisce che la *virtù* autentica di questo scrittore, il suo *segreto*, – nel suo saper “agguantare l'interesse del lettore con la precisione del particolare e tenerlo lì incatenato all'episodio narrato, senza pur ricorrere a nessuna arte d'intreccio o allettamento di passioni”, – è nei “discorsi scuciti e ridenti” che ne caratterizzano il dialogato (Ibid, 204). La singolarità del narrare hemingwayano è colta dunque nel suo potere di avvincere malgrado la labile consistenza di un *plot*: “È strano: in questa storia senza rilievo, senz'avventura, senza intreccio, ma che consiste tutta in una lunga, minutissima redazione di atti pratici, il nostro interesse è condotto appassionatamente fino alla fine come si trattasse d'un favoloso racconto” (Ibid, 206).

Ma la storia della ricezione attiva di Hemingway da parte dei nostri letterati, è segnata profondamente da un breve non meno che fulminante e denso articolo di Mario Praz, pubblicato il 13 giugno del '29 su *La Stampa* (riportato in Brown e Livi 1964, 212-214; da cui citiamo per il rimanente di questo capoverso, e note). Qui, il prestigioso Anglista (che pur ci appare agli antipodi di Hemingway, quanto a gusto e predilezioni culturali) rileva come l'“accento nuovo” del narrare hemingwayano, ossia privo di qualsivoglia “eco delle ricette correnti”, consista soprattutto nella sua *apparente semplicità* (da rimarcare l'epiteto, “apparente”)¹⁶, in grado di far sì che la scrittura in lui acquisisca i tratti d'una inaudita (ancor più che *obiettiva*) e quasi *rabdomantica* concretezza¹⁷: ove il “ripetuto contatto verbale” giunge, letteralmente, a “fasciare le cose”; capace insomma di pervenire “con un minimo di mezzi, [a] un massimo di potenza evocatrice”¹⁸. Il giudizio risulta peraltro, e in modo per nulla velato, una critica nei confronti del narratore-tipo europeo, nell'era del suo esaurimento, modernistico o non¹⁹; a questo, Praz oppone la “sobria aderenza” d'uno stile che “sembra esistere naturalmente” (ben diversa da quel “laborioso processo di

15 Lo scritto è inserito nella raccolta *Scrittori anglo-americani d'oggi* (Linati 1932, 199-210); sul *Corriere della sera* Linati aveva pubblicato un primo articolo su Hemingway nel 1926, *Racconti in verde e sole*, ma ancor prima, sulla rivista *Il convegno*, VI.6-7 (giugno-luglio 1925), la traduzione di *Soldier's Home*, arricchita d'una sua nota introduttiva (che parla di “effetti sorprendenti” ottenuti con una “brutale povertà di mezzi”); dell'uscita del '25 riferisce Gaetano Mariani, nel suo prezioso intervento in questa medesima sede.

16 “Si limita a ripetere i discorsi quasi seccamente, a delineare gli aspetti circostanti col minimo di parole possibile”.

17 “Il suo stile aderisce ai contorni delle cose con una fermezza che ha dell'impersonale”.

18 “Hemingway riporta una mezza frase, descrive l'espressione d'un volto, un moto delle labbra, un nonnulla; e da questo nonnulla tutta una scena riceve interpretazione e luce”.

19 “Nulla del cerebralismo che non sa fare a meno di categorie e di canoni, e non contempla oggetto che non deformi secondo le une e non giudichi secondo gli altri, sì da dare del mondo una visione artificiale, retorica, sia pure tagliata alla moda”.

semplificazione” riscontrato negli europei)²⁰. Pure, il mito dello scrittore istintivo, incolto, sbocciante dal primordiale-aperto del senso selvaggio d'un'America, resta tuttavia un interrogativo, e anzi pare messo in crisi dai dubitativi che sottilmente tramano l'ineffabile intervento dell'Anglista: “semplicità” *ma* “apparente”; non “esiste naturalmente”, ma “*sembra* esistere”... Il processo di una ricezione assoluta ma distillata, anche, intellettualizzata (che abbiamo visto retroattivamente dichiarata dal Calvino del '67, o che vedremo emergere dalla scrittura vittoriniana fin dall'anteguerra), *sembra* trovare espressione, insomma, già in questa tanto lucida e aperta pagina praziana.

Qui sarebbe compito improbo e in parte improprio, ripercorrere dettagliatamente una storia della ricezione italiana di Hemingway, e delle reazioni suscitate dalla lettura della sua opera, fino almeno alle due polemiche aperte da Moravia (che pure, negli anni del Regime, era stato di Hemingway fra i primissimi traduttori, per il racconto *The killers* sulla longanesiana rivista *L'Italiano*): la prima fin nel '50 sul *Mondo* di Pannunzio (in data 11 novembre), tacciante Hemingway di dannunzianesimo, nello specifico per *Al di là del fiume e tra gli alberi* (a difesa dov'è fieramente ergersi Elio Vittorini, che dimostrò come il protagonista di quel romanzo discendesse piuttosto dal Tolstoj della *Morte di Ivan Ilic*²¹), la seconda, piuttosto articolata (ma sempre incentrata su un paradossale decadentismo in atto nell'opera dello scrittore), undici anni dopo, su *L'Espresso*, all'indomani della tragica morte²², suscitando diverse reazioni titolate, interventi in forma di *Lettere al direttore* (per la gran parte in disaccordo), pubblicati nei successivi numeri del settimanale, a firma di autori come Piovene, Bassani²³, Delfini... Fino a indurre Moravia a una seppur parziale revisione, a rivelazione del più effettivo e immediato bersaglio della polemica – più ancora che l'opera e l'automitopoiesi hemingwayana, la sua malintesa serializzazione nella schiera dei suoi seguaci, specie, desumiamo, in Italia: “il successo, in parte, fu dovuto alla forte stilizzazione che, per così dire, rendeva apparentemente facile e adattabile una maniera di scrivere che invece era molto difficile e rara” (Moravia 1961, 8)²⁴. – Una “stilizzazione” (lo avrebbe osservato, al solito, Calvino) tuttavia difficilmente separabile dalla sua “energia”; che si metabolizza, tutt'altro che passivamente, nella scrittura così come nell'azione culturale di Elio Vittorini, prima e dopo la Liberazione²⁵.

20 “Quella sobria aderenza che in un europeo di solito è frutto di un laborioso processo di semplificazione, in questo americano sembra esistere naturalmente”.

21 La risposta vittoriniana, uscita nel novembre del '50 sul n.47 de *Il Mondo*, venne poi riprodotta sette anni dopo nel *Diario in pubblico* come “Hemingway e Tolstoj (A proposito d'un libro che pur è il meno buono dell'americano)” (Vittorini 1980, 304-5).

22 L'articolo, uscito sul numero del 9 luglio 1961, col titolo di “Niente e così sia”, venne ripubblicato in *L'uomo come fine e altri saggi* (Moravia 1964, 361-67).

23 Fin nel '46, su *Il Mondo* del 3 agosto, Giorgio Bassani aveva dedicato parole assai acute ad *Addio alle armi*, “opera chiave, arbitra tra due età polemicamente opposte l'una all'altra”, in cui “sembrano riassunte (e liquidate) tutte le esperienze letterarie dell'800: e insieme anticipate quelle di questi venti anni”, fino a ricondurre la “antiretorica” Milano hemingwayana a quella dei *Promessi Sposi*, o a quella della *Chartreuse* e di *De l'amour*: “Forse Milano, e la pianura lombarda, e le tristi nebbie che salgono da essa a sfumare gli argini del Po, erano il punto obbligato e necessario dove si sarebbero dovuti incontrare, al principio e al termine di un grande secolo letterario, un certo numero di scrittori tutti ugualmente infastiditi, e sia pure per diverse ragioni, della letteratura e della retorica” (Brown e Livi 1964, 218-20).

24 Da sottolineare quell' “apparentemente”, ad accertamente ricondurre il giudizio entro l'orizzonte critico già delineato da Praz. Nei suoi ultimi anni, Moravia si esprimerà nel modo più netto ed esplicito, circa il debito di quella generazione nei confronti, in particolare, di *A Farewell to Arms* (ma sappiamo quanto, ancor più, potesse esser stato determinante il romanzo sulla guerra civile di Spagna): “Tutto il nostro neorealismo viene fuori da un solo romanzo: *Addio alle armi* di Hemingway. È una cronaca autobiografica e quasi giornalistica elevata a livello lirico” (Camon, 1988: 30); naturalmente, anche qui, il giudizio su quella generazione, e sulla sua “stilizzazione”, è affatto sminuente.

25 Così scriverà Italo Calvino nel '68, nello scritto *Vittorini: progettazione e letteratura*, apparso sul numero speciale che nel '67, nella sua ultima uscita, *Il menabò* dedicò alla commemorazione di Vittorini, l'anno successivo alla morte; poi inserito in *Una pietra sopra*:

Moravia peraltro attacca Hemingway in quanto campione di quel mito statico e indiscusso della (propria) gioventù, che vede attivo soprattutto negli scrittori americani²⁶; e in questo, implicitamente smontandone il mito generazionale, che pochi anni prima Calvino – lo abbiamo visto – aveva fissato nella consistenza di quel *Noi*. Ma è da dire, qui, che lo stesso Vittorini nel '48, riportando il mito sul piano appunto della stilizzazione, ne aveva riscontrato una staticità, un ineluttabile impressionismo “adolescenziiale” – riposto nella implicita adesione degli americani all' “epopea popolare” – che finiva per vanificare la stessa forza innovativa delle loro forme oltre-romanzesche (Vittorini 1974, 438).

E torniamo appunto al nesso di quegli anni '40, prima e dopo la Liberazione; a quel nodo “generazionale” che (attraverso Calvino) ci si è rivelato. È evidente che tale “stilizzazione” hemingwayana, la sua intiera antiretorica che da noi avrebbe immediatamente assunto il valore di una decisa opzione antifascista, nella sincopata (concisa, espressionistica) ritmica del dialogato, la tensione paratattica (o sia poemica), il formidabile effetto di presa diretta o meglio di immediata fondazione di realtà (“Le cose di Hemingway non diventano reali: sono reali”, avrebbe poi detto, lapidario, in un articolo del '61 su *L'Espresso*, Antonio Delfini)²⁷, da noi venga recepita, e reinventata e divulgata, innanzitutto da Vittorini, da traduttore, da scrittore, da carismatico, iperprogettuale organizzatore culturale (e non senza echi di altri ancor più stilizzanti-musicali americani fra le due guerre, innanzitutto la Stein); ma, quasi per traslato, da Pavese, che pure nei suoi scritti americani non si sarebbe mai specificamente dilungato sullo scrittore di *A Farewell to Arms*, ma che poi lo avrebbe introdotto all'amatissima allieva, Fernanda Pivano (cui aveva già “ceduto” la traduzione dell'*Antologia di Spoon River*, salvo poi dover intervenire pesantemente per i disinvolti e “creativi” svarioni della Nanda [Moscardi 2013]), giusto lasciandole, pare, sul finire degli anni '30, in portineria una copia del libro²⁸. Eppure, è ipotizzabile che, parallelamente all'influsso esercitato in quella

“Energia e stilizzazione definiscono l'epoca 'hemingwayana' della letteratura mondiale a cavallo di due guerre mondiali che Vittorini accompagna” (Calvino 1995, 179).

26 “Uno dei caratteri più significativi della letteratura americana moderna è l'incapacità di molti scrittori di oltrepassare, arricchire e sviluppare il mondo della loro adolescenza e prima giovinezza. La partenza dello scrittore americano è sovente splendida: candore, coraggio, curiosità, senso dell'avventura, avidità d'esperienza; purtroppo però ad un massimo di carica vitale corrisponde non di rado un minimo di bagaglio culturale. In altri termini la fiducia nella vita s'accompagna con una sfiducia nelle risorse della cultura la quale non potrebbe, secondo lo scrittore americano, non snaturare e appesantire l'immediatezza e autenticità dell'esperienza diretta. Naturalmente quest'atteggiamento è anch'esso un fatto di cultura: sia pure d'una cultura minore, degradata e antiumanistica. Il risultato di questa sfiducia nella cultura è che lo scrittore americano per lo più si limita a raccontare la propria giovinezza; la quale per lui è un capitale d'ispirazione da spendere subito, senza pensare ad investimenti fruttuosi che gli assicurino una tranquilla vecchiaia. [...] Egli sembra, cioè, incapace di sviluppare i propri temi abbandonandone via via le parti esaurite e caduche e facendo frondeggiare e fiorire quelle vigorose e durevoli” (Moravia 1964, 361).

27 “Ammaestrato dall'incantevole tacitanesimo del messicano Guzman e dalla grandezza contemplativa del gioissiano Anderson, Hemingway ha scoperto una maniera di dire le cose (dall'interno e dall'esterno) come se non fossero esistite prima che l'autore le pensasse e compitasse. Le cose di Hemingway non diventano reali: sono reali. Sono istantanee curiose, col tempo e lo spazio che le precedono e le sorpassano” (Brown e Livi 1964, 231).

28 A Fernanda Pivano traduttrice di Hemingway in questo convegno è dedicato l'illuminante e condivisibile intervento di Luca Briasco, cui rimando volentieri. Noterei solamente, ai fini del mio contributo, che nello stesso irruento, disinvolto e insieme pedissequo (fino a un sospetto di dadaismo, o di *stream of consciousness*) impressionismo del suo modo traduttorio (che appare ancor meno giustificata per *A Farewell to Arms*, esistendo del libro già una traduzione italiana, e varie francesi che pure lei aveva avuto modo di consultare), l' “apostolato” hemingwayano di Pivano è da considerare a tutti gli effetti un tassello ulteriore e fondamentale di quella prospettiva generazionale, in cui è possibile inquadrare la ricezione attiva di quello scrittore negli anni del secondo dopoguerra, e oltre; ricordandosi il mito di Hemingway a quello di altra *generazione*, quella Beat, del cui affermarsi in Italia la Nanda sarebbe stata la responsabile prima. Allo scrittore, Pivano a più riprese e fino ai suoi ultimi anni estese il suo atto d'amore, la bella e assai ispirata narrazione critico-biografica del suo *Hemingway* (pubblicata in una prima versione nel 1985 da Rusconi, fino al 2001 da Bompiani, ampliata dall'autrice); così, nella “Memoria” in posizione iniziale: “Fuori del tempo la sua prosa stellante e inimitabile, i suoi dialoghi dove le parole cadono come gocce di perle col peso di glabre verità inconfutabili, le sue innovazioni stilistiche e contenutistiche, il suo modo di narrare con un'aderenza alla realtà che veniva dall'ansia di abolire le sovrastrutture, il suo incessante e affascinante understatement la sua paratassi incalzante nell'assenza totale di ipotassi, voglio dire

generazione dall'antologia *Americana* (pur censurata al suo uscire nel '41, e pubblicata l'anno dopo solo col "paracadute" d'una "antiamericana" prefazione di Cecchi), il modello penetrasse quasi naturalmente, e addirittura anonimo, inconsapevole, deprivato di un riferimento diretto alla fonte, nelle scritture brevi del tempo resistenziale, nei giornali e taccuini partigiani, spesso illetteratissimi ma in cui il terreno della parola diretta, provvisoria, senza precise gerarchie sintattiche, pur in embrione è già pienamente attivo (di necessità e virtù, nell'insidioso frantumarsi di quel tempo aperto negli interstizi lasciati disponibili fra l'una e l'altra deflagrazione, l'una e l'altra retata, l'una e l'altra imboscata [Corti 1978, 25-110]). E fino, certo, a riassumersi, tutta, nella materica narrativa di Fenoglio (concreto-rarefatta), a partire dal tempo della sua stessa preistoria (*Appunti partigiani*). Ma qui, adesso, più che sull'influsso specifico esercitato sui e dai dioscuri della cultura letteraria di quel tempo, dal binomio Pavese-Vittorini, è il caso piuttosto di riportarci intanto al giudizio di Emilio Cecchi pubblicato in *Mercurio* nell'ottobre del '45, in cui si replicano pressoché invariate diverse delle osservazioni già avanzate nella introduzione di *Americana* imposta a Vittorini per l'uscita del '42, e però indirizzandole ai (non specificati) "copisti" internazionali, ma ormai già anche italiani (allusione a Vittorini, a quell'altezza, soprattutto)²⁹. Il giudizio, già riduttivo in parte (malgrado il riconoscimento reso specie nell'explicit dello scritto) anche per il quanto di "atletismo verbale" riscontrato in Hemingway (Cecchi 1945, 117), che accomunerebbe lo scrittore a Maupassant, s'impenna appunto sulle costanti di quella stilizzazione, in particolare sulla natura di "fugato" (epiteto reso nell'intro all'*Americana* del '42), cifra del suo "famoso" *dialogato*: "che del resto, in Hemingway è sempre in pelle in pelle, anche là dove non è ombra d'interlocutori o di dialogo. Ch'è insomma la nativa forma d'associazione molecolare della sua fantasia" (una vera e propria "formula chimica", aveva scritto nel '42): "e tecnicamente il miglior regalo ch'egli fece alla letteratura. Un regalo che prestissimo doveva diventare una sorgente di contagio internazionale. Oggi ce lo ritroviamo fra i piedi dovunque. Nella prosa narrativa corrente, e nelle corrispondenze giornalistiche; in forma d'un ripetere, riprendere e giuocarsi fra i denti una frase comune, sbadata, insignificante: modificarla impercettibilmente, darle un certo tono di mistero; per poi tornare a evocarla, palleggiarla e ringhiottirla, farsela di nuovo uscir fuori da una manica o da una narice, all'infinito" (Ibid, 118). E ci sarà chi, di lì a pochissimo, e proprio nell'anno d'oro (per Corti 1978) del neorealismo, il 1947, trasporrà il (pre)giudizio cecchiano (anche morale: direttamente volto alla narrativa dei "giovani scrittori italiani", in primis Calvino, ma anche Natalia Ginzburg e Milena Milani), per il prevalere in essi di un "recitativo secco", di una "retorica della lingua parlata", direttamente appresa da Hemingway (per cui "una esteriore influenza e la memoria di contemporanee letture hanno giuoco e nel gusto delle parole e nella fattura sintattica", in una sorta di "antitetica lotta" fra un modello "preciso" e una "propria fantasia poetica")³⁰.

quel rincorrersi delle sue coordinate senza appoggiarsi sulle logicità delle subordinate, resteranno come gioielli"... (Pivano 2001, 12).

29 Di fatto, gli argomenti (e le pirotecniche immagini) che rimbalzano fino all'articolo del '45, scaturiscono da una recensione alla traduzione vittoriniana di *Ask the Dust*, di John Fante, del 1941 (pubblicata col titolo "Pane al pane e vino al vino" in *Corriere della sera*, 30 marzo 1941, p.3). Una recente, articolata ricostruzione dei processi e delle modalità di censura che condussero all'edizione del '42 di *Americana* (in una versione depauperata delle note critiche vittoriniane e corredata dall'introduzione cecchiana, volta a demolire il mito americano, letterario e non solo), è quella resa in Paterlini 2017.

30 L'articolo di Enrico Emanuelli, "Il 'recitativo secco'", pubblicato con lo pseudonimo de 'Il pescatore' su *l'Umanità* del 4 dicembre 1947, che si cita, è stato riesumato (assieme alle varie altre dell'epoca) da Andrea Dini ne *Il Premio Nazionale "Rivione" 1947 e Italo Calvino* (2007, 326-327); e dal medesimo discusso nel succitato contributo del 2018 "Hemingway è stato uno dei miei primi modelli". Calvino e i 'moduli stilistici' dell'esordio".

Fatto sta che pochi anni più tardi, nell'ambito della radiofonica *Inchiesta sul neorealismo* a cura di Carlo Bo, in onda sul Terzo programma RAI tra l'ottobre del 1950 e il marzo del 1951, il capofila ormai di questi “giovani scrittori”, Italo Calvino, avrebbe richiamato all'urgenza di *trovare la realtà* o magari “capire veramente dove sia e cosa sia” (Bo 1951, 47), come esigenza-cardine dell'ormai semi-archiviato neorealismo; ma anche, alla sua ricerca di “altri motivi d'espressione” che non quelli dettati dalla “letteratura della testimonianza interiore, della confessione individuale”, l'ormai soffocante “cerchio magico di quella schiva e assorta letteratura interiore” (Ibid, 48).³¹ Più specificamente, Calvino dichiara: “Era naturale che noi giovani cercassimo i nostri maestri tra coloro che ci pareva tendessero a una risposta a queste domande. Pavese e Vittorini, scrittori quanto mai diversi per formazione e per temperamento, possono trovare un denominatore comune in questa loro presenza storica, in ciò che contribuirono a smuovere, a sbloccare, in ciò che la nostra generazione cercò in loro. E penso, più ancora che a determinate loro opere, alla somma delle suggestioni e dei fermenti mossi dalle attività dell'uno e dell'altro” (Ibid).

Chi infatti, e lo abbiamo intravisto, si fece portatore, non solo della vis stilizzante *americana*, hemingwayana e non (spingendola sul pedale metafisico, simbolico, che il Pavese in *Ieri e oggi* avrebbe precisato), a compattare una intera generazione culturale, fu più apertamente Vittorini. Innanzitutto nella sua azione di “apostolato” traduttorio (in modo limitato, ma significativo, per Hemingway)³², a partire dal famoso Decennio delle traduzioni³³, in cui (a riassumerla, in sintesi estrema, con Eco) nel suo *vittorinese* “una creatività partecipante metteva in secondo piano l'esattezza filologica” (2001), operando “un lavoro di acquisizione creativa, che cerca di riplasmare il testo” (Gorlier 1966, 160), di farlo fruttare nel suo proprio (di Vittorini) spessore di scrittura, porlo in *evoluzione* una volta acquisito al bagaglio della sua *formazione* (e linguistica e culturale)³⁴. L'interesse primario, che Vittorini dichiarerà più avanti a ripensare proprio alla sua

31 Ma poi: “Ma a dare corpo a quelle possibilità poetiche che covavano negli animi e nell'aria, non bastarono certe letture; ci volle un inaspettato incontro con la vita, ci volle che l'Italia di cartapesta in cui non riuscivamo a riconoscerci crollasse e ne scoprimmo un'altra, più cruda e dolorosa, ma più nostra e antica” (Bo 1951, 48).

32 A parte le traduzioni di vari dei testi da lui inclusi in *Americana* (E. A. Poe, R. Lardner, M. Callaghan, W. Faulkner, E. Caldwell, W. Saroyan, J. Fante, oltre che Hemingway stesso; i testi non da lui trattati li affidò a intellettuali e scrittori di punta quali di Ferrata, Fulchignoni, Gadda Conti, Linati, Montale, Moravia, Morra, Pavese, Piovene), Vittorini tradusse poco meno di 50 volumi, principalmente dall'inglese (di autori tanto americani quanto inglesi, da Shakespeare a Defoe, da Poe a Lawrence, da Caldwell a Steinbeck, da Galsworthy a Faulkner, da Maughan a Powys, da Saroyan a Fante...), ma anche dallo spagnolo (le *Nozze di sangue* di Garcia Lorca) e dal francese (*Les enfants gatés* di Philippe Hériat; più una prosa di André Frénaud, *A propos de Mantegna*). Da notare che le uniche traduzioni da Hemingway sono quelle dei due racconti che incluse in *Americana*. Sull'attività traduttoria dello scrittore, v. almeno “Vittorini traduttore e la cultura americana” (Gorlier 1966) e “Che ve ne sembra dell'America?: Notes on Elio Vittorini's Translation Work and William Saroyan” (Ferme 1998); ma anche (per il romanzo di formazione intellettuale, sulla falsariga delle letture straniere) *Maestri cercando. Il giovane Vittorini e le letterature straniere* (Esposito 2009). Da sottolineare il ruolo “segreto” di cooperazione al lavoro traduttorio (fondamentale per chi, come Vittorini, di fatto non aveva troppa dimestichezza con la lingua inglese), svolto dalla triestina (ma poi assai presto ligure) Lucia Rodocanachi, nata Morpurgo, già collaboratrice di Montale (e da questi introdotta a Vittorini); Rosa Quasimodo (sorella di Salvatore, e prima moglie di Vittorini) avrebbe ricordato in questo il lavoro di traduzione dell'ex-marito: “La signora Rodocanachi faceva a Elio la traduzione letterale, parola per parola che a leggerla non si capiva niente. Lui, poi, a quelle parole dava forma. Sua era la costruzione, l'invenzione; non si legava a quelle parole fredde. Lui raccomandava sempre a lei di fare la traduzione letterale, precisa, parola per parola, articolo per articolo, frase per frase. E poi lui la trasformava in un romanzo. Erano romanzi suoi che traduceva” (Antonelli 2011). A tale riguardo, v. “Translation and Concealment: The Lost Voice of Lucia Rodocanachi” (Dunnett 2004); “Traduzioni d'autore e no. Elio Vittorini e la “segreta” collaborazione con Lucia Rodocanachi” (Aveto 2006); ma infine, soprattutto, il carteggio pubblicato di recente nel volume *Si diverte tanto a tradurre? Lettere a Lucia Rodocanachi 1933-1943*, a cura di Anna Chiara Cavallari e Edoardo Esposito (Vittorini 2016).

33 “Il decennio dal '30 al '40, che passerà nella storia della nostra cultura come quello delle traduzioni”. (Pavese 1951b, 223).

34 Assai esplicite e chiarificatrici in tal senso le parole indirizzate a Enrico Falqui, in una lettera del 19 marzo 1941: “Riguardo agli americani io non rinnego affatto la loro influenza: so che traducendoli ho ricevuto grande aiuto nella formazione del mio linguaggio. Ma allo stesso tempo so di averli tradotti in un mio linguaggio: non preesistente e non fisso; bensì in evoluzione”

formazione (anni '30) al narrare (ci riferiamo alla *Prefazione* del '48 al *Garofano rosso*), è proprio nella capacità degli americani (in particolare Hemingway, considerato, qui come altrove, accanto a Faulkner), nella intrinseca musicalità del loro approccio (“procedere ad orecchio della vita non a riflessione sulla vita”), di rinnovare il romanzo “in senso di sviluppo poetico” (o di “riscuotere il romanzo dall'intellettualismo e ricondurlo a sottovento della poesia”): pur nella consapevolezza che, lungi dall'aprire ad esso una “maturità poetica”, essi “si muovevano ancora lungo la felice linea adolescente dell'epopea popolare” (Vittorini 1974, 438).

Il giudizio espresso in *Americana* è inciso su pietra, nel modo aforistico che contraddistingue lo stile delle sue introduzioni nell'antologia; la prosa di Hemingway sarebbe caratterizzata da una sorta di *duplicità* “lineare”: “I simboli nascono [...] senza travaglio uterino; per elisioni, sottintesi e ritorni di immagini: come Minerva nacque dal cervello di Giove”; o da un narrare “senza motivazione” (non dire “nulla che mostri, o spieghi qualcosa”); lo scrittore di *Addio alle armi* vi è assunto quale il campione di urgenza generazionale ovvero a tematizzare la *gioventù* come il soggetto di una difficile e controversa forma di *purezza*; proponendo dunque, alle generazioni di quegli anni, un ethos inquieto che può giungere a “un ideale stoico”, corrispondente alla consapevolezza “che le vie della purezza sono simili a quelle della corruzione, e che la purezza è feroce, e che ogni velleità di ferocia è una velleità di purezza” (Vittorini 1968, 744-745). Ed è quanto si articolerà, di lì a brevissimo, nelle più accese, esplosive scritture “barbare” del dopoguerra, a partire appunto da *Uomini e no*: ma passando, per intero, appunto, per l'infanzia di *Pin*. Per quindi giungere, soprattutto, al “gettone” fenoglioiano dei *Ventitre giorni della città di Alba*, raccolta di *racconti barbari* (primo e topico titolo infatti proposto per il volume da Vittorini in persona³⁵, e accettato di buon grado da Fenoglio [2002, 35-6], ma in ultimo rigettato dall'editore, Giulio Einaudi, con disappunto da parte dell'autore [Ibid., 55]); o con evidenza anche maggiore alla sua preistoria, ove è inscritta una espressa fonte hemingwayana, il breve romanzo, scritto nei tardi anni '40, *La paga del sabato*: fra i cui meriti, per Calvino primo e comunque critico lettore del manoscritto, è quello di costituire un “documento della storia di una generazione; l'aver parlato per la prima volta con rigorosa chiarezza del problema di tanti giovani ex partigiani” (2000, 312); il romanzo, cui Fenoglio rinunciò indotto a ciò da Vittorini³⁶ (che al più lasciò che ne traesse due racconti, inclusi poi della seconda parte del volume dei *Ventitre giorni*), deriva infatti soprattutto dal racconto *Soldier's Home*, già inserito in *Americana* col titolo *Il ritorno del soldato Krebs* nella traduzione di Linati (Bufano 2013, V-XLVIII). Nel volume infine composto dei *Ventitre giorni*, il

(Vittorini 1985, 121). Pochi giorni prima (12 marzo), sempre a Falqui: “Perché mi perseguiti tanto con gli Americani? Vorrei che giudicassi un po' meglio: un po' più con calma. Io non rifiuto quello che è giusto: e che mi son trovato io stesso. E che poi è molto più Eliot o Pound o Allen Tate che non Saroyan malgrado le parvenze del disse. Ma è curioso che proprio chi non conosce i miei americani direttamente più si accanisca nell'accusa. Curioso? No, logico. Conosciuti nelle mie traduzioni, solo non si pensa che quel linguaggio è mio, e dopotutto sempre lo stesso – che si tratti di Saroyan o di Caldwell (o di Powys) e via di seguito; mentre così diverso negli originali, dall'uno all'altro” (Ibid., 119). Silvia Guslandi, nel suo “Portare Steinbeck agli italiani. La traduzione vittoriniana di 'Pastures of Heaven'” (2012) – assieme al saggio di Mario Materassi, “Da 'Light in August' a 'Luce d'Agosto': i reati letterari di Elio Vittorini” (1997) – nota tuttavia nelle traduzioni vittoriniane, quale infrazione ricorrente, la reintroduzione di pur essenziali didascalie, già assenti nell'originale: “aggiunte esplicative che tolgono immediatezza allo scambio, impoverendone la qualità mimetica” (Materassi 1997, 85). Da rimarcare, anche, il giudizio espresso per via epistolare da Pavese, nella lettera indirizzata a Vittorini il 27 maggio del '42, dove giudica *Americana* o più precisamente le sue note introduttive “una storia letteraria vista da un poeta come storia della propria poetica”, non troppo diversamente da ciò che fu il *De Vulgari* per Dante (Pavese 1966, 634).

35 “Si potrebbero chiamare per il filo piemontese *che li unisce Racconti barbari*”. Appunto anonimo e privo di data (ma sicuramente vittoriniano, e da far risalire ai primi di settembre del '51) nel Fondo Fenoglio-Einaudi, riportato in *Lettere 1940-1962* (Fenoglio 2002, 36). La vicenda è ripercorsa da Luca Bufano in *Beppe Fenoglio e il racconto breve* (1999).

36 Il romanzo venne poi recuperato da Maria Corti e pubblicato nel 1969 nella sua interezza nella einaudiana collana dei “Supercoralli”.

risolto redatto da Vittorini – nel riconoscimento di un *sapore “barbaro”, d'una crudeltà senza ostentazione, d'un oggettivismo nella “penetrazione psicologica”, d'una “evidenza cinematografica”,* – particolarmente metterà in luce l'indice di “hemingwayanità” riscontrato nell'autore allora al suo esordio, pur decantato dei clichés da “cinematografo” (o “cartonaccio del cinematografo”) in precedenza riscontrati nella *Paga*³⁷. Naturalmente, nell'ordine d'una “cinematograficità” nella scrittura, spicca l'opposizione tra cliché (*cartonaccio*) ed *evidenza*, riscontrati (in negativo il primo, in positivo il secondo) nel primo Fenoglio; e resterebbe da riferire sulla qualità implicitamente “filmica” della scrittura vittoriniana specie di *Uomini e no*, e riportarsi poi alla piena presa “cinematografica” delle scritture americane fra le due guerre, in primis la hemingwayana appunto...

Sta di fatto, che è apertamente nel segno di Hemingway che nasce il progetto del “Politecnico” vittoriniano, con l'elezione del romanzo della guerra civile spagnola, *Per chi suona la campana*, proposto per un'uscita seriale, fin dal primo numero del 29 settembre 1945 e per l'intero corso dell'uscita settimanale della rivista (che, dal maggio '46, divenne poi mensile, uscendo poi sempre più irregolarmente), nella traduzione di Bruno Zevi e Vittorio Foa, appena prima dell'uscita integrale presso Mondadori (in differente traduzione); e con esso, l'idea stessa mobile di “nuova cultura” (dibattito avviato anch'esso nel primo numero della rivista, con una proposta dello stesso Vittorini), schierata ma non asservita a logiche partitiche. E appunto dalla voce del Partito, nella specie dall'autorevole critico togliattiano-ortodosso Mario Alicata (che aveva già svolto un ruolo cruciale nella sceneggiatura dell'*Ossessione* viscontiana), a breve giunse la moratoria sulla “corrente *Politecnico*” (sul numero di maggio-giugno 1946 di “Rinascita”), che attaccò il concetto di “nuova cultura” formulato dall'eterodossa “corrente” proprio utilizzando Hemingway come grimaldello: la cui predilezione da parte degli intellettuali del “Politecnico” è sentita come indice di “intellettualismo”, nella sovrastima da essi fatta di una tensione “rivoluzionaria” nello scrittore americano³⁸. All'attacco di Alicata, Vittorini stesso risponderà sul numero 31-32 del “Politecnico” del luglio-agosto '46, con uno scritto inserito nella sezione *Risposte ai lettori* col titolo *Politica e cultura*³⁹, che immediatamente prelude alla celebre polemica con Togliatti, la quale (in risposta a un attacco portato dal Segretario in persona, su “Rinascita” il 10 ottobre del '46) sarà condotta infatti con un lungo, articolato articolo dal medesimo titolo, apparso nel n.35 della rivista gennaio-marzo 1947, che assai più che nella prima risposta ad Alicata, rende conto della portata culturalmente *rivoluzionaria* di una “letteratura di crisi” (capace di “porre attraverso la sua opera esigenze rivoluzionarie, ma *diverse* da quelle che la politica pone:

37 In questo, Vittorini riscatta il duro giudizio su *La paga del sabato*, già da lui rifiutata in quanto, a suo vedere, un “cartonaccio del cinematografo”, nota senza firma nel Fondo Fenoglio-Einaudi, riportata in Beppe Fenoglio, *Lettere* (2002, 36). Il giudizio espresso da Calvino, pur riscontrando ancor prima di Vittorini, *dietro* il romanzo, “molto di già scritto, molto cinematografo”, fu invece assai meno negativo; così scrisse a Fenoglio il 26 settembre 1951: “Vittorini s'è sempre più deciso che nel romanzo c'è troppo cinematografo, e vuole fare solo i racconti, pensando che per il romanzo troverai di sicuro un altro editore. Io non sono del suo parere perché come sai il romanzo mi piace, ma la collana la dirige lui e pubblica solo cose che lui si sente di difendere fino in fondo” (Calvino 2000, 317). Sulla effettiva qualità “cinematografica” del romanzo, vedasi “Rilettura de 'La paga del sabato': Fenoglio, cinema e storia” (Cooke 2008, 133-46).

38 “Secondo me è intellettualismo giudicare 'rivoluzionario' e 'utile' uno scrittore come Hemingway, le cui doti non vanno al di là d'una sensibilità da 'frammento', da 'elzeviro', e 'rivoluzionario' e 'utile' un romanzo come *Per chi suona la campana* che rappresenta la riprova estrema dell'incapacità di Hemingway a comprendere e a giudicare (cioè, poi, a narrare) qualcosa che vada al di là d'un suo quadro di sensazioni elementari e immediate: egoistiche” (Alicata 1946).

39 Da notare che nello stesso numero appare uno scritto a firma Giuseppe Trevisani, “Storia breve di Ernest Hemingway”, fortemente critico nei confronti dell'opera dello scrittore e di un suo individualismo di “cattivo cattolico” (e che fa da sponda, di fatto, agli attacchi di Alicata). La risposta vittoriniana qui non entra nel merito di un giudizio sull'opera di Hemingway; un articolo più specificamente dedicato allo scrittore è quello che apparirà nel numero successivo, il n. 33-34, del settembre-dicembre 1946, con il titolo “A proposito di Hemingway”.

esigenze interne, segrete, recondite dell'uomo *ch'egli soltanto sa scorgere nell'uomo*"), di cui Hemingway, accanto a Kafka, è assunto, nuovamente, ad alfiere seppur semi-inconsapevole⁴⁰. Ciò è quanto, poi, Vittorini stesso riformulerà due anni dopo in un'epistola indirizzata a Hemingway in persona (a Cortina, in quel periodo a Cortina), datata (circa) 12 marzo 1949, quando insiste sul fatto che "vi è un'impossibilità quasi fisica per uno scrittore (anche modesto, anche mediocre) di militare ideologicamente": e al "piano di *storia volontaria*" (proprio del militare ideologicamente), oppone la necessità, che è dello scrivere, di "restare sul piano della *storia naturale*" – una "*storia di fondo*" composta "di bisogni, di affetti"⁴¹. Un quindicennio più tardi, in un'età ormai postuma al tempo di quella polemica, ma ancora ossessionata dal malinteso mito d'una "letteratura impegnata", sarà Calvino nuovamente (a rivenire alla *Prefazione* del '64, e nella specie al ritorno al suo *Sentiero*) a ricondurre, con la consueta chirurgica autoconsapevolezza, quelle ragioni *rivoluzionarie* ai termini d'una marcata stilizzazione⁴²; ma in ciò abdicando a quella spinta prettamente spirituale, che sembra la vittoriniana più autentica.

Ma infine, a conclusione di questo rapido riattraversamento delle ragioni dell'ipoteca "generazionale" dell'opera hemingwayana, sarà il caso di ruotare la prospettiva per un ultimo istante; e riportarsi all'episodio cui accennavamo prima in relazione a una corrispondenza epistolare Hemingway-Vittorini. Non vi è spazio, qui, per ripercorrere nei dettagli la vicenda che condusse alla stesura, da parte di Hemingway, della prefazione alla traduzione americana di *Conversazione in Sicilia* (1949); basterà dire che questa si rese necessaria, ai sensi di Hemingway, quale occasione di (irruenta) risposta a un peraltro acutissimo saggio di Mario Praz, *Hemingway in Italy*, uscito nell'ottobre del '48 su "Partisan Review", particolarmente stroncatorio nei confronti del "manierismo dialogico" ed hemingwayano (sulla scorta, in ciò, del Cecchi '41-'45) riscontrato nel Vittorini di *Uomini e no*⁴³, ma anche in un altro romanzo-chiave del dopoguerra, estraneo alle ragioni neorealistiche e "politecniche", come *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto (proprio dall'uscita dell'articolo dell'Anglista si era originata la corrispondenza). Per la cronaca, un attacco più diretto a Praz si stemperò, su richiesta di Vittorini, e rimase la polemica (per quanto liricamente "fugata", alla sua – di Hemingway – maniera), nei confronti della rivista newyorkese. Si tratta di una pagina sconcertante quanto ritmicamente ubriacante, ipnotica, il cui intento, più che quello di introdurre Vittorini,

40 Riportiamo per intero il cruciale passo della risposta vittoriniana: "Rivoluzionario è lo scrittore che riesce a porre attraverso la sua opera esigenze rivoluzionarie, ma *diverse* da quelle che la politica pone: esigenze interne, segrete, recondite dell'uomo *ch'egli soltanto sa scorgere nell'uomo, che è proprio di lui scrittore scorgere, e che è proprio di lui scrittore rivoluzionario porre*, e porre *accanto* alle esigenze che pone la politica, porre *in più* delle esigenze che pone alla politica. Quando io parlo di sforzi in senso rivoluzionario da parte di noi scrittori, parlo di sforzi rivolti a porre simili esigenze. E se accuso il timore che i nostri sforzi in senso rivoluzionario non siano riconosciuti come tali dai nostri compagni politici, è perché vedo la tendenza dei nostri compagni politici a riconoscere come rivoluzionaria la letteratura arcadica di chi suona il piffero per la rivoluzione piuttosto che la letteratura in cui simili esigenze sono poste, la letteratura detta oggi di crisi" (Forti e Pautasso 1975, 137).

41 "Vero che la natura cambia e che c'è anche volontà nella natura, ma a uno scrittore occorre questo, occorre lavorare con quello che è diventato natura, o che s'impone alla volontà come natura. Potremmo dire che esiste una *storia di fondo* (di bisogni, di affetti) e una *storia di superficie* (di coscienza, di opinione, di idee). E allora dire che lo scrittore lavora di dentro alla storia di fondo, e che può lavorare soltanto di dentro alla storia di fondo. (Senza con questo che voglia dire *profondo*)" (Vittorini 1977, 231).

42 "Quello che si chiamava l' 'engagement', l'impegno, può saltar fuori a tutti i livelli; qui vuole innanzitutto essere immagini e parola, scatto, piglio, stile, sprezzatura, sfida" (Calvino 1991b, 1192).

43 Ove peraltro l'ipoteca hemingwayana (giustapposta a quella di Saroyan) si espliciterebbe fin nel titolo (v. *To Have and Have Not*). Osserva Praz: "The lyrical tone obviously goes back to Saroyan, but the continuous dialogues, the thought manner, the delineation of characters, the crudity of certain episodes, could not have existed without the example of Hemingway, particularly of *For Whom the Bell Tolls*" (Praz 1948, 1092); una *maniera* di dialogismo in cui si affermerebbe "The impression of exercises in conversation (such as we might find, with all the cases and tenses and moods, in a foreign-language grammar)" (Ibid, 1094). Vittorini non sarebbe insomma "such an impassive onlooker and listener as Hemingway, but invests everything with a lyrical mood, or merely with a rhetorical emphasis", che finisce per avvicinarlo a "certain effects of Charles Péguy" (Ibid, 1095).

sembra aggredire l'*arido e triste* "cactus della critica letteraria di New York" (formula con cui si ammorbida il riferimento al "Partisan Review", che in una prima stesura era più esplicito); eppure, proprio il concetto vittoriniano di *storia naturale* ovvero *storia di fondo*, esposto a lui direttamente nella succitata lettera del 12 marzo del 1949 circa (quando presumibilmente Hemingway si sarebbe impegnato, a Cortina appunto, nella stesura della prefazione)⁴⁴, sembra ricorrere nella tensione acuta di quel breve testo prefatorio, dove la pioggia, acqua a rifecondare e ridonare vita a un "paese secco", è quella sola che uno scrittore (vero) può rendere: composta del pullulare della somma delle sue esperienze e delle sue pulsioni ossia appunto (nei termini di Vittorini), dei suoi *bisogni e affetti*⁴⁵. È qui che per un attimo, inaspettatamente, il circolo pare chiudersi su un Hemingway nuovamente "italiano"; e sia pur in termini puramente pragmatici e pulsionali (propri di chi, lo abbiamo visto, è capace di far scaturire dal suo scrivere simboli diretti, "senza travaglio uterino"), lo scrittore sembra recepire e rilanciare l'idea-chiave che Vittorini, a sua volta, aveva maturato dal suo apprendistato *americano*, e soprattutto (pur astraendolo, decantandolo, spiritualizzandolo quasi) dall'opera del *suo* (e "nostro" di *Noi*) scrittore d'oltreoceano.

Bibliografia

- Alicata, Mario. "La corrente 'Politecnico'". *Rinascita* 5-6 (maggio-giugno 1946).
- Antonelli, Claudio. "A proposito di Elio Vittorini traduttore". *Corriere della sera*, 30 Aprile 2011.
- Aveto, Andrea. "Traduzioni d'autore e no. Elio Vittorini e la "segreta" collaborazione con Lucia Rodocanachi". In *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, a cura di Franco Contorbia, 153-92. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2006.
- Bo, Carlo. *Inchiesta sul neorealismo*. Torino: ERI, 1951.
- Brown, John e Livia Livi. *Hemingway*. Milano: Feltrinelli, 1964.
- Bufano, Luca. *Beppe Fenoglio e il racconto breve*. Ravenna: Longo, 1999.
- Bufano, Luca. *Le scelte di Fenoglio*. Introduzione a Beppe Fenoglio, *Tutti i racconti*. Torino: Einaudi, 2013: V-XLVIII.
- Calvino, Italo. Introduzione a Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1951.

⁴⁴ Nel passo conclusivo della già citata lettera inviata intorno al 12 marzo del '49: "Ma potrò vederLa prima della Sua partenza? Se Lei mi dice che debbo scegliere tra l'averla la prefazione e venire a trovarLa e a conoscerLa io scelgo di venire a conoscerLa, si ricordi!" (Vittorini 1977, 233).

⁴⁵ "To a good writer, needing something to bring the dry country alive so that it will not be a desert where only such cactus as New York literary reviews grow dry and sad, inexistant without the watering of their benefactors, feeding on the dried manure of schism and the dusty taste of disputed dialectics, their only flowering a desiccated criticism as alive as stuffed birds, and their steady mulch the dehydrated cuds of fellow critics; such a writer finds rain to be made of knowledge, experience, wine, bread, oil, salt, vinegar, bed, early mornings, nights, days, the sea, men, women, dogs, beloved motor cars, bicycles, hills and valleys, the appearance and disappearance of trains on straight and curved tracks, love, honor and disobey, music, chamber music and chamber pots, negative and positive Wassermans, the arrival and non-arrival of expected munitions and/or reinforcements, replacements or your brother. All these are a part of rain to a good writer along with your hated or beloved mother, may she rest in peace or in pieces, porcupine quills, cock grouse drumming on a bass-wood log, the smell of sweet-grass and fresh smoked leather and Sicily". La prima edizione americana di *Conversazione in Sicilia*, impreziosita della prefazione hemingwayana, apparve appunto nel '49, col titolo *In Sicily*, nella traduzione di Wilfrid David, per la casa editrice New Directions, fondata e diretta a New York da James Laughlin (con cui Vittorini intrattenne, nell'occasione, una importante corrispondenza epistolare).

- . *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*. Torino: Einaudi, 1991a.
- . “Prefazione 1964 a *Il sentiero dei nidi di ragno*”. In *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, 1185-204. Milano: Mondadori, 1991b.
- . *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 1995.
- . *Lettere 1940-1985*. Milano: Mondadori, 2000.
- . *Perché leggere i classici*. Presentazione dell'autore con uno scritto di Gian Carlo Roscioni. Milano: Oscar Mondadori, 2002a.
- . *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Presentazione dell'autore con uno scritto di Claudio Milanini. Milano: Oscar Mondadori, 2002b.
- Cecchi, Emilio. “Ernest Hemingway”. *Mercurio* II.14 (ottobre 1945): 111-123.
- . *Ernest Hemingway*. in *Scrittori inglesi e americani. Saggi, note e versioni*. vol. II. Milano: Il Saggiatore, 1964.
- Cooke, Philip. “Rilettura de 'La paga del sabato': Fenoglio, cinema e storia”. In *Cent'anni di solitudine. Ottava rassegna di saggi internazionali di critica paveseana*, a cura di Antonio Catalfamo, 133-46. Santo Stefano Belbo: I quaderni del CE.P.A.M., 2008.
- Corti, Maria. “Neorealismo”. In *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, 25-110. Torino: Einaudi, 1978.
- Dini, Andrea. *Il Premio Nazionale “Riccione” 1947 e Italo Calvino*. Cesena: Società Editrice “Il Ponte Vecchio”, 2007.
- . “Calvino, Hemingway e 'Per chi suona la campana’”, *Studi Italiani* XXVII, 2 (2015): 81-120.
- . “Hemingway è stato uno dei miei primi modelli'. Calvino e i 'moduli stilistici' dell'esordio”. In *Studi di letteratura italiana in onore di Gino Tellini*, vol. II, a cura di Simone Magherini, 861-83. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2018).
- Dunnett, Jane. “Foreign Literature in Fascist Italy: Circulation and Censorship”. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 15.2 (2° semestre 2002): 97–123.
- . “Translation and Concealment: The Lost Voice of Lucia Rodocanachi”. *Journal of Romance Studies* 4.2 (2004): 37-53.
- Eco, Umberto. *Il modello americano*. In *La riscoperta dell'America*, a cura di Umberto Eco, Remo Ceserani e Beniamino Placido, 1-32. Roma-Bari: Laterza, 1984.
- . “Il cuore rosso del sogno americano”. *L'Unità*, 10 novembre 2001.
- Esposito, Edoardo. *Maestri cercando. Il giovane Vittorini e le letterature straniere*. Milano: CUEM, 2009.
- Fenoglio, Beppe. *Lettere 1940-1962*. Torino: Einaudi, 2002.
- Ferme, Valerio. “Che ve ne sembra dell'America?': Notes on Elio Vittorini's Translation Work and William Saroyan”. *Italica* 75.3 (Autumn 1998): 377-98.
- Fernandez, Dominique. *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia Editore, 1969.

- Forti, Marco e Sergio Pautasso (a cura di). *Il Politecnico*. Milano: Rizzoli-BUR, 1975.
- Fortunati, Vita. "Hemingway, the embodiment of the american myth, and italian leftist writers". In *Hemingway's Italy: New perspectives*, a cura di Rena Sanderson, 225-31. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006.
- Gorlier, Claudio. "Vittorini traduttore e la cultura americana". *Terzo Programma*, 3 (1966): 152-61.
- Guslandi, Silvia. "Portare Steinbeck agli italiani. La traduzione vittoriniana di 'Pastures of Heaven'". *Tradurre: pratiche teorie strumenti*, 3 (autunno 2012) <<https://rivistatradurre.it/2012/11/portare-steinbeck-agli-italiani/>> (Consultato il 19/02/2019).
- Hemingway, Ernest. "Introduction". In: Vittorini, Elio, *In Sicily*. Trad. Wilfrid David, New York: New Directions, 1949.
- Hemingway, Ernest. *Morte nel pomeriggio*. Milano: Mondadori, 1961.
- Ieva, Saverio. "La cultura americana nella critica di Pavese. Mito positivo, Mito negativo". *Italies*, 5 (2001): 155-66.
- Linati, Carlo. *Scrittori anglo-americani d'oggi*. Milano: Corticelli, 1932.
- Marazzi, Martino. "L'America critica e fantapolitica di Italo Calvino." *Ácoma*, 2.5 (estate-autunno 1995): 23-31.
- Materassi, Mario. "Da 'Light in August' a 'Luce d'Agosto': i reati letterari di Elio Vittorini". In *Le traduzioni italiane di William Faulkner*, a cura di Sergio Perosa, 75-96. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1997.
- Alberto Moravia. *Io e il mio tempo: conversazioni critiche con Ferdinando Camon*. Padova: Nord Est, 1988.
- Moravia, Alberto. "Amici dei morti e nemici dei vivi". *L'Espresso*, 20 agosto 1961: 8.
- Moravia, Alberto. *L'uomo come fine e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1964.
- Moscardi, Iuri. "'Spoon River': Una traduzione a quattro mani". *Letteratura e letterature*, 7 (2013): 59-68.
- Pandolfi, Anna. "La fortuna di Ernest Hemingway in Italia (1929-1961)". *Studi americani* 8 (1962): 151-99.
- Paterlini, Riccardo. *Vittorini americano. La traiettoria americanistica di Elio Vittorini*. Dottorato di ricerca in Culture letterarie, filologiche e storiche. Ciclo XXVIII. Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Tesi discussa nel 2017.
- Pavese, Cesare. *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1951a.
- . *Saggi letterari*. Torino: Einaudi, 1951b.
- . *Il mestiere di vivere*. Firenze: Il Saggiatore, 1964.
- . *Lettere 1924-1944*. Torino: Einaudi, 1966.
- Pivano, Fernanda. *Hemingway*. Milano: Bompiani, 2001.
- Praz, Mario. "Hemingway in Italy". *Partisan Review*, 15.10 (ottobre 1948): 1086-100.
- Smith, Lawrence G. *Cesare Pavese and America: life, love and literature*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2008.

Vittorini, Elio (a cura di). *Americana*. Milano: Bompiani, 1968.

Vittorini, Elio. “Prefazione” a *Il garofano rosso*. In *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, vol. I, 423-50. Milano: Mondadori, 1974.

Vittorini, Elio. *Gli anni del “Politecnico”*, a cura di Carlo Minoia. Torino: Einaudi, 1977.

Vittorini, Elio. *Diario in pubblico*. Torino: Einaudi, 1980.

Vittorini, Elio. *I libri, le città, il mondo. Lettere 1933-1943*. Torino: Einaudi, 1985.

Vittorini, Elio. *Si diverte tanto a tradurre? Lettere a Lucia Rodocanachi 1933-1943*. Milano: Archinto, 2016.