

Pavese, la lingua, il dialetto

Davide Mastrantonio, Università Ca' Foscari Venezia

1. Pavese classico, Pavese nel suo tempo

Nella nostra percezione di lettori contemporanei Pavese è un classico, e i classici portano con sé un'aura di perfezione, nel contenuto e nello stile. I classici hanno la capacità di staccarsi dal contesto in cui sono stati concepiti per farsi leggere e amare anche dai lettori futuri. Ma ogni classico è pur sempre radicato nel suo tempo, e questo vale anche per Pavese, il cui linguaggio e il cui stile lasciano traccia sia dei condizionamenti del momento storico in cui si inseriscono (gli anni Trenta e Quaranta del Novecento), sia del paziente e tenace lavoro di sperimentazione formale compiuto dall'autore. Nelle prossime pagine esploreremo questa tensione tra classicità e storicità di Pavese, e lo faremo con gli strumenti dell'analisi linguistica¹.

La prima raccolta di poesie pubblicata da Pavese è *Lavorare stanca* (1936). Qui si manifestano già alcuni temi che torneranno nel romanzo maggiore, *La luna e i falò* (1950): la nostalgia per il mondo contadino; i paesaggi campestri; i rapporti di amicizia e fratellanza. Tutti temi presenti fin dalla poesia che inaugura l'opera, *I mari del Sud* (composta nel 1930):

Camminiamo una sera sul fianco di un colle,
in silenzio. Nell'ombra del tardo crepuscolo
mio cugino è un gigante vestito di bianco,
che si muove pacato, abbronzato nel volto,
taciturno. Tacere è la nostra virtù. 5
Qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo
– un grand'uomo tra idioti o un povero folle –
per insegnare ai suoi tanto silenzio.
Mio cugino ha parlato stasera. Mi ha chiesto
se salivo con lui: dalla vetta si scorge 10
nelle notti serene il riflesso del faro
[...] ²

¹ Vorrei ringraziare Marianna Marrucci, Michele Ortore, Jessica Puliero e Michela Rusi per i preziosi suggerimenti.

² Cesare Pavese, *Le poesie*, a cura di M. Masoero, Torino, Einaudi, 1998, p. 7.

tradizionale, cioè fatto di endecasillabi (p. es. *nel vento lieto sui giovani prati* v. 2) e settenari (p. es. *Come allodola ondosa* v. 1); anche il lessico contiene elementi tradizionali (*lieto* è una parola sfruttata fin dalla poesia medievale) ed elementi colti (*nimbo* è la forma latineggiante di *nembo*, dato che conserva la fonetica del lat. NIMBUS).

Ebbene, in Pavese di tutti questi artifici non c'è traccia; tolta la trasfigurazione mitica della figura del cugino (*mio cugino è un gigante* v. 3), per il resto le esperienze rappresentate sono assolutamente comuni (una passeggiata in campagna), come comuni sono le parole usate per descriverle; l'andamento è spiccatamente narrativo, come si vede dai verbi al tempo passato («*mio cugino ha parlato stasera. Mi ha chiesto / se salivo con lui*»)⁶; se eliminiamo gli a capo, in apparenza il testo funzionerebbe anche come prosa. Ma, a ben vedere, Pavese compie un lavoro formale accurato che riguarda il ritmo del verso (non solo in questa poesia ma in tutta la raccolta), un lavoro di cui ci si rende conto solo pronunciando il testo a voce alta e scandendo gli accenti: tutto il dettato è costruito su un ritmo ternario, con una sillaba accentata preceduta e seguita da due sillabe atone (1-2-3), che creano un effetto di cantilena⁷:

Camminiàmo una séra sul fiàncò di un còlle, / in silènzio. Nell'òmbra del tàrdo crepùscolo / mio
cugino è un gigànte vestito di biàncò ecc.

Insomma, se i contenuti e la lingua della poesia di Pavese sono prosaici e impoetici, la presenza del ritmo ternario è il vero elemento formale che marca la distinzione tra la lingua di tutti i giorni e la lingua usata per fare poesia. Si noti però che questo realismo, questo andamento narrativo e questi modi della quotidianità sono elementi che caratterizzano *Lavorare stanca* soprattutto nei primi componimenti, mentre in quelli scritti dopo il 1936 (e inclusi nella seconda edizione del 1943) c'è un'evoluzione stilistica che annulla questo carattere di «poesia oggettiva»; come scrive Mutterle, tra i maggiori esperti della lingua di Pavese, in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1950) «la materialità dei fatti è ormai volatilizzata, ed essi si sorreggono grazie a relazioni puramente fantastiche e suggestive»⁸.

⁶ Sulla componente narrativa di *I mari del Sud* vedi Michela Rusi, «Una magra razza selvatica». *Il tempo e la donna nei versi di Cesare Pavese*, in E. Graziosi (a cura di), *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, Bologna, CLUEB, 2008, pp. 155-77, p. 156.

⁷ Si tratta di verso di tipo «accentuativo» e non «sillabico», che nella poesia italiana «deriva dalla fortuna e dalla persistenza nella memoria poetica del novenario pascoliano» (Pietro Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 237).

⁸ La citazione è da Anco Marzio Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, «Quaderni del circolo filologico linguistico padovano», 1, 1972, pp. 261-313 (le due citazioni sono alle pp. 276-7). Cfr. anche Rusi, «Una magra razza selvatica», op. cit. p. 159.

2. Il plurilinguismo di Pavese

Fin qui abbiamo ragionato sulle scelte linguistiche di Pavese senza interrogarci preliminarmente sul codice da lui usato per fare letteratura, cioè l'italiano. Ma la ricerca formale condotta da Pavese è molto orientata a un atteggiamento che, con un termine un po' attualizzante, potremmo chiamare "plurilinguistico". Le lingue che Pavese ha a disposizione sono varie. Pavese è traduttore dall'inglese (per citare solo alcuni autori, Pavese traduce Herman Melville, Sinclair Lewis, James Joyce), e Pavese è anche traduttore di Omero⁹. Ma soprattutto c'è il dialetto, che gioca un ruolo decisivo e centralissimo nel definire la poetica di Pavese. E si noti che questi stimoli plurilinguistici disegnano traiettorie che si incrociano; p. es. l'uso di parole dialettali può diventare una soluzione a un problema di traduzione dall'inglese (ne parliamo tra un attimo); e a sua volta l'inglese diventa un'utile risorsa per rendere alcune sfumature del greco antico¹⁰.

La presenza di parole dialettali (parole piemontesi o parole più genericamente settentrionali) si ha già nelle prime traduzioni dall'inglese. Nella traduzione di *Our Mr. Wrenn* di Sinclair Lewis (autore a cui Pavese si interessa già dai tardi anni Venti) l'uso di parole dialettali è una strategia che serve a rendere il provincialismo, la marginalità sociale dei personaggi del romanzo¹¹; ecco che abbiamo forme come le seguenti: «È soltanto un *bagolone*» (cioè un 'chiacchierone'); «Andiamo fuori a bere un *gotto*» ('goccio'); «La *ciucca* è passata, no?» ('sbronza'); «Vecchia *pischerla* che ha il malumore interno» (*pischerlu* 'nanerottolo, ragazzino'¹²). E sempre in quegli anni anche le poesie di Pavese accolgono parole dialettali; in *Lavorare stanca* abbiamo: «Nottetempo finiamo a rinchiuderci in fondo a una *tampa*, / isolati nel fumo, e beviamo» (*Gente spaesata*, v. 5: *tampa* significa 'osteria')¹³; «Dalla *piola*, di notte, con cinque minuti di

⁹ Sulle traduzioni omeriche cfr. Gian Luigi Beccaria, «... *ma perché vengo da molto lontano*»: Cesare Pavese, in Id., *Le forme della lontananza*, Torino, Garzanti, 1989, pp. 68-100, in particolare pp. 78 e seguenti. Sul rapporto col mondo greco e latino vedi il recente volume curato da Valter Boggione e Mariarosa Masoero, *Cesare Pavese. Dialoghi con i classici*, atti del convegno del 3-4 novembre 2020, Alessandria, Dell'Orso, 2021.

¹⁰ Un esempio di innesto dall'inglese nella traduzione del primo libro dell'*Illiade* che ricavo da Alessandro Trevisan («*L'ira canta, o dea, del Peleiade Achille*». Pavese traduttore del primo canto dell'*Illiade*, in Boggione/Masoero, op. cit. cap. 1) è il seguente: «Atride glorioso, amatissimo-degli-averi fra tutti, / come mai a te daranno premio i magnanimi Achei? / Né affatto *somewhere* sappiamo comuni giacenti molti (cose) / Ma ciò (che) delle città predammo, questo fu-diviso, / i popoli non conviene queste (cose) di-nuovo-radunate comunare».

¹¹ I passi citati sono ripresi da Maria Stella, *Cesare Pavese traduttore*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 28. Alcuni dei regionalismi evidenziati sono riportati anche dai dizionari italiani dell'uso (p. es. il vocabolario Treccani online o il Nuovo De Mauro online); in qualche caso sono dovuto ricorrere a dizionari dialettali, p. es. Attilio Levi, *Dizionario etimologico del dialetto piemontese*, Torino, Paravia, 1927.

¹² Cfr. Levi, *Dizionario*, s.v.

¹³ A partire dal significato di 'fossa, buca' (Levi, *Dizionario*, op. cit., s.v.), *tampa* sviluppa il significato di 'osteria' (che è appunto quello presente nel passo di Pavese citato): vedi Riccardo Regis, *geosinonimi*, in

Per citare: D. Mastrantonio, *Pavese, la lingua, il dialetto*, «Similitudini», 3 (2025), pp. 76-82.
[l'impaginato originale è riportato in fondo a questo file]

prato, / uno è a casa» (*Atlantic oil*, v. 2: anche *piola* significa 'osteria'); «Compare / finalmente alla svolta un *gorbetta* che fuma. Ha le gambe d'anguilla anche lui, testa riccia, / pelle dura: le donne vorranno spogliarlo» (*Ritratto d'autore*, vv. 28-30: *gorbetta* 'ragazzo')¹⁴.

Perché Pavese ricorre al dialetto? Non solo per dare vivacità al dettato; ci sono dietro implicazioni più profonde, legate alle particolarità della storia linguistica italiana. L'italiano infatti per molti secoli (in modo approssimativo, dal Cinquecento alla Prima guerra mondiale) è stata una lingua usata dalle *élite* colte per scrivere, e specialmente per scrivere opere letterarie; per parlare, analfabeti e colti usavano i dialetti. Finché non si è diffusa una cultura di massa e non si è diffuso un italiano davvero usato da tutti gli italiani (sempre in modo approssimativo, a partire dalla metà del Novecento), chi voleva scrivere un'opera popolare doveva colmare questo *gap* tra l'italiano della tradizione letteraria e la lingua di tutti i giorni, appunto i dialetti.

La soluzione di Pavese riprendeva e sviluppava quella di Verga: usare un italiano regionale, cioè un italiano colloquiale con venature dialettali nel lessico e nella costruzione della frase. A Pavese l'idea venne proprio quando si trovò a fronteggiare i problemi di traduzione degli autori americani. Quando gli americani volevano rappresentare ambienti sociali bassi, potevano contare sullo *slang*, cioè la lingua popolare parlata dalla *lower class* (dunque una lingua contrapposta all'inglese colto o formale) ma non limitata a un luogo geograficamente ristretto (come invece accade ai dialetti). Leggiamo il commento di un'altra studiosa di Pavese, Armanda Guiducci:

[t]radurre lo aiutò in un senso tecnico molto importante, nel senso di saggiare le resistenze che una lingua come l'italiano offriva alla resa degli effetti *slangy*. Lo sforzo più interessante del suo mestiere di traduttore consistette proprio nel tentativo di rendere gli effetti dello *slang* con equivalenze di vivacità italiane: siccome nella lingua scritta poetica non esisteva appiglio possibile, le cavò, le adattò al parlato italiano anche regionale. [...] Usò tournures piemontesizzanti belle e buone perfino nel tradurre il biblico Melville. [...] in Faulkner (*Il borgo*) si ebbero madamine e madame al posto delle ladies, senza contare il personaggio che diceva, come se invece di parlare da un villaggio del profondo sud parlasse da Porta Susa a Torino: «Faccio soltanto che passare all'emporio» (I goes to the shore) e via di seguito¹⁵.

Il lavoro formale compiuto da Pavese nel periodo che va da *Lavorare stanca* (1936) a *Paesi tuoi* (1941) è stato proprio questo: forgiare un italiano popolare accogliendo forme colloquiali e dialettali, forme che venivano in tal modo nobilitate cioè rese adatte a entrare in un'opera letteraria seria; in questo modo si poteva ottenere uno

Raffaele Simone (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia, 2010-2011 (anche online).

¹⁴ Cfr. Ernesto Ferrero, *Dizionario storico dei gerghi italiani*, Mondadori, Milano, 1991.

¹⁵ Armanda Guiducci, *Il Mito di Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. 109-220, op. cit. in Stella, *Cesare Pavese traduttore*, op. cit. pp. 16-17.

Per citare: D. Mastrantonio, *Pavese, la lingua, il dialetto*, «Similitudini», 3 (2025), pp. 76-82.
[l'impaginato originale è riportato in fondo a questo file]

strumento che fosse l'equivalente dello *slang* degli scrittori americani¹⁶. Stando così le cose, diventa molto più facile cogliere la portata dell'operazione linguistica messa in atto con *La luna e i falò*, dove già a partire dall'incipit si sente subito il sapore di questa lingua popolare fatta di costrutti colloquiali (*qui non ci sono nato; dove sono nato non lo so; magari... magari... o perché no*), affollata di nomi di luogo (che sono regionali per definizione: *Canelli, Barbaresco* ecc.) e arricchita di parole prese in prestito dal dialetto piemontese (*cavagno* 'cesta, canestro'):

C'è una ragione perché sono tornato in questo paese, qui e non invece a Canelli, a Barbaresco o in Alba. Qui non ci sono nato, è quasi certo; dove son nato non lo so; non c'è da queste parti una casa né un pezzo di terra né delle ossa ch'io possa dire «Ecco cos'ero prima di nascere». Non so se vengo dalla collina o dalla valle, dai boschi o da una casa di balconi. La ragazza che mi ha lasciato sugli scalini del duomo di Alba, magari non veniva neanche dalla campagna, magari era la figlia dei padroni di un palazzo, oppure mi ci hanno portato in un cavagno da vendemmia due povere donne da Monticello, da Neive o perché no da Cravanzana¹⁷.

Questo meraviglioso impasto colloquiale e regionale è un'operazione laboriosa e tutt'altro che istantanea, a cui Pavese è arrivato gradualmente. Interessanti tracce di questo lavoro ci restano in alcuni fogli autografi nei quali Pavese ricopiava, sottolineava e commentava parole riprese dai dizionari dell'italiano (in particolare il vocabolario ottocentesco di Pietro Fanfani); ciò di cui Pavese andava specialmente a caccia erano le parole della tradizione letteraria (cioè toscana) che somigliassero o coincidessero con parole del dialetto piemontese, così da rendere questo innesto il più naturale possibile¹⁸.

Nel chiudere questa breve ricostruzione – che spero abbia mostrato che tipo di contributo l'analisi linguistica può dare allo studio dei testi letterari e alla comprensione della parabola artistica di un autore – diamo ancora una volta la parola a Cesare Pavese, che del problema dei rapporti fra traduzione e creazione, fra ispirazione e ricerca formale ci ha lasciato una bellissima testimonianza:

Nei nostri sforzi per comprendere e per vivere ci sorressero le voci straniere: ciascuno di noi frequentò e amò d'amore la letteratura di un popolo, di una società lontana, e ne parlò, ne tradusse, se ne fece una sua patria ideale. Tutto ciò in linguaggio fascista si chiamava esterofilia. [...] Naturalmente non potevano ammettere che noi cercassimo in America, in Russia, in Cina, e chi sa dove, un calore umano che l'Italia ufficiale non ci dava. Meno ancora, che cercassimo semplicemente noi stessi (Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*)¹⁹

¹⁶ Anco Marzio Mutterle, *Rileggendo Pavese*, «Studi Novecenteschi», 56 (1998), pp. 179- 204 (la citazione è a p. 181).

¹⁷ Cesare Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1982, p. 7.

¹⁸ Di questa vicenda parla Beccaria, «... ma perché vengo», op. cit. pp. 68-76.

¹⁹ Il passo è riportato da Francesco Laurenti, «Avere una traduzione è meno che nulla, è solo cercandola che si può viverla»: *Pavese e la scoperta dei dialetti italiani attraverso la traduzione degli americani*, «Studi Novecenteschi», 82 (2011), pp. 329-337 (la citazione da Pavese è a p. 329).

Pavese,

di Davide Mastrantonio

1. Pavese classico, Pavese nel suo tempo

Nella nostra percezione di lettori contemporanei Pavese è un classico, e i classici portano con sé un'aura di perfezione, nel contenuto e nello stile. I classici hanno la capacità di staccarsi dal contesto in cui sono stati concepiti per farsi leggere e amare anche dai lettori futuri. Ma ogni classico è pur sempre radicato nel suo tempo, e questo vale anche per Pavese, il cui linguaggio e il cui stile lasciano traccia sia dei condizionamenti del momento storico in cui si inseriscono (gli anni Trenta e Quaranta del Novecento), sia del paziente e tenace lavoro di sperimentazione formale compiuto dall'autore. Nelle prossime pagine esploreremo questa tensione tra classicità e storicità di Pavese, e lo faremo con gli strumenti dell'analisi linguistica¹.

La prima raccolta di poesie pubblicata da Pavese è *Lavorare stanca* (1936). Qui si manifestano già alcuni temi che torneranno nel romanzo maggiore, *La luna e i falò* (1950): la nostalgia per il mondo contadino; i paesaggi campestri; i rapporti di amicizia e fratellanza. Tutti temi presenti fin dalla poesia che inaugura l'opera, *I mari del Sud* (composta nel 1930):

*Camminiamo una sera sul
fianco di un colle,
in silenzio. Nell'ombra
del tardo crepuscolo
mio cugino è un gigante vestito di bianco,
che si muove pacato, abbronzato nel volto,
taciturno. Tacere è la nostra virtù.*

5

1 Vorrei ringraziare Marianna Marrucci, Michele Ortore, Jessica Puliero e Michela Rusi per i preziosi suggerimenti.

la lingua, il dialetto

*Qualche nostro antenato de-
v'essere stato ben solo
– un grand'uomo tra idio-
ti o un povero folle –
per insegnare ai suoi tanto silenzio.
Mio cugino ha parlato sta-
sera. Mi ha chiesto
se salivo con lui: dalla vetta si scorge*

*nelle notti serene il riflesso del faro
[...]²*

Confrontando questa poesia con poesie coeve di altri autori possiamo renderci conto di alcuni elementi specifici e nuovi del modo di fare poesia di Pavese, che a noi lettori di oggi appare così accessibile e amico. Prendiamo

10

ad esempio *Dove la luce*, dal *Sentimento del tempo* di Ungaretti, poesia che con *I mari del Sud* condivide non solo l'anno di composizione (1930) ma anche varie affinità tematiche e lessicali: la campagna (Pavese *colle* v. 1; Ungaretti *colline* v. 13), l'attenzione alle gradazioni luminose (Pavese *ombra* v. 2 *crepuscolo* v. 2; Ungaretti *ombre* v. 7, *sera* v. 11), infine la presenza di un'altra persona accanto all'io lirico (il cugino in Pavese, la donna amata in Ungaretti)³:

*Come allodola ondosa
Nel vento lieto sui giovani prati,
Le braccia ti sanno leggera, vieni.*

2 Cesare Pavese, *Le poesie*, a cura di M. Masoero, Torino, Einaudi, 1998, p. 7.

3 Alcuni di questi topoi sono molto antichi; p. es. la prima egloga delle *Bucoliche* di Virgilio si chiude così: *maioresque cadunt altis de montibus umbrae* ('e grandi ombre cadono dagli alti monti')

*Ci scorderemo di quaggiù,
E del male e del cielo,*

5

*E del mio sangue rapido alla guerra,
Di passi d'ombre memori
Entro rossori di mattine nuove.*

*Dove non muove foglia più la luce,
Sogni e crucci passati ad altre rive,*

10

*Dov'è posata sera,
Vieni ti porterò
Alle colline d'oro.*

*L'ora costante, liberi d'età,
Nel suo perduto nimbo*

15

Sarà nostro lenzuolo.⁴

La poesia di Ungaretti si apre con una similitudine (*Come allodola... vieni*) e soprattutto è gremita di metafore, in media una ogni due versi⁵: l'allodola è «ondosa» (v. 1); le braccia «sanno» (v. 3); il sangue è «rapido alla guerra» (v. 6); i passi sono «memori» (v. 7); i sogni «passa[no] ad altre rive» (v. 10); la sera è «posata» (nel senso che 'si appoggia' v.

11); le colline sono «d'oro» (v. 13); l'ora è un «lenzuolo» (v. 16). Il metro è tradizionale, cioè fatto di endecasillabi (p. es. *nel vento lieto sui giovani prati* v. 2) e settenari (p. es. *Come allodola ondososa* v. 1); anche il lessico contiene elementi tradizionali (*lieto* è una parola sfruttata fin dalla poesia medievale) ed elementi colti (*nimbo* è la forma latineggiante di *nembo*, dato che conserva la fonetica del lat. *nimbus*).

Ebbene, in Pavese di tutti questi artifici non c'è traccia; tolta la trasfigurazione mitica della figura del cugino (*mio cugino è un gigante* v. 3), per il resto le esperienze rappresentate sono assolutamente comuni (una passeggiata in campagna), come comuni sono le parole usate per descriverle; l'andamento è spiccatamente narrativo, come si vede dai verbi al tempo passato («mio cugino *ha parlato* stasera. *Mi ha chiesto / se salivo con lui*»⁶); se eliminiamo gli a capo, in apparenza il testo funzionerebbe anche come prosa. Ma, a ben vedere, Pavese compie un lavoro formale accurato che riguarda il ritmo del verso (non solo in questa poesia ma in tutta la raccolta), un lavoro di cui ci si rende conto solo pronunciando il testo a voce alta e scan-

4 Giuseppe Ungaretti, *Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2009, p. 159.

5 Sulla metafora seguono Michele Prandi (*La saturazione dei concetti: un criterio per distinguere la metafora dalla metonimia, «Lo spazio filosofico»*, 2012, pp. 341-350), che spiega il fenomeno come un conflitto concettuale che si crea quando a un concetto vengono applicate proprietà che normalmente non gli appartengono: p. es. l'allodola e l'onda sono concetti separati: l'allodola tipicamente vola, cinguetta, si posa ecc. mentre l'onda si infrange, si rompe, si forma ecc. Il conflitto di concetti si ha quando si invertono i termini, per cui l'allodola si infrange o l'onda cinguetta e così via.

6 Sulla componente narrativa di *I mari del Sud* vedi Michela Rusi, «Una magra razza selvatica». Il tempo e la donna nei versi di Cesare Pavese, in E. Graziosi (a cura di), *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, Bologna, CLUEB, 2008, pp. 155-77, p. 156.

dendo gli accenti: tutto il dettato è costruito su un ritmo ternario, con una sillaba accentata preceduta e seguita da due sillabe atone (1-2-3), che creano un effetto di cantilena⁷:

*Camminiàmo una séra sul fiàncò
di un còlle, / in silènzio. Nell'òmbra
del tàrdo crepùscòlo / mio cuginò
è un gigànte vestìto di biàncò ecc.*

Insomma, se i contenuti e la lingua della poesia di Pavese sono prosaici e impoetici, la presenza del ritmo ternario è il vero elemento formale che marca la distinzione tra la lingua di tutti i giorni e la lingua usata per fare poesia. Si noti però che questo realismo, questo andamento narrativo e questi modi della quotidianità sono elementi che caratterizzano *Lavorare stanca* soprattutto nei primi componimenti, mentre in quelli scritti dopo il 1936 (e inclusi nella seconda edizione del 1943) c'è un'evoluzione stilistica che annulla questo carattere di «poesia oggettiva»; come scrive Mutterle, tra i maggiori esperti della lingua di Pavese, in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1950) «la materialità dei fatti è ormai

volatilizzata, ed essi si sorreggono grazie a relazioni puramente fantastiche e suggestive⁸».

2. Il plurilinguismo di Pavese

Fin qui abbiamo ragionato sulle scelte linguistiche di Pavese senza interrogarci preliminarmente sul codice da lui usato per fare letteratura, cioè l'italiano. Ma la ricerca formale condotta da Pavese è molto orientata a un atteggiamento che, con un termine un po' attualizzante, potremmo chiamare «plurilinguistico». Le lingue che Pavese ha a disposizione sono varie. Pavese è traduttore dall'inglese (per citare solo alcuni autori, Pavese traduce Herman Melville, Sinclair Lewis, James Joyce), e Pavese è anche traduttore di Omero⁹. Ma soprattutto c'è il dialetto, che gioca un ruolo decisivo e centralissimo nel definire la poetica di Pavese. E si noti che questi stimoli plurilinguistici disegnano traiettorie che si incrociano; per esempio l'uso di parole dialettali può diventare una soluzione a un problema di traduzione dall'inglese (ne parliamo tra un attimo); e a sua volta l'inglese diventa un'utile risorsa per

7 Si tratta di verso di tipo «accentuativo» e non «sillabico», che nella poesia italiana «deriva dalla fortuna e dalla persistenza nella memoria poetica del novenario pascoliano» (Pietro Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 237).

8 La citazione è da Anco Marzio Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, «Quaderni del circolo filologico linguistico padovano», 1, 1972, pp. 261-313 (le due citazioni sono alle pp. 276-7). Cfr. anche Rusi, «Una magra razza selvaticca», op. cit. p. 159.

9 Sulle traduzioni omeriche cfr. Gian Luigi Beccaria, «... ma perché vengo da molto lontano»: Cesare Pavese, in Id., *Le forme della lontananza*, Torino, Garzanti, 1989, pp. 68-100, in particolare pp. 78 e seguenti. Sul rapporto col mondo greco e latino vedi il recente volume curato da Valter Boggione e Mariarosa Masoero, *Cesare Pavese. Dialoghi con i classici*, atti del convegno del 3-4 novembre 2020, Alessandria, Dell'Orso, 2021.

rendere alcune sfumature del greco antico¹⁰. La presenza di parole dialettali (parole piemontesi o parole più genericamente settentrionali) si ha già nelle prime traduzioni dall'inglese. Nella traduzione di *Our Mr. Wrenn di Sinclair Lewis* (autore a cui Pavese si interessa già dai tardi anni Venti) l'uso di parole dialettali è una strategia che serve a rendere il provincialismo, la marginalità sociale dei personaggi del romanzo¹¹; ecco che abbiamo forme come le seguenti: «È soltanto un *bagolone*» (cioè un 'chiacchierone'); «Andiamo fuori a bere un *gotto*» ('goccio'); «La *ciucca* è passata, no?» ('sbronza'); «Vecchia *pischerla* che ha il malumore interno» (*pischerlu* 'nanerottolo, ragazzino'¹²). E sempre in quegli anni anche le poesie di Pavese accolgono parole dialettali; in *Lavorare stanca* abbiamo: «Nottetempo finiamo a rinchiuderci in fondo a una *tampa*, / isolati nel fumo, e beviamo»

(Gente spaesata, v. 5: *tampa* significa 'osteria'¹³; «Dalla *piola*, di notte, con cinque mi-

nuti di prato, / uno è a casa» (*Atlantic oil*, v. 2: anche *piola* significa 'osteria'); «Compare / finalmente alla svolta un *gorbetta* che fuma. Ha le gambe d'anguilla anche lui, testa riccia, / pelle dura: le donne vorranno spogliarlo» (*Ritratto d'autore*, vv. 28-30: *gorbetta* 'ragazzo')¹⁴. Perché Pavese ricorre al dialetto? Non solo per dare vivacità al dettato; ci sono dietro implicazioni più profonde, legate alle particolarità della storia linguistica italiana. L'italiano infatti per molti secoli (in modo approssimativo, dal Cinquecento alla Prima guerra mondiale) è stata una lingua usata dalle élite colte per scrivere, e specialmente per scrivere opere letterarie; per parlare, analfabeti e colti usavano i dialetti. Finché non si è diffusa una cultura di massa e non si è diffuso un italiano davvero usato da tutti gli italiani (sempre in modo approssimativo, a partire dalla metà del Novecento), chi voleva scrivere un'opera popolare doveva colmare questo gap tra l'italiano della tradizione letteraria e la lingua di tutti i giorni, appunto i dialetti.

10 Un esempio di innesto dall'inglese nella traduzione del primo libro dell'Iliade che ricavo da Alessandro Trevisan («L'ira canta, o dea, del Peleide Achille». Pavese traduttore del primo canto dell'Iliade, in Boggione/Masoero, op. cit. cap. 1) è il seguente: «Atride glorioso, amatissimo-degli-averi fra tutti, / come mai a te daranno premio i magnanimi Achei? / Né affatto somewhere sappiamo comuni giacenti molti (cose) / Ma ciò (che) delle città predammo, questo fu-diviso, / i popoli non conviene queste (cose) di-nuovo-radunate comunare».

11 I passi citati sono ripresi da Maria Stella, Cesare Pavese traduttore, Roma, Bulzoni, 1977, p. 28. Alcuni dei regionalismi evidenziati sono riportati anche dai dizionari italiani dell'uso (p. es. il vocabolario Treccani online o il Nuovo De Mauro online); in qualche caso sono dovuto ricorrere a dizionari dialettali, p. es. Attilio Levi, Dizionario etimologico del dialetto piemontese, Torino, Paravia, 1927.

12 Cfr. Levi, Dizionario, s.v.

13 A partire dal significato di 'fossa, buca' (Levi, Dizionario, op. cit., s.v.), *tampa* sviluppa il significato di 'osteria' (che è appunto quello presente nel passo di Pavese citato): vedi Riccardo Regis, *geosinonimi*, in Raffaele Simone (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia, 2010-2011 (anche online).

14 Cfr. Ernesto Ferrero, *Dizionario storico dei gerghi italiani*, Mondadori, Milano, 1991.

La soluzione di Pavese riprendeva e sviluppava quella di Verga: usare un italiano regionale, cioè un italiano colloquiale con venature dialettali nel lessico e nella costruzione della frase. A Pavese l'idea venne proprio quando si trovò a fronteggiare i problemi di traduzione degli autori americani. Quando gli americani volevano rappresentare ambienti sociali bassi, potevano contare sullo slang, cioè la lingua popolare parlata dalla *lower class* (dunque una lingua contrapposta all'inglese colto o formale) ma non limitata a un luogo geograficamente ristretto (come invece accade ai dialetti). Leggiamo il commento di un'altra studiosa di Pavese, Armanda Guiducci:

[t]radurre lo aiutò in un senso tecnico molto importante, nel senso di saggiare le resistenze che una lingua come l'italiano offriva alla resa degli effetti *slangy*. Lo sforzo più interessante del suo mestiere di traduttore consistette proprio nel tentativo di rendere gli effetti dello slang con equivalenze di vivacità italiane: siccome nella lingua scritta poetica non esiste va appiglio possibile, le cavò, le adattò al parlato italiano anche regionale. [...] Usò tournures piemontesizzanti belle e buone perfino nel tradurre il biblico Melville. [...] in Faulkner (Il borgo) si ebbero *madamine* e *madame* al posto delle *ladies*, senza

contare il personaggio che diceva, come se invece di parlare da un villaggio del profondo sud parlasse da Porta Susa a Torino: «Faccio soltanto che passare all'emporio» (I goes to the shore) e via di seguito¹⁵.

Il lavoro formale compiuto da Pavese nel periodo che va da *Lavorare stanca* (1936) a *Paesi tuoi* (1941) è stato proprio questo: forgiare un italiano popolare accogliendo forme colloquiali e dialettali, forme che venivano in tal modo nobilitate cioè rese adatte a entrare in un'opera letteraria seria; in questo modo si poteva ottenere uno strumento che fosse l'equivalente dello slang degli scrittori americani¹⁶. Stando così le cose, diventa molto più facile cogliere la portata dell'operazione linguistica messa in atto con *La luna e i falò*, dove già a partire dall'incipit si sente subito il sapore di questa lingua popolare fatta di costrutti colloquiali (*qui non ci sono nato; dove son nato non lo so; magari... magari... o perché no*), affollata di nomi di luogo (che sono regionali per definizione: *Canelli, Barbaresco ecc.*) e arricchita di parole prese in prestito dal dialetto piemontese (*cavagno* 'cesta, canestro'):

C'è una ragione perché sono tornato in questo paese, qui e non invece a Canelli, a Barbaresco o in Alba. Qui non ci sono nato, è quasi certo; dove son nato non

15 Armanda Guiducci, *Il Mito di Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. 109-220, op. cit. in Stella, Cesare Pavese traduttore, op. cit. pp. 16-17.

16 Anco Marzio Mutterle, *Rileggendo Pavese*, «Studi Novecenteschi», 56 (1998), pp. 179-204 (la citazione è a p. 181).

lo so; non c'è da queste parti una casa né un pezzo di terra né delle ossa ch'io possa dire «Ecco cos'ero prima di nascere». Non so se vengo dalla collina o dalla valle, dai boschi o da una casa di balconi. La ragazza che mi ha lasciato sugli scalini del duomo di Alba, magari non veniva neanche dalla campagna, magari era la figlia dei padroni di un palazzo, oppure mi ci hanno portato in un cavagno da vendemmia due povere donne da Monticello, da Neive o perché no da Cravanzana.¹⁷

Questo meraviglioso impasto colloquiale e regionale è un'operazione laboriosa e tutt'altro che istantanea, a cui Pavese è arrivato gradualmente. Interessanti tracce di questo lavoro ci restano in alcuni fogli autografi nei quali Pavese ricopiava, sottolineava e commentava parole riprese dai dizionari dell'italiano (in particolare il vocabolario ottocentesco di Pietro Fanfani); ciò di cui Pavese andava specialmente a caccia erano le parole della tradizione letteraria (cioè toscana) che somigliassero o coincidessero con parole del dialetto piemontese, così da rendere questo innesto il più naturale possibile.¹⁸ Nel chiudere questa breve ricostruzione – che spero abbia mostrato che tipo di contributo l'analisi linguistica può dare allo studio

dei testi letterari e alla comprensione della parabola artistica di un autore – diamo ancora una volta la parola a Cesare Pavese, che del problema dei rapporti fra traduzione e creazione, fra ispirazione e ricerca formale ci ha lasciato una bellissima testimonianza:

Nei nostri sforzi per comprendere e per vivere ci sorressero le voci straniere: ciascuno di noi frequentò e amò d'amore la letteratura di un popolo, di una società lontana, e ne parlò, ne tradusse, se ne fece una sua patria ideale. Tutto ciò in linguaggio fascista si chiamava esterofilia. [...] Naturalmente non potevano ammettere che noi cercassimo in America, in Russia, in Cina, e chi sa dove, un calore umano che l'Italia ufficiale non ci dava. Meno ancora, che cercassimo semplicemente noi stessi (Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*)¹⁹

17 Cesare Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1982, p. 7.

18 Di questa vicenda parla Beccaria, «... ma perché vengo, op. cit. pp. 68-76.

19 Il passo è riportato da Francesco Laurenti, «Avere una traduzione è meno che nulla, è solo cercandola che si può viverla»: Pavese e la scoperta dei dialetti italiani attraverso la traduzione degli americani, «Studi Novecenteschi», 82 (2011), pp. 329-337 (la citazione da Pavese è a p. 329).