

Note al lessico di Cesare Pavese nella traduzione di David Copperfield

Flaminia Coldagelli

Quando Cesare Pavese nel 1939 tradusse per Einaudi *David Copperfield* di Charles Dickens era già un traduttore affermato con una fama legata alla divulgazione in Italia di autori di lingua inglese allora sconosciuti.

Del resto, gli anni Trenta vennero dallo stesso Pavese definiti il decennio delle traduzioni: curiosamente, nonostante l'aperta ostilità del regime fascista e quindi con tutte le dovute cautele, la sprovincializzazione della cultura italiana e il suo aprirsi ad altre letterature iniziarono proprio in questi anni e la casa editrice Einaudi svolse tra le altre un ruolo fondamentale.

La collana che accolse il romanzo era quella dei *Narratori stranieri tradotti*, ideata da Leone Ginzburg (che continuerà a seguirla anche dal confino di Pizzoli, dove lavorò anche alla sua traduzione di *Guerra e pace*) e dallo stesso Cesare Pavese; la raccolta venne avviata nel 1938; l'impronta dei due intellettuali è chiara fin dalla presentazione che ne diedero: pubblicare "classici non accettati passivamente dalla tradizione ma riconosciuti 'qui e ora' come nostri; traduzioni integrali [...] che uniscono la più fedele intelligenza della lettura a una scioltezza di lingua intesa a ridare il sapore della lettura originale".

Ma Pavese non era solo un traduttore: nel 1936 aveva esordito con la raccolta poetica *Lavorare stanca*, dove, asciugando il linguaggio poetico italiano sull'esempio di Walt Whitman (poeta che era stato oggetto della sua tesi di laurea), aveva creato un verso narrativo e lungo. Nel 1939, per la precisione il 16 aprile, terminò di scrivere *Il carcere* (che potrà uscire solo nel 1948) in cui trasfigurava la sua esperienza al confino a Brancaleone Calabro, mentre dal 3 giugno al 16 agosto sempre del '39 compose *Paesi tuoi*, che uscirà nel 1941, costituendo il suo esordio narrativo e inaugurando la Biblioteca dello struzzo.

Soffermiamoci un momento sulla prosa elaborata da Pavese in *Paesi tuoi*, sicuramente nutrita delle sue esperienze di traduttore, soprattutto di autori americani: da Melville (la sua traduzione di *Moby Dick* per Frassinelli del 1932 è ancora oggi un classico), a Sinclair Lewis, Dos Passos, Steinbeck, John Fante: l'opzione linguistica di questi scrittori e del loro traduttore era di aperto realismo. La lingua di Pavese scrittore in questa fase appare segnata dai tratti dell'oralità, dell'italiano popolare che ingloba cenni del dialetto e della lingua regionale: diciamo che in *Paesi tuoi* lo slang americano diventa il modello per la creazione di una varietà colloquiale di italiano alternativa al linguaggio letterario tradizionale e soprattutto alla retorica della cultura dominante, e questo darà frutti cospicui durante il Neorealismo.

Sosteneva Pavese che "il tradurre insegna come non si deve scrivere", poiché la difficoltà di riprodurre un certo stile fa capire se questo non è adatto a te come scrittore. Confrontando alla luce di questa affermazione l'opera di Pavese e la sua traduzione del *David Copperfield* scopriamo uno scrittore in grado di cambiare completamente pelle, rispetto alla propria scrittura. Mi piace immaginare Pavese intento a scrivere su due tavoli in quello stesso 1939: su uno crea la prosa innovativa e controcorrente di *Paesi tuoi*; sull'altro traduce il romanzo di Dickens: sicuramente una prova della sua eccezionale versatilità.

La traduzione che abbiamo appena ascoltato è dunque una traduzione di Autore, di un Autore che è il finissimo letterato e poeta allievo di Augusto Monti al liceo D'Azeglio di Torino dove si formarono molti intellettuali antifascisti; per inciso voglio ricordare che nel 1951 Monti comporrà una meravigliosa lezione commemorativa per il suo scolaro morto. Quella appena ascoltata è la traduzione dello scrittore Pavese, lettore attento e profondo conoscitore tanto dei classici quanto della tradizione letteraria italiana, che si cimenta nella traduzione di un libro a lui molto caro e di fronte al quale sembra provare un sentimento di reverenza.

Ricordiamo che il romanzo di Dickens, uscito prima a puntate e poi in volume nel 1850, con un enorme successo popolare e che lo stesso autore definiva il proprio figliolo prediletto, era considerato ormai un classico della letteratura inglese e anche della letteratura per ragazzi.

David Copperfield era un romanzo realistico, destinato al pubblico anglosassone, abituato da lungo tempo alla lettura di romanzi e soprattutto molto più vasto ed eterogeneo rispetto al pubblico italiano. Dickens, corrispondendo alle attese dei lettori, mimava la polifonia delle voci dei personaggi, le loro peculiarità linguistiche, le caratteristiche del linguaggio parlato, con le sue differenze di classe e personali, finanche negli errori e nei tic, e aveva costruito un narratore in prima persona, David, ormai adulto che rievocava la propria “storia” e le proprie “avventure” e “personali esperienze” fin dal momento della nascita, con partecipazione ma anche con una buona dose di ironia.

Potremmo definire l'intento di Pavese nobilitante rispetto all'originale: nello stesso 1939 uscì un'altra versione del *Copperfield*, edita da Mondadori a cura di Enrico Piconi, un traduttore professionista: si tratta di un testo molto diverso da quello che abbiamo appena ascoltato, primo perché non tradotto da uno scrittore e poi perché rivolto a un pubblico meno sofisticato. Nell'accostarsi a un libro che considera appunto un classico, Pavese crea prima di tutto un tono di base elevato, prestando a Dickens una bellissima lingua letteraria destinata a un pubblico colto e selezionato qual era quello di Einaudi. La definirei una lingua sorprendentemente fresca e godibile anche per il lettore moderno; un ibrido otto-novecentesco dove la mano sapiente del traduttore compie anche scelte audaci per l'epoca: prima di tutto quella di non tradurre i nomi dei personaggi e di taluni oggetti, per esempio, i *sandwiches* che, restano tali, laddove la politica linguistica autarchica avrebbe preferito di certo *panini* o *tramezzini*.

Già nella prefazione, Pavese, notando la fantasia poetica del romanzo, l'estrosità della caratterizzazione e la gustosa futilità dell'intreccio, orienta da subito il proprio registro; ci basta un inizio di frase: “Gli è che la fantasia, inesauribile e impreveduta...” dove il toscanismo *Gli è* e la rarità di quell'aggettivo *impreveduta* ci fanno avvertire da subito un tono diverso, dissonante con la lingua anticonformista del Pavese scrittore in proprio.

Ascoltando la lettura del romanzo avrete sicuramente notato delle parole per noi oggi di non immediata comprensione; termini inusitati, che assieme alla sintassi che tende a rispecchiare l'andamento dell'originale inglese, compongono un saggio della competenza letteraria e lessicale di Cesare Pavese.

Prima di spigolare qualche parola rara, vorrei raccontarvi di alcune citazioni letterarie, incastonate nel tessuto narrativo. Non mancano i dantismi!

Proprio all'inizio della narrazione, quando David ricorda la sua nascita, cita l'inaspettata apparizione della zia paterna, Betsy Trotwood, definendola "una signora sconosciuta di portentoso aspetto": Dante nel terzo capitolo della *Vita nuova*, raccontando un suo sogno, descrive l'apparizione di "uno signore de pauroso aspetto": la costruzione della frase la disposizione dei termini, è assolutamente identica.

Per due volte nel testo Pavese adopera l'antico termine *festuca*; già Manzoni nella seconda edizione dei *Promessi sposi*, dopo la sciacquatura dei panni in Arno destinata a ottenere una lingua più viva, aveva sostituito *festuca* con il termine più comune *fuscello*.

Quando David, all'inizio del quarto capitolo, si ritrova a osservare la stanzetta nella quale è stato relegato dal patrigno, racconta di pensare alle cose più strane, tra le quali "le festuche nel vetro della finestra"; Dickens aveva scritto *flaws*, difetti, imperfezioni nel vetro della finestra.

Pavese traduce *flaws* con un termine estremamente aulico legandolo alla parola vetro: come non ricordare Dante nel 34esimo canto dell'*Inferno* quando scrive: "l'ombre tutte eran coperte, / e trasparien come festuca in vetro".

E ancora dantismi potrebbero essere le scelte di termini come *vanni* per *ali*, *membruta* per *possente*, *forte*, e *aduggiare* per *intristire*.

Non mancano citazioni classiche: nel terzo capitolo, quando David narra del suo innamoramento infantile per la delicata Emily, Pavese la definisce "quell'occhicerula cosuccia di bimba". Non stupisce solo la variante arcaica *cerula* per *cerulea*, perché il traduttore abbonda con gli arcaismi (come per es *serico* per *setoso*), quanto l'epiteto *occhicerula*. Nelle traduzioni omeriche a partire da Pindemonte, il composto viene usato per la potente Atena Glaucopide, la dea dagli occhi azzurri e scintillanti; nell'uso di Pavese, profondo conoscitore dei classici e dei miti, colpisce l'accostamento straniante e probabilmente ironico per il lettore colto dell'epiteto omerico al toscano colloquiale "cosuccia di bimba".

Innumerevoli sono i termini arcaici: il colloquialismo *menare un sergozzone*, cioè *dare un colpo vibrato col pugno chiuso alla gola o sotto il mento*, usato fin da Boccaccio ma ancora nel XX secolo per esempio da Elsa Morante; oppure *abballinato*, detto di un materasso rivoltato; o ancora "Sia confuso Brooks di Sheffield" al posto del più comune "Abbasso Brooks di Sheffield"; o ancora *mantile* per *tovaglia* o genericamente panno per coprire qualcosa; *pacchebotto*, un adattamento per l'inglese *packet boat* (battello per la posta), termine ormai disusato nel Novecento, al posto del più comune *traghetto*, o ancora *chellerina*, voce colloquiale ottocentesca, adattamento del tedesco *kellnerin*, ossia *cameriera di birreria o di caffè*.

L'intento nobilitante rispetto all'originale viene da Pavese modestamente bilanciato dall'introduzione di regionalismi, certo per rispettare la polifonia dell'originale. Naturalmente, toscanismi a bizzeffe, anche se per alcuni il dubbio permane che si tratti invece di arcaismi: *chetare*; *garbare*; *buscarsi una fiocca di botte*; *andare alla busca* nel senso di *andare alla ventura senza programmi*; *cascaggine* per *stanchezza* (anche questa parola venne sostituita da Manzoni con *abbandono*, ritenuto più di uso comune); *magnano* per *fabbro*, una parola che Pavese adoperò anche nel suo racconto *Feria d'agosto*; l'onomatopeico *sfrucconare*, ossia 'frugare qualcosa o per terra con un bastone': anche questa parola la troviamo in *Lavorare*

stanca; *spedato* per *stanco*; oppure un aggettivo come *onusto*, e cioè *carico*, *colmo*. Compaiono anche rari settentrionalismi: *paracqua* per *ombrello*; *finestretta* per *finestrella* (nel Pavese scrittore troviamo per esempio *stradetta* al posto del più comune *stradina*).

Concludendo questa veloce rassegna possiamo dire che Pavese sicuramente optò per l'intento di elevare il romanzo allo status di un classico italiano, cosa che del resto, come già detto, faceva parte del programma della collana: "riconoscere i classici stranieri qui e ora come nostri", anche a costo di snaturare un po' la lingua del testo di provenienza. E, in questo caso, anche rinunciando alle proprie peculiarità di scrittore innovativo. A tale scelta non saranno state del resto estranee alcune precauzioni imposte dalla politica culturale fascista, maldisposta verso le opere di origine anglosassone.

Flaminia Coldagelli (2021)

© Postfazione all'audiolibro David Copperfield edito da tracce.studio, settembre 2021

<https://tracce.studio/> via gaetano rappini 40, 00149 Roma; info@tracce.studio