

PANTHEON

I libri di John Steinbeck

A cura di Luigi Sampietro

Vicolo Cannery

Al dio sconosciuto

I pascoli del cielo

L'inverno del nostro scontento

Furore

Quel fantastico giovedì

Pian della Tortilla

La valle dell'Eden

La perla

La battaglia

La corriera stravagante

La luna è tramontata

Viaggi con Charley alla ricerca dell'America

La lunga vallata

Diario russo

Diario di bordo del Mare di Cortez

La Santa Rossa

Viva Zapata!

Le gesta di re Artù e dei suoi nobili cavalieri

Altri titoli disponibili

C'era una volta una guerra

Missione compiuta

Lettera a Thom sull'amore



JOHN STEINBECK
UOMINI E TOPI

Traduzione di Michele Mari
Introduzione di Luigi Sampietro

PANTHEON

Giunti Editore si impegna per uno sviluppo sostenibile
con l'utilizzo di carta certificata FSC® proveniente
da fonti gestite in maniera responsabile.

Titolo originale
Of Mice and Men

Copyright © John Steinbeck, 1937
Copyright renewed John Steinbeck, 1965
All rights reserved

www.giunti.it
www.bompiani.it

© 2025, 2026 Giunti Editore S.p.A.
Via Bolognese 165 – 50139 Firenze – Italia
Via G.B. Pirelli 30 – 20124 Milano – Italia

Prima edizione italiana a marchio Bompiani: 1938
Prima edizione Pantheon: marzo 2025

Bompiani è un marchio di proprietà di Giunti Editore S.p.A.

Introduzione di Luigi Sampietro

Uomini e topi è il piccolo grande capolavoro dell'America del Novecento. Ed è, insieme a *Furore*, l'opera di John Steinbeck più venduta nel mondo. Pubblicato negli Stati Uniti nel 1937, ancora oggi è tra i libri di testo più usati nelle scuole di tutti i paesi di lingua inglese. In Italia piacque a Cesare Pavese, che infatti lo tradusse nel 1938 per Bompiani. Ai suoi occhi – cioè, agli occhi di un autore che di lì a qualche anno avrebbe scritto i *Dialoghi con Leucò – Uomini e topi*, con quei due personaggi, George Milton e Lennie Small, sproporzionatamente veri, apparve subito per quel che è. Un'allegoria medievale ambientata in un'America che lui, Pavese, non avrebbe mai visto ma sulla cui letteratura ci ha lasciato una cruciale testimonianza: “Verso il 1930, quando il fascismo cominciò a essere ‘la speranza del mondo’, accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei suoi libri l'America, una America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane, innocente. Per qualche anno questi giovani lessero, tradussero e scrissero con una gioia

di scoperta e di rivolta che indignò la cultura ufficiale, ma il successo fu tanto che costrinse il regime a tollerare, per salvare la faccia.”¹

Suona all’orecchio quasi come il resoconto di una grande storia d’amore, questa pagina di Pavese, compreso il fatto che alla fine il burbero e vecchio genitore finisce per acconsentire all’incontro. Visti gli aggettivi di cui lo stesso Pavese si serve per descrivere l’oggetto dei suoi desideri, è comprensibile che qualche riserva qualcuno finisca per sollevarla. Questa America “rissosa, dissoluta” e “feconda” non è presentabile, non dico nel salotto buono della famiglia dove sono un po’ tutti fascisti, ma neanche tra quei pochi parenti – comunque perbene – che frequentano la vecchia Europa; cosa che, in quegli anni, vuol quasi sempre dire la Francia e la cultura francese. La letteratura americana – lo sostengono i benpensanti e gli accoliti del regime che gridano allo scandalo – è piena di delitti e di violenza, di contrabbandieri e di pazzi furiosi, di suicidi e di ribelli. Non se ne sa granché, ma si diffonde la leggenda di una letteratura barbara e primitiva, i cui argomenti sono quelle realtà sordide che il regime nega che da noi esistano ma che non vanno censurate quando si riferiscono a un altro paese.

Il Pavese autore di una tesi di laurea sulla poesia di Walt Whitman, e traduttore di *Moby Dick*, aveva certamente intravisto quello che ancora nessuno in Italia era in grado di dire, e cioè che la letteratura americana – soprattutto nell’Ottocento, con Hawthorne, Emerson, Melville e Thoreau; ma

¹ PAVESE, CESARE, *Ieri e oggi*, *L’Unità*, 3 agosto 1947 (successivamente pubblicato in PAVESE, CESARE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990).

anche nel Novecento, con Faulkner, Hemingway e lo stesso Steinbeck – era, ed è, una letteratura di straordinaria potenza metafisica. Ma, grazie al cinema, che è pieno di gangster e pistoleri – e indiani seminudi – in Europa si è consolidata l’idea che l’America sia un paese selvaggio, nelle praterie come nelle città. E Pavese, che è un figlio, sia pur recalcitrante, di una cultura che da tempo immemorabile fiorisce attorno alle rovine dei giardini d’Arcadia, ha i suoi buoni motivi per essere attratto anche da questo. Ma si tratta solo in parte di fascino per l’esotico. Per un felice equivoco, Pavese sovrappone i personaggi, i dialoghi e le descrizioni che incontra nella letteratura americana con quello che ha intenzione di fare e di dire, e di far dire ai personaggi nelle proprie poesie e nei propri romanzi.

Insomma, l’America che vien fuori dal ritratto che scrittori e lettori italiani hanno sotto gli occhi in quegli anni è un’America epica e, allo stesso tempo, ruspante. Nel ricordo dei protagonisti – e, poi, nella considerazione dei loro nipoti e pronipoti – quell’America fatta di carta (e di celluloidi) apparirà addirittura leggendaria. Per Pavese, una leggenda lo è da subito, e, anche se si tratta di una leggenda che nasconde un trucco – e lui, che è del mestiere, lo sa benissimo –, non solo l’accetta ma se ne appropria. Il trucco sta, prima di tutto, nell’impostazione eroica dei personaggi, compresi i perdenti, cioè quelli che soccombono in imprese più grandi di loro ma che acquistano una statura quasi titanica – siano essi pionieri, cowboy o fuorilegge – in virtù del loro coraggio e del senso di dignità e indipendenza che mostrano nell’azione. Circonfusi da un alone favoloso fatto di verbi, avverbi e aggettivi appropriati, diventano – al di là dell’esito del-

le loro imprese – figure monumentali proiettate in controluce sul cielo di un destino vasto come il territorio in cui si muovono. Il requisito necessario per questi eroi – vincitori o vinti che siano – è che vengano scolpiti come individualità. L'ethos americano richiede infatti che la società, cioè la congregazione, sia composta da individui che abbiano dato prova di essere all'altezza di far parte del gruppo. E questo vale tanto per il passato storico quanto per il presente con il suo immaginario.

Ma c'è anche un secondo motivo per cui Pavese è attratto dagli americani. È la loro voce. La voce autorevole e autentica, cioè modulata in modo da sembrare spontanea, dei suoi scrittori recenti. Non è più inglese e non suona più nemmeno come l'americano di chi voleva essere apprezzato in Inghilterra. È qualcosa di nuovo. Una voce che si esprime in una lingua vicina al parlato, di cui per primo si è servito in maniera trionfale Mark Twain e di cui Pavese subisce letteralmente il fascino. Questa lingua, lui la chiama *slang*, ma si tratta quasi sempre di quel che in inglese si intende per *dialect*. Una trascrizione della pronuncia o delle sgrammaticature correnti, che ha peraltro poco a che vedere con ciò che in italiano chiamiamo “dialetto”. Comunque sia, dall'incontro con il ritmo di certa prosa americana Pavese fa scaturire un italiano screziato di piemontese, soprattutto nei dialoghi, che si avvale di elisioni, impennate e sprezzature per ottenere un effetto di straniamento. Una lingua cangiante ed elusiva nei suoi colori come una stoffa – un velluto – su cui si passa la mano strisciandola contropelo. Con questo strumento Pavese ha tradotto *Uomini e topi*.

La versione ha resistito per decenni, fino ad affermarsi come un testo che appartiene di diritto al canone delle sue

opere. Nel presentare la nuova traduzione di Michele Mari, un paio di osservazioni sono però d'obbligo a questo proposito. La prima – ovvia e risaputa, ma sempre in uso – è che “chi fa falla e chi traduce tradisce”; e, infatti, solo accademici e recensori hanno sempre, a sentir loro, le mani pulite. Ma non è questo il motivo per cui è venuto il momento di aggiornare il libro di Steinbeck con una nuova traduzione; anche perché quella di Pavese, che avevo rivisto per la precedente edizione, non conteneva errori ma solo qualche svista, che avevamo tranquillamente emendato; e, fosse anche stata zeppa di strafalcioni, una volta ripulita, la si sarebbe potuta mantenere in questa collana. Bravo traduttore, infatti, non è chi non sbaglia (dieci cento mille volte, tutte rimediabili), ma chi non coglie il tono – meglio: lo spirito – del testo che ha davanti, perché non ha orecchio e finisce per compiaciare quelle che lui ritiene siano versioni fedeli e sono invece insipide e talvolta stridule traduzioni interlineari. Insomma, prima di tradurre è necessario saper scrivere nella lingua d'arrivo e la cosa è ancor più vera con le traduzioni dall'inglese all'italiano di quanto non sia con quelle dal francese o dallo spagnolo, perché la lingua italiana e la lingua inglese, essendo diverse nella loro struttura profonda, non corrispondono in maniera diretta.

E dunque neppure questo è il motivo – figuriamoci! – per cui la traduzione di Pavese, pur continuando a essere letta in virtù del suo stile, ha cambiato di posto sugli scaffali della biblioteca ed è divenuta un'opera a se stante. La verità è che le traduzioni invecchiano perché, col passare del tempo e pur conservando immutato il loro pregio artistico, si allontanano dalla lingua corrente di chi legge. Per cui, se nel campo della tecnologia – come scriveva George Steiner in

La torre di Babele, già nel 1984 – l’invenzione della penna biro, per fare un esempio, ha messo praticamente fuori commercio le stilografiche, e la lettura di una nuova teoria rende ormai inutile la lettura di una teoria vecchia e già rifiutata, nel campo della letteratura e dell’arte il punto fermo è che bisogna sempre trovare il modo di leggere o di guardare un’opera classica come se fosse scritta o composta per noi. E qui sta il busillis.

Traduzione infatti non è solo il passaggio da un idioma a un altro, sostiene Steiner, ma l’atto stesso di leggere un testo in due momenti diversi della vita, se succede che tra la prima e la seconda lettura sia cambiato qualcosa nel nostro rapporto col mondo. Non solo: traduzione è anche la lettura di un’opera nella stessa lingua qualora appartenga a un’epoca diversa dalla nostra; e, addirittura, lo è il fatto di accostare il linguaggio dei bambini, degli anziani o di gruppi che si esprimono in un codice diverso dal nostro modo di parlare. Ne consegue che il concetto di traduzione è implicito in ogni forma di comunicazione e consiste in quel continuo e necessario aggiustamento della sensibilità che ha lo scopo di avvicinare il più possibile l’*altro da sé* che si vuole far proprio.

Quanto alla *vexata quaestio* della possibile trasposizione dei diversi accenti regionali degli Stati Uniti, la scelta adottata da molti traduttori italiani è ormai quella di evitare sia l’adozione del dialetto (uno qualsiasi tra i tanti che abbiamo) sia la deliberata storpiatura della lingua. E se è, questa, una facile via d’uscita dalle numerose impasse in cui verrebbe a trovarsi chi traduce, è altrettanto vero che è ormai prevalsa la convinzione che la traduzione del *dialect* americano nell’italiano corrente dei giorni nostri sia un modo di riconoscere la dignità linguistica – “la tua lingua sgrammaticata ha lo stes-

so valore della mia” – e, di conseguenza, la dignità umana di chi si esprime sulla pagina scritta in un linguaggio tanto colorito quanto primitivo. E il riscontro lo abbiamo, senza che il pubblico se ne avveda, nei film doppiati in cui si sentono gangster e cowboy maneggiare i congiuntivi con la stessa perizia con cui premono il dito sul grilletto della pistola.

D'altra parte, dal giorno in cui Mark Twain ha messo in bocca ai protagonisti del suo *Huckleberry Finn* quell'inglese sgangherato che è, di fatto, lo strumento col quale ha colto l'essenza della loro anima, l'espressionismo linguistico ha preso piede pressoché in tutte le letterature occidentali. La caricatura ha smesso di essere ritenuta una deformazione con soli intenti umoristici ed è stata adottata come un procedimento tecnico capace di cogliere i tratti salienti di un personaggio o di una situazione in atto. È divenuta, paradossalmente, una forma di realismo. Il proposito di ritrarre la realtà in maniera accurata – a colori, in scala 1:1, e facendo in modo che ogni sua parte fosse governata, nel rapporto tra causa ed effetto, da un senso della proporzione simile a quello che si osserva nella vita di tutti i giorni delle persone normali – ha resistito ai mutamenti culturali ma si è camuffato. Ha cambiato di fatto il timbro e il tono della propria voce – questo modo di comunicare: questa ricerca della verità – allo scopo di farsi meglio ascoltare. E, per quanto riguarda il tradurre, la diffusa adozione dell'italiano standard in luogo di una delle tante forme di *dialect* è venuta a coincidere con l'intenzione di trasfigurare i suoni barbari dell'alterità in una vera e propria voce di dentro. Ha segnato il tramonto del gusto per l'esotico a vantaggio di un'estetica della traduzione che – mutuando, seppure con una certa forzatura, due parole difficili dal gergo narratologico – privilegia la *diegesis*

rispetto alla *mimesis*: il dire rispetto al rappresentare. Rimane ovviamente l'ostacolo dei cambiamenti di registro all'interno di un medesimo testo, ostacolo che si incontra quando narratore e personaggi – chi ci racconta la storia e i dialoghi che lui stesso riporta – hanno coloriture diverse. Ma, come diceva qualcuno in una lingua che era un tempo quella che si parlava da queste parti: “*Ad impossibilia nemo tenetur.*”

Liberamente ispirato alla vita di un paio di personaggi e a un episodio realmente accaduto nel 1920 in una fattoria della California, *Uomini e topi* è il sesto romanzo di John Steinbeck. Sulla copertina della prima edizione, accanto al titolo *Of Mice and Men*, che riprende un verso del poeta scozzese Robert Burns (1759-96), lo stesso Steinbeck è reclamizzato come “*the author of Tortilla Flat*” (1935), che era il libro con il quale, dopo anni difficili, si era finalmente affermato negli Stati Uniti e sul piano internazionale.

Uomini e topi è un romanzo breve, quel che in inglese si chiama *novella* o *novelette*. Protagonisti sono due *bindlestiff*, termine di origine tedesca che indicava il fardello – la coperta arrotolata e i pochi averi – e, per estensione, gli stessi nomadi solitari, o *hobo*, che viaggiavano clandestinamente sui carri merci dei treni. Potevano essere vagabondi o sbandati, uomini liberi o ladruncoli che vivevano di espedienti ai margini del consorzio umano; oppure – come nel caso di questa memorabile storia – semplici migranti, cioè lavoratori stagionali o a cottimo, che cercavano di vivere onestamente e magari mettere da parte un gruzzolo per avviare in futuro una attività in proprio. Con l'intento di rivolgersi a questa gente che spesso non sapeva né leggere né scrivere e che lui un po' conosceva per averla frequentata negli anni svogliati dell'università, Steinbeck pensa infatti sulle prime a *Uomi-*

ni e topi come a un'opera drammatica: uno di quei *play* che gli attori itineranti portavano in giro per tutto il continente fin dai tempi in cui la versione teatrale della *Capanna dello zio Tom* (1852) era diventata “il più grande spettacolo del mondo”.

Il titolo che Steinbeck ha in mente, quando comincia a buttare giù i primi dialoghi, è però un altro. *Uomini e topi* doveva chiamarsi, molto semplicemente, *Something That Happened*. Niente di più e niente di meno. Un episodio nella vita di tutti i giorni, nel panorama della California del primo dopoguerra, che non si allargasse a considerazioni su come avrebbero potuto o dovuto andare le cose, ma si attenesse semplicemente ai fatti. Un suggerimento, questo, arrivatogli – com'è accertato – da Edward Ricketts, un biologo marino con cui Steinbeck condivise idee ed esperienze per un lungo periodo della propria vita, e tra queste quella di imbastire un racconto, convincente e ricco di pathos, ma privo di ogni commento o spiegazione.

Steinbeck era uno strenuo sperimentatore, prova ne sia che i suoi libri sono tutti uno diverso dall'altro, ma non scriveva forzando le forme, come i modernisti suoi contemporanei, bensì in modo diretto e in una lingua colloquiale, come un cronista. Di lui si è detto – e forse non a torto – che leggeva la realtà come un “naturalista mitico”. Una definizione, questa, che può sembrare un ossimoro uscito dall'antro di un negromante della critica, ma che non deve spaventare. Significa semplicemente che il suo modo di scrivere è sì realistico, ma solo in superficie. Di fatto è animato da un impulso che va oltre la cronaca degli eventi, nella quale – pure – Steinbeck era un maestro, e mira a enucleare via via simbolicamente, girandovi attorno, le for-

ze che condizionano il comportamento degli uomini.

Sfrondata di molte di quelle circostanze che avevano occupato gli spazi di *La battaglia (In Dubious Battle)* – il romanzo del 1936 che racconta di uno sciopero dei raccoglitori di frutta e che più si avvicina all’atmosfera di *Uomini e topi* –, la storia di George e Lennie è stilizzata e concisa come una moralità medievale. L’azione è disseminata di presagi, ovvero di dispositivi tecnici che guidano il lettore verso l’inevitabile conclusione, e, più che un romanzo a tesi con personaggi in tuta di lavoro, *Uomini e topi* vuole essere un’allegoria della condizione umana, cioè del destino di certi uomini buoni – e di buona volontà – che finiscono travolti dalla vita, senza un perché. È, insomma, una vicenda assimilabile al mito: a qualcosa che si colloca fuori dal tempo.

Protagonisti sono George Milton e Lennie Small, due stagionali che “lavorano insieme”, come non erano soliti fare – ognuno per sé – i lavoranti agricoli in quegli anni. Il primo, George Milton, è un protagonista creato sul modello degli eroi di *Le Morte d’Arthur* (1485) di sir Thomas Malory, un libro che, in filigrana, è presente nell’intera opera di Steinbeck; ed è, George, il personaggio che tiene unite le fila della narrazione dalla prima all’ultima pagina. Il secondo, Lennie Small, a dispetto del suo cognome, è un uomo gigantesco che lo stesso George definisce “un gran lavoratore”, “forte come un toro”. È di indole buona ma ha la mente di un bambino: ama carezzare gli animali, il loro pelo morbido, e però finisce sempre per schiacciarli inavvertitamente, uccidendoli. Lennie non ha nessuno al mondo: è un reietto da rinchiudere in un istituto o addirittura da sopprimere, come peraltro avviene alla fine della storia. In altre parole, è un *monstrum naturae*, termine col quale nell’antichità si designava una crea-