Introduzione

Nel panorama degli studi su Pavese traduttore il *corpus* in gran parte inedito delle traduzioni da autori greci e latini occupa un settore del tutto marginale. Salvo i sondaggi intorno a quelle dai classici greci compiuti da Attilio Dughera[[1]](#footnote--1) (al quale Dughera si deve anche l'edizione della *Teogonia* di Esiodo tradotta probabilmente intorno al 1947-48),[[2]](#footnote-0) poco o nulla si trova e la via maestra seguita dalla critica è stata e resta quella segnata dalle traduzioni dall'inglese.[[3]](#footnote-1) Né di questo ci si stupisce, per ragioni che sono evidenti. È in effetti nelle traduzioni degli scrittori inglesi e americani che emerge meglio e in tutta chiarezza la coerenza del mestiere di tradurre con il mestiere di scrivere, ed è qui, nell'ampio bacino di un'attività sempre tangenziale agli interessi culturali e creativi più vivi in Pavese, che si può pescare proficuamente alla ricerca di influssi stilistici, tematici, concettuali. Non stupisce insomma che al confronto con queste, opere della maturità artistica, compiute, esteticamente autosufficienti e fatte per essere pubblicate, le traduzioni dai classici – inclusa la presente delle *Odi* Orazio, sicuramente giovanile e passata generalmente sotto silenzio –, con la loro fisionomia di esercizi privati e per lo più provvisori destinati a restare nel cassetto, abbiano dato l'impressione di un corpo estraneo, e se non di un corpo estraneo, di una deviazione inessenziale; dicono molto della formazione dello scrittore, ma forse faticano a conciliarsi con il suo ritratto più noto, e non stupisce che possa sorgere una difficoltà quasi istintiva di fronte all'idea che lo stesso Pavese abbia diviso l'apertura all'America e alla moderna letteratura internazionale con un lungo tirocinio sugli antichi.

A questo ordine di considerazioni si aggiunge poi un altro fattore, anche più rilevante. Negli anni ha prevalso la tendenza a identificare il classicismo di Pavese con la teoria del mito e del simbolo maturata sulla scorta delle letture di Frazer, Kerény e Thomas Mann e in generale dal contatto con le fonti etnologiche e psicanalitiche e con gli studi di storia delle religioni: a far data dunque dal 1938-40 e nella prospettiva di quel «frutto più maturo e cosciente»[[4]](#footnote-2) che sono i *Dialoghi con Leucò*. Il classicismo che le traduzioni dagli autori greci e latini testimoniano è chiaramente di tutt'altra impronta. Ed è un'impronta di tipo tradizionale e apparentemente scolastico, tale da risultare in netta antitesi con la concezione mitico-simbolica e mitico-archetipica che emerge nelle opere di Pavese come un'acquisizione più evoluta e matura a partire da certi racconti, da *Paesi tuoi* e da poesie di *Lavorare stanca* come *Il dio caprone*. Può essere un riflesso quasi meccanico, da questo punto di vista, interpretare il rapporto con i classici di Pavese traduttore come una fase secondaria attardata su schemi convenzionali e destinata a essere superata, oppure relegarlo al momento della formazione e dello studio – lo studio del greco, per esempio – e farne una passione costante ma poco appariscente, la passione di un autodidatta vorace che coltiva una sua cultura non specialistica a margine di interessi ben più grandi ed essenziali, senza che ciò lasci riflessi tangibili nell'esperienza creativa. Ma è un punto di vista parziale e deve essere allargato. Meglio, a questo riguardo, riprendere le riflessioni svolte a suo tempo da Eugenio Corsini e ricondurre il classicismo delle traduzioni a quella componente del classicismo pavesiano radicata nella tradizione umanistica che convive con l'altra e le è complementare, né è esclusa da una profonda influenza sui metodi e sulle ragioni della scrittura. Si tratta – osservava Corsini – di un fenomeno tanto più singolare e significativo in quanto viene a maturare «in chi rivolgeva sempre di più i suoi interessi preminenti a un cosmo letterario, come quello inglese e americano, dall'orizzonte abbastanza estraneo a quello classico» e perché, bilanciando appunto la tensione verso nuovi modelli e nuove forme espressive, quella tensione incardinata sul mito americano, si configura «come esigenza di ordine stilistico e compositivo e di adesione a una tradizione secolare».[[5]](#footnote-3) Ciò che queste traduzioni documentano, e ciò in cui consiste il loro valore, è proprio la costante ricerca di equilibrio e misura attraverso l'esempio dei grandi scrittori dell'antichità classica. Ed è rilevante che fin da subito, come dimostra un appunto dell'aprile 1926 conservato nelle carte giovanili, Pavese concepisca programmaticamente il *cursus* che servirà a modellare le proprie risorse in funzione della grande poesia come un apprendistato che fra i suoi momenti fondamentali contempla proprio l'esercizio pratico del tradurre:

Perché temo tanto la penna e il tavolino? Eppure, e me lo debbo ficcar bene in testa, se voglio riuscire grande, debbo durare a comporre di mio e tradurre per almeno sei ore al giorno. Il resto della giornata passarlo studiando o sui libri stampati o nella vita. E, se dopo sei o sette anni non avrò ancora concluso nulla, non l'avrò ancora il diritto di serrarmi torvo nella delusione. Dovrò semplicemente raddopiare [*sic*] le ore di lavoro. E se neppure dopo altri sei anni di questo nuovo regime avrò concluso nulla non l'avrò ancora quel tal diritto; dovrò quadruplicare le ore di lavoro e finalmente confessarmi d'aver sbagliato mestiere. Insomma, quel diritto che pure tanto mi lusinga la fantasia non l'avrò mai. Mai! Potrò farlo di frodo alla mia ragione il torvo disilluso, ma con piena coscienza mai.[[6]](#footnote-4)

La versione delle *Odi* di Orazio risale allo stesso periodo. Nel terzo (AGP.AP.X.22) dei quattro fascicoli in cui è raccolto l'autografo presso il Centro Studi «Guido Gozzano – Cesare Pavese», alla carta 17v, in corrispondenza con l'inizio del libro IV, troviamo tra parentesi la data 27 agosto 1926. Tale data, com'è ovvio, costituisce il termine *post quem* per la traduzione del libro IV e il termine *ante quem* per quella dei primi tre libri. Che Orazio sia uno degli autori a cui Pavese si rivolge con maggiore attenzione in quell'arco di tempo è confermato del resto dall'epistolario, dove pure della traduzione non si fa cenno, ma il nome del poeta ricorre, come oggetto di studi e letture assidue, in diverse occasioni: nella lettera indirizzata a Monti in quello stesso agosto («Studio il greco per potere un giorno ben conoscere anche la civiltà omerica, il secolo di Pericle, e il mondo ellenista. Leggo Orazio alternato a Ovidio: è tutta la Roma imperiale che si scopre»)[[7]](#footnote-5) e in quella a Tullio Pinelli datata 12 ottobre («e ogni tanto do un'occhiatina alla 8-9. *Grammatica Greca*, al *Vocabolario italiano*, [...] 15. i *Carmina* di Quintus Horatius Flaccus»).[[8]](#footnote-6) Le ultime carte del manoscritto, quelle che per l'appunto contengono la traduzione del quarto libro, a paragone delle carte che precedono presentano un aspetto nettamente difforme: la grafia è meno composta, l'inchiostro è sbiadito ma a tratti esce più spesso e marcato e tende a riempire gli occhielli delle lettere, i trascorsi di penna sono più frequenti, aumentano le abbreviazioni e nel complesso forma e assetto della pagina risultano meno curati, segno che la stesura deve essere stata molto più rapida rispetto alla prima parte. Tutto fa pensare, in sostanza, che alla fine di agosto del 1926 Pavese abbia ripreso e portato a termine sbrigativamente, incalzato da un programma di studi tanto eclettico quanto forsennato (ne dà conto all'amico Pinelli nella lettera già ricordata del 12 ottobre) e dalla prospettiva imminente dei corsi universitari, il lavoro sulle *Odi* iniziato qualche tempo prima e momentaneamente messo da parte. Non ci sono elementi per datare con certezza la prima fase della traduzione; qualcosa si può dire invece su quando e perché Pavese ebbe ad accantonarla, ed è verosimile che sia stato per preparare la maturità, allorché fu giocoforza sospendere gli studi liberi e «un po' geniali» per immergersi in quello arido e meccanico in vista dell'esame. Di questa pausa forzata da ciò che più gli sta a cuore Pavese si lamenta per lettera con Mario Sturani, scrivendogli il 10 maggio: «Io ora, sotto gli esami come sono, debbo studiare, o far mostra di studiare, come un disperato e non mi avanza più un minuto di quella libertà che sola concilia studi un po' geniali. Posso dire che tutta la mia vita interiore si stia cristallizzando in un aridissimo e meccanico e stupidissimo sforzo di memoria. Ma quest'estate vorrò prendermi la rivincita».[[9]](#footnote-7) Se le cose, come credo, stanno così, è evidente che per la traduzione dei primi tre libri non si può scendere oltre il periodo tardo inverno-primavera 1926.

L'edizione dei *Carmina* di Orazio usata per la traduzione è la teubneriana curata da Friedrich Vollmer: Q. Horati Flacci *Carmina*, recensuit F. Vollmer, Editio maior iterata et correcta, Lipsiae, In aedibus B. G. Teubneri, 1912. Il volume non figura nella biblioteca di Pavese,[[10]](#footnote-8) ma ad esso si risale con assoluta certezza attraverso il riscontro della traduzione con le lezioni che distinguono il testo Vollmer rispetto ad altre edizioni correnti tra fine Ottocento e inizio Novecento (e fortunatamente le varianti e le congetture accolte da Vollmer contro altri editori sono in numero tale da conferire al testo una fisionomia ben marcata); nell'elenco qui sotto la lezione Vollmer è seguita da quella alternativa dopo la parentesi quadra, mentre tra parentesi tonde è riportata la traduzione pavesiana:

I 2, 39: *Marsi* [*Mauri* («i visi feroci dei fanti Marsi»); I 28, 3: *latum* [*litus* («presso il grande Matino»);II 5, 14-15: *quod tibi... annus* [*quos tibi... annos* («e il tempo aggiungerà a quelli ciò, che ti avrà tolto»); II 18, 30: *sede* [*fine* («la sede dell’Orco rapace»); II 19, 24: *horribilemque* [*horribilique* («rovesciasti Reto orribile in volto»); II 20, 13: *notior* [*ocior* (altri codd.) o *tutior* (Bentley) («Ormai più noto d’Icaro dedaleo»); III 5, 17: *iam miserabilis* [*inmiserabilis* («quella gioventù prigioniera e già commiserabile»); III 7, 1: *candida* [*candidi* («O Asteria, perché piangi, così bella»); III 25, 9: *Edonis* [*exsomnis* («sui gioghi dell’Edone»); III 27, 5: *rumpit* [*rumpat* («un viaggio incominciato viene interrotto da un serpente»); IV 7, 21: *splendide* (vocativo) [*splendida* («mio magnifico Torquato»); IV 7 28: *Perithoo* [*Pirithoo* («Peritoo»); IV 9, 31: *sileri* [*silebo* («non soffrirò che le mie carte si passino di te senza lode»); IV 10, 5: *Ligurine* [*Ligurinum* («O Ligurino»).[[11]](#footnote-9)

Non ci sono dubbi – dicevo – che l'edizione Vollmer sia il testo a cui Pavese fa riferimento, e nondimeno troviamo alcuni luoghi in cui la traduzione sembra discostarsene e basarsi su lezioni alternative. Questo può significare una sola cosa: che Pavese – quello stesso Pavese al quale generalmente si attribuisce intorno ai classici antichi una competenza poco più che scolastica e del quale non si è mai celebrata la propensione alla filologia – traduttore diciottenne e appena licenziato al Liceo d'Azeglio era comunque capace di sfruttare consapevolmente l'apertura intrinseca del testo critico, teneva presente l'apparato e non esitava, nel tradurre, là dove ritenesse utile o necessario, a rivolgersi all'apparato e alla variante che trovava riportata.[[12]](#footnote-10)

Da questo primo dato possiamo partire per fare alcune considerazioni sulle caratteristiche e sul valore della traduzione. Ciò che subito e principalmente bisogna mettere in rilievo – non tanto per controbilanciare quel primo appunto, ma per valutarlo meglio in rapporto a un metodo di lavoro che unisce perizia e strumentazione già mature all'urgenza e alla ricerca della massima produttività – è che Pavese traduce di getto e per così dire d'istinto, senza il bisogno o la preoccupazione di dare la mano definitiva: né del resto potrebbe essere altrimenti, visto che si tratta di un esercizio circoscritto al proprio privato tirocinio poetico. Non è che manchino le tracce di una revisione, anzi le pagine sono fittamente segnate da correzioni, cancellature, inserimenti interlineari, inversioni di parole o di porzioni di testo, ecc.; ma è una revisione che, come si evince chiaramente, avviene seduta stante, passo dopo passo, o meglio ode per ode e in ogni caso prima di affrontare la successiva.[[13]](#footnote-11) Solo in casi estremamente sporadici (nelle cc. 2 e 10r di AGP.APX.20, nella c. 10v di AGP.AP.X.21 e nella c. 6r di AGP.APX.22, in corrispondenza rispettivamente delle odi I 3, I 25, II 12 e III 6) si riscontrano correzioni a matita che fanno pensare a interventi effettuati in un momento successivo alla prima stesura: nulla insomma che permetta di ipotizzare una fase di ripensamento sistematico. E soprattutto – ma anche questo in fondo va da sé, trattandosi di un personale banco di prova – è da escludere categoricamente che il lavoro sia stato condotto con l'appoggio, costante o saltuario, di una traduzione anteriore o di un commento (eccezion fatta, s'intende, per le note d'apparato di Friedrich Vollmer).[[14]](#footnote-12) È un aspetto, questo come il precedente, che le *Odi* condividono con analoghe versioni "di servizio", quelle dai classici greci in primo luogo, ma anche quella coeva del *Prometeo slegato* di Shelley.[[15]](#footnote-13) Ovvio che sia così, ripeto, vista la funzione che avevano questi esercizi. Ma ciò non toglie che il carattere autonomo e originale di una traduzione integrale come quella da Orazio, fatta in proprio da un liceale diciottenne nel fervore del proprio apprendistato poetico, sia da sottolineare in assoluto e costituisca in sé un valore aggiunto, oltre che il parametro fondamentale per misurare il pregio che essa riscuote al di là dell'importanza documentale.

È comprensibile, dato un simile modo di procedere, che la traduzione contenga malintesi, approssimazioni, equivoci e talora brevi lacune. Ma naturalmente non è questo il metro per valutare l'opera, tanto più che equivoci e malintesi occasionali non significano ingenuità o sprovvedutezza, né tolgono alcunché alla coerenza complessiva d'impostazione e di stile. Più utile appare, innanzi tutto, riconoscere e mettere in rilievo in questa versione delle *Odi* di Orazio, come già faceva Pietralunga a proposito di quella del *Prometeo slegato*, «i prodromi di un processo tecnico e artistico che si traducono in disciplina stilistica».[[16]](#footnote-14) E sotto questo aspetto, in rapporto cioè alla ricerca di uno stile del tradurre che per Pavese è anche funzionale alla formazione della propria struttura di scrittore, un primo elemento da rimarcare è la scelta della prosa (mentre in versi, versi liberi peraltro, saranno più avanti le traduzioni dei poeti greci e, negli stessi anni delle *Odi*, alcune prove dall'inglese, in particolare da Shelley[[17]](#footnote-15)). In ciò Pavese si distingue dalla prassi prevalente nelle traduzioni ottocentesche – fra le altre, quella di Tommaso Gargallo (1809, con numerose riedizioni) e quella di Mario Rapisardi (1883, poi raccolta nel vol. V delle *Opere di Mario Rapisardi*, Giannotta, Catania, 1897, dove curiosamente troviamo anche una versione del *Prometeo* di Shelley) – e riesce da una parte a liberare l'esercizio su Orazio dalle sovrastrutture auliche e spesso stranianti di un classicismo ormai superato, dall'altra a guadagnare a sé ampia autonomia di manovra in funzione di una resa fedele e al tempo stesso moderna e originale.

Ciò non toglie che sia avvertita con precisione la portata essenzialmente letteraria e retorica del lavoro. Detto in altre parole, Pavese è perfettamente consapevole che il testo originale ha prerogative stilistiche che lo identificano e che la traduzione deve mettere in opera i procedimenti adeguati affinché tale impronta sia evocata nel testo d'arrivo mediante le risorse e gli strumenti stilistici che la lingua e la tradizione retorico-letteraria di quella lingua consentono. In questa prospettiva, il sistema delle correzioni delinea un quadro esemplare e in più punti fornisce la prova della tendenza a passare da una prima stesura estremamente letterale a una seconda vuoi più libera ed evocativa vuoi più mossa ed espressiva. Si prenda il caso di II 2, 5 («Vivet extento Proculeius aevo») alla c. 6r di AGP.AP.X.21: Pavese dapprima traduce alla lettera «vivrà per un tempo molto esteso», quindi cancella sia *tempo* sia *esteso* e inserisce nell'interlinea *tempo ancora*, arrivando a «per molto tempo ancora», che in ultimo, e a ragione, corregge cassando *ancora*. Né meno significativa è l'evoluzione di passi come I 31, 20 (per «nec cithara carentem» si passa da «non priva della cetra» a «non deserta di cetra»), II 15, 10-12 (da «Non queste furon le prescrizioni sotto Romolo e sotto Catone, incurante dell'eleganza, né tale fu la norma degli antichi» a «Non tali furono la norma degli antichi e le prescrizioni sotto Romolo e sotto l’incolto Catone», per «Non ita Romuli / praescriptum et intonsi Catonis auspiciis veterumque norma»), II 16, 13 (da «Vive con un po’ di bene» a «Vive discretamente con poco», per «Vivitur parvo bene»), II 16, 14 (da «scarsa mensa» a «parca mensa», con trasparente citazione leopardiana, per «mensa tenui»), III 6, 7-8 (da «gli Dei, sentendosi negletti, mandarono molte sciagure» a «molte sciagure mandarono gli Dei, sentendosi negletti», per «di multa neglecti dederunt / [...] mala»), III 17, 14-15 (da «ossequierai il genio» a «santificherai la giornata», per «genium [...] curabis», con sovrimpressione di una sfumatura biblico-liturgica).

Da rilevare è anche una certa propensione all'enfasi che emerge da alcuni aspetti del testo pavesiano, e con essa la condiscendenza verso effetti anticheggianti e verso la ricerca di una sorta di patina archeologica, per la quale vengono messi a frutto usi che sembrano rimandare a non troppo lontane eredità primitivistiche e decadenti. Penso anzitutto alle non rare occorrenze di calchi diretti di parole latine: *arci* per *arces* 'rocche' (I 2, 3), *caterve* per *catervas* (I 8, 16), *pulvinare* per *pulvinar* (I 37, 3), *trattare* per *tractare* 'maneggiare' (I 37, 27), *inferie* per *inferias* (II 1, 28), *Tiadi* per *Thyiadas* 'baccanti' (II 19, 9, e cfr. III 15, 10), *costo* per *costum* 'unguento' (III 1, 44), *cornice* per *cornicis* 'cornacchia' (IV 13, 25), nonché il grecismo *cheli* per *testudo* 'lira' (I 32, 14) e *faselo* per *phaselon* (III 2, 29), questi ultimi presenti anche in uno spoglio lessicale conservato fra appunti che risalgono probabilmente agli anni del liceo;[[18]](#footnote-16) e penso alla grafia conservativa e latineggiante (tipica, per esempio, in Pascoli: dai *Poemi conviviali* alle traduzioni alle prose critiche) per i nomi propri e i nomi geografici: *Vergilio*, *Cipri*, *Treicio* per Tracio, *Capitolio* per Campidoglio, *Tiburno* per Tivoli (e in corrispondenza di I 7, 13 l'autografo, c. 3v di AGP.AP.X.20, documenta la correzione in *Tiburno* dell'iniziale *Tivoli*: il che dimostra come meglio non si potrebbe che la traslitterazione del nome latino risponde a una strategia precisa e consapevole del traduttore).[[19]](#footnote-17) Un'ulteriore impronta in questo senso è fornita alla traduzione dal ricorso a epiteti, formule o espressioni illustri e ricercate (*adunatore di nembi*, *schifo* nel senso di 'imbarcazione', *ira funesta*, *menare vampo*, *parare* riferito a Ermes Psicopompo in I 10, 18, *scherzevoli* detto di edere che in Orazio sono *lascivae*) e dalla libertà che Pavese si riserva nel contaminare il testo con riecheggiamenti e citazioni che coprono l'arco più ampio ed eterogeneo della tradizione letteraria: da «Dirò d’Alcide» in I 12, 25 per «Dicam et Alciden», che richiama l'ariostesco «Dirò d'Orlando», alla già citata «parca mensa» di II 16, 14, cui fa eco l'altrettanto leopardiano «zappatore» (per *fossor*) di II 18, 15, passando per altre sintomatiche allusioni come le «lacrime furtive» di I 13, 6-7, che condensano «umor et in genas / furtim labitur» strizzando l'occhio a Donizetti e alla *furtiva lagrima* dell'*Elisir d'amore*, o come la biblica «potenza del suo braccio» evocata dal *Magnificat* nella traduzione del *Carme secolare* (v. 53) per consacrare la potenza di Roma. E uno sguardo alle dinamiche del lavoro correttorio fornisce dati interessanti anche nel caso di questa inclinazione verso una relativa sostenutezza stilistica e verso una marcata connotazione retorica e culturale. Una tipologia quantitativamente rilevante di interventi riguarda infatti l'inversione dell'ordine dei nessi sostantivo-agettivo: ebbene, la tendenza dominante è a passare dalla soluzione più neutra con l'aggettivo posposto a quella stilisticamente più enfatica aggettivo-sostantivo.

I risultati migliori e gli effetti più originali sono raggiunti tuttavia nei punti in cui la traduzione si sforza di rendere l'ironia oraziana e la connotazione espressiva del discorso, quando questo, sia pure in versi, tende allo scherzo o prende la forma del parlato e oggetto sono situazioni anche banalmente quotidiane. Pavese sa bene che si tratta più che altro di riprodurre un'intonazione, e per farlo ricorre a espressioni colloquiali, dimesse o gergali, talvolta in contrasto nella stessa ode con termini aulici e rari. L'aggettivo *acrior* riferito a una amante in I 33, 15 diventa così «un tipo più roditore», mentre nell'ode d'esecrazione contro la moglie di Ibico (III 15) l'attacco è reso: «O moglie di quel povero Ibico, piantala lì una buona volta colla tua dissolutezza e colle tue opere infami; finiscila, tu, che ormai sei vicina anzichenò a decrepita morte, di pazzeggiare tra le giovani», e la chiusa: «non il bere, o vecchiaccia, fin’alla feccia della coppa» (con efficace interpretazione del latino «nec poti [scil. *decet*], vetulam, faece tenus cadi»). O ancora si veda l'ode a Virgilio, invitato a bere del buon vino di Cales, la dodicesima del libro IV: qui, accanto a scelte lessicali di maggiore dignità («cricchian», «vasello», «novelle speranze»), Pavese inventa formule del tipo «se desideri proprio di ber del vino di quel torchiato a Cale» o «io non intendo di innaffiarti col vino a gratis, come la mia fosse la casa d’un riccone», che assimilano la traduzione al tono scherzoso e colloquiale dell'originale con una ricchezza che la pura fedeltà letterale non avrebbe mai consentito.

Non è facile, partendo dalla traduzione delle *Odi*, misurare l'influenza di Orazio su Pavese ed è probabilmente un esercizio ozioso, anche perché questa come altre prove, e come in generale gran parte dell'attività di traduttore negli anni giovanili, rientra in un apprendistato rivolto principalmente all'assimilazione di uno stile e vincolato a un canone che è ancora in sostanza quello scolastico. Resta però il fatto – e le lettere lo testimoniano – che Orazio fu uno degli autori su cui maggiormente si appuntarono in quegli anni di formazione lo studio e gli interessi di Pavese. Tra le carte autografe si trovano poi altri documenti che meritano un certo rilievo. Esiste per esempio un testo che è classificato come racconto ma racconto in senso stretto non è, sembra piuttosto un dialogo narrativo (un dialogo cioè con una minima cornice narrativa), ed è ambientato nella Roma di Augusto, protagonisti Orazio e i personaggi o gli interlocutori delle sue *Odi* (con qualche intrusione dalle *Satire*): Mecenate, Virgilio, Glicera, Asinio Pollione, Telefo, Pirra, Delia, Fusco, Nasidieno, ecc. Di questo dialogo sono conservati svariati abbozzi, che mettono capo ad almeno due versioni riconducibili agli anni 1924-27: la prima, nel Fondo Einaudi, è messa in bella copia a partire da un paio di minute sotto il titolo *Vita conviviale nella Roma d'Augusto*;[[20]](#footnote-18) la seconda, sicuramente successiva ma largamente provvisoria e in alcune parti costituita da semplici appunti, è raccolta in un taccuino del Fondo Sini.[[21]](#footnote-19) È dunque provato che la lettura di Orazio sollecitò non solo l'appetito di traduttore, ma anche la fantasia creativa del giovane Pavese, e forse qualche remota suggestione è durata, se anni dopo, quando il classicismo pavesiano prenderà la strada ben più matura di un'opera come i *Dialoghi con Leucò* e si tratterà di nuovo di dare voce al mondo antico, la forma scelta sarà sempre quella del dialogo. Ma a bilancio potrebbero essere messi anche altri minimi residui, come il fatto che all'altezza degli stessi *Dialoghi* la pratica del ripristino della grafia originale ai nomi antichi sia ancora perfettamente valida.[[22]](#footnote-20) Residui minimi, dicevo, che magari ulteriori ricerche più mirate riusciranno a incrementare. Pure, senza chiedere troppo a questa traduzione delle *Odi*, ciò che essa dimostra e conferma è evidente e riguarda il valore del rapporto con i classici, un rapporto che è alle radici dell'identità di Cesare Pavese scrittore e che resta, attraverso fasi successive e in concomitanza con altri influssi letterari e culturali, un fattore costante e fondativo anche nelle esperienze della maturità artistica. Queste *Odi* insomma sono qualcosa di più che un documento: uno strumento per valutare meglio le proporzioni e i caratteri del classicismo pavesiano. Senza contare l'aspetto più prezioso, e cioè che si tratta di una moderna traduzione d'autore che non ha perso freschezza e che serve ancora egregiamente la causa di Orazio.

1. Cfr. A. Dughera, *Tra gli inediti di Pavese: le traduzioni dai classici greci*, in *Tra le carte di Pavese*, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 13-37. [↑](#footnote-ref--1)
2. Cfr. *La Teogonia di Esiodo e tre inni omerici nella traduzione di Cesare Pavese*, a cura di A. Dughera, Torino, Einaudi, 1981. [↑](#footnote-ref-0)
3. Basta uno sguardo alla recente bibliografia curata da Luisella Mesiano per prendere atto della sproporzione e del cospicuo vantaggio accumulato dagli studi sulle traduzioni dall'inglese (cfr. L. Mesiano, *Cesare Pavese di carta e di parole. Bibliografia ragionata e analitica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 398-403). In quello che a tutt'oggi resta il lavoro più sistematico su Pavese traduttore, ossia la monografia di Maria Stella, le traduzioni dai classici sono passate sotto silenzio, e del resto il saggio parte da premesse che sembrano escludere programmaticamente quel settore: «Questo libro vuole essere uno studio specifico su Pavese traduttore e nello stesso tempo costituire un tentativo di legare tale attività all'esperienza dello scrittore come critico letterario e in particolare come anglista e americanista» (*Cesare Pavese. Traduttore*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 7); ma anche contributi più aggiornati pubblicati negli ultimi anni mostrano il medesimo orientamento esclusivo (ricordo almeno M. Lanzillotta, *Appunti sulla traduzione. In margine al "mestiere" di traduttore di Cesare Pavese*, in «Filologia antica e moderna», 9 (1995), pp. 181-190; A. Battistini, *Ancora su Pavese e il «grande laboratorio» della letteratura* *americana*, in «Critica Letteraria», 117 [2002], pp. 831-855; G. Remigi, *Cesare Pavese e la letteratura americana: una splendida monotonia*, Firenze, Olschki, 2012). [↑](#footnote-ref-1)
4. Cfr. E. Corsini, *Orfeo senza Euridice: i «Dialoghi con Leucò» e il classicismo di Pavese*, in «Sigma», 3-4 (1964), p. 121. [↑](#footnote-ref-2)
5. *Ivi*, p. 135. [↑](#footnote-ref-3)
6. AGP.AP.X.13 cc. 1r-1v. L'appunto segue una traduzione dei primi versi dell'*Inno a Pan* di Shelley e occupa le due facciate del foglio; al fondo si legge la data 14-4-1926. Pochi mesi prima Pavese aveva rivendicato con slancio idealistico il valore della scuola dei classici in una lettera a Mario Sturani (datata 10 dicembre 1925), e lo aveva fatto cercando di mettere in rapporto quel valore con il problema dell'originalità dell'arte: «E ne traggo questa considerazione: "Perché debbo sprezzare, svillaneggiare, come fanno certi futuristi, tutto ciò che è passato?" Io dico: il passato è passato: usi, istituzioni, lingue, storia, tutto è caduto, morto per sempre, ma i sentimenti che hanno agitato gli uomini del passato e che vivono eterni nelle produzioni di tutte le arti, perché han da essere da me considerati come cosa morta? Un sentimento, quando tu lo provi, è cosa viva. E che cos'è l'arte se non un mezzo per cui si eterna in una forma un sentimento, un contenuto, che possa così essere rivissuto da tutti? | [...] S'io compongo qualcosa lo faccio colla speranza (!!!) che duri eterno, colla speranza che coloro che chiameranno passato il nostro tempo ne saranno ancora scossi, esaltati. | D'accordo però: provare questo piacere, questa soddisfazione di esaltarsi nelle opere altrui, come si prova qualunque altro piacere, soddisfazione nella vita immanente, ma poi nella propria opera d'arte non mettersi a dire: "Il tale grande poeta ha fatto così, debbo far così anch'io, altrimenti non riesco a un'arte". Questo stagnare è assurdo poiché ogni tempo è anzitutto se stesso, anzi non è che se stesso: io godo, m'esalto in tutto ciò che posso, anche quindi nella comprensione delle opere del passato, ma poi, quando sono io a produrre, non cerco che di esprimere più chiaramente, efficacemente possibile una mia esaltazione un mio sentimento. E questo mi pare non sia passatismo poiché la mia esaltazione il mio sentimento è moderno, attuale, è il mio spirito stesso» (C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1966, pp. 13-14). [↑](#footnote-ref-4)
7. Pavese, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 27. [↑](#footnote-ref-5)
8. *Ivi*, p. 39. [↑](#footnote-ref-6)
9. *Ivi*, p. 20. [↑](#footnote-ref-7)
10. Vi si trova invece un *Odi ed Epodi* fittamente annotato, ma è l'edizione scolastica del 1934 curata da Giacomo Giri e si tratta con ogni probabilità del testo adoperato per l'insegnamento al liceo. [↑](#footnote-ref-8)
11. Ulteriori conferme vengono dal confronto con particolari soluzioni di punteggiatura proposte da Vollmer, che la traduzione segue in I 1, 5-6 («evitata rotis palmaque nobilis. / Terrarum dominos evehit ad deos»: forte pausa dopo *nobilis*; altri editori pongono la pausa dopo *deos* e interpretano *palma* come soggetto di *evehit*), in III 24, 40-41 («mercatorem abigunt? Horrida callidi / vincunt aequora navitae, / magnum pauperies opprobrium iubet etc.», contro «mercatorem abigunt, horrida callidi / vincunt aequora navitae?») e in IV 4, 17-18 («videre Raeti bella sub Alpibus / Drusum gerentem Vindelici. Quibus etc.», non come altre edd., spec. moderne: «bella sub Alpibus / Drusum gerentem; Vindelici – quibus etc.»); si tenga inoltre presente I 9, 1-4, dove Pavese traduce il primo periodo come un'interrogativa: così anche in Vollmer; altre edd. al v. 4 hanno un semplice punto fermo. [↑](#footnote-ref-9)
12. Questi i passi dove Pavese traduce secondo la variante in apparato al posto della lezione a testo: I 32, 1 (*Poscimus* invece di *Poscimur*), I 35, 17 (*saeva* invece di *serva*), III 5, 15 (*trahenti* invece di *trahentis*); IV 4, 17 (*Raeti* invece di *Raetis*); meno sicuro il caso di IV 6, 21 (Vollmer a testo ha *victus*, in apparato la var. *flexus*; Pavese rende «piegato»). Ma la prova più evidente della consultazione attenta e costante dell'apparato critico viene da IV 8, 15-19: passo oscuro e probabilmente corrotto, Pavese ne risolve la difficoltà basandosi sull'interpretazione suggerita da Vollmer nella nota *ad loc.* [↑](#footnote-ref-10)
13. Lo dimostra, fra le altre cose, il fatto che nel manoscritto, dopo la cancellatura di parti anche estese del testo (per es. nel caso della traduzione delle odi I 16, c. 7r di AGP.AP.X.20; I 22, c. 9r di AGP.AP.X.20; II 3, c. 6v di AGP.AP.X.21; II 9, c. 8v di AGP.AP.X.21; III 23, c. 13r di AGP.AP.X.22; III 24, c. 14r di AGP.AP.X.22; IV 1, c. 17v di AGP.AP.X.22), la redazione sostitutiva sia inserita di seguito, senza ripercussioni nell'impaginazione. Particolarmente indicativo di questo modo di procedere il caso di I 22:la prima versione dei vv. 13-16 è completamente cancellata; dopo la cancellatura Pavese inserisce come rimando due parentesi quadre ([]) e quindi scrive la nuova traduzione del passo tra quadre dopo la traduzione del resto dell’ode, dunque prima di passare all’ode 24. [↑](#footnote-ref-11)
14. Nessuna traccia, fra l'altro, del commento pascoliano a Orazio, quello contenuto nell'antologia *Lyra*; e pure Pascoli aveva esercitato un'influenza fondamentale sul maestro di Pavese, Augusto Monti: su questo cfr. ora P. Paradisi, *Pascoli professore. Trent'anni di magistero*, in *Pascoli. Poesia e biografia*, a cura di E. Graziosi, Modena, Mucchi, 2011, pp. 260-261. [↑](#footnote-ref-12)
15. Disponibile nella recente edizione di Mark Pietralunga: P. B. Shelley, *Prometeo slegato*, Traduzione di C. Pavese, a cura di M. Pietralunga, Torino, Einaudi, 1997. [↑](#footnote-ref-13)
16. Cfr. Shelley, *Prometeo slegato*, cit., p. IX. [↑](#footnote-ref-14)
17. Pubblicate, queste ultime, in appendice al *Prometeo slegato*, cfr. *ivi*, pp. 181-213. [↑](#footnote-ref-15)
18. AGP.AP.X.83 cc. 4-5. [↑](#footnote-ref-16)
19. A meno che, ma sembra meno probabile, Pavese in un secondo momento non abbia preferito interpretare il nome come un riferimento all'eroe eponimo della città. [↑](#footnote-ref-17)
20. AGP.FE.2.5; gli abbozzi sono contenuti nei fascicoli AGP.FE.2.36 e AGP.FE.2.4. [↑](#footnote-ref-18)
21. AGP.AP.X.61 cc. 4-18. [↑](#footnote-ref-19)
22. Pratica che Corsini bolla come ingenuità propria del neofito (cfr. *Orfeo senza Euridice*, cit., p. 124); ma forse è meglio parlare di una resistenza latente del classicismo filologico di marca decadente e pascoliana. [↑](#footnote-ref-20)