

UNA TRADUZIONE DI PAVESE:
THE HAMLET DI FAULKNER

A questa traduzione, intrapresa nel 1942, Pavese non prepose alcun saggio introduttivo, come invece aveva fatto per la maggior parte degli autori americani e inglesi precedentemente tradotti. Già nel 1934, però, si era interessato a Faulkner, pubblicando un saggio su *Sanctuary* che rivela una conoscenza abbastanza precisa della problematica generale dell'autore. Inoltre, ancora prima del saggio e subito dopo di esso, il nome dell'americano figura costantemente negli elenchi di libri richiesti alla sorella dal confino, e nelle lettere "critiche" indirizzate all'amico americano Tony Chiuminatto.

Nell'arco di tempo che intercorre tra questi primi approcci e giudizi e la traduzione, oltre alla maturazione critica di Pavese intervengono altri fattori (l'ampliamento del panorama degli studi americanistici in Italia, il conseguente inquadramento del valore estetico dei vari autori) a favorire la modifica di alcuni giudizi avventati e superficiali da lui espressi in precedenza su Faulkner.

La scelta stessa, del resto, di un secondo libro di Faulkner come traduzione conferma questa ipotesi. Che ci fosse una difficoltà iniziale nell'assimilazione e comprensione del messaggio dell'autore è attestato dalla frase scritta a Chiuminatto "as for Faulkner you're right: he is a tremendous bore, till now at least: I didn't as yet get through the whole book"¹: che essa sia stata in un secondo momento superata dalla percezione più diretta della sua validità è altrettanto evidente, tuttavia il saggio su *Sanctuary* è contraddistinto da una sospensione del giudizio che si risolve appunto in considerazioni piuttosto generiche.

1. CESARE PAVESE, *Lettere 1924-44*, Torino, Einaudi 1966, p. 332.

Pavese scrive a un certo punto che "il romanzo vuol rendere un po' tutta l'atmosfera degli Stati del Sud"², affermazione che identifica il perno su cui ruota tutto il mondo faulkneriano, che trascende *Sanctuary* e si può attribuire indistintamente alla intera produzione. Ma è proprio nel momento in cui Pavese si accinge ad individuare gli elementi costitutivi di questa atmosfera che si può percepire la sua incertezza critica. Infatti, da un lato egli non coglie il valore simbolico di questa ambientazione geografica (che oltre a stare per il Sud dell'America sta per il mondo tutto e per quella generazione in particolare) e dall'altro, anche avendone indicato gli elementi fondamentali, li fraintende proprio per la mancata percezione del loro valore simbolico. Quando egli lamenta che i personaggi faulkneriani mancano di "quel qualcosa da dire" che invece giustifica e valorizza i personaggi di Anderson, impegnati costantemente a "raccontare se stessi", è chiaro che egli è fuorviato dalla presunzione - criticamente errata - di voler fare di Faulkner soltanto un continuatore di Anderson.

Non intuisce cioè che il non avere qualcosa da dire è parte di quella atmosfera, e che la torpidità delle coscienze non è che l'equivalente personale della generale atmosfera di ristagno del Sud. I personaggi di Faulkner hanno perso anche quel po' di identità che ancora consentiva a quelli di Anderson di dialogare con se stessi; non hanno alcuna presunzione di "dire qualcosa", non si vedono vivere, non hanno il "bisogno fantastico di raccontarsi". A Pavese sfugge la profondità del cambiamento operato da Faulkner nella sua presentazione del Sud, egli non riesce a riassorbire il personaggio stesso nell' "atmosfera tutta" del Sud perché ne dimentica il preciso valore simbolico. La scomparsa dell'autore come narratore, il distacco di Faulkner dal suo materiale è invece la percezione critica più valida offerta qui da Pavese, ed è suo merito aver individuato la amoralità di Faulkner invece di rimproverarne la immoralità; e di averlo fatto in un periodo storico non del tutto pro-

2. CESARE PAVESE, *La Letteratura Americana e Altri Saggi*, Torino, Einaudi 1962, p. 168.

pizio a determinazioni critiche non seguite da interventi moralistici.

Le sue osservazioni che "Faulkner scrive come un angelo. Voglio dire con il distacco e la proiezione dei casi in una atmosfera rarefatta quali sarebbero legittimi in un puro spirito" e che ancora "in tante pagine di perversioni, di morbose perplessità, di delitti sanguinari e osceni, non c'è una concessione non solo alla lascivia - che sarebbe il meno male - ma neppure alla indignazione morale o alla cinica compiacenza" (*L.L.A.A.S.*, p.168), sono tuttora dense di interessanti sviluppi per una critica organica dell'opera di Faulkner. Con esse Pavese intuisce infatti uno dei lati più moderni di Faulkner: la sua ansia di superare tutte le convenzioni moralistiche della società e riscoprire una nuova morale, quella delle "situazioni", che non significa condanna aprioristica sulla base di valori astratti, ma verifica delle motivazioni e delle circostanze particolari, apertura all'uomo nelle direzioni più diverse. La sua indifferenza, pertanto, non sarebbe altro che rifiuto di esprimere giudizi moralistici e comprensione (o almeno rispetto) per scelte e modi di vita diversi dal tradizionale, e soprattutto segno della crisi maturata dalla coscienza individuale a seguito delle due guerre. A proposito dello stile faulkneriano, di nuovo Pavese si serve del paragone con Anderson. Laddove in quest'ultimo il procedimento stilistico risponderebbe ad una necessità intrinseca al mondo fantastico del personaggio, in Faulkner lo stile è, secondo Pavese, qualcosa di puramente "esteriore". Per questo motivo, "raramente in Anderson ci si secca, o comunque ci si accorge della lentezza dello stile: in Faulkner è un continuo ricadere in quel senso di angoscia, di costrizione fisica che si prova appunto a uno spettacolo al rallentatore". (*L.L.A.A.S.*, p.170). Il valore di questa notazione, di per sé giusta se riferita a *Sanctuary*, è diminuito però dalla mancanza di ogni ulteriore specificazione e motivazione. Pavese non cerca di spiegarsi il motivo di quella angoscia e di quella lentezza: se la cava velocemente definendo il libro "un troppo ambizioso romanzo giallo" e con questo ritiene di averne risolto la complessità.

Gli anni dal 1934 al 1942 sono quelli più intensi per il Pavese americanista. Come per Lewis, su cui Pavese dovrà tornare più di una volta per rettificare il proprio giudizio, così anche per Faulkner il giudizio dato in un primo momento verrà modificato (se non esplicitamente corretto) dall'ulteriore esperienza in campo americano. Sono questi gli anni in cui a Pavese si viene chiarendo sempre di più soprattutto la profonda e fitta rete di influenze tra gli americani contemporanei. Egli ha ora più materiale a disposizione e traduce di più: Pavese traduttore e critico non è più alle prime armi. Dalla tecnica della traduzione emerge un discorso critico più consapevole e sensibile.

A Pavese traduttore di *The Hamlet* sono già state mosse giuste critiche. In *Sigma*³, Claudio Gorlier esamina alcuni passi della traduzione, per constatare da un lato l'impossibilità di rendere il dialetto particolare usato da Faulkner, e, dall'altro, la mancanza di ogni tentativo degno di questo nome da parte di Pavese che, addirittura, trasformerebbe quel che era dialetto in lingua letteraria⁴. Che questo accada in alcune parti è indubitato; ma allo stesso tempo, è necessario dire che l'uso del dialetto in Faulkner non ha una unica funzione e risponde ad esigenze diverse⁵. C'è, è vero, un livello in cui il dialetto è usato in modo diretto, realistico per rendere l'atmosfera culturale del Sud, per sottolineare la presenza oggettiva del personaggio in scena che si esprime come si esprime, senza alcun intervento mediatore dello scrittore; ma c'è anche un uso più letterario del dialetto stesso; dove si sente chiaramente la voce dello scrittore che lo rielabora, lo interpreta, lo fornisce di cadenze e di ritmi precisi.

3. CLAUDIO GORLIER, "Tre riscontri sul mestiere di tradurre", *Sigma* 3/4, Dicembre 1964, pp. 72-86.

4. *Op. cit.*, pp. 81-82.

5. Lo stesso Gorlier, del resto, identifica le possibilità, liriche musicali e drammatiche del dialetto. Se è vero quindi che alle volte l'espressione dei contadini in italiano risulta "improbabile" è anche vero che questa improbabilità nello stesso o in altri contesti, è magari riscattata da una maggiore musicalità della traduzione rispetto all'originale. È quindi difficile dare un giudizio completamente negativo sull'"incontro sul piano del linguaggio".

Lo stile di Faulkner è così complesso e inclusivo di tecniche diverse che è impossibile riuscire a tradurre un brano riproducendone tono e significati in modo completo. Pavese, come dice Gorlier, falsa addirittura alcuni brani attribuendo loro quelle caratteristiche che erano di altri. Non credo che si possa dare una idea della traduzione di *The Hamlet*, riportandone dei brani. Come non credo si possa dare un'idea dello stile - anzi dei vari stili - di Faulkner in questo libro. Forse perché esso è proprio il più ricco, quantitativamente, di tecniche, è impossibile prescindere dall'atmosfera totale, dal continuum linguistico che questa interazione tra le diverse tecniche suggerisce per l'unità del romanzo. La traduzione di Pavese, quindi, ha il suo maggior valore vista nell'insieme, come impegno a capire e introdurre sulla scena letteraria italiana uno scrittore difficile e fino ad allora sconosciuto. Per dare un'idea della complessità di Faulkner è forse il caso di citare una frase che renda l'idea del suo metodo, che, a livello di tutto il libro è quel che rende poi impossibile ogni separazione di significato. La prima ambiguità dello stile di Faulkner è quella tra dramma e lirica. I due livelli rappresentativi sono presenti separatamente uno accanto all'altro, fusi uno nell'altro (nello *stream of consciousness*, dove l'io lirico è come *self-dramatized*) e continuamente legati per via di linguaggio nella mente di scrittore e personaggio, o addirittura del personaggio-narratore.

In un modo o nell'altro, Pavese al momento della traduzione, percepisce questa ambivalenza del linguaggio: in alcuni brani, infatti, egli riesce a riprodurla. All'interno di un dialogo, cioè di una presentazione indiretta di personaggi, egli spesso introduce l'elemento lirico di chi parla; o conferisce alle sue parole il valore di una presentazione drammatica di un evento a cui nessun altro ha assistito, che pertanto si colora nella rappresentazione di un elemento personale:

Here's a piece of land that the folks that own it hadn't actually figured on getting nothing out of this late in the season. And here comes a man and rends it on shares that the last place he rented on a barn got burnt up. It don't matter whether he actually burnt that

barn or not though it will simplify matters if I can find out for so he did ⁶.

Questo discorso ha in sé alcune delle qualità indicate. È evidente in esso la qualità orale del linguaggio, che riproduce le pause, gli errori e le distorsioni del discorso diretto e che dà identità sociale a chi parla. Jody (il contadino che parla) drammatizza ai nostri occhi tutta una situazione e il suo modo di esprimersi diventa l'unico mezzo per comunicarne i conflitti e le tensioni. La ripetizione di "here's" dà alla cosa evocata una sorta di immediatezza e concretezza, materializzandola agli occhi del lettore e anche provocando una sorta di aspettativa per il prossimo "here's", che è, in effetti, la formula introduttiva ripetuta più e più volte nella pagina. L'uso di "that" per legare una frase all'altra (anche quando la sintassi richiederebbe una diversa "liaison")) dà al discorso un'altra caratteristica tipica del parlato, e così anche le forzature grammaticali. L'intento polemico del brano è comunicato dall'indefinito, eppur così qualificante, "here comes a man", ripetuto anch'esso più volte, che finisce con l'influenzare la nostra visione delle cose portandoci ad assumere come nostro il punto di vista di chi parla. Gli elementi descrittivi esterni (lo sfruttamento, la mancanza di solidarietà umana, la speculazione terriera dei ricchi), sono espressi per via di un sottile procedimento linguistico che li riporta tutti all'espressione di un personaggio ⁷.

Pavese traduce:

C'è un pezzo di terra che i proprietari non speravano più di carvarne niente, a stagione così avanzata. Viene un tale e lo prende a mezzadria, quando nell'ultimo posto dove affittava s'è incendiato un fienile. Non ha importanza se sia stato davvero questo tale; benché tutto sarebbe più semplice se potessi esser certo che è stato lui ⁸.

6. Cito da WILLIAM FAULKNER, *The Hamlet*, Vintage Books, p. 11.

7. Lo stesso procedimento è spesso usato da Pavese nei romanzi della fase naturalista.

8. Cito da WILLIAM FAULKNER, *Il Borgo*, Milano, Mondadori 1942, p. 18.

Con "cavarne", Pavese sintetizza in un'unica espressione concreta e colloquiale i quattro termini dell'originale "figured on getting nothing out of". L'espressione indefinita "a man", mantiene la stessa qualità ironica e spregiativa con l'introduzione del pronome "un tale"; e l'ultima proposizione condizionale, nel cambiamento dei tempi, attesta come, nella mente di chi parla, la responsabilità dell'incendio sia già attribuita in modo preciso. È come il continuare del discorso non più su un piano di colloquio, ma di monologo interiore.

Ancora un'altra dimensione si aggiunge, dopo poche righe, a queste già indicate nel passo. Finora dall'interno di una situazione, sentivamo parlare della situazione stessa. Adesso intervengono degli elementi dall'esterno; il narratore ne qualifica alcuni in modo più diretto. Dal dialogo dietro cui il narratore era scomparso, si passa alla visione in terza persona, per cui Jody è presentato e seguito nei suoi gesti dall'occhio attento di una terza persona. "Then he said - and now all levity was gone from his voice, all poste and riposte of humor's light whimsy, tierce quarto and prime". E ancora: "He learned forward now, over the table, bulging, protuberant, intense" e dopo: "They stared at one another - the slight protuberant opaque eyes and the little hard blue ones" (*The Hamlet*, p.11).

Pavese coglie al volo che qui è più direttamente Faulkner a parlare: proprio per questo lo stile in questi passi interposti al dialogo, si fa diverso, più pavesiano. Egli capisce cioè che proprio all'interno di queste parti del libro gli è dato trovare il proprio tono, la propria misura espressiva con più libertà:

Poi disse - e stavolta la sua voce aveva smesso ogni facezia, ogni botta e risposta, sia di terza, di quarta e di prima, di frivolezza scherzosa.

E si sporse sul tavolo chinandosi, grosso, prominente, concentrato.

Si fissarono un momento - gli occhi opachi, un po' sporgenti, e quelli duri azzurrini. (*Il Borgo*, pp. 18-19).

Nella prima frase, secondo un procedimento tipico di Pavese, "la voce" come centro della frase balza in primo piano.

Quella che in inglese era una azione passiva, con un soggetto astratto ("levity"), diventa in italiano un'identificazione precisa del gesto (della voce, in questo caso). La concretezza della "voce" di tante poesie di *Lavorare Stanca*⁹, (e in genere dei gesti tutti del corpo per i personaggi di Pavese) qui è ribadita dall'azione "aveva smesso", riferita alla voce, che riassume tutto il soggetto che parla nelle sfumature del suo tono. Se nell'originale c'era una punta di ironia verso il personaggio nell'uso di "tierce quarto and prime" (che in italiano non ha la stessa immediata efficacia), tuttavia nella traduzione di Pavese l'uso di "botta e risposta", "facezia" e "frivolezza scherzosa", introduce, con le allitterazioni, un tono colloquiale che fa della frase un tutto-unico, proprio come era successo nell'originale, sia pure con altri mezzi (la sequenza ordinata e continua dei soggetti, per esempio, e la posizione finale di "tierce, quarto and prime").

Lo stesso procedimento si nota ancora meglio nell'ultima citazione, dove davvero c'è nella sistemazione delle varie parti della frase, un intento diverso nei due autori.

Per Faulkner, la parte più importante è la serie di aggettivi qualificativi preposti al nome. È un artificio presente in gran parte dei suoi libri, un espediente retorico che ne caratterizza lo stile soprattutto nei passi lirici e descrittivi. Già nella serie "bulging, protuberant, intense", c'era una ricerca sottile di similitudine tra le qualificazioni espresse da ogni aggettivo: il primo aggettivo rendeva onomatopeicamente quello che il secondo esprimeva etimologicamente e il terzo trasformava l'idea di abbondanza materiale in intensità spirituale. Nelle altre serie "slight protuberant opaque" e "little hard blue" gli aggettivi sono per Faulkner gli elementi fondamentali della frase, di fronte a cui il soggetto "eyes" quasi scompare.

9. CESARE PAVESE, *Lavorare Stanca*, Torino, Einaudi 1962, cfr. "La voce": "La voce è la stessa, che non rompe il silenzio / rauca e uguale per sempre nell'immobilità / del ricordo" (p. 150); o anche "La Casa": "Una voce di donna che suona segreta / sulla soglia di casa al cadere del buio" (p. 161); o "Indifferenza": "Non senza dolcezza / questa voce al ricordo ti suona spietata / e tremante: ha tremato una volta per noi" (p. 141).

Pavese invece pone "gli occhi" all'inizio della frase, così che tutta l'azione pare riferirsi ad essi in modo particolare. E il "si fissarono un momento", (più indefinito del "they stared at each other"), conferma la fisicità di questo atto, come se di nuovo la loro umanità fosse tutta concentrata nello sguardo. Questa attenzione per il soggetto diventa eliminazione di "little", (di cui forse una sfumatura resta nel diminutivo "azzurri"), e traduzione di "slight" con la forma avverbiale "un po'".

Questo atteggiamento di Pavese traduttore attesta come già allora egli avesse chiara l'affermazione che avrebbe fatta nel 1950 in una intervista alla radio: "Il tradurre - parlo per esperienza - insegna come *non* si deve scrivere; fa sentire a ogni passo come una diversa sensibilità e cultura si sono espresse in un dato stile, e lo sforzo per rendere questo stile guarisce da ogni tentazione che si potesse ancora nutrire di sperimentarlo in proprio" (*L.L.A.A.S.*, p.203).

Ecco quindi che Pavese mostra di usare una maggiore libertà nel suo metodo di traduzione, nel momento in cui esplicitamente crea ex-novo ed adopera la propria sensibilità di scrittore: un certo giudizio critico si coglie anche tra le righe della traduzione. Certo, a questo punto della sua formazione, Pavese non sosterrebbe più che Faulkner è "un mediocre scolaro di Anderson". E se è vero che alcune considerazioni acute fatte in quel saggio servono tuttora a illuminare i temi basilari del mondo dello scrittore (la sua amoralità, ad esempio), è anche vero che dalla traduzione, più che una comprensione sporadica di temi, emerge da parte di Pavese la capacità di ricreare tutta l'atmosfera di quelle pagine, per cui la nuova moralità faulkneriana non si può separare dal contesto preciso in cui è situata, dall'uso dei miti, dall'impegno politico, dal linguaggio e da tutto quanto è visione della vita.

Gorlier, riconosce a Pavese questa abilità, riferendola però alla sua capacità di cogliere l'elemento retorico, oratorio del linguaggio di Faulkner¹⁰. Asserisce che la traduzione gli è

10. *Op. cit.*, pp. 83-85.

facilitata dal carattere latineggiante dell'inglese adoperato in quel brano. Non credo che sia solo questo. Anche questo, certamente, ma il brano preso in esame (connesso con l'incontro di Ike, l'idiota, e la mucca) ha in sé altre caratteristiche che sollecitano la sensibilità di Pavese. È un brano connesso col mito, con quella poetica dell'immagine-racconto e del "selvaggio" cui Pavese aveva rivolto gran parte della sua attenzione in quegli anni. È soprattutto un brano la cui dimensione mitica non si può più come già una volta ignorare.

È per questa affinità di sensibilità e di motivi che Pavese, nella parte dedicata a Ike, è in grado di dare alla traduzione l'immediatezza linguistica e la polivalenza di significati dell'originale. Anche qui Gorlier indica acutamente soluzioni pavesiane meno felici e gli indiscutibili appiattimenti cui è sottoposto l'inglese di Faulkner¹¹, ma proprio quelli che possono sembrare sbagli di tono ed elementi preziosistici introdotti nel brano da Pavese sono invece spesso, magari in altro contesto, parte integrante del linguaggio di Faulkner. Egli infatti affida alla lingua una duplice funzione: quella di unico strumento per la comprensione della realtà oggettiva, esterna (di cui in certo senso è il correlativo oggettivo, la trascrizione simbolica) e quella di medium soggettivo per cui ogni esperienza si interiorizza e si colora di elementi soggettivi nel momento in cui si traduce in espressione. Questi due piani, in continua interazione, sono perciò strettamente legati alla struttura tematica di Faulkner, non sono mai sovrapposti ad essa. Ecco quindi che anche l'introduzione di parole rare nel contesto di una descrizione oggettiva, è riscattata dalla ricerca continua di verità e di conoscenza che l'autore come soggetto compie nell'opera d'arte. Un brano come il seguente:

...by April it was the actual thin depthless suspension of false dawn itself, in which he could already see and know himself to be an entity solid and cohered in visibility instead of the uncohered all-sentence of fluid and nerve-springing terror alone and terribly free in the primal sightless inimicality... (*The Hamlet*, p. 167)

11. *Ibid.*

con la doppia metaforizzazione da parte di personaggio e autore, col riportarsi del paesaggio esterno allo stato d'animo, presenta una complessità tale da rendere la traduzione quasi impossibile. La presenza di sostantivi astratti, di etimologia latina, nella prima parte della frase ("suspension", "entity", "visibility"), che tende a smaterializzare l'atmosfera del paesaggio, è affiancata dall'aggettivazione che tende progressivamente al concreto ("actual", "solid", "cohered"): si crea così un clima di contrasto all'interno della frase che si risolve nella qualificazione di "false" attribuita al paesaggio. Fin qui Pavese può ancora rendere con freschezza:

E in Aprile restava soltanto il superficiale e sottile indugio della falsa alba, in cui poteva già vedere e sentire se stesso come una solida sostanza di compatta visibilità... (*Il Borgo*, p.194).

L'attacco iniziale "E in Aprile soltanto" è una formula tipicamente pavese, che trasforma la relativa "it was the actual [...] in which", (in cui l'azione era espressa senza alcun nesso connettivo preciso), nella malinconica inevitabile constatazione "e restava soltanto [...] in cui", che connette le due proposizioni strettamente come se al di fuori non ci fosse altra via di scampo. La traduzione di "thin and depthless" con "superficiale e sottile" introduce una leggera variazione all'interno dell'immagine, per cui alla verticalità di "thin" (cui "depthless" nulla toglieva, se non una terza dimensione imprecisata) si sostituisce l'orizzontalità e, in certo senso, la piattezza di "superficiale", che con la sua suggestione negativa si riconnette in modo assai preciso alla "falsa" alba. La "suspension" si concretizza anch'essa in "indugio", acquistando in determinazione psicologica (un'alba pigra, come la mente che la coglie) e perdendo quel che di estatico e chimico allo stesso tempo era suggerito dall'astratto "suspension".

Lo spostamento di aggettivi ("compatta" riferito a "visibilità", mentre da Faulkner era attribuito a "entity") provoca anche uno sfasamento dell'immagine, per cui nell'originale il soggetto si vedeva come "solid and cohered in visibility", nella

traduzione di Pavese il soggetto diventa esso stesso visibilità, si percepisce cioè come "sostanza *di* compatta visibilità". Pavese anticipa quella fusione più chiara nella seconda parte della frase. Alla tensione linguistica di questa prima frase corrisponde la vuotezza della seconda, diventata superficiale per il traduttore data la condensazione di significati operata nella prima: "invece della dispersa onnipercezione di un fluido e raccapricciante terrore solitario e orrendamente libero nella primigenia cieca inimicizia" (*Il Borgo*, p. 194); "dispersa" non si ricollega a "compatta" come era successo nell'originale dove tra "cohered" e "uncohered" c'era un'opposizione diretta, ribadita dall'etimologia. La trasformazione di "nervespringing" in "raccapricciante", con lo spostamento metonimico connessogli, concentra l'attenzione sul "terrore" e i suoi effetti, facendone dimenticare l'attributo "fluido" in contrapposizione alla "solida" sostanza di prima. Lo stesso processo di mancata sottolineatura avviene per "free", (che nell'originale era connesso al "terribly" dalla ripetizione delle "r" e del suono "i"), nella traduzione di esso con "orrendamente libero". La finale "primigenia cieca inimicizia" suona in italiano assai più astratta dell'equivalente inglese e ha in sé connotazioni arcaiche ("primigenia") che, considerate all'interno di un contesto in se stesso poco lineare, lo rendono ancora più difficile ad afferrarsi in tutti i suoi elementi costitutivi. Le sequenze di aggettivi in crescendo, così tipiche di Faulkner e legate alla sua visione del mondo, non possono essere tradotte efficacemente da Pavese. Se infatti quel tipo di eloquenza ha un significato e un contenuto nella tradizione del Sud, non appena essa sia riportata letteralmente in italiano i vocaboli e il tono che la traducono acquistano un valore diverso, legato ad esperienze letterarie diverse, che ne falsano inevitabilmente il messaggio. Ciò è quanto viene sottolineato dal Gorlier nella seconda parte del suo studio, dove egli identifica in Pavese l'uso di immagini vaghe, termini insoliti, per rendere la dimensione oratoria, epicizzante dell'originale.

Il rapporto uomo-natura che costituisce il problema ultimo di questo brano e di tutta la sezione di *The Hamlet* dedicata

a *The Long Summer*, è svolto da Faulkner sulla base di un linguaggio altamente metaforico, in cui lo scambio di attribuzioni è continuo e incessante. Esso non può prescindere dall'intero sfondo sociale, e parlarne significa immediatamente riferirsi al microcosmo che il poeta prende in considerazione: alla società contadina degli stati del sud, alla provincia americana. Proprio questa dimensione provinciale costituisce il primo livello, realistico, in cui si osservano gli sviluppi e le forme del rapporto con la natura. Allo stesso tempo, Pavese coglie in Faulkner (come non aveva fatto nel saggio del 1934) l'ambizione di dare con questo romanzo il quadro dell'America tutta, assurgendo dalla contemplazione di un microcosmo contadino e violento alla visione più vasta della violenza della nuova società, che domanda all'uomo (e l'ottiene) di rinnegare la sua umanità. Nel libro Pavese percepisce, al di là della selvaggia dissacrazione, in ogni personaggio il senso di un destino, legato alla terra, al lavoro, al "borgo", che non conosce limiti geografici e che è lo stesso che anch'egli aveva colto e rappresentato nella provincia di *Paesi tuoi*¹². Anche lì il primo rapporto uomo-natura avveniva a un livello realistico, descrittivo, come in quelle pagine connesse al lavoro nei campi, alle attività di scambio e di piccolo commercio, all'attesa delle stagioni, dei raccolti, del moltiplicarsi del bestiame. Ma dietro e al di sopra di tutto questo c'è un altro piano rappresentativo, come una seconda storia, che in fondo narra le stesse cose ma con un artificio diverso: il linguaggio dei simboli. Il fuoco, il sesso, il sangue, l'animale, si legano in una fitta rete di immagini, che è la vera storia, quella che dà all'atmosfera particolare di una provincia il suo valore universale, quella in cui la descrittività realistica si trasfigura e si risolve. *The Long Summer* e *Paesi Tuoi* ripropongono lo stesso metodo letterario. Benché non sia possibile stabilire

12. CESARE PAVESE, *Paesi Tuoi*, Torino, Einaudi 1941, cfr. "Noialtre il bagno lo facciamo nel ficco", p. 132; "io pensavo che perdere sangue in campagna deve fare meno effetto che all'ombra di una casa a Torino", p. 161; "ce l'avevo con tutti che lo sapevano prima e non mi dicevano niente", p. 173; "che la macchina andasse piantata era vangelo per lui", p. 175; "È a fare questi lavori che la testa gli gira e diventano bestie", p. 181; "Qualcosa doveva succedere e bisognava battere il grano", p. 177.

nessi di causa ed effetto tra le poetiche dei due autori, la traduzione di Pavese rivela una profonda familiarità con questi procedimenti che gli consente di cogliere tutte le sfumature dell'originale.

L'ossessività di entrambi i testi non sta tanto nella concatenazione fitta di ciò che succede, ma in quella metaforica delle immagini. Più apertamente in Faulkner, in cui la situazione patologica (uomo/animale) assume più chiaramente valore mitico, meno apertamente in Pavese, la simbologia è quasi tutta a carattere sessuale. Uomo e natura, animale e natura, uomo e animale, sono legati insieme in un cerchio infinito di simboli che si spostano da una sfera all'altra e che vogliono essere una riscoperta del sesso, una ricerca conoscitiva su piani diversi. Ad essa infatti è legato non solo il tema della violenza, dello stravolgimento della natura, del "selvaggio", ma anche quello della conoscenza mistica attraverso un'acuita percezione sensoriale.

... and already trotting, running toward the crest where he will let himself downward into the creekside mist to lie and wait for her (*The Hamlet*, p. 175)

e già trottava, correva verso la cresta donde si sarebbe lasciato scivolare nei vapori del torrente per distendersi e aspettarla (*Il Borgo*, p. 201)

His voice and that of the horse became one voice, wild, furious without hope. (p. 175)

La sua voce e quella del cavallo ne fecero una sola, folle, furente e disperata (p. 203)

... he would return as exactly to it each time as a piston to its cylinder-head, (p. 179)

lui tornava ogni volta con la stessa esattezza con cui un pistone entra nel suo cilindro (p. 208)¹³

13. *Passi Tusi*, cit., cfr. "Gisella, [...] sembrava invece fatta di frutta", p. 124; "Mette il secchio sotto una vacca e comincia a mungere. Maneggiava la poppa come fosse la sua. Faceva gola vederla chinata così", p. 137; "Quell'acqua che sapeva di ciliegia, era nel secchio in cucina e tutti quanti la bevevano al mestolo, compresa Gisella", p. 141; "Risputa Talino con quattro tridenti in mano e li butta sotto il carro nelle gambe di Miliota, che deve fare un salto se vuole salvarsi", p. 167.

Then - it was an effort almost physical, like childbirth - he connected two ideas (p. 180)

Poi - fu uno sforzo quasi fisico, come il partorire - connettè due idee (p. 208)

At first she would not let him touch her bag at all. Even then she kicked him once, but only because the hands were strange and clumsy (p. 182)

Sulle prime, non voleva che le toccasse la mammella. Gli menò addirittura un calcio, ma fu solo perché lui aveva le mani nuove e incapaci (p. 210)

his the victor's drowsing rapport with all anonymous faceless female flesh capable of love walking the female earth (p. 183)

è cosa sua il sonnolente rapporto vittorioso con tutta quanta l'anonima carne femminea capace d'amore, vivente sulla femminile terra (p. 212)

They eat from the basket together. He has eaten feed before - hulls and meal; and oats and raw corn and silage and pig-swill (p. 185)

Mangiano insieme dal cesto. Non era la prima volta che mangiava foraggio - baccelli e farina, avena e granone verde, grano d'ammasso, lavatura (p. 213)

until they lean and interrupt the green reflections and with their own drinking faces break each's mirroring, each face to its own image wedded and annealed (p. 186)

finché non si chinano entrambi e intercettano i verbi riflessivi con le facce sporte a bere rompono le due immagini, sposandosi e stemperandosi ogni faccia al suo riflesso (p. 214)

That afternoon it rained. He watched it drooping in narrow unperpendicular bands in two or three different places at one time, about the horizon, like gauzy umbilical loops from the belliced cumulae (p. 187)

Quel pomeriggio ci fu la pioggia. Lui la guardò Accasciandosi in strette righe oblique contemporaneamente in due o tre punti differenti nell'orizzonte, come diafani cordoni ombelicali penzoloni dalle nuvole panciute (p. 216)

Blond too in that gathering last of light, she owns no dimension against the lambent unidimensional earth (p. 189)

Anch'essa bionda, nell'ultimo raccolto tratto di luce, la mucca non ha più dimensioni sull'erba informe e vagamente luminosa. (p. 218)

Questa serie di citazioni conferma l'incatenarsi e il sovrapporsi delle metafore, lo scambio di attributi tra uomo, animale, e natura, e fa delle immagini sensoriali il tessuto sottostante a tutto il capitolo. Si noti come Pavese lasci inalterati gli scambi di attribuzione: anche per lui l'uomo trotta, e la mucca diventa "anch'essa bionda" fino alle immagini che si specchiano "sposandosi" nell'acqua. Nella prima frase la qualità sensoriale dell'immagine è comunicata dal suono sibilante "si sarebbe lasciato scivolare"; nella seconda la bestialità e la violenza della voce è perfino accentuata da Pavese che ne sottolinea l'elemento di follia ("folle", con cui traduce "wild", "furente e disperata").

Nella terza la simbologia sessuale è accresciuta dalla mancata traduzione del complemento di moto a luogo ("to it") che lascia equivocamente indefinita l'azione del "return". Per tradurre il sensuale, mitico "anonymous faceless female flesh", (che giocava in inglese sulla "s" e la "f" ripetute fino a culminare nel "flesh" finale, massimo d'identità raggiunta, dopo le negazioni di "faceless" e "anonymous"), Pavese usa l'espressione "anonima carne femminile capace di amore", dove "carne" in posizione centrale anziché finale è ugualmente posto in rilievo, e dove il ricorrere dei gruppi "no", "ni", "ma", "mi", "ne", "mo", (alternato alla sillaba dura "ca", in "carne e capace") trova il suo culmine in "amore" che ancora una volta costituisce l'essenza prima di questa "female flesh" e che, subito dopo, si colora di ulteriori dimensioni mitiche allorché diventa "female" anche la terra. Così passività e creatività del principio femminile si ricollegano nell'immagine della "madre-terra". In questa atmosfera di generale miticità ecco che anche il cielo, la pioggia, si colorano di elementi sessuali. "I diafani cordoni ombelicali penzoloni dalle nuvole panciute" non hanno nulla a che invidiare, quanto a leggerezza, ai "guazy

umbilical loops" e le "nuvole panciute" ripropongono in un'atmosfera quasi più casalinga lo stesso tema della fertilità continua della natura, comunicato dal Faulkner nel suo latineggiante "bellied cumulae".

Anche la mucca finisce con l'assumere contorni umani, proprio come accade ad alcune figurazioni pavesiane nei *Dialoghi con Leucò*¹⁴, al punto che se non ce lo dicesse lo scrittore non sapremmo di che razza di creatura si tratti, così grande è la sua carica simbolica, la sua tensione mitica. In questa atmosfera di primordiale innocenza, il tessuto dei simboli sessuali si fa la trama più importante ai fini di quel che l'autore vuole individuare: la condizione dell'idiota e della mucca diventa, in ultima analisi, una condizione di divinità; e vedendoli avanzare allacciati nei campi si pensa alle figure del mito greco, sirene, centauri, semiuomini e semidei. Ed è la costruzione attraverso i simboli minori che ci porta a questa identificazione, proprio come avviene in Pavese nei *Dialoghi con Leucò*, dove gli dei e le dee vivono in una dimensione panica, che li rende sovrumani, invulnerabili, capaci di sorridere quel sorriso di conoscenza che non è mortale, ma di chi fissa in faccia la propria sorte senza abbassare gli occhi, di chi "sa", appunto, e per questo suo sapere è posto su un piano immortale e sovrumano. Il riso di Talino in *Paesi Tuoi*, quello di Ike, nel *Il Borgo*, quello delle dee nei *Dialoghi con Leucò*, hanno lo stesso significato, e ritrovano tutti il loro prototipo nel *fool* shakespeariano, nelle cui parole senza senso e nella cui idiozia balenano spesso lampi di una verità più profonda ed autentica di quella che gli altri uomini sono in grado di cogliere ed esprimere. Proprio questa capacità più diretta di penetrare la vita e il suo mistero è il più intrinseco valore rappresentativo di questi personaggi: essa fa

14. CESARE PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi 1947: "Immortale è chi accetta l'istante. Chi non conosce più un domani" (p. 115); "Ecco, passo tra i tronchi e le cose come fossi una nuvola" (p. 123); "La bestia è più vicina a noi altri immortali che non l'uomo intelligente e coraggioso" (p. 128); "In questi occhi c'è la bacca e la belva, c'è l'urlo, la morte, l'impetramento crudele. Per lei la belva è solitudine. La sua carezza è la carezza che si fa al cane o al tronco d'albero" (p. 45); "Lei la selvaggia ha un riso breve, un comando che annienta" (p. 50); "La nostra vita è foglia e tronco, polta d'acqua, schiuma d'onda. Noi giochiamo a sfiorare le cose, non fuggiamo" (p. 50).

da contrappunto a quel che di estremamente realistico c'è all'interno dei racconti e delle loro stesse figure e conferisce loro un'infinita gamma di possibilità¹⁵. Alla loro disumanizzazione apparente corrisponde ironicamente la cosiddetta umanità di quelli che li circondano e dal confronto essi emergono come correlativi oggettivi del mistero della vita e del destino umano.

La presenza del sensazionale da un punto di vista fisico, psicologico e sociologico si giustifica proprio in quanto rappresentazione grottesca di una realtà. In questo senso l'immagine finale di Amstrid intento a scavare un tesoro che non esiste, riassume e sintetizza in un gesto unico allo Ionesco, il destino assurdo, violento, senza scopo, che riconnette l'uomo alla terra che lo ha generato:

he did not glance up to the sun, as man pausing in work does to gauge the time. He came straight back to the trench, hurrying back to it with that painful and laborious slowness, the gaunt, unshaven face which was now completely that of a madman. He got back into the trench and began to dig (*The Hamlet*, p. 373).

Pavese traduce:

Non levò gli occhi al sole¹⁶, come fa per valutare il tempo chi smetta un po' di lavorare. Tornò di filato alla fossa con quella sua indolenzita e spossata lentezza, col viso spaurito e barbuto che era ormai in tutto il viso di un pazzo. Ridiscese alla fossa e riprese a scavare. (*Il Borgo*, p. 421)

Anche qui Pavese trova cadenze tutte sue per esprimere il brano di Faulkner. Il gesto vago "glance up" è riportato immediatamente agli occhi, ad un'immagine precisa: "non levò

15. *Pacci Turo*: "Non è stupido 'Talino?" [...] "Capito? 'Talino è furbo", p. 126; "Talino mi fissa camminando, come un bue, con gli occhi grossi che aveva sempre. Non si capiva se rideva o non capiva", p. 130; "Quando non rideva Talino faceva degli occhi che sembrava lui un caprone", p. 136; "E tutto perchè a un bue come 'Talino piaceva dar fuoco alla casa di un altro", p. 155.

16. Da notare il ritmo pavesiano in "Non levò gli occhi al sole" (cfr. *Ulisse in Lavoro Stanca*: "Alto il naso nell'aria"), e ancora in "Ridiscese alla fossa e riprese a scavare" (cfr. *La Belva*, nei *Diabughi con Lenò*: "Lei mi disse il suo nome e mi venne vicino").

gli occhi al sole". Perfino il ritmo e l'accento sono qui quelli di alcuni versi di *Lavorare stanca*. La traduzione del participio "pausing" con la relativa al congiuntivo ("chi smetta un po' di lavorare") serve a dare un ritmo di verso alla frase italiana che risulta quasi spezzata in varie parti, come a dare un senso di fatica e pausa allo stesso tempo (come fa / per valutare il tempo / chi smetta / un po' / di lavorare).

Inoltre Pavese introduce un elemento colloquiale in "tornò di filato", dove "di filato", oltre a funzione, finzione, ha anche il compito di dare all'espressione "he came straight back" quella connotazione di velocità che in inglese era espressa dall'altra formula "hurrying back". È ancora una volta quel processo di concentrazione che Pavese opera (tutte le volte che gli sia possibile senza falsare il testo), per avvicinare di più l'italiano alla sinteticità e condensazione dell'inglese. Con questo avvicinamento di "di filato" a "spossata lentezza" ottiene lo stesso effetto drammatico, di contrasto, dell'originale. Di nuovo torna l'accentuazione visiva dell'immagine, nella ripetizione del termine "viso" che in inglese era una volta sostituito dal pronome. La qualifica di "viso di un pazzo", diventa un'entità separata, un'aggettivazione nuova e completa in se stessa, mentre "that of a madman", tramite il pronome si riuniva immediatamente a "gaunt unshaven face", senza richiedere attenzione di per sé.

L'ultima frase, che in inglese era caratterizzata da toni spezzati, dal ritmo sincopato dei monosillabi e dall'unità di due diverse parti (la prima "got back and began to dig", basata sul ricorrere delle gutturali e della sillaba "an"; la seconda "into the trench" basata sulla ripetizione della dentale e sul ricorrere di "in" e "en"), in italiano trova il suo ritmo nella somiglianza fonetica dei due verbi, cui Pavese premette entrambe le volte il suffisso ripetitivo "ri" e sul ricorrere delle sibilanti che ugualmente, in ultima analisi, servono a farne un tutto unico: "Ridiscese nella fossa e riprese a scavare". L'uso delle sibilanti inoltre ha il vantaggio di riportare il lettore, con l'andamento a spirale, alla qualità stessa dell'immagine: la connessione alla madre-terra, stavolta non attraverso un pansessuali-

simo conoscitivo, ma attraverso un'immagine di distruzione e di morte quasi (accentuata dall'ambiguità del termine "fossa"), che direttamente contrappone questa umanità e quella dell'idiota.

Ecco quindi che se in alcune parti Pavese riesce a riprodurre tutte le implicazioni del testo originale, in altre lo rende più intenso e richiama alla mente significati e simboli che non erano magari direttamente presenti in quel contesto. Questa è forse la traduzione per cui meno si può parlare di efficacia dovuta al caso e alla sola abilità ed esperienza di Pavese traduttore: infatti *The Hamlet* è uno dei testi più complessi, proprio per la sperimentazione formale, di Faulkner e non è un caso che Pavese lo scelga, tenuto conto del suo interesse per i problemi dell'espressione e del linguaggio. Tradurlo, quindi, era ancora una volta un misurarsi con se stesso, un tentativo di chiarirsi le proprie possibilità e i propri metodi. E se è vero che lascia alla fine "l'amaro sapore del fallimento" (come dice Gorlier) per quel che concerne più direttamente la possibilità della traduzione, esso ha anche un suo valore positivo per le operazioni critiche e valutative connesse e soprattutto per la coscienza che Pavese prende dei limiti del proprio lavoro di traduttore, dopo un'esperienza ormai decennale. Non c'è sapore di fallimento là dove già in partenza c'è il senso preciso dei termini e del valore di un'azione.

MARIA STELLA