

La traduzione a più dimensioni: *Poesie di Neruda*, tradotte da Salvatore Quasimodo, illustrate da Renato Guttuso, pubblicate da Giulio Einaudi nel 1952

Loretta FRATTALE
Università di Roma Tor Vergata

Riassunto

Al centro della riflessione, l'edizione bilingue *Poesie di Neruda* pubblicata da Einaudi nel 1952 e la singolare cooperazione tra i due mediatori d'eccezione che se ne fecero carico: il poeta Salvatore Quasimodo e l'artista Renato Guttuso. Quasimodo sceglie le poesie e le traduce. Guttuso crea la serie dei disegni a china e carboncino riprodotti sia all'esterno del libro, sulla copertina, sia all'interno, tra i testi. Ciò permette di parlare di una traduzione a più dimensioni e di ricavare, dall'intreccio dei diversi apporti ideativo-compositivi forniti da tre grandi artisti del Novecento e un grande editore del Novecento, un esempio virtuoso di trasduzione editoriale (Doležel, 1986; 2002), ovvero sia di trasferimento e trasformazione di un testo, in quanto oggetto semioticamente fertile, da un orizzonte culturale ad un altro.

Parole chiave: Pablo Neruda, Salvatore Quasimodo, Renato Guttuso, Giulio Einaudi, transduzione.

Abstract

The main focus of this reflection is the bilingual edition *Poesie di Neruda* published by Einaudi in 1952 and the unique cooperation between the two exceptional mediators who took charge of it: the poet Salvatore Quasimodo and the artist Renato Guttuso. Quasimodo chose and translated the poems. Guttuso created the series of ink and charcoal drawings reproduced both on the outside of the book, on the cover, and on the inside, within the texts. This allows us to speak of a multi-dimensional translation and to obtain, from the intertwining of the different ideational-compositional contributions provided by three great twentieth-century artists and a great twentieth-century publisher, a virtuous example of editorial transduction (Doležel, 1986; 2002), that is, the transfer and transformation of a text as a semiotically fertile object, from one cultural horizon to another.

Keywords: Pablo Neruda, Salvatore Quasimodo, Renato Guttuso, Giulio Einaudi, Transduction.

PREMESSA: TRADURRE-TRANSDURRE

Per ‘traduzione a più dimensioni’ s’intende qui quel processo globale che si attiva quando diversi soggetti cooperano al trasferimento o transduzione di un testo letterario dal contesto linguistico-culturale d’origine ad un altro di diversa lingua e cultura. Tale operazione comporta che il testo fonte venga trasformato in modo da risultare accessibile a lettori dell’altra lingua e cultura, con diverso grado di potenzialità critico-ermeneutiche.

La traduzione è di per sé un ibrido, un incrocio di lingue, di poetiche, di sguardi, di politiche editoriali. È il risultato di una genetica del senso e del testo che si sviluppa su più livelli o più piani della comunicazione letteraria: a livello macroscopico, trasformando un libro in un altro libro, un testo in un altro testo (in qualcosa di voluminoso in ogni senso), e, a livello microscopico, capitalizzando interazioni meno evidenti ma ugualmente potenti tra le due lingue in causa, tra i diversi linguaggi e i diversi media in gioco, tra ciò che è leggibile e ciò che è solo visibile, tra il materico (il testo materialmente scritto, l’oggetto libro) e l’immateriale (il bagaglio di idee e parole, di cui il testo tradotto e lo stesso contenitore libro si fanno veicolo).

Una dinamica convergenza di parole e di sguardi incide sulla forma, sulla qualità e sulla potenza comunicativa di qualunque testo. Ma se il testo cui siamo interessati è la traduzione di un altro testo, se il traduttore è un poeta dalla forte personalità e il suo intervento tende a farsi invasivo (ma anche semioticamente fertile), se il libro è accompagnato, nella nuova collocazione editoriale, da disegni d’autore, e se l’illustratore è un pittore fortemente connotato in senso estetologico e magari anche prestatato alla traduzione, e se l’editore è un editore militante (e non s’intende in senso solo politico) –è, insomma, un editore non solo interessato a vendere libri– il potenziale euristico si accresce in modo significativo e sollecita approcci ermeneutico-interpretativi adeguati. Lo studioso, l’interprete-mediante, lo stesso traduttologo, dovrà opportunamente allargare il focus dal testo all’edizione, all’oggetto-libro nella sua globalità; dovrà ampliare la prospettiva d’indagine dalla traduttologia alla transduttologia (intendendo per quest’ultima, per l’appunto, un approccio per così dire più dinamico, aperto e transmediale).

Il testo di cui ci occuperemo a breve, l’antologia bilingue delle poesie di Neruda, tradotte da Quasimodo, illustrate da Guttuso, pubblicata da Giulio Einaudi nel 1952 (figura 1), contempla per l’appunto tutte le circostanze e condizioni sopra ipotizzate. È un testo documento e/o monumento della storia politico-culturale internazionale del secolo scorso, frutto di una singolare confluenza di pensiero, parola e gesto di quattro testimoni e interpreti d’eccellenza in un momento centrale –in ogni senso– della storia evolutiva del pensiero, della poesia e delle arti del Novecento. Tanto più necessario risulterà, allora, lavorando su un testo di tale ricchezza e complessità di apporti, quel passo indietro alla ricerca della ‘motivazione’, cui invita Valerio Nardoni (2015: 153), o, ancora più indietro, verso l’ “ispirazione originale”, chiamata in causa da Sergio Solmi (1956: 5), e –perché no?– fare anche e simultaneamente un passo di lato (al contesto artistico-letterario di riferimento) e ancora uno in avanti (verso la nuova collocazione dell’opera nella cultura d’arrivo).

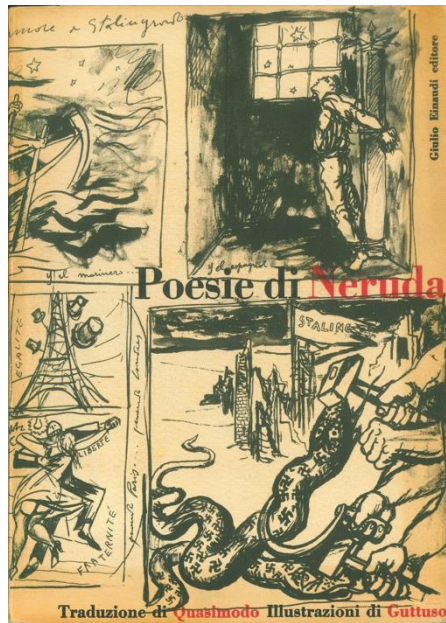


Figura 1.

Più che mai bisognerà insomma ripensare daccapo i termini, le energie e le figure in gioco nella realizzazione del progetto traduttivo che, come ben sa chi vi si cimenta, è comunque e sempre un fenomeno dinamico, in divenire.

Traduttore e traduttologo devono fare i conti non solo o non tanto con la cosiddetta letteralità su cui –giocoforza– si appoggiano, ma con lo stile, inteso nel senso più ampio del termine, e lo stile non ha solo a che vedere con la parola, ma anche con lo sguardo; non ha solo a che fare con la *elocutio*, ma anche con la *dispositio* e con l'*inventio* stessa, perché un elemento comporta l'altro e tutto collabora alla specificità dell'insieme, un insieme –insisto– mai piatto, ma pluriprospectico e pluridimensionale, transmediale. La letteratura, del resto, non è mai solo un fatto di lingua.

Preciso a questo punto che la 'transduttologia' –espressione derivativa, collegata al concetto di 'transduzione' (*Literary transduction/transducción literaria*) introdotto nel dibattito sulla semiotica della comunicazione letteraria in Italia a metà degli anni Ottanta– è, volendo semplificare molto, una prospettiva di ricerca che mette al centro, all'interno del grande e articolato processo della comunicazione letteraria, tutti i fenomeni che alimentano la catena di trasformazione e trasmissione dei testi letterari, dalla traduzione all'interpretazione, alla ricezione, all'adattamento. Più precisamente se ne comincia a parlare in Italia nel 1986, anno in cui Lubomir Doležel ne scrive sulla rivista *Strumenti Critici* (50: 5-48). Ha avuto un significativo impatto anche in campo ispanistico. Nel 2002 l'articolo di Doležel veniva infatti tradotto e inserito –con altri interventi di Cesare Segre, Hans Ulrich Reck, Tadeus Kowzan, Paul Bouissac, María del Carmen Bobes Naves, Michel Constantini, Jerzy Pelc– all'interno di un volume curato da Jesús Maestro sui nuovi indirizzi della semiologia letteraria interessati ai processi di trasformazione del messaggio (Doležel, 2002: 173-218). Prospettiva attualmente

ricompresa all'interno della più globale riflessione sulle interazioni tra linguaggi, arti e media promossa dagli studi sulla 'transmedialità'. In questa prospettiva se ne occupa, per esempio, Alessandro Ghignoli (2011 e 2014), poeta, traduttore, traduttologo in forza da diversi anni all'Università di Malaga. Ed è in questa ultima prospettiva che ha destato un certo interesse anche in me.

Si può ovviamente lavorare su una traduzione anche solo da un punto di vista strettamente linguistico-filologico o traduttologico, ma mi sento di poter affermare che la visione d'insieme cui punta la prospettiva traduttologica –o la traduttologia transmediale, se ne parla anche in questi termini (Cardini, 2018: 6)– permette di cogliere snodi vitali, connessioni di rilevanza estetologica non trascurabile, che possono talora risultare decisivi per comprendere appieno la bellezza e la complessità del testo in osservazione.

POESIE DI NERUDA (EINAUDI, 1952): UNA TRADUZIONE A PIÙ DIMENSIONI

Ciò premesso, concentriamoci ora sull'antologia bilingue delle poesie di Pablo Neruda, stampata da Einaudi nel 1952. È un libro pubblicato nella collana "I poeti", la cui copertina è un unicum. In questa collana, che è stata inaugurata nel 1939 con le *Occasioni* di Montale (curatore Leone Ginzburg) e chiusa nel 1960, sono usciti diversi libri di poeti stranieri e italiani. Montale ripubblicherà qui, nel 1939, anche *Ossi di Seppia*. La collana accoglie in quello stesso anno *Poesie* di Rilke curato da Giaime Pintor; l'anno dopo entrerà nel catalogo *Lavorare stanca* di Pavese e nel 1951 *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, sempre di Pavese. Nel 1945 sarà la volta di Umberto Saba, con il suo *Canzoniere*. Nel 1947 il catalogo si arricchisce con la pubblicazione di *Poesia ininterrotta* di Paul Eluard nella traduzione di Franco Fortini. Nello stesso anno in cui vede la luce l'antologia nerudiana, verrà avviata una nuova collana, esclusivamente dedicata a poeti stranieri tradotti con testo a fronte. Il testo inaugurale sono i *Sonetti* di Shakespeare tradotti da Alberto Rossi (1952). A parte la specifica delimitazione introdotta nella creazione del nuovo catalogo (i poeti stranieri tradotti), non ci sono significativi cambiamenti di metodo né di formato nella realizzazione della nuova collana. Quasimodo, tuttavia, preferisce che il suo Neruda esca nella vecchia (Munari ed., 2011: 88).

Torniamo perciò alla collana denominata "I Poeti". Per i suoi volumi è stato adottato un formato unico –21,15 x 15,5 (al frontespizio)– con uno schema di copertina facilmente riconoscibile anche se soggetto a varianti. Il materiale utilizzato è un cartoncino semirigido, di colore abbastanza neutro, dal grigio all'avorio in diverse gradazioni. La titolatura è variabile, non solo nella dimensione dei caratteri ma anche, talora, nella tipologia (per esempio in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* di Cesare Pavese è in corsivo, come in *Poesia ininterrotta* di Paul Eluard; in tutti gli altri casi è in tondo). In genere si osserva un'impostazione abbastanza tradizionale: nome e cognome dell'autore in alto, scendendo troviamo il titolo dell'opera, poi nome e cognome del traduttore (in un carattere ridotto), quando ovviamente si tratta di traduzione. Sovente, ma non

sempre, s'inserisce un disegno d'autore in copertina, per esempio con i libri già menzionati di Montale (figura 2) e con *Lavorare stanca* di Pavese (figura 3).

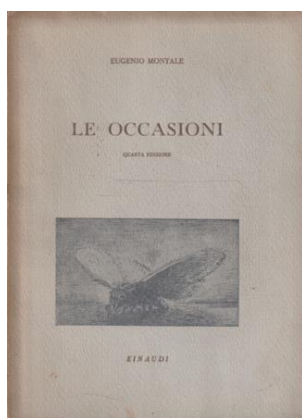


Figura 2.

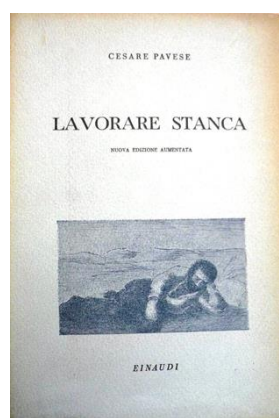


Figura 3.

Sulla copertina del Rilke di Giaime Pintor (*Poesie*) c'è un'incisione di Francesco Menzio (figura 4), autore anche dei disegni utilizzati per le copertine dei libri di Montale, Pavese e Saba. Francesco Menzio è un pittore che nel ventennio fascista aveva fatto parte del gruppo dei Sei di Torino, gruppo che si era distinto, in quella fase di delirio autoarchico che vive l'Italia (anche in ambito culturale), con una progettualità a vocazione transnazionale. Le poesie di Eluard tradotte da Fortini viaggiano invece da sole. Il volume non ha alcun disegno in copertina ma all'interno presenta delle illustrazioni di Bruno Cassinari.

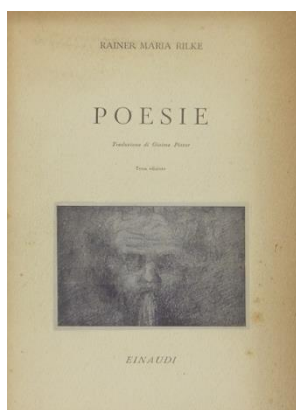


Figura 4.

Nell'antologia bilingue nerudiana si mantiene lo stesso formato degli altri libri della collana, ma su quello stesso fondo di copertina in cartoncino semirigido, con ampi risvolti, in questo caso di color avorio, i disegni in china e carboncino di Guttuso si estendono su tutta la superficie (figura 5). Dalla prima di copertina invadono il dorso, la

quarta e il retro del volume, penetrando poi dentro, in antiporta (figura 6) e tra una poesia e l'altra (figura 7), ma anche all'interno di una stessa poesia (figura 8).



Figura 5.

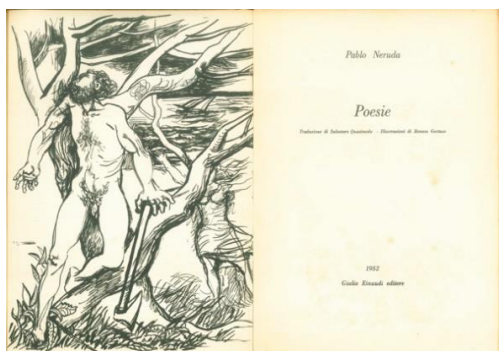


Figura 6.

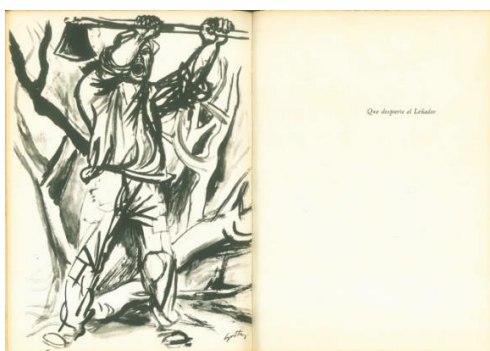


Figura 7.

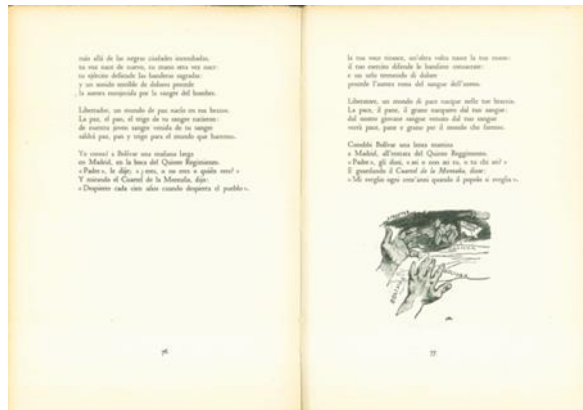


Figura 8.

La copertina, in particolare, è un vero e proprio mosaico, composto da sei disegni a forte pregnanza semantica e alto impatto estetico, di fatto un'interpretazione grafica di “Canto d’amore a Stalingrado”, uno dei testi antologizzati (figura 5).

Il titolo del poema, in italiano, è trascritto a mano, in alto, in modo da attraversare l'intera superficie (prima, dorso e quarta di copertina) (figura 5). Nel primo disegno, in alto a sinistra, si legge l'inizio della prima strofa, in spagnolo (figura 5). Il disegno successivo, in senso orizzontale, da sinistra a destra, come per l'appunto si procede quando si scrive e non quando si dipinge, è associato con la seconda strofa (“Y el marinero”), riportata in basso (figure 1 e 5). E via di seguito, svelando l'intento ‘interpretativo’ del pittore.

Il terzo disegno corrisponde alla terza strofa che inizia per l'appunto con: “Y el español”. Il termine “español” è trascritto con il digramma italiano “gn” (figure 1 e 5). Viene da chiedersi come mai Guttuso non si sia accorto dell'errore. Sorprende anche che nessuno in casa editrice glielo abbia fatto notare. C'è un rapido ma interessante scambio epistolare tra Calvino, Einaudi e Guttuso su quelle illustrazioni e non se ne fa menzione, nonostante Calvino avesse, come è noto, una certa familiarità con la lingua spagnola (Rubino, 2016: 238-239). Lo stesso errore si ripete nel disegno successivo. Nuove stravaganze ortografiche, sempre sotto forma di una curiosa forma di ibridazione tra italiano e spagnolo, si riscontrano nei disegni successivi. L'avverbio “quando” è trascritto all'italiana, ma “París” in spagnolo (figure 1 e 5), lo stesso avviene con “quando... Londres...” (figure 1 e 5). Possibile che passino inosservate sia all'autore che all'editore così tante sviste? Einaudi viene, peraltro, ricordato come un ‘filologo’ dell'editoria, un editore attento anche all'estetica del libro¹, e ha sempre dedicato una particolare cura alla sua costruzione.

¹ Per sostanziare tale affermazione, rinvio a un interessante dialogo tra Francisco Rico, Roberto Calasso e Paola Italia su questi aspetti del lavoro editoriale (2013), a un bel saggio di Calasso dal titolo “L'impronta dell'editore” (2013) e ad un altro, breve ma molto pregnante, intervento sul tema di Cesare Segre (2015: 379-386). Quest'ultimo ricorda come l'editore torinese puntasse alla ‘perfezione filologica’ del libro. E per perfezione filologica s'intende qui la assoluta perfezione grafica e tipografica (una pia illusione, ad

È d'altro canto vero che l'attenzione dei diversi mediatori, in quegli anni, era tutta focalizzata sul testo d'arrivo, sulla resa italiana dell'opera letteraria in quanto tale. Anche per questo, la traduzione fu intensamente praticata dai grandi nomi della letteratura del dopoguerra, indipendentemente dal livello di competenza individualmente raggiunto nella lingua del testo da tradurre. Quando lo scrittore aveva scarsa familiarità con la lingua dell'originale, ricorreva all'aiuto –sostanziale– di un traduttore fantasma, un vero e proprio esperto linguistico, che forniva una versione per così dire di servizio (non di rado già eccellente di suo), su cui l'illustre committente interveniva secondo il proprio estro e la sua personale interpretazione del testo. È arcinoto il caso della brava Lucia Rodocanachi, a lungo collaboratrice, per non dire coautrice, delle traduzioni dall'inglese firmate da Vittorini e Montale (Vittorini, 2016). Non meno frequentemente si traduceva da versioni già in circolazione in altre lingue; lingue con cui si riteneva di aver maggiore familiarità. Prampolini, per esempio, traduceva da dieci lingue diverse. Possibile che le conoscesse bene tutte? Tutto ciò lo si fa senza particolare imbarazzo, perché la fedeltà non è un valore prioritario. Sono invece la bellezza e la leggibilità della versione italiana la vera e forse esclusiva preoccupazione degli editori.

Tornando, però, alla copertina di Guttuso, le curiose distorsioni ortografiche in essa presenti potrebbero non essere state del tutto fortuite e accidentali. In quel momento Neruda rappresentava anche in Italia un caso –politico oltre che letterario– di un certo rilievo. Sono gli anni della sua presenza a Capri, dell'estradizione mancata, delle letture in fabbrica o in sale pubbliche in tutta Italia, Roma, Firenze, Genova, Torino, di cui si tramanda una serie di aneddoti incertamente classificabili tra aneddotica e alta poesia. Il suo nome è spesso sulle pagine dei nostri giornali. In alcuni articoli a lui dedicati, tra il '50 e il '51, sull'*Unità*, s'indugia sulla bellezza del suo parlato, una lingua di mezzo tra l'italiano e lo spagnolo, strana, effusiva, suggestiva. La fantasiosa trascrizione di quei lacerti di versi sulla copertina einaudiana potrebbe insomma essere un omaggio di Guttuso alla vulcanica espressività translinguistica di Neruda (*L'Unità*: Longone 9/01/1951; E. M. 27/01/1951; Baldinelli, 13 /01/1952).

Fare della copertina il vettore di un messaggio indirizzato al lettore che traduce in termini artistici il significato o un aspetto del testo è un'idea tutta novecentesca. Di certo ispira le copertine dei libri di Montale, Pavese, Rilke, prima ricordati. Qui, però, si va ben oltre: si riscrive, si reinterpreta, si “transduce” graficamente, in modo molto personale e creativo, un testo della stessa antologia. Guttuso non è solo un illustratore ma un transautore –per dirla con Ghignoli (2011 e 2014)– che permette all'originale nerudiano di re-iniziare il suo viaggio su un altro piano o livello di comunicazione. In una prospettiva transduttologica, la figura del mediatore è infatti centrale, e il testo

essere onesti) nella stampa, nella *dispositio* dei materiali, in tutto. È però comunque innegabile che si ambisse a tale obiettivo e soprattutto che si facesse tutto il possibile per centrarlo. I garanti di Einaudi erano stati per un lungo periodo Daniele Ponchiroli, a livello redazionale, e Oreste Molina, dal punto di vista grafico: “Se usciva un libro e c'era stata la verifica ultima di Ponchiroli potevi stare sicuro come potevi stare sicuro di Molina dal punto di vista grafico. Molina controllava con Ponchiroli la perfezione filologica del libro” (Cesari, 1991: 118).

tradotto non è considerato o studiato come un testo meta ma come un testo altro, una sorta di Originale 2, con una sua propria vita e una sua storia (Ghignoli, 2014).

Altra particolarità dell'antologia bilingue nerudiana: gli artisti coinvolti vengono citati (e solo in questo caso), con il solo cognome, stampato in rosso: un possibile richiamo o sottolineatura della multi-autorialità o trans-autorialità dell'opera. Il nome dell'autore delle poesie non precede il titolo, lo affianca: non –come accade nei libri di quella stessa collana di altri poeti italiani o stranieri tradotti– Pablo Neruda, *Poesie*, ma *Poesie di Neruda*; e non *Poesie di Pablo Neruda*, ma *Poesie di Neruda* tout court. Più in basso: traduzione di Quasimodo (e non di Salvatore Quasimodo) e illustrazioni di Guttuso (e non di Renato Guttuso). Il nome e cognome dell'editore sono collocati invece in alto in nero. Per come sono configurati i titoli di copertina in quella collana, *Poesie di Neruda* funge chiaramente da titolo del libro e *Traduzione di Quasimodo. Illustrazioni di Guttuso* da sottotitolo. Volendo poi insistere e spingere fino al paradosso questa reinterpretazione dei ruoli, la scritta “Giulio Einaudi editore” starebbe lì in alto a rivendicare che è Einaudi il vero ideatore-curatore, l'editore e insieme editor di un libro che è più di una mera traduzione-copia di un altro preesistente: è una nuova creazione, un Originale 2 (Ghignoli, 2014).

UN PASSO DI LATO: IL COTESTO E IL CONTESTO

Einaudi ha sempre voluto attorno a sé artisti, pittori, grafici, anche molto quotati, dallo stesso Guttuso a Bruno Munari, con i quali ha mantenuto un rapporto di collaborazione ad ampio raggio. Con loro affrontava questioni che sopravanzavano largamente i limiti convenzionalmente riservati in una casa editrice al lavoro grafico e alla produzione materiale dell'oggetto libro. Più in generale, negli anni Quaranta-Cinquanta –forse anche per reazione alle rigidità culturali tipiche dell'epoca fascista appena conclusasi– si aprono, all'interno del mondo editoriale italiano, canali di comunicazione e interazione molto vivaci tra letteratura, arte e politica. Scrittori, pittori, musicisti, in ruoli anche interscambiabili, sono una presenza significativa nei comitati di direzione delle riviste, nelle terze pagine dei quotidiani e delle case editrici. I primi disegni di Montale, pastelli, sanguigne, nature morte, in associazione ai propri versi risalgono al 1945². Ungaretti, nel 1952, pubblica presso il raffinato editore milanese Schwartz *Un grido e paesaggi* con disegni di Morandi. Lo stesso Quasimodo, nel 1954, dà alle stampe la prima edizione de *Il falso e vero verde*, presso lo stesso editore, con sette litografie originali e sei testatine di Manzù, stampate su torchi di Piero Fornasetti e su carta a mano delle Papeteries de Rives. Una fertile sinergia si viene a creare tra case editrici e gallerie d'arte, tra scrittori o poeti e pittori, tra arte e letteratura. I pittori illustrano libri e i poeti scrivono cataloghi. Persino giornali di partito come *L'Unità* e *Rinascita*, presumibilmente interessati a forme di comunicazione non propriamente d'élite, dedicano spazio a tali modalità piuttosto ricercate di cooperazione artistica.

² Vanni Scheiwiller ne sceglierà alcuni per farne un volume a sé stante, poi pubblicato nel 1966.

Tra il 1949 e il 1951 appaiono, ad esempio, su *Rinascita* alcune poesie di Neruda tradotte da Dario Puccini e Mario Socrate: il “Canto para Bolívar” (maggio 1949) e il lungo poema “Que despierte el leñador”, quest’ultimo accompagnato da 4 disegni di Guttuso e uno di Mafai (primo numero dell’annata 1951). I disegni di Guttuso poi pubblicati nell’antologia bilingue einaudiana saranno altri. I testi, dal canto loro, confluiranno nell’antologia einaudiana, ma ritradotti da Quasimodo. Nel giro di pochi mesi tre traduttori, ognuno alla sua maniera d’eccellenza (usando le categorie di Nardoni: un poeta-traduttore, Quasimodo; uno studioso, Puccini; un poeta-traduttore-studioso: Socrate) (Nardoni, 2015) e in stretto contatto tra loro si dedicano ai versi di Neruda. Qualche mese prima, nel dicembre 1948, lo stesso Quasimodo si era già messo alla prova con Neruda proponendo una sua versione italiana dell’“Oda a Federico García Lorca” alla rivista *La Fiera Letteraria* (n. 37). Questa stessa versione (con alcune minime correzioni) sarà ricompresa nell’antologia bilingue einaudiana.

Come avviene il reclutamento di Quasimodo al progetto editoriale einaudiano?

Sappiamo, dai verbali delle famose riunioni del mercoledì, che l’antologia bilingue di Neruda è in programmazione dal 9 novembre del 1949 (Munari, 2011: 77). Per diverse ragioni il libro uscirà poi nel febbraio del 1952. I due traduttori di *Rinascita*, Puccini e Socrate, sono scrittori e traduttori già allora di tutto rispetto. Mario Socrate si era felicemente confrontato, alcuni anni prima (1942), per Guanda, con Góngora. Era un giovane poeta, ma non del tutto sconosciuto, se nel 1950 aveva avuto come co-autori delle sue *Poesie illustrate*, presso l’editore Vettorini, artisti del calibro di Claudio Astrologo, Carlo Levi, Ernesto Treccani –tra gli altri– e con disegni a piena pagina. Dario Puccini era già allora apprezzato in campo editoriale e in Accademia come studioso di scritture ispaniche. Oltre alle traduzioni già ricordate, sempre su *Rinascita* (supplemento) aveva pubblicato, l’anno precedente, una sua “Lettura del Canto general”, appena uscito in Messico.

Per il suo Neruda, Einaudi vuole però Quasimodo. Quasimodo ha già pubblicato i *Lirici greci*, *Il fiore delle Georgiche*, i *Canti* di Catullo, una selezione di canti dell’Odissea. Ha tradotto Romeo e Giulietta di Shakespeare, ma non si è ancora misurato con la poesia contemporanea.

Einaudi vuole sin dall’inizio coinvolgere anche Guttuso. Il pittore siciliano è presente e attivo in azienda sin dall’inizio degli anni Quaranta. Collabora a diverse riviste, come *Risorgimento* e *Politecnico*, non solo per la parte grafica ma anche con articoli e saggi di tema storico-artistico. A Guttuso Einaudi proporrà addirittura –occasionalmente– di impegnarsi come traduttore. Gli chiede, per esempio, di tradurre i *Pensieri* di Jean Auguste Dominique Ingres (Rubino, 2016: 237). Einaudi ha sempre puntato alla sintonia con la contemporaneità artistica e culturale e Guttuso, con quel suo iper-realismo pittorico di matrice picassiana, la rappresentava al meglio (Rubino, 2016: 225).

UN PASSO INDIETRO: LA ‘MOTIVAZIONE’

L’interesse di Einaudi nei confronti di Guttuso, insieme con quello, ancora non finalizzato ad una collaborazione, per Quasimodo, risale agli anni di attività della rivista

milanese “Corrente”, fondata dal giovane Ernesto Treccani e attiva tra il 1938 e il 1940. Einaudi ammira quel gruppo di giovani intellettuali, critici e pittori che tengono in vita la rivista, tra cui vede brillare di una luce particolare Vittorini, Guttuso, Quasimodo e Cassinari (Tomasetig ed., 2016: 47). Condivide il loro impegno a favore di un linguaggio rinnovato ed eticamente schierato, la loro determinazione a muoversi sul doppio terreno della critica estetica e della ideologia politica facendole convergere. Fino ad allora, anche per fedeltà all’idea crociana di autonomia dell’arte e della politica, i due ambiti erano stati tenuti rigorosamente separati. Con il drammatico progressivo imbarbarimento dello scenario politico-culturale italiano e lo scoppio del nuovo conflitto mondiale la prospettiva viene ribaltata.

Nel 1942 Einaudi crea addirittura una propria collana intitolata “Corrente”, ispirata agli stessi valori della Rivista ormai chiusa. Qui nel 1943 viene pubblicato *I Proscritti* di Ernst von Salomon con una sovraccoperta disegnata da Guttuso nello stesso modo estensivo in cui concepirà la copertina dell’antologia nerudiana, anche se in questo caso stiamo parlando di una sovraccoperta e tutta a colori.

La triangolazione Einaudi-Guttuso-Quasimodo ha la sua più remota radice, dunque, negli anni della guerra e si rafforzerà in quelli dell’immediato dopoguerra. Neruda si incastnerà in questa virtuosa triangolazione tra l’estate del 48 e l’aprile del 49. Un evento specifico favorisce l’inserimento. È l’occasione ispiratrice, da cui parte l’impulso iniziale, quel movimento di energie ideative, costruttive che trasporterà la poesia nerudiana in Italia con quell’aspetto e in quella forma (sempre secondo le categorie di Nardoni), e dentro quel particolare contenitore (aggiungo io).

Siamo agli inizi della guerra fredda, sono anni di forte tensione internazionale, anche a livello militare (nel 1950 scoppia la guerra di Corea). Il tema della pace, in un’ottica interventista e non di resistenza passiva, come verrà poi declinato dai movimenti pacifisti degli anni Sessanta, s’impone come motivo di lotta condiviso dalle sinistre di tutte le latitudini. Fortemente voluto e forse, secondo alcuni studiosi, pure eterodiretto dai Partiti comunisti del continente europeo (Mariuzzo, 2000: 21), si crea un movimento in difesa della pace di grande richiamo a livello internazionale: il Movimento dei Partigiani della Pace. La sua istituzione si formalizzerà ufficialmente a Parigi nell’aprile 1949, con il primo Congresso mondiale (Pietrangeli, 1999: 666-667). Ha avuto, però, una sua preliminare e importante assise in Polonia, un anno prima, a Breslavia (Pietrangeli, 1999: 669). Neruda figurava già tra i promotori dell’incontro di Breslavia ma non aveva potuto parteciparvi perché proprio allora era entrato in clandestinità. Era ricercato dalla polizia di González Videla. Nell’aprile del 1949 è costretto ad abbandonare il Cile. Attraversa la cordigliera delle Ande e arriva a Buenos Aires, con l’intento di raggiungere da lì l’Europa. In modo abbastanza rocambolesco, utilizzando il passaporto che gli ha prestato Miguel Angel Asturias, riesce a raggiungere Parigi e a fare il suo ingresso trionfale al Congresso di Parigi, nell’acclamazione generale. La sua lettura del “Canto a Bolívar”, dalla *Tercera Residencia*, è ricordata come un momento di intensa commozione. Si parlava ormai da tempo nei giornali di tutto il mondo della scomparsa di Neruda. Apparire lì, all’improvviso, è stato un vero *coup de théâtre*.

A Breslavia e a Parigi, e in molte altre iniziative promosse dai nuovi partigiani della pace, Einaudi, Guttuso e Quasimodo sono presenti e anche molto attivi. Lo ricorda lo stesso Einaudi nelle proprie memorie (Giulio Einaudi, 1988: 88). Con loro a Breslavia c'è una forte rappresentanza della casa editrice (compresa Natalia Ginsburg), ma anche Giorgio Caproni, Sibilla Aleramo, Picasso, Eluard, Lukács, Jorge Amado (Klos, 1988: 81-93).

Einaudi e Guttuso, assieme ad altre undici personalità considerate tra le più rappresentative della cultura nazionale, sono membri della delegazione italiana al Comitato Mondiale. Adesioni al programma d'azione presentato in quella sede arrivano anche da lontano. Alla vigilia della prima dell'*Oreste* di Vittorio Alfieri a Roma, Visconti –che è il regista– concede un'intervista in cui esprime il proprio sostegno al Congresso. Anche gli attori della compagnia dichiarano pubblicamente la loro adesione. Questo riferisce Mario Socrate (1949: 19), a sua volta citato da Pietrangeli (1999: 677, n. 41). A Parigi c'è anche Puccini.

È da qui che parte quel flusso di energie ideative che porta la poesia nerudiana in Italia: da un impulso collettivo, corale, in nome di una battaglia di civiltà in quel momento incentrata sul tema della pace. Una pace armata, a dirla proprio tutta, in linea con il clima da guerra fredda che si viveva allora e si sarebbe vissuto ancora per molti decenni in Italia e in tutto il mondo. Il ricordo della guerra civile spagnola, della seconda guerra mondiale, era ancora vivido e sanguinante. Il trattato di Parigi, che ha messo ufficialmente fine a quella tensione disumana che aveva scosso e tenuto in scacco il mondo nell'ultimo decennio, è stato firmato nel 1947, solo un anno prima. Altro genere di tensioni, non meno insidiose e allarmanti, stavano nel frattempo montando tra le due principali potenze mondiali, Stati Uniti e Unione sovietica, i due poli egemonici del momento, diversamente implacabili nelle rispettive scelte politico-sociali (l'America di Truman, del Maccartismo e l'unione Sovietica di Stalin). L'Europa era ancora una timida e instabile realtà. Neruda, e con lui Guttuso, Quasimodo, lo stesso Einaudi, solidarizzano con il blocco sovietico. Di qui anche la centralità conferita al “Canto a Stalingrado”, all'interno dell'antologia, a partire dall'interpretazione grafica offerta da Guttuso in copertina: un omaggio nerudiano, amplificato dall'interpretazione visiva di Guttuso, all'eroica resistenza –dall'estate del 1942 all'inverno del 1943– della città russa all'assedio tedesco, snodo fondamentale, anche se non decisivo, per le sorti del conflitto e la liberazione dal regime nazi-fascista. Le svastiche sui serpenti nazisti abbattuti a colpi di falce e martello, sullo sfondo delle rovine belliche della città di Stalingrado, raccontano quel pezzo di storia da una precisa prospettiva ideologico-politica.

A motivarsi nella traduzione/transduzione della poesia di Neruda in Italia è dunque in prima battuta la rappresentanza einaudiana all'interno del Movimento dei partigiani della pace, ovvero Einaudi, Guttuso, Natalia Ginzburg, tra gli altri, ma anche quella più globalmente italiana, tra cui Quasimodo, Puccini, Socrate, tutti coinvolti, come ho già detto, nel programma d'azione del movimento, nonché primi –a vario livello– trans-duttori del fenomeno Neruda in Italia (Natalia Ginzburg in quanto curatrice della collana in cui sarà inserita l'antologia).

DENTRO IL TESTO

Abbiamo finora girato nei dintorni del testo. È arrivato il momento di guardarvi dentro. La pace è certamente il tema conduttore dell'antologia. Ma come viene organizzata quest'ultima? Quali criteri sono stati osservati nella selezione dei testi? Con quale spirito Quasimodo traduce e Guttuso illustra le poesie di Neruda?

Intanto sono molte le affinità di idee, concetto, visione del mondo tra Neruda, Quasimodo e Guttuso. Si è parlato e si è scritto ampiamente sulla sintonia di fondo, in quanto a impegno civile e a sensibilità estetica, tra Neruda e Quasimodo, da Franco Fortini (1969) a Elena Salibra (1985), Cristina Marchisio (2003), Giuseppe Bellini (2006), Ignazio Delogu (2007), Gabriele Morelli (2019) e altri. Non mi risulta che il confronto sia stato allargato a Guttuso, ma potrebbe essermi sfuggito. Intanto riassumo i punti di contatto via via evidenziati dai vari studiosi tra il poeta cileno e il poeta siciliano:

- 1- Entrambi credono fermamente nella funzione etica e politica del poeta. Dopo la pubblicazione della silloge *Ed è subito sera*, Quasimodo attraversa una fase post-ermetica in cui l'ermetismo è ancora presente formalmente, ma rinnovato nei contenuti. I toni si caricano di una nuova drammaticità ed emotività. Il poeta ha assunto anche pubblicamente un atteggiamento di decisa apertura nei confronti dell'impegno civile e etico (si basti rileggere il suo contributo *Poesia contemporanea* pubblicato sulla "Fiera letteraria" nel 1947, di cui vengono ripetutamente citate due affermazioni in tal senso rivelatrici: "Io non credo alla poesia come 'consolazione'" e "Rifare l'uomo, questo è l'impegno");
- 2- il sentimento della pietas per le classi povere, la compassione per il dolore altrui, il lamento delle madri (tema quest'ultimo trasversale che viaggia dal *Canto a las madres de los milicianos muertos* di Neruda a *La vita non è sogno*, al già citato *Falso e vero verde* e ad altre raccolte successive di Quasimodo);
- 3- la presenza della natura, attraverso l'evocazione di elementi marcati da una forte valenza simbolica (il vento, il mare, la pioggia, il pino, la colomba, sono figure nodali in entrambi i dettati);
- 4- il vivido cromatismo (spiccando su tutte le tonalità il verde);
- 5- la nostalgia per il sud (Cile per Neruda, Sicilia per Quasimodo);
- 6- la centralità dell'eros nelle rispettive filosofie della vita, l'accesso vitalismo.

I sei punti testé elencati sono snodi altrettanto decisivi della poetica del segno di Guttuso. L'impegno civile e politico, la pietas per le classi povere, la centralità del rapporto uomo-natura, la nostalgia del sud, l'eros come energia e motore del mondo, sono i puntelli su cui si sostiene l'intero edificio estetico-artistico guttusiano. Tutto ciò a riprova della multi-dimensionalità non solo formale ma anche sostanziale del volume einaudiano.

Come vengono selezionate le poesie? Dai dati disponibili risulta che Quasimodo ha avuto ampia libertà di azione, ma almeno una delle poesie è stata inserita su esplicita richiesta dell'autore. Quasimodo sceglie una serie di liriche, in tutto 24, di tema amoroso, naturalistico e politico, che provengono da *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), i due volumi di *Residencia en la tierra* (1933 e 1935), *España en el corazón* (1937), *Poemas últimos* (*Un canto para Bolívar*, 1941 e *Canto de amor a Stalingrado*, 1942), *Canto general*

de Chile (1943). All'ultimo momento Neruda chiede che nel volume venga inserito anche il venticinquesimo poema, *Que despierte el leñador* (1948), in quanto espressione di una "tappa poetica più recente" (Neruda, 1981: 173). Il tema della pace viene in quest'ultimo testo interpretato in un'ottica inequivocabilmente filosovietica e fortemente critica nei confronti del capitalismo americano, lasciando tuttavia ampio spazio anche all'espressione di un profondo sentimento d'amore per la propria terra. Il vivo senso di appartenenza del poeta al continente ispano-americano, il suo apprezzamento nei confronti della cultura di quel continente per come si è espressa nel tempo, al di là e al di sopra di qualunque contingenza storico-politica, il riconoscimento di alcune importanti e fondamentali battaglie quivi condotte in nome della libertà, trovano in questi versi una timbrica, una tonalità di racconto, una vivezza immaginativa autentica, potente e coinvolgente. Il poema si chiude con l'augurio di un futuro di pace e di giustizia sociale: "Soy nada más que un poeta: os amo a todos, /ando errante por el mundo que amo//[...] Yo no vengo a resolver nada.//Yo vine aquí para cantar/y para que cantes conmigo.//'" (Neruda, 1952: 166-168).

In sede traduttiva Quasimodo reinterpreta le poesie di Neruda aprendo il proprio codice interno –in quegli anni già post-ermetico ma pur sempre tendenzialmente classicista– alle sonorità, al pathos rivoluzionario, agli slanci vitalistici del dettato nerudiano, in modo da trapiantarli nel proprio universo culturale. L'epicità, la corallità del canto nerudiano viene da Quasimodo da un lato attenuata e dall'altro sublimata attraverso il filtro ermetico, ancora attivo nella sua mente creatrice e mai del tutto rimosso neanche in seguito. Scrive Cristina Marchisio:

Quasimodo imprime ai versi spagnoli una particolare curvatura, li decanta e li depura di ogni anomalia ed esuberanza, secondo una consuetudine traduttoria tipica degli ermetici, ma insieme ne raccoglie la sfida, ne tesaurizza risonanze e suggestioni figurative destinate a fruttificare. I due sistemi poetici insomma interagiscono e tra poeta tradotto e poeta traduttore si innesta un rapporto fecondo di 'dare' e 'avere'. (2003: 337)

La tesi della studiosa è che la traduzione delle poesie di Neruda da parte di Quasimodo sia stata un'occasione di rigenerazione osmotica per entrambi i sistemi poetici. Se il dettato lirico di Quasimodo si arricchì di nuove modulazioni sonore e figurali, la poesia di Neruda, attraverso il filtro della lingua di Quasimodo, si sarebbe assicurata un lungo viaggio nella tradizione editoriale italiana, che dura ancora oggi. Sulla stessa lunghezza d'onda Elena Salibra aveva già osservato:

Quasimodo ricerca nei testi da tradurre un terreno fecondo di verifica del proprio sistema espressivo ed insieme una possibile fonte di nuove suggestioni liriche. Ne nasce tra i due autori uno scambio denso di sensazioni e di immagini legate al comune vagheggiamento di miti e di paesaggi mediterranei. (Salibra, 1985: 460-461)

È noto che Quasimodo si sia speso nel lavoro traduttivo con la stessa intensità che nella creazione poetica. Le traduzioni rappresentano un capitolo importante nella sua esperienza di scrittura. Nelle antologie della poesia italiana novecentesche, le sue versioni delle poesie di Saffo, Anacreonte e di altri lirici greci, vengono inserite a fianco

alle sue creazioni originali o addirittura segnalate come “uno dei documenti più significativi dell’intera stagione ermetica” (Sanguineti, 1969: LIX/947). Non pochi rilievi sono stati tuttavia addebitati alle sue traduzioni nerudiane. Lo stesso Neruda vi trovò da ridire. Diceva che erano poesia di Quasimodo “sobre tema mío” (in Bellini, 2006: 3). Ma i tempi erano quelli che erano. L’importanza della qualità della scrittura, allora, superava di gran lunga, presso gli editori, quella di una traduzione filologicamente attendibile. Per Franco Fortini, la traduzione di Quasimodo migliorava addirittura l’originale “rendendone più robusto e secco il ritmo” (Fortini, 1969: 334).

L’ispanista Giuseppe Bellini, che si è poi aggiunto alla schiera dei traduttori italiani di Neruda, trovò che Quasimodo, oltre a concedersi molte libertà, era incorso in diverse incomprensioni e fraintendimenti; che la misura metrica non era stata rispettata quanto si sarebbe potuto; che persino il verso libero, di cui Neruda era maestro, era stato sovente spezzato e consegnato a misure più brevi e tradizionali (endecasillabi, alessandrini, settenari). Alterazioni importanti, significative, che lo stesso critico giustifica in virtù della loro indubbia funzionalità ai fini di una resa italiana efficace, coinvolgente, alta (Bellini, 2006). Come Montale, Vittorini, Prampolini e tutta la nobile schiera di poeti e scrittori che in quel periodo di forte sprovincializzazione della cultura italiana lavoravano al suo svecchiamento traducendo le voci più nuove e più belle della letteratura internazionale, anche Quasimodo punta all’elaborazione di un testo leggibile in senso alto. Maggiori perplessità vengono generalmente espresse nei confronti di alcuni fraintendimenti, ma su di essi, in questa sede, non ha molto senso insistere. È invece importante, dal punto di vista transduttologico, seguire il viaggio di quell’edizione.

UN PASSO IN AVANTI: L’ORIGINALE 2

Nel corso degli anni 50 l’antologia einaudiana conoscerà almeno una ristampa (nel 1954) e un’altra, indicata come quarta, nel 1959³, con alcuni emendamenti. L’ultima nella collana “I Poeti” è per l’appunto quella del 1959, quando Quasimodo riceve il premio Nobel per la letteratura.

I tempi stanno cambiando. In quel decennio si sono allineati una serie di eventi che incrinano il rapporto fino ad allora idilliaco tra gli intellettuali simpatizzanti o militanti della sinistra italiana e l’universo ideologico-politico sovietico, dalla morte di Stalin ai fatti di Ungheria, alle prime rivelazioni sui crimini del regime, al manifesto dei 101, firmato da importanti personalità vicine o anche iscritte al partito comunista, perché si facesse luce su ciò che stava realmente avvenendo in quel paese. *L’Unità* si rifiuterà di pubblicarlo. Verrà diramato attraverso l’Agenzia giornalistica ANSA. L’estensore della prima stesura di quel Manifesto è un einaudiano, Carlo Muscetta. Tra i firmatari ci sono Puccini e Socrate (anche se quest’ultimo ritira, in un secondo momento, la propria adesione, dichiarando di aver firmato pensando di sottoscrivere un documento interno al partito) (Carnevali, 2006: 65-84).

³ I dati di stampa nelle edizioni Einaudi (e non solo) non sono purtroppo sempre precisi. Ho cercato a lungo, ma della terza ristampa non c’è traccia.

A partire dagli anni Sessanta il libro perderà il vistoso corredo grafico di Guttuso e viaggerà nella elegante collana bianca, la famosa “Collana di poesia” che ancora oggi pubblica opere di autori stranieri rispettando la buona abitudine di offrire, con la traduzione, anche il testo in lingua originale.

La novità è nella veste ora tascabile. La collana si contraddistingue anche per il colore bianco immacolato della copertina, percorsa da una linea su cui in alto campeggia il nome dell'autore, il titolo dell'opera, e il marchio dell'editore e, al di sotto, un frammento di poesia. La poesia fuoriesce, insomma, dal libro per espandersi sul piatto anteriore di copertina (figura 9). Un bel cambiamento: nell'edizione del 1952 i disegni di Guttuso avevano travalicato la prima di copertina per estendersi sul dorso, sul retro del volume, e poi all'interno, tra una poesia e l'altra; ora, negli anni Sessanta, che sono anche gli anni della ‘svolta linguistica’, sono le parole a imporsi sull'immagine, a sopravvivere i limiti della pagina in cui è stata relegata per conquistare nuovi spazi, extraverbali, paratestuali, extratestuali (in questo caso, la copertina).

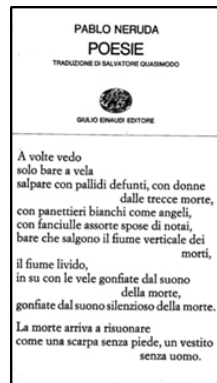


Figura 9.

Al di là di questi dinamismi verbo-ideo-grafici, il dato più immediato da registrare è che l'antologia bilingue einaudiana, grazie anche al formato tascabile, ma soprattutto alla versione ‘ermetizzata’, classicizzata, di Quasimodo, ha continuato a ristamparsi negli anni fino ad oggi, anche quando –precisa Stefano Tedeschi– “dalla metà degli anni Settanta, le fortune editoriali nerudiane [conoscono] un lungo periodo di oblio” (Tedeschi, 2006: 28). Indice evidente di un livello di gradimento molto alto da parte del lettore italiano e di una maggiore capacità di dialogo con le nuove generazioni rispetto all'originale nerudiano (Tedeschi, 2006: 28). L'antologia einaudiana è ormai, a tutti gli effetti, un Originale 2.

Non è quella di Quasimodo –come anche quelle di Montale, Vittorini, Prezzolini e tanti altri “rifacitori geniali e infedeli”⁴– l'unica maniera, né quella migliore o ottimale, di tradurre. Anni e anni di *Translation Studies* non sono passati invano. C'è sempre

⁴ L'espressione è di Montale (in Fortini, 2003: 828). Il termine “rifacimento” è adottato dal poeta ligure quando parla di traduzioni più vicine all'adattamento, alla personale riscrittura di un testo, che a un puntuale e sorvegliato esercizio di interpretazione testuale.

ovviamente posto per “rifacimenti” di tale qualità, ma c’è anche l’aspettativa, alta e non meno seriamente motivata, di poter disporre di traduzioni, per così dire, ben temperate tra correttezza filologica e leggibilità; traduzioni che ricreino, attraverso un puntuale lavoro sul testo, ritmo, suoni e senso dell’originale. Mantenere aperta la frontiera tra questi due fronti del tradurre, favorendo transiti e sinergie tra l’uno e l’altro, trasponendo il testo da un sistema linguistico ad un altro, transducendo il libro da un sistema culturale ad un altro –mi permetto di ribadire– è la via maestra per garantire alla traduzione dignità scientifica, autonomia formale e una posizione di primo piano nello stratificato e mutevole universo della comunicazione letteraria.

BIBLIOGRAFIA

- BELLINI, Giuseppe (2006): “Neruda in italiano: testimonianze e riflessioni”, in VV. AA.: *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*, vol. I, Trieste: Università degli Studi di Trieste, pp. 3-11.
- CALASSO, Roberto (2013): *L'impronta dell'editore*, Milano: Adelphi.
- CALASSO, Roberto; ITALIA, Paola; RICO Francisco (2013): “Filologia editoriale. Roberto Calasso in dialogo con Paola Italia e Francisco Rico”, *Ecdotica*, 1, pp. 179-202.
- CARDINI, Daniela (2018): “Introduzione a *La serialità trasposta. Adattamento, traduzione e transmedialità*”, *Testo a fronte*, 59, pp. 5-8.
- CARNEVALI, Emilio (2006): “Storia di un manifesto”, *MicroMega*, 9, pp. 65-84.
- CESARI, Severino (1991): *Colloquio con Giulio Einaudi*, Roma/Napoli: Theoria.
- DELEZJÉL, Lubomir (2002): “Semiotica de la comunicación literaria”, in Jesús G. Maestro (ed.): *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid: ARCO/LIBROS.
- DELEZJÉL, Lubomir (1986): “Semiotics of Literary Communication”, *Strumenti critici*, 50, pp. 5-48.

- DELOGU Ignazio (2007): *Neruda e l'Italia (1949-1973)*, Napoli: Marotta e Cafiero.
- EINAUDI, Giulio (2001): *Tutti i nostri mercoledì*, Bellinzona: Edizioni Casagrande.
- EINAUDI, Giulio (1988): *Frammenti di memoria*, Milano: Rizzoli.
- FORTINI, Franco (1969): “Neruda tradotto da Quasimodo”, in Gilberto Finzi (ed.): *Quasimodo e la critica*, Milano: Mondadori.
- GHIGNOLI, Alessandro (2014): “Il ‘transautore’ nella comunicazione letteraria tradotta”, *Testo a fronte*, 50, pp. 31-47.
- GHIGNOLI, Alessandro (2011): *Transmediazioni. Lingua e poesia*, Bologna: Kolibris Edizioni.
- KŁOS, Anita (2017): “Scrittori italiani al Congresso mondiale degli intellettuali per la pace (1948). Breslavia nei ricordi di Sibilla Alleramo e Giorgio Caproni”, in Justyna Łukaszewicz; Daniel Słapek (eds.): *Breslavia. Bassa Slesia e la cultura mediterranea*, Alessandria: Editori dell’Orso, pp. 81-93.
- MARCHISIO, Cristina (2003): “Quasimodo e Neruda: il gioco del ‘dare’ e dell’‘avere’”, *Rivista di Letteratura Italiana*, 21, 1-2, pp. 337-345.
- MARIUZZO, Andrea (2010): *Divergenze parallele. Comunismo e anticomunismo alle origini del linguaggio politico dell’Italia repubblicana*, Soveria Mannelli: Rubettino.
- MORELLI, Gabriele (2019): *Neruda*, Roma: Salerno Editrice.
- MUNARI, Tommaso (ed.) (2011): *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, Torino: Einaudi.
- NARDONI, Valerio (2015): “Poeta-traduttore, traduttore-poeta e studioso: tre punti di uno stesso piano di lavoro”, in Pietro Taravacci (ed.): *Poeti traducono poeti*, Trento: Università di Trento, pp.147-161.
- NERUDA, Pablo (1981): *Poesie e scritti in Italia*, Roma: Lato Side.
- NERUDA, Pablo (1965): *Poesie*, trad. di Salvatore Quasimodo, Torino: Einaudi.
- NERUDA, Pablo (1952-1954-1959): *Poesie di Neruda. Traduzioni di Quasimodo Illustrazioni di Guttuso*, Torino: Einaudi.
- PIETRANGELI, Giulio (1999): “I partigiani della pace in Italia 1948-1053”, *Italia contemporanea*, 217, pp. 667-692.
- RUBINO, Mauro (2014): “La concretezza del segno: le copertine di Guttuso per Einaudi”, in Ambrogio Borsani (ed.): *Storie in copertina. Protagonisti e progetti della grafica editoriale*, Pavia: Edizioni Santa Caterina, pp. 225-243.
- SALIBRA, Elena (1985): “Quasimodo e Neruda”, *Critica letteraria*, 49, pp. 727-751.
- SANGUINETI, Edoardo (1969): *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi.
- SEGRE, Cesare (2015): “Einaudi e la filologia”, in Paolo Soddu (ed.): *Giulio Einaudi nell’editoria di cultura del Novecento italiano*, Firenze: Leo S. Olschki editore, pp. 379-386.
- SOCRATE, Mario (1949): “Gli intellettuali nella lotta per la pace”, *Quaderno dell’attivista*, 4.
- SOLMI, Sergio (1956): “Del tradurre i versi”, in Vanni Scheiwiller (ed.): *Poeti stranieri del ‘900*, Milano: All’insegna del pesce d’oro, p. 5.
- TOMASETIG, Andrea (2016): *I libri Einaudi 1933-1983. Collezione Claudio Pavese*, Monza: Libraccio Editore.