



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Facoltà di LETTERE E FILOSOFIA

Dipartimento di ITALIANISTICA

Corso di Laurea in LETTERE

***MOBY-DICK: LE DUE
VERSIONI DI PAVESE***

Relatore: Chiar.mo Prof. Andrea Molesini

Laureando: Emiliano Marra

matr. 454928/LT

Anno Accademico 2008-2009

MOBY-DICK;

OR,

T H E W H A L E .

BY

HERMAN MELVILLE,

AUTHOR OF

"TYPEE," "OMOO," "REDBURN," "MARDI," "WHITE-JACKET."



NEW YORK:

HARPER & BROTHERS, PUBLISHERS.

LONDON: RICHARD BENTLEY.

1851.

INDICE

Premessa.....p. 1

PRIMA PARTE

I luoghi di maggiore incidenza della revisione

- 1) Le ragioni di una revisione.....p. 9
- 2) Aspetti grafici.....p. 22
- 3) Morfologia, modifiche costanti e lessico.....p. 36
- 4) Refusi corretti.....p. 64
- 5) Note aggiunte.....p. 71
- 6) Inversioni e modifiche sintattiche.....p. 79
- 7) Considerazioni generali sulla revisione.....p. 97

SECONDA PARTE

Dove la revisione non è intervenuta

- 1) Le ragioni di una conservazione.....p. 110
- 2) Esempi notevoli di invariabilità nella traduzione.....p. 122
- 3) Refusi non corretti.....p. 143
- 4) Considerazioni generali sulle parti conservate.....p. 156

Conclusioni.....p. 162

Bibliografia essenziale.....p. 170

MOBY DICK

O LA BALENA

DI HERMAN MELVILLE

VERSIONE INTEGRALE A CURA DI
CESARE PAVESE



FRASSINELLI, TIPOGRAFO-EDITORE

TORINO 1932-X

PREMESSA

Solo un sogno
gli è rimasto nel sangue: ha incrociato una volta
da fuochista su un legno olandese da pesca, il Cetaceo,
e ha veduto i ramponi pesanti volare nel sole,
ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue
e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia.

C. PAVESE, *I mari del Sud*

L'argomento del presente lavoro è la comparazione fra le due versioni della traduzione di *Moby-Dick* fatta da Cesare Pavese. Alla base dell'elaborato c'è infatti l'intero confronto e spoglio delle due stesure, con continui riferimenti all'edizione originale.

Pavese, per la prima versione, si è appoggiato all'edizione londinese del 1922¹, mentre non è stato possibile rintracciare con la medesima certezza quelle che l'autore ha utilizzato per il successivo lavoro di revisione, posto che ne abbia davvero usate altre.

Di sicuro l'assenza in entrambe le versioni della citazione da Milton, sotto la dedica a Hawthorne, ci permette di determinare con sufficiente sicurezza che nemmeno le edizioni eventualmente utilizzate in seguito erano versioni critiche dell'opera. Probabilmente è stata usata la stessa, nonostante alcuni fatti possano far ritenere il contrario (a questo proposito, rimandiamo a quanto detto nel capitolo 5 della prima parte). La Norton², ad ogni modo, contiene tutte le varianti del testo originale, quindi abbiamo cercato di analizzare volta per volta, avendo come base la suddetta edizione, se le soluzioni di Pavese nella revisione siano state dettate o meno dal confronto con diverse lezioni dell'opera.

Dalla nostra ricerca, sotto questo punto di vista, non emerge quasi

1 H. MELVILLE, *The Works of Herman Melville*, London, Constable & Co., 1922-1924

2 H. MELVILLE, *Moby-Dick; or, The Whale*, New York and London, W. W. Norton & Co., 1967

alcun dato significativo, quindi teniamo per buono il fatto che Pavese si sia appoggiato sempre alla medesima edizione.

Tracciamo allora brevemente i momenti salienti della storia editoriale di *Moby-Dick* negli Stati Uniti e in Inghilterra. L'apparato critico dell'edizione Norton è illuminante, sotto questo punto di vista. È nota infatti la scarsa sorveglianza da parte di Melville³ sul testo delle sue opere pubblicate, ma a questo dobbiamo aggiungere le diverse lezioni derivate sia dagli errori di trascrizione del manoscritto, sia dalle parti corrette o emendate dai vari editori.

Emergono così due *Moby-Dick* d'autore che stanno alla base di tutte le versioni successive. Le circostanze della prima edizione americana sono quasi avvolte nel mistero⁴: il manoscritto era una sorta di voluminoso zibaldone passato di mano in mano, fino ad essere stampato da Harper&Brothers nel 1851. La prima edizione inglese invece, esce in contemporanea presso Bentley, con modifiche dell'autore e dell'editore (è tuttora arduo definire con certezza quali siano quelle melvilliane).

Le questioni intorno alla restituzione critica del testo originale sono ancora fortemente dibattute per un insieme di ragioni. Nella prima edizione americana (A) il testo viene corrotto dai continui passaggi di mano e dagli errori di copiatura. Nella prima edizione inglese (E) invece, lo stesso Melville introduce correzioni e varianti; inoltre l'editore Bentley emenda le parti oscene e blasfeme e ogni genere di riferimento ironico alla corona inglese: tutti i *God* e i *damn* vengono censurati con trattini, l'epilogo e un intero capitolo (il XXV, in cui viene evidenziato il ruolo essenziale del baleniere nel fornire l'olio di balena

3 H. MELVILLE, *Moby-Dick; or, The Whale*, New York and London, W. W. Norton & Co., 1967, p. 473 «Nor was Melville a patient corrector of the proofs he received from his publishers.»

4 *ivi* p. 473 «The circumstances under which *Moby-Dick* went to and through the press are not yet altogether clear, but clear enough to show that they are also partly responsible for the many corruptions of the text.»

necessario a incoronare i re inglesi) vengono rimossi, espressioni come *great democratic God* vengono modificate (in questo caso, scompare *democratic*), intere parole vengono sostituite, eccetera.

Ciononostante, la presenza di varianti d'autore rende E una delle fonti necessarie per costruire qualsiasi edizione critica, anche se è davvero impossibile isolarle tutte dalle modifiche dell'editore.⁵ Questa singolare indeterminatezza sulla fedeltà del testo (in un'opera peraltro così recente) ha fatto in modo che, nei cinquant'anni successivi all'uscita del libro, ogni edizione riportasse la sua personale interpretazione della lezione melvilliana, creando un enorme garbuglio editoriale in cui è proprio difficile districarsi: la stessa posizione, ad esempio, degli *Estratti* nel testo non viene risolta sempre in maniera univoca.

Per dare un'idea ulteriore del caso, basti pensare all'oscillazione, nelle svariate edizioni inglesi e americane, dello stesso titolo dell'opera: con o senza il trattino, con o senza il sottotitolo, con diversi caratteri e punteggiatura, eccetera. La Norton riporta *Moby-Dick; or The Whale*, ma non sempre lo si può trovare così.

Non essendo riusciti a rintracciare l'edizione Constable (su cui si è basato Pavese), dal confronto con le varianti d'autore e da alcuni errori possiamo determinare con sufficiente certezza che tale edizione inglese segue da vicino il testo di quella di Harper&Brothers (A), quasi sicuramente senza interpolarlo con le altre lezioni melvilliane introdotte in E. Infatti l'assenza della suddetta citazione da Milton, la presenza dell'*Etimologia* e alcune forme dei titoli degli *Estratti* sono chiare spie della struttura di A. La sistemazione del testo critico vero e proprio,

5 *ivi*, p. 475 «the English publisher, Bentley – or his agent or agents – made extensive unauthorized changes where he, or they, found Americanisms, blasphemy, obscenity, or even jokes at the expense of royalty; and the English compositors introduced minor changes of their own [...] Isolating all his [riferito a Melville] corrections of "accidentals" (such matters as punctuation, spelling, capitalization) is hopeless»

nato essenzialmente dal confronto fra A e E, seguirà il revival melvilliano degli anni '20. Pavese non poteva essere quindi pienamente a conoscenza di tale dibattito nel 1932; quando si accinge, però, a rivedere la sua versione, pur non possedendo probabilmente un'edizione diversa da quella di Constable, deve essersi accorto in qualche maniera delle problematiche emerse dallo studio filologico sul testo originale e, perlomeno in un punto, ha dovuto giustificare le sue scelte (sbagliate) alla luce di nuovi elementi riscontrati in altre edizioni del testo originale. Quello che importa a noi sapere è che Pavese si è appoggiato sempre, nei due momenti in cui ha lavorato su *Moby-Dick*, sulla medesima edizione Constable, che probabilmente segue da vicino il testo di A.

Considerata la vastità del lavoro di traduzione di un'opera simile, questo elaborato si pone come obiettivo la stretta analisi comparativa di quelle parti del testo che hanno subito le modifiche più radicali, tralasciando di esaminare, se non in casi notevoli e importanti (come soprattutto i refusi non corretti), quella parte del testo in cui la traduzione è rimasta tale. Nella seconda parte, in ogni caso, valuteremo alcune delle linee che segue Pavese nella conservazione di interi brani della sua prima versione.

L'edizione originale utilizzata nel lavoro di spoglio è appunto quella critica curata da Hershel Parker e Harrison Hayford, pubblicata negli Stati Uniti dalla W. W. Norton & Co. nel 1967: abbiamo preferito lavorare su questo testo proprio perché contiene tutte le varianti melvilliane. Infatti i vari rimaneggiamenti editoriali precedenti non miravano quasi mai a restituire al lettore la fisionomia desiderata da Melville per la sua opera (anche perché tale fisionomia è difficilmente ricostruibile). Chiameremo per convenzione questo testo "VO"

(Versione Originale).

Le due varianti di Pavese distano quasi un decennio l'una dall'altra; nel 1932 viene pubblicata la prima edizione da Frassinelli⁶ (che chiameremo "PV", Prima Versione), mentre la seconda verrà pubblicata, sempre da Frassinelli, nel 1941. Per comodità, useremo la versione della collana *I Meridiani* di Mondadori (a cura di Claudio Gorlier), che è una semplice ristampa dell'edizione Frassinelli del 1941⁷, qui nominata "SV", Seconda Versione.

Durante il periodo in cui traduce *Moby-Dick*, Pavese si è laureato da poco (108/110), consegnando una tesi mirabile (considerata l'età) sulla poetica di Whitman, anche se accettata a fatica (siamo nel mezzo del fascismo e l'analisi di un poeta americano, portata avanti sui binari dell'idealismo crociano⁸, non poteva essere accolta con facilità). Aveva inoltre già iniziato la sua carriera, poco prima di finire l'università, con qualche articolo e due traduzioni. Non sono assolutamente da dimenticare poi le prove con le "novellette mezzo dialettali" che verranno pubblicate diverso tempo dopo la morte.

Convinto infine Frassinelli (per cui aveva curato la versione di *Our Mister Wrenn* di Lewis) a produrre la sua versione di *Moby-Dick*, dopo

6 H. MELVILLE, *Moby Dick o la balena*, traduzione a cura di Cesare Pavese, Torino, Frassinelli, 1932

7 H. MELVILLE, *Moby Dick o la balena*, traduzione a cura di Cesare Pavese, Milano, Mondadori su licenza Frassinelli, 1995 (all'interno di H. MELVILLE, *Opere scelte*, Vol. I)

8 D. LAJOLO, *Il vizio assurdo*, Verona, Mondadori, 1960, p. 102 «L'estetica crociana è stata da Pavese in quella tesi compiutamente assimilata, senza concessioni di sorta alla pura filologia.»

Avendo avuto la fortuna di leggere a Torino la tesi di Pavese (*Interpretazione della poesia di Walt Whitman*), non posso che contestare almeno in parte ciò che ne dice Lajolo: anche se le problematiche di traduzione non vengono minimamente prese in esame, ciò non toglie, come hanno fatto notare Mutterle e altri, che l'impostazione in parte socio-antropologica dello scritto, ci permette di capire quanto in realtà, per Pavese, la definizione di crociano sia a dir poco stretta.

cfr. inoltre M. TONDO, *Incontro di Pavese con Whitman* in AAVV, *Pavese Continua*, « Il Ponte », XXV, 1969 «la tesi fu rifiutata all'ultimo momento dal professore di letteratura inglese, evidentemente contrariato sia dall'impostazione crociana del discorso critico, sia dal suo tono, decisamente polemico nei riguardi del regime.»

una serie di vicissitudini con altri editori, Pavese passa quelle giornate a stretto contatto con i battellieri del Po⁹, quasi in analogia con le tematiche del libro che sta traducendo. Tutto questo sarà imprescindibile nella stesura di certi luoghi memorabili di *Lavorare stanca*, come la lirica *I mari del Sud*, che, pur ideata nel 1930 (come messo in luce da Calvino), viene sistemata proprio in quegli anni di lavoro su Melville. La chiusa della poesia lo dimostra chiaramente.

Nel momento in cui Pavese invece comincia la revisione del suo testo, l'Italia è entrata in guerra; ormai lui è un uomo completamente diverso, con alle spalle la pubblicazione di due libri coraggiosi e travagliati come *Lavorare stanca* e *Paesi tuoi*, più altri due già scritti, che vedranno però le stampe dopo la guerra. Quelli sono anni in cui Pavese ritorna finalmente sugli scrittori statunitensi, dopo un periodo in cui si era occupato di altri studi (soprattutto etnografici e antropologici), senza contare le traduzioni di autori inglesi e l'unica parentesi americana con Dos Passos.

La sua stessa prosa è molto più matura di quella delle liriche e dei racconti scritti negli stessi anni della prima stesura di *Moby Dick*, che verranno pubblicati tempo dopo (alcuni postumi). Inoltre anche la frequentazione con Fernanda Pivano¹⁰, che sta traducendo in quel periodo quella *Antologia di Spoon River* di Lee Masters da lui recensita proprio un decennio prima (in un saggio con alcune liriche dell'opera tradotte), stimola Pavese a rimettere mano ai suoi studi americani.

In questo contesto si colloca quindi la revisione di quella titanica versione fatta a ventiquattro anni, ma considerata forse ancora troppo "pionieristica", per parafrasare ciò che diceva lui (nella sua tesi di

9 cfr. D. LAJOLO, *Il vizio assurdo*, Verona, Mondadori, 1960, pp. 99-100, 160

10 si veda, a proposito del rapporto con la Pivano, D. LAJOLO, *Il vizio assurdo*, Verona, Mondadori, 1960, pp. 251-269

laurea) a proposito della traduzione di Whitman fatta da Gamberale.

In tale periodo di rinnovato interesse per la letteratura statunitense, fiorisce inoltre una nuova messe di articoli critici, fra cui un ampliamento, alla luce della traduzione della Pivano, del suo saggio su Lee Masters.¹¹

Ciò che è nato dal contrasto tra questi due momenti distinti della vita di una personalità articolata ed eclettica come quella di Pavese è la sua grande versione finale. Questa, sebbene porti oggi inevitabilmente i segni del tempo, rappresenta la vera e propria *vulgata* italiana di *Moby-Dick*, che è impossibile accantonare per ogni traduttore che voglia farne un'altra versione, anche scegliendo soluzioni opposte a quelle di Pavese. È il caso di Ruggero Bianchi, ma anche di altri: oltre al nostro autore, sono almeno una quindicina gli interpreti che rilasciano nuove traduzioni integrali del libro dopo quella pavesiana. Questa prolificità (una media di una nuova versione ogni sei anni) è motivata in parte da una grande rinascita della critica melvilliana americana ed europea nel secondo dopoguerra¹², che Pavese non poteva conoscere. La tesi di laurea di Cinzia Meggiolaro è infatti incentrata su questo confronto incrociato fra Pavese e gli altri autori¹³.

Nelle parti di comparazione qui riportate, il testo in apice è sempre quello della seconda versione; le traduzioni dall'inglese sono mie, tranne dove segnalato; i grassetto nelle citazioni, sempre miei. Per aiutare il lettore a cercare nel testo di *Moby Dick* le parti citate, sono

11 cfr. C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 51-72

12 cfr. G. MARIANI, *Allegorie impossibili*, Roma, Bulzoni, 1993 p. 204 «è l'impressionante quantità di materiale prodotto su Melville negli ultimi venticinque-trent'anni a farne una figura di indiscutibile valore, ed è probabilmente proprio la natura polemica e problematica di molti suoi testi ad alimentare costantemente una produzione critica che ha sempre più assunto dimensioni "industriali". Alcune cifre. Il numero di articoli su Melville pubblicati sulle riviste specializzate nei soli anni '60 è superiore al numero degli articoli prodotti nei due decenni precedenti.»

13 C. MEGGIOLARO, *Pavese traduttore di Moby Dick*, Padova, 2005 [tesi di laurea]

state inserite per praticità delle note a piè di pagina, con riferimento al capitolo e alla pagina dell'edizione dei *Meridiani* Mondadori. Scriveremo poi il titolo di *Moby-Dick* con il trattino per riferirci all'opera originale (o alla traduzione di Bianchi), mentre lo ometteremo citando le altre versioni.

PRIMA PARTE – *I luoghi di maggiore incidenza della revisione*

CAPITOLO 1

Le ragioni di una revisione

Ci sono ragioni particolari che hanno portato Pavese a rivedere il suo capolavoro indiscusso di traduzione dall'angloamericano? Cosa ha fatto scattare dentro di lui la molla di una lunga revisione della sua versione iniziale? A queste domande è davvero difficile rispondere in una maniera univoca, al di là delle ragioni più ovvie che si possono riscontrare. Innanzitutto, il *Diario*, sotto questo punto di vista, ci è di poco o nessun aiuto: le traduzioni, e le problematiche stilistiche e linguistiche a esse connesse, rappresentano al massimo, nel *Mestiere di Vivere*, un sorta di sottofondo, una attività intrinseca e quasi biologica per l'autore, ma di poco o nessun interesse ai fini della scrittura autobiografica. Sono altri i punti che emergono con prepotenza dal *Diario*.

Pavese parla certamente degli autori che traduce, ma questi sono presenti essenzialmente come tasselli del suo mosaico interiore, figure che scatenano un insieme di riflessioni, che sono però di tutt'altra natura rispetto al nostro argomento, come possiamo dedurre leggendo le sue speculazioni alla ricerca di chiare linee guida del suo "mestiere di tradurre". Non c'è molto che possa essere utile al nostro studio; al lettore non viene dato alcun elemento che possa servire a capire come traduceva nella pratica Pavese: al massimo ci vengono poste le riflessioni accessorie scaturite da quei lavori di resa della letteratura anglosassone. Di certo ci sono molti luoghi nel libro che suggeriscono come Pavese abbia iniziato la sua attività di traduttore: comincia con

autori più vicini dal punto di vista cronologico, poi arriva "a ritroso" ai classici (come ribadito in più luoghi della sua opera), in un continuo altalenarsi fra contemporaneità e passato. Il *Mestiere* si occupa però dell'uomo Pavese, più che del Pavese letterato, con un'intimità e un'acredine tale da aver lasciato perplessi (all'epoca) estimatori, amici e detrattori¹⁴: i suoi sfoghi personali, la sordida rivalità con Vittorini, la tensione suicida sempre presente, il continuo sapore libresco e letterario in passi che dovrebbero essere scarni e intimi, rendono il *Diario* uno strumento davvero poco utile per capire le linee tecniche scelte da Pavese per rendere in italiano alcuni fra i massimi capolavori della letteratura angloamericana.

Sotto certi versi è proprio la pubblicazione del *Diario*, massimo vertice del "mito Pavese", a incrinare irrimediabilmente per sempre tale mito, o meglio, a deviarlo verso sentieri che portano lontano il critico dall'opera letteraria in sé, per affrontarla invece secondo punti di vista psicanalitici, con risultati alterni e oscillanti: l'opera critica di Fernandez ne rappresenta un'eccezione, è vero, ma resta pur sempre incrostata da tale genere di approccio.

L'egemonia comunista e cattolica della cultura del tempo reagisce infatti con fastidio e irritazione, sia davanti a un suicidio perpetuato all'apice della carriera (qualche mese dopo l'assegnazione del Premio Strega), sia davanti alla pubblicazione postuma di un'opera così personale e intima come il *Diario*. Il suicidio, d'altra parte, non era concepibile né per un comunista né per un cattolico, ma nemmeno, sotto certi versi, per un nichilista così interessato al panismo e all'ineluttabilità del destino, come poteva essere Pavese.

¹⁴ Si vedano a questo proposito, come esempi di tre differenti posizioni ideologiche (che sono però perfettamente concordi nella condanna del suicidio di Pavese e del *Mestiere*), *Il mestiere di morire* di Lajolo, *Pavese decadente* di Moravia e *Sguardo su Cesare Pavese* di Mondrone. Rinviamo alla bibliografia per i dettagli su tali articoli.

L'influsso sul suo pensiero di certe tematiche nietzschiane (probabilmente di derivazione dannunziana o frazeriana, più che apprese alla fonte) non è infatti bastato a risolvere le sue tendenze autodistruttive in un'accettazione piena dell'esistenza e del divenire inteso come destino ineluttabile e trappola esistenziale. Sia Nietzsche che Kierkegaard (con il suo concetto di "scacco" che anticipa certe posizioni heideggeriane) risolvono (anche se con risultati differenti) questo conflitto nell'accettazione stoica, in quella *ripeness* così tanto vagheggiata da Pavese e mai conquistata.

In questo Pavese, come uomo, è vicino a quei personaggi conradiani che non riescono a risolvere sé stessi e a raggiungere quella agognata maturità (che non è altro che l'accettazione dei propri limiti e di quelli del mondo) se non a caro prezzo o a costo della stessa vita (pensiamo a *Lord Jim* o al giovane protagonista della *Linea d'ombra*). In tale contesto, l'accostamento all'altro grande whitmaniano d'Italia è d'obbligo: il sacrificio di Pavese ("orfico" in un certo senso, come molte tematiche della sua opera), quel suo suicidio che ne rappresenta, per certi versi, il fallimento esistenziale, fa venire in mente l'epilogo drammatico dei *Canti orfici* di Campana, ovvero quei pochi versi rielaborati di *Song of Myself* che ne chiudono l'opera¹⁵. La differenza fra i due poeti è che Campana può identificarsi nel sacrificio del puro, avendo subito un vero e proprio martirio sociale, Pavese invece si avvicina alla figura mitica di Orfeo smembrato dalle Menadi (in quel senso è da intendersi, sotto certi aspetti, la chiusa dei *Canti*) per altri motivi: la sua morte è dovuta all'inaccettabilità della condizione

15 D. CAMPANA, *Opere*, Milano, TEA, 1989, p. 96

«They were all torn
and cover'd with
the boy's
blood»

dell'esistere dopo averne sondato i segreti e le intime leggi. La sua stessa concezione della donna tratteggia in fondo la baccante, la custode spietata delle leggi che governano il mondo, la divinità ctonia (si veda a questo proposito, nei *Dialoghi*, quello di Orfeo e Bacca).¹⁶

Al di là comunque di queste speculazioni personali, essendo il suicidio un atto intimo, che se ne vogliono comprendere o meno le ragioni, non avrebbe dovuto occupare così tanto spazio all'interno del discorso critico su Pavese (parimenti, se vogliamo continuare il parallelismo, al peso della follia dell'autore nell'interpretazione della poesia di Dino Campana). In secondo luogo, il suicidio e la rivelazione, in parte agghiacciante, del *Mestiere* a un paio d'anni dalla morte, permettevano alla critica una più comoda classificazione dello scrittore Pavese all'interno di un certo decadentismo, senza doversi rompere troppo la testa sull'analisi dell'opera in quanto tale. Bisognerà aspettare gli anni Sessanta, con il doppio numero di Sigma, la raccolta di saggi *Pavese continua* su *Il ponte*, la pubblicazione di materiali inediti e interessantissimi come *Ciau Masino*, *Fuoco Grande* e *Notte di festa*, gli studi di Mondo, o di Tondo, Mutterle e Gioanola (per citare i casi più rappresentativi della riscoperta pavesiana) per depurare dall'ombra del suicidio e del *Diario* una critica impossibilitata a prescindere da questi due fatti nell'intera analisi di uno scrittore così articolato, complesso e sicuramente contraddittorio, in certi aspetti, come fu Cesare Pavese.¹⁷

16 cfr. inoltre il *Diario* (25 marzo 1950): «Non ci si uccide per amore di una donna. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, inermità, nulla.»

17 Si veda a proposito E. GIOANOLA, *Cesare Pavese – La poetica dell'essere*, Milano, 1971, pp. 7-8 «Nella storia della critica pavesiana, ormai nutritissima, l'attenzione al “caso” è di gran lunga superiore a quella dedicata alla lettura dell'opera. Persino i titoli dei libri, anche i migliori e più recenti, indicano in modo sintomatico questa prevalenza: *Il vizio assurdo*, *La maturità impossibile*, *Il mito Pavese*, *L'Échec de Pavese*. Finora, non sappiamo con quanto vantaggio per una comprensione globale dello scrittore, c'è stata una sproporzione fortissima sul versante delle questioni biografiche e culturali, a discapito di un approfondimento della rilevanza stilistico-poetica di tutta l'opera. [...] Fu anche la pubblicazione de *Il mestiere di vivere* a contribuire in misura notevole a puntare l'attenzione

Scartata l'autobiografia, nemmeno l'epistolario ci può essere poi molto di aiuto: il rapporto a distanza con Antonio Chiuminatto è di certo interessante, a differenza del *Diario*, nel mostrarci alcuni aspetti più pertinenti alla nostra analisi, ma in ogni caso non serve a determinare con certezza per quale ragione Cesare Pavese si sia accinto a rivedere quello che era già allora considerato come un capolavoro di traduzione. Le lettere vertono essenzialmente sullo scambio culturale fra i due. Oltre a qualche rapido accenno alla traduzione di *Moby-Dick*, i discorsi letterari riguardano per lo più Sinclair Lewis, Sherwood Anderson e gli altri autori americani realmente contemporanei a Pavese (Faulkner, Lee Masters, Hemingway, per citare i più ricorrenti), che li legge e studia (in quel periodo che va dalla fine dell'università alla condanna al confino) assieme ai grandi del Rinascimento Americano. L'altro autore ricorrente nell'epistolario è Verga, per il quale Chiuminatto nutriva un grande interesse e sperava di curarne una traduzione in inglese. Per il resto, le lettere, oltre ad essere una continua palestra di *slang* contemporaneo (molto più utile per la traduzione di Anderson o Lewis che per quella di Melville), non fanno altro che descrivere la vita quotidiana degli Stati Uniti, con frequenti riferimenti al periodo roosveltiano, alla mafia italiana nell'America del proibizionismo e ad altri argomenti della stessa natura.

Questo epistolario rappresenta comunque l'unica *full immersion* nel contesto statunitense di cui abbia potuto approfittare Pavese (impossibilitato a recarsi in America come sperava) ed è fondamentale per chiunque voglia approfondire la sua attività di americanista¹⁸.

sui drammatici risvolti della biografia, generando una serie di interventi caratterizzati da una forte rilevanza moralistica, estremizzata nelle condanne di parte marxista e cattolica, dove si riscontra un uguale e opposta deprecazione sulla mancanza di una fede che avrebbe potuto salvare lo scrittore.»

18 M. PIETRALUNGA, *L'amico del Middle West*, « Levia Gravia », V, 2003, p. 270 «Oltre ad arricchire la competenza di Pavese in materia linguistica, le lettere di Chiuminatto

Questo calarsi nel presente, però, se gli è essenziale per poter comprendere gli scrittori statunitensi contemporanei ai fini della traduzione, non gli è poi molto utile nello studio dell'Ottocento americano, soprattutto dal punto di vista linguistico: i robusti innesti shakespeariani, il respiro biblico e il gergo tecnico di *Moby-Dick* pongono l'opera al di fuori del problema dello *slang* degli anni Trenta (che Pavese approfondiva con Chiuminatto), ponendo al traduttore problemi di resa differenti da quelli incontrati con Lewis e Anderson. Sarà quindi costretto a risolverli in maniera creativa e individuale, per cercare di rendere il grande ritmo plurilinguistico dell'opera.

A questo punto è doveroso notare alcune cose. Innanzitutto, come approfondiremo in seguito, le abitudini grafiche, morfologiche e sintattiche di PV rispecchiano da vicino gli scritti in prosa la cui stesura è precedente al primo incarico presso Einaudi e alla successiva condanna al confino. Gli scritti della maturità, invece, hanno solitamente in comune con SV tutte queste particolarità stilistiche. Per dimostrare tale teoria ho aggiunto nel terzo capitolo un piccolo controllo incrociato, ragionando su tutta l'opera del nostro autore, ma utilizzando i medesimi passi di *Moby Dick*, per evidenziare come certe abitudini siano andate via via scomparendo dalla prosa di Pavese. La revisione quindi doveva sembrargli sostanzialmente inevitabile.

Di certo, terminata l'esperienza drammatica del confino, i libri in prosa che scrive nel periodo tra tale condanna e la generosa assunzione presso Einaudi (che gli consentirà di vivere agiatamente per la prima volta), gli permetteranno di ragionare a lungo sulle questioni stilistiche

sono significative anche perché gettano luce su diversi aspetti della cultura e della società americana (ad esempio argomenti come il gangsterismo e gli italo-americani, la musica jazz e blues, la Depressione americana, e la vittoria elettorale di Roosevelt), permettendo allo scrittore di andare oltre la lettera delle sue letture di Lewis, Anderson, Lee Masters, Faulkner ecc., e di ritrovarsi in mezzo all'America e alla sua gente.»

(questo grazie anche alla pubblicazione travagliata di *Lavorare Stanca*) riuscendo così a crearsi quello standard grafico ed espositivo che lo caratterizzerà nella revisione di *Moby Dick* e nelle opere successive. Sotto questo punto di vista, infatti, le prime prove scritte negli anni giovanili (che, non a caso, vedranno la luce a distanza di un decennio e più dal *Diario*) erano ancora carenti.

Abbiamo forse isolato il nodo che ci permette di posizionare la revisione di *Moby Dick* all'interno di un preciso percorso di maturazione stilistica, che vedrà la sua piena realizzazione negli anni del dopoguerra, quando Pavese assume il ruolo di direttore della sede romana di Einaudi e di collaboratore de *l'Unità*. Ormai il nostro scrittore è pienamente maturo e conscio delle mille problematiche che collegano il fatto letterario alla sua resa grafica ed editoriale; di certo, in questa ottica, la seconda versione assume le caratteristiche sia di una palestra stilistica per rimodellare il suo stile in prosa, sia di una nuova sfida per rendere il primo *Moby-Dick* europeo un'opera granitica in grado di reggere alla durata del tempo tanto quanto il testo originale.

Come vedremo più avanti, nemmeno SV nasce, parimenti a PV, con l'intento di creare una versione filologica e fedele (nei limiti del possibile); non sempre infatti le correzioni vanno a modificare le parti più distanti dal testo originale, anzi, le poche volte che questo accade, ci sembra di assistere a una sistemazione di frasi e soluzioni infelici in italiano, più che a una restaurazione di forme presenti nell'originale (anche se questo può accadere).

Tuttavia, al di là di ciò, è assolutamente doveroso inquadrare la revisione in un contesto storico ben preciso: la seconda edizione di *Moby Dick* si colloca nello stesso periodo del ritorno a Melville, con la traduzione di *Benito Cereno*. Ritorno a Melville, certo, ma anche

ritorno agli americani, dopo un periodo in cui Pavese si occupa essenzialmente di scrittori inglesi, come Joyce, Defoe e Dickens. Iniziamo così a intravedere una possibile linea interpretativa: il periodo di sospensione forzata dal lavoro permette a Pavese di sistemare la sua produzione poetica e di dedicarsi alla sperimentazione prosastica (che vedrà come prima pubblicazione *Paesi tuoi* nel 1941, proprio in questi anni di riscoperta degli americani), obbligandolo così a ragionare a lungo sulle problematiche stilistiche. Inoltre, la volontà di ritornare nuovamente alle atmosfere marinare di *Benito Cereno* e di *Moby-Dick* non può stupire, se consideriamo il ruolo fondamentale che svolge Melville all'interno del processo riflessivo con cui Pavese creerà e svilupperà in maniera articolata la sua tematica del mito, dell'infanzia e dell'ineluttabilità del destino.

Questo lavoro interiore giunge al culmine proprio tra gli anni del confino e il battesimo di Pavese narratore con *Paesi tuoi* nel 1941. In questo biennio ('39-'41), il nostro autore lascia nel cassetto diversi scritti e si focalizza sulla cristallizzazione dello stile e delle tematiche che lo renderanno (con le pubblicazioni successive) uno scrittore consacrato dalla critica. È questo appunto il periodo della riscoperta di Melville (di cui Pavese vorrebbe essere il principale traduttore¹⁹), quasi a sottolineare l'importanza che tale autore assumeva all'interno delle sue nuove concezioni stilistiche ed esistenziali. La traduzione di *Benito Cereno* evidentemente deve aver fatto sentire all'autore il bisogno di

19 In quegli anni Pavese si considera probabilmente come il più idoneo interprete italiano di Melville: l'assegnazione della traduzione di *Billy Budd* a Montale non gli va molto a genio, come si può desumere da una lettera di Vittorini che si rifà probabilmente a una loro discussione orale: «Mi dispiace che ti sia seccato di Melville. Ma è Montale che lo fa, e ha insistito tanto per farlo (avendo anche il bisogno di mettere insieme il maggior numero di pagine) e io gli sono troppo amico. Ti ringrazio ad ogni modo, di avermi detto che ti è seccato.» in C. PAVESE, *Lettere 1924-44*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 556-7

Ad ogni modo, Vittorini riuscirà a passargli, con la stessa lettera, forse per evitare che si infastidisse ulteriormente, l'ingaggio presso Mondadori per la traduzione dell'*Hamlet* di Faulkner.

una completa revisione della prima edizione di *Moby Dick*. Alla base di ciò c'è tutta quella serie di considerazioni che hanno portato Pavese dalla poesia-racconto al monologo interiore; da una poesia quindi che si modella sulle caratteristiche della prosa a una prosa apparentemente realistica, ma che si fa lirica e simbolica in molti suoi modi, come ad esempio nelle descrizioni di certi ambienti (la collina), nelle riflessioni dei protagonisti e nella struttura stessa della trama.

Benito Cereno si configura quindi, secondo alcuni punti di vista, come un laboratorio preparatorio al lavoro di correzione della versione di *Moby Dick*, evidentemente percepita ormai come un'impresa giovanile, dopo un decennio di continua sperimentazione prosastica e di riconsiderazione e studio sugli americani. Insisto ancora un istante su *Benito Cereno*: gran parte delle abitudini grafiche e morfologiche che troveremo in SV, ma non in PV, in questa seconda traduzione melvilliana sono già presenti (il che è notevole ai fini della nostra tesi), ma possiamo riscontrare altri fenomeni che verranno invece rigorosamente abbattuti in SV (uno su tutti l'iniziale maiuscola nei titoli onorifici). Con ogni probabilità infatti la stesura di SV segue la versione di *Benito Cereno*, ma non è possibile determinarlo con certezza: la datazione delle opere di Pavese è una delle gravi difficoltà che ha sempre dovuto affrontare la critica. È noto che, per volontà dell'autore, la pubblicazione dei suoi libri non ha seguito, se non nell'ultima fase, l'ordine cronologico di stesura (basti pensare alla retrodatazione de *I mari del Sud* al 1930, messa in luce da Calvino).

Un altro aspetto da considerare può essere la volontà di ribadire, migliorandone l'edizione, le scelte intrinseche alla stessa che avevano portato Pavese a entrare in conflitto con Treves (il progetto, tramite Cajumi, era passato a questo editore da Bompiani, presso cui era stato

inizialmente proposto). I suoi correttori di bozze avevano infatti infastidito il nostro autore, durante la stesura, con un insieme di considerazioni di natura commerciale che frustravano Pavese: terminata l'opera, questa verrà infatti pubblicata da Frassinelli, per un compenso misero. Il nostro traduttore dovette lottare duramente, considerata la giovane età e il prestigio professionale pressoché nullo di cui godeva allora (nonostante le valide prove di *Riso Nero* e *Il nostro signor Wrenn*), per poter lavorare a un'edizione integrale. È bene ripetere che, durante la prima stesura e la revisione, Pavese non utilizzerà mai una versione strettamente filologica, dato che la Constable è basata solo su A senza nessuna interpolazione con E (come abbiamo dimostrato), ciononostante il suo intento era di comporre una versione integrale.

Inoltre, passando a Frassinelli su consiglio di Antonicelli, dopo il rifiuto finale di Treves, l'autore si trovò invischiato in una serie di contrasti riguardanti le scelte lessicali della versione italiana, considerate troppo colte e scarsamente comprensibili al pubblico non avvezzo alla vita marinara: Pavese si difenderà sostenendo la sostanziale impossibilità di semplificazione del lessico originale. D'altra parte il linguaggio tecnico deve essere sembrato ostico anche ai lettori anglofoni contemporanei a Melville²⁰. Di questo si dispera ironicamente con Chiuminatto:

«And so you're kicking about Melville, eh? Not you alone, not you alone.

Italian publishers also are kicking but I got a crush on that fellow and it would cost me my life blood I'll push him along²¹»

20 parlando del termine *quartiere* «non si può sostituire con 'coperchio', perché prima di tutto non sarebbe esatto e poi, in tutto il libro ho cercato di conservare il sapore di mare del testo [...] Altre parole quindi salteranno fuori, magari incomprensibili a chi non ne ha fatto uno studio speciale; ma non di meno necessarie a ben rendere l'originale e a dare varietà alla traduzione.» in C. PAVESE, *Lettere 1924-44*, Torino, Einaudi, 1966, p. 331

21 C. PAVESE, *Lettere 1924-44*, Torino, Einaudi, 1966, p. 300 «E quindi stai approfondendo Melville? Non sei il solo. Anche gli editori italiani lo stanno facendo, ma io ho una cotta per quel tizio e dovesse costarmi la vita lo sosterrò.»

L'espressione slang *kick about* è usata qui con il duplice significato di *approfondire* e

Ora, dopo un giro forse involuto, siamo arrivati grosso modo a dare una risposta parziale alle domande che ci eravamo posti all'inizio; perlomeno abbiamo segnato dei punti di riferimento ben precisi che, in assenza di opinioni e dichiarazioni chiare sull'argomento da parte dell'autore, ci permettono con approssimazione di determinare le ragioni della revisione di *Moby Dick*.

È importante comunque confrontare anche le differenze fra le introduzioni che accompagnano le due edizioni, perché ci permettono di seguire i progressi di Pavese sotto il punto di vista critico e teoretico: sostanzialmente, nella seconda edizione dell'opera, egli aggiunge solo un paragrafo alla premessa, ma questo è così significativo da rappresentare proprio la conferma alle nostre speculazioni. Grazie a tale passo, infatti, possiamo intuire tutto il lavoro di riflessione condotto da Pavese sul mito e il simbolo²², nel decennio che separa PV da SV.

Se nell'introduzione a PV l'autore si focalizza essenzialmente (con stile leggero e ironico) sul contesto storico e culturale da cui emerge *Moby-Dick*, elencando inoltre alcuni concetti fondamentali che servono da mappa per l'ignaro lettore italiano (che nel '32 non poteva avere gli strumenti necessari a comprendere con chiarezza il complesso universo del libro²³), nell'aggiunta posteriore (datata ottobre 1941, quindi alla

strapazzare: nella traduzione di Mondo appaiono invece due forme di *scalciare*, un po' fuorvianti a mio avviso.

²² Non per nulla il suddetto paragrafo viene ormai pubblicato separato dalla prima introduzione (che ricalca da vicino nelle tematiche il saggio scritto in contemporanea per *Cultura*) con l'eloquente titolo di *Simboli e miti in "Moby Dick"*. cfr. C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, p. 89

²³ È bene mettere in nota un piccolo sommario delle linee interpretative espresse dal giovane Pavese nella prima introduzione: dopo la contestualizzazione storica e culturale, l'autore si concentra sull'apporto biblico all'opera, per poi occuparsi delle caratterizzazioni e dei rapporti fra i protagonisti: Achab/Ismaele come due poli opposti al cui interno vengono delineate le varie posizioni degli altri personaggi, il tutto privo di intenti realistici nella creazione della loro psicologia. Nella chiusa Pavese giunge infine al grande tabù del libro: il mistero di Moby Dick, che non sottintende niente se non sé stesso, immagine pura invece che simbolo, o allegoria, nel senso tradizionale del termine.

fine del lavoro di revisione e dopo *Benito Cereno*), Pavese mette in tavola le sue elucubrazioni di un decennio, ovvero il mito e il destino, che saranno le tematiche fondamentali dei romanzi che è in procinto di scrivere, accanto alle urgenze di riscatto sociale (come ne *Il compagno*). Nella seconda premessa quello che gli interessa maggiormente di *Moby-Dick* è infatti il mito della balena come *trait d'union* tra le parti eterogenee del libro.

Se questo concetto paradossalmente non compare nemmeno nell'introduzione del '32, nell'aggiunta del '41 diventa la chiave interpretativa dell'opera intera, permettendogli di abbracciare in tale ottica la struttura eterogenea e plurilinguistica del capolavoro melvilliano. Nel '32 Pavese mette già in luce l'essenzialità di parti come gli *Estratti*, ma nel paragrafo aggiunto l'intero apparato didascalico viene considerato un contraltare necessario all'alone soprannaturale e biblico che permea costantemente l'opera; questa tensione trova la sua unità e la sua risoluzione nel mito morale (ma fino a un certo punto) della lotta fra l'ineffabile Moby Dick e il capitano Achab e il suo equipaggio²⁴. La Balena, che inizialmente per Pavese rappresentava il vuoto, il nulla mostruoso, ora non sottende altro che il suo stesso mito, sfuggendo a interpretazioni simboliche univoche e significando solo il suo mistero inconoscibile. Lo stesso stile dell'introduzione, in questa aggiunta, mette da parte il registro quasi giocoso del '32 per farsi grave e profondo.

Ormai Pavese è approdato al mito, grazie anche alla continua rilettura

24 C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, p. 89 «La coerenza del libro si celebra proprio in questa tensione che l'ombra fuggente del mistico Moby Dick induce nei suoi ricercatori. [...] La ricchezza di una favola sta nella capacità che essa possiede di simboleggiare il maggior numero di esperienze. Moby Dick rappresenta un antagonismo puro, e perciò Achab e il suo Nemico formano una paradossale coppia di inseparabili. Dopo tante disquisizioni, tanti trattati e tanta passione, l'annientamento davanti al sacro mistero del Male resta l'unica forma di comunione possibile.»

di Melville, e non può più tornare indietro: se da un lato le traduzioni che seguiranno *Benito Cereno* lo coinvolgeranno sempre meno e rappresenteranno al massimo un introito economico (torno ad accennare in proposito alla delusione avuta dalla mancata traduzione di *Billy Budd*), dall'altro ormai la strada è spianata per le opere narrative successive che porteranno queste tematiche alla loro più completa rappresentazione (fino ad arrivare all'oliato equilibrio formale dei suoi capolavori maturi, quali *I dialoghi con Leucò* e *La luna e i falò*).

In questa ottica e in questo periodo, per tutte le ragioni dette, Pavese non può che sentire come un obbligo la revisione di una versione che, se era percepita come uno sforzo necessario e titanico allora, nel '41 doveva apparirgli come in parte inadeguata ai percorsi e alle scoperte da lui intrapresi nel decennio che separa PV da SV.

Se queste sono le linee interpretative che possiamo approssimare grazie al confronto di tutto questo materiale variegato, nella seconda parte andremo a focalizzarci invece sulle ragioni che possono aver spinto Pavese a considerare come irrinunciabili certi aspetti della struttura e dello stile della versione giovanile; in quel caso, come vedremo, a farla da padrone sarà la vena dei primi esperimenti in prosa, soprattutto la brutalità espressiva di quella sapiente ricostruzione della lingua sulle ritmiche del dialetto, vero e proprio allenamento per le tecniche successive che lo porteranno al monologo interiore delle prime opere in prosa.

CAPITOLO 2

Aspetti grafici delle due versioni

Come abbiamo accennato, gran parte delle modifiche di natura grafica nella revisione sono fatte all'insegna di una maggiore italianizzazione delle forme tipografiche, per non parlare di un adeguamento più preciso agli standard della nostra lingua. Cercheremo qui di elencarle e commentarle, corredandole di esempi.

Innanzitutto, come è noto, l'inglese e l'italiano hanno abitudini completamente differenti per quanto concerne la titolazione dei testi: in inglese c'è la tendenza a mettere maiuscole tutte le iniziali delle parole semanticamente forti e, in certi casi, anche delle funzioni grammaticali, quali preposizioni e articoli; nella nostra lingua, invece, solitamente si mette la maiuscola esclusivamente nella prima parola del titolo, qualunque essa sia, e alle parole che già la richiedono di loro, come i nomi propri e i nomi geografici.

Pavese inizialmente si attiene strettamente alle abitudini grafiche del testo originale che ha in mano, senza porsi il problema di come questi modi debbano poi essere resi in italiano; la sua stessa grafia negli scritti personali risentirà in parte delle consuetudini trovate nei testi che traduceva: si pensi al titolo originale del *Diario (Il Mestiere di Vivere)*.

Nella parte del libro in cui vengono fittamente citati titoli di testi, ovvero ad esempio gli *Estratti* iniziali, Pavese, in PV, traduce (dal punto di vista grafico) il testo esattamente come si presenta, sia che Melville si attenga alla suddetta convenzione, sia che se ne distacchi in maniera più libera.

In SV, invece, Pavese cerca di dare una fisionomia più ordinata e bibliografica alla sezione introduttiva degli *Estratti*, in modo che possa

risultare più familiare all'occhio del lettore italiano. Ecco una tabella con alcuni confronti rappresentativi dei tre testi:

VO	PV	SV
<i>Job.</i>	<i>Giobbe.</i>	GIOBBE ²⁵
<i>Psalms.</i>	<i>I Salmi.</i>	<i>Salmi</i> ²⁶
<i>Tooke's Lucian.</i> "The True History."	<i>Il Luciano di Tooke. «La Vera Istoria».</i>	TOOKE, Luciano, "La vera Istoria" ²⁷
<i>John Hunter's account of the dissection of a whale. (A small sized one.)</i>	<i>Notizia della dissezione di una balena (una piccolina) di Giovanni Hunter.</i>	JOHN HUNTER, <i>Notizia della dissezione di una balena. (Una piccolina)</i> ²⁸
<i>Colnett's Voyage for the Purpose of Extending the Spermaceti Whale Fishing.</i>	<i>Viaggio di Colnett con il Proposito di Estendere la Pesca della Balena Capodoglio.</i>	COLNETT, <i>Viaggio fatto col proposito di estendere la Pesca della Balena Capodoglio</i> ²⁹
"A Voyage among the Iceberg, in quest of the Greenland Whale, and incidentally for the re-discovering of the Lost Icelandic Colonies of the Old Greenland;"	«Viaggio tra i Borgognoni alla ricerca della Balena Groenlandese e incidentalmente alla riscoperta delle Perdute Colonie Islandesi dell'Antica Groenlandia»,	<i>Viaggio tra i Borgognoni alla ricerca della Balena di Groenlandia e incidentalmente alla riscoperta delle Perdute Colonie Islandesi dell'antica Groenlandia,</i> ³⁰

Può bastare. È sufficiente dare un'occhiata veloce per capire alcune linee guida del lavoro di Pavese: se Melville sceglie due forme per presentare graficamente i titoli delle opere citate (carattere corsivo negli *Estratti*, carattere regolare all'interno dei doppi apici nel testo narrativo vero e proprio), Pavese in PV si attiene fortemente alle abitudini grafiche di Melville (peraltro abbastanza oscillanti), traducendo inoltre letteralmente il genitivo sassone con cui questi tende ad accoppiare titolo e autore, e mantenendo le differenze originali nell'uso del carattere corsivo e di quello regolare: non si può che notare poi un'aderenza ossequiosa alle maiuscole di VO.

Invece per SV, Pavese fa una scelta radicale (che attraversa tutto il

25 *Estratti*, p. 9

26 *ibid.*

27 *ivi*, p. 10

28 *ivi*, p. 16

29 *ibid.*

30 cap. XXXV, p. 219-220

testo), per uniformarsi allo standard italiano di titolazione: tutti i titoli di opere vengono resi in corsivo con un progressivo, ma non totale³¹, abbattimento delle maiuscole originali; inoltre, sempre in *Estratti*, il genitivo sassone di Melville non viene più tradotto, ma Pavese adatta le forme alla tipica abitudine italiana per le citazioni bibliografiche, ovvero con il nome dell'autore in maiuscolo seguito dal titolo del libro in corsivo dopo la virgola.

Quando l'autore e il titolo dell'opera coincidono (è il caso delle citazioni dal libro di Giobbe), viene mantenuto solo il nome dello scrittore in maiuscolo regolare. Notiamo quindi che, nella versione finale, la standardizzazione e l'adeguamento della grafia dei titoli arriva a un migliore equilibrio, bloccandosi in maniera definitiva nella successione **nome dell'autore (maiuscolo regolare) - virgola - titolo (corsivo e progressiva riduzione delle maiuscole)** a prescindere dalla parte del testo in cui si trovano. Il confronto con PV non può che evidenziare questo lavoro, come abbiamo potuto constatare: al di là degli aspetti considerati, basti vedere anche come *Greenland* in coppia con *Whale* venga reso con un complemento invece che con un aggettivo che poteva apparire inusuale al nostro orecchio.

Ancora: i punti alla fine dei titoli in *Estratti*, presenti in VO e in PV, vengono in SV continuamente rimossi, proprio a rimarcare ancora la distanza, rispetto a PV, dagli usi dell'autore originale, proveniente da una cultura con abitudini grafiche differenti. Per il Pavese degli anni '40, evidentemente, in un buon lavoro di traduzione non si dovevano tralasciare nemmeno questo tipo di problematiche: la comparazione fra le due versioni non può che dimostrarlo chiaramente. Modifiche

³¹ Si ricordi, a questo proposito, quanto detto prima riguardo a come le abitudini grafiche personali di Pavese risentano dell'uso anglosassone: oltre al già citato titolo del *Diario*, è bene ricordare il saggio su Melville, pubblicato su *Cultura* nel 1932, in cui "Capitano Achab" compare sempre con la maiuscola, come verrà detto qui più avanti.

riguardanti la presenza o l'ordine del punto sono abbondanti in SV e non riguardano solo questo aspetto presentato.

Altre questioni grafiche di questo genere concernono i nomi delle navi e i titoli delle persone. In VO e PV, i primi sono spesso in carattere regolare: in SV invece diventano sistematicamente corsivi e, nei titoli dei capitoli (in corsivo minuscolo in SV, in regolare maiuscolo in VO e PV), vengono evidenziati con i doppi apici. Qualche esempio:

VO	PV	SV
The Devil-dam, the Tit-bit, and the Pequod. <i>Devil-Dam</i> , I do not know the origin of; <i>Tit-bit</i> is obvious; <i>Pequod</i> , (...)	La Femmina del Diavolo, il Pietanzino e il Pequod. <i>Femmina del Diavolo</i> , non so di dove venga; <i>Pietanzino</i> è ovvio; <i>Pequod</i> , (...)	La <i>Femmina del diavolo</i> , il <i>Pietanzino</i> e il <i>Pequod</i> . <i>Femmina del diavolo</i> , non so di dove venga; <i>Pietanzino</i> è ovvio; <i>Pequod</i> , (...) ³²
LEG AND ARM THE PEQUOD, OF NANTUCKET, METTS THE SAMUEL ENDERBY, OF LONDON.	GAMBA E BRACCIO (Il Pequod di Nantucket incontra il Samuele Enderby di Londra)	“ <i>Gamba e braccio</i> ” (Il “ <i>Pequod</i> ” di Nantucket incontra il “ <i>Samuel Enderby</i> ” di Londra) ³³
Next day, a large ship, the Rachel, (...)	Il giorno dopo venne avvistata una grossa nave, la Rachele, (...)	Il giorno dopo venne avvistata una grossa nave, la <i>Rachele</i> , (...) ³⁴

Come possiamo notare in questi tre casi rappresentativi, nel primo, quando cioè in VO e PV troviamo un'alternanza fra il carattere corsivo e il regolare (l'unica in tutta l'opera), Pavese in SV sceglie la forma del solo corsivo, con abbattimento della maiuscola (come si era già notato per i casi di titolazione delle opere citate); nel secondo caso, dato che in SV tutti i titoli dei capitoli sono in corsivo (a differenza che in VO e PV, tendenzialmente sempre in maiuscolo), il nome della nave viene comunque evidenziato con i doppi apici. Nel terzo caso, riscontriamo

32 cap. XVI, pp. 110-111

33 cap. C, p. 569

34 cap. CXXVIII, p. 678

comunque la resa tipica nel corsivo in un contesto neutro rispetto alle altri due.

Per quanto riguarda invece i titoli di persona, l'uso inglese è di scriverli sempre con l'iniziale maiuscola, a differenza di quanto accade solitamente per l'italiano: anche qui Pavese in PV si attiene strettamente agli inconsueti (per il nostro ambito linguistico) standard grafici inglesi e li scrive tutti con la maiuscola; essenzialmente si tratta della parola *Capitano*. In VO e PV la troviamo quasi sempre scritta con la maiuscola, se usata proprio come titolo e apposizione di una persona ben precisa, mai però quando viene utilizzata in senso generico, ad esempio *un tale capitano*, che si contrappone appunto alla locuzione *Capitano Achab*, diffusissima nel libro. In PV infatti viene resa con la maiuscola persino quando, come vedremo sotto, Melville utilizza la minuscola. Similmente accade quando il titolo in questione è *Re* o altri appellativi nobiliari ed ecclesiastici. In Italia, una simile abitudine è riscontrabile quasi esclusivamente nel linguaggio burocratico.

Caso più notevole è quello invece del titolo di *dottore*, nel senso di medico: ovviamente viene in SV sistemato secondo gli standard grafici comuni all'italiano, quindi in minuscolo. Tuttavia è notevole come in PV tale termine non solo presenti l'iniziale maiuscola, ma venga pure abbreviato in un improbabile *Dott.*, traduzione letterale della forma tipica inglese *Dr.*: prendiamo come esempio qualche frase del capitolo C (quando il *Pequod* incontra il *Samuel Enderby*) dato che è l'unico in tutta l'opera in cui compare il personaggio di un medico. Inoltre possiamo riscontrare, in questo brano, un raro *captain* appellativo con l'iniziale minuscola:

[...]by the way, captain—Dr. Bunger, ship's surgeon: [...] Oh! a great watcher and very dietetically severe, is Dr. Bunger.[...]

[...]a proposito, **Capitano**^{capitano}, il **Dott.**^{dottor} Bunger, chirurgo della nave:

[...] Oh! un gran guardiano e dieteticamente severissimo il ~~Dott.~~^{dottor}
Bunger.[...]³⁵

Riguardo agli altri titoli personali, *Mr.* viene sempre tradotto con *signor(e)* in entrambe le versioni, mentre *Sir* (considerato come titolo) viene solitamente mantenuto, anche se in SV compare senza maiuscola, seguendo la tendenza degli altri titoli onorifici.

Il trattamento delle maiuscole iniziali del testo originale negli altri casi (appellativi geografici, nomi di animali o maiuscole personali dell'autore) segue invece un andamento non sempre chiaro e così facilmente schematizzabile come per i precedenti, eccezione fatta per i simboli cardinali e i nomi/aggettivi di lingua o popolo: dal maiuscolo di VO e PV passano spesso al minuscolo di SV. Notevole la resa di *Bible* che, sempre riscontrabile in VO e PV con la maiuscola iniziale, in SV viene scritta con l'iniziale minuscola quando usata per indicare fisicamente il libro:

[...]e la balena di Giona come è disegnata nelle stampe delle vecchie ^bBibbie e nelle incisioni dei vecchi libri di preghiere[...]³⁶

Per gli appellativi geografici la faccenda è più spinosa: premesso che in VO e in PV parole come *isole*, *oceano* e *mare/i*, quando apposizioni, sono quasi sempre scritti con l'iniziale maiuscola, in SV sarebbe facile prevedere l'abbattimento sistematico e diffuso di queste iniziali, ma non sempre si verifica in maniera così meccanica come per gli altri aspetti che abbiamo considerato precedentemente. Se *isole/islands* e *oceano/ocean* vengono traslati spesso dal maiuscolo di VO e PV al minuscolo di SV (anche se *ocean* possiamo trovarlo in VO scritto in entrambe le grafie), per quanto concerne *sea-s/mare-i* invece la

35 *ivi*, pp. 574-573

36 cap. LV, p. 357

questione è più problematica: qui è la frequente minuscola di PV e VO a trasformarsi quasi sempre in maiuscola in SV.

I nomi propri di capi o stretti vengono resi invece in tutte e tre i testi con le iniziali maiuscole (anche se in VO e PV c'è maggiore libertà riguardo la maiuscola di *stretto*: in PV poi, in realtà è quasi sempre minuscolo). La maiuscola di *Equatore* invece, presente in tutto VO e PV, viene sempre abbattuta in SV.

Portiamo alcuni esempi che possono mettere in luce questi contrasti, anche perché, ripeto, queste sono le tendenze generali, ma solo SV, rispetto a PV e VO, è abbastanza regolare nelle forme; per comodità prendiamo alcuni estratti dallo stesso capitolo che, per nostra fortuna, contiene tutte queste varianti contraddittorie:

VO	PV	SV ³⁷
into the China seas.	nei mari della Cina.	nei Mari della Cina.
long unbroken Indian ocean	la distesa ininterrotta dell'Oceano Indiano	la distesa ininterrotta dell' o ceano Indiano
by the Philippine Islands	alle Isole Filippine	alle i sole Filippine
Java Head	Capo di Giava	Capo di Giava
of the Straits of Sunda	dello stretto della Sunda	dello S tretto della Sunda
upon the Line	sull'Equatore	sull' e quatore

Al di là di questi esempi, Pavese non riesce a decidersi per una forma univoca da mantenere all'interno di tutta l'opera: possiamo ancora trovare in SV alcuni retaggi delle abitudini grafiche di PV, probabilmente però per distrazione dell'autore. Lo stesso accade, ed è importante notarlo, per i nomi specifici di balena che, sempre maiuscoli nell'originale, vengono trattati in maniera varia nelle due versioni, senza una regola precisa: qualche volta il maiuscolo viene mantenuto, altre volte no, altre ancora viene corretto in minuscolo nella seconda

37 cap. LXXXVII

versione.

Tuttavia, riguardo all'appellativo *Balena Bianca*, solitamente l'incidenza delle maiuscole nelle due versioni conserva la medesima alternanza della versione inglese; Pavese però tende a mettere in entrambe sempre le maiuscole, anche quando assenti nel testo originale (si veda a questo proposito il frammento citato più avanti in questo capitolo, nel paragrafo riguardante i segni di sospensione).

Similmente accade per altre parole che appaiono maiuscole nell'originale per ragioni di sottolineatura di determinati concetti o per personificazione di idee astratte: la tendenza nelle due versioni è quella di mantenere la grafia melvilliana, ma ciò non si verifica sempre; in ogni caso non è possibile tracciare una regola univoca, dipende molto dalla situazione.

Sulla questione di *seas*, invece, mi permetto di fare una breve digressione. Nella versione definitiva di Pavese, la maiuscola iniziale, non sempre presente in PV e nemmeno nella lirica *I mari del Sud*, investe la parola di tutta l'importanza e la pregnanza semantica che tale sostantivo può evocare nel lettore non avvezzo alla navigazione: i Mari della Cina appaiono così quindi come luoghi lontani e ineffabili, quasi dei non-luoghi o luoghi simbolici che richiamano le fantastiche isole di *Mardi* o di *Gulliver's Travels* e la geografia impossibile dell'*Orlando Furioso* (per rifarsi alla nota analisi di Calvino). Infatti, se la narrazione "realistica" e didascalica di Melville non abbandona mai il lettore (come peraltro il movente sostanzialmente economico del viaggio per balene), è pur sempre vero che la navigazione del *Pequod* rappresenta una discesa costante negli abissi dell'uomo e del mondo, un allontanamento progressivo da ciò che è la dimensione pragmatica in cui vive l'umanità, per giungere allo scopercchiamento dell'incubo, dei mostri

dell'irrazionalità. Per noi è facile seguire sulla carta la quasi circumnavigazione del globo che percorre il *Pequod*, ma per i protagonisti la spazialità perde man mano di significato con il progredire della follia del suo capitano, il quale arriva a disfarsi degli strumenti di bordo e a siglare patti con il diavolo; un diavolo che ricorda, d'altra parte, molto più il demiurgo malvagio degli gnostici che il Satana cattolico o puritano, per non contare l'Arimane delle cosmogonie zoroastriane, che la presenza costante del Parsi sembra costantemente suggerirci.

Questa sospensione di tutte le certezze materialistiche umane (che prelude alla tragedia), fa sì che i navigatori del *Pequod* si perdano, alla fine, esattamente come il lettore, in questi lontanissimi Mari della Cina, mari che spesso, per il Pavese di SV, richiedono l'iniziale maiuscola a prescindere dall'abitudine grafica presente in *Moby-Dick* e dall'uso che egli stesso ne fa in *Lavorare stanca*.

Notevole a questo proposito è *South Sea*, uno dei casi nell'originale in cui *sea* è maiuscolo, forse proprio per enfatizzarne l'importanza semantica, o appunto per aggiungere un sapore esotico e indeterminato: sia nella prima che nella seconda versione, Pavese (probabilmente non a caso) ne mantiene l'aspetto grafico.³⁸ Nei casi non considerati in cui troviamo in VO *sea* con la maiuscola, tale resa però non trova fortuna nella seconda versione; nella prima Pavese invece, in maniera non sistematica, tende a scriverlo, come accennato sopra, con la grafia del testo originale.³⁹

38 cap. CI, p. 580 «abbia già da tempo mollato l'ormeggio verso il gran^{de} Mare del Sud [have slipped his cable for the great South Sea]»

39 riguardo a questo paragrafo, è interessante notare come Pavese usi l'alternanza fra *mare* e *Mare* anche all'interno della stessa proposizione: nella prima edizione della traduzione di *Benito Cereno* (condotta negli stessi anni della revisione di *Moby Dick*), è notevole questa frase nell'introduzione: «Anzitutto è una storia di Mare e mai il mare tradisce la fantasia di Melville». Io la riporto come l'ho trovata in *Cesare Pavese traduttore* della Stella, ma confluendo nella raccolta postuma *La letteratura americana e altri saggi*, la differenza fra

Prima di proseguire, accenniamo rapidamente ad altri due aspetti grafici del testo. Uno: spesso *j* con valore di *i* semivocale, abitudine molto diffusa durante il primo '900 (basti guardare anche le edizioni attuali di Pirandello, per citare un esempio), viene sovente sostituita con *i*. Un buon esempio è *jugeri/iugeri*,⁴⁰ ma *jota* ad esempio sopravvive. Due: alcune cifre di PV, ma non tutte, vengono rese in lettera in SV; sono esenti da questa modifica, ad esempio le date (come è ovvio), o le tabelle e gli inventari presenti nell'opera. Si veda quello a pagina 582, nel capitolo CI.

Un breve discorso a parte riguarda i simboli diacritici. In PV non c'è nessuna differenza fra accento grave e acuto, che verrà, come è giusto, ripristinata in SV: non ci è possibile determinare se questa sia stata esplicitamente una scelta di Pavese oppure sia stata una decisione condizionata da determinate contingenze tipografiche (anche se sembrerebbe anomalo). In ogni caso, tutti gli accenti delle parole in PV che non siano tronche, in SV vengono rigorosamente abbattuti, mentre l'accento grave di *dèi*, assente in PV, viene sempre aggiunto.

Per quanto concerne gli altri aspetti grafici della punteggiatura, è bene per comodità riassumerli in un elenco:

- **virgolette** Melville (che gli servano per esprimere il dialogo o il pensiero o per evidenziare una parola) usa sempre e comunque i doppi apici; Pavese si attiene in PV a questo uso monolitico, sostituendoli però tendenzialmente tutti con le virgolette caporali. In SV il discorso cambia radicalmente: usa le caporali per esprimere il dialogo, ma utilizza alternativamente anche i doppi

le due iniziali scompare, quasi sicuramente per volontà dell'editore.
40 cap. LXIX, p. 413

apici per esprimere il pensiero e per evidenziare parole o espressioni particolari, cosa tendenzialmente assente in VO e PV. C'è da dire peraltro che in VO, in certi casi sporadici, Melville evidenzia le riflessioni con l'uso dei singoli apici, soprattutto se espresse all'interno di un dialogo: si veda il discorso di Stubb nel capitolo XXXI⁴¹. In nessuna delle due versioni di Pavese però compare questa abitudine.

Inoltre, solamente nei dialoghi di PV (e in certi luoghi di SV, forse per svista, oppure per sottolineare una forte cesura), se la frase finisce con un punto di espressione (sia esso esclamativo o interrogativo), dopo la virgoletta Pavese mette un punto vero e proprio; quando invece la frase si chiude banalmente con il punto, questo viene messo sistematicamente dopo la virgoletta. In SV viene tutto ripristinato all'uso di Melville: la virgoletta finale segue sempre il punto di fine periodo. Qualche esempio di questi casi differenti:

VO	PV	SV
“And harpoons sticking in near his starboard fin.”	«E ramponi piantati vicino alla pinna di dritta».	«E ramponi piantati vicino alla pinna di dritta.» ⁴²
I wonder, thought I, if this can possibly be (...) very punctual then.	Chissà mai, pensai io, se è possibile (...) molto puntuale.	“Chissà mai,” pensai io “magari questo fa parte (...) molto puntuale.” ⁴³
from a plum-pudding voyage,	da un viaggio a pasticcio dolce	da un viaggio “alla torta”, ⁴⁴
“Oh, good master, master, master!”	«Oh, padron buono, padrone, padrone!».	«Oh, padron buono, padrone, padrone!» ⁴⁵

- **segni di sospensione** Melville, essendo anglosassone, usa

41 cap. XXXI, pp. 184-6

42 cap. C, p. 572

43 cap. XVII, p. 131

44 ibid.

45 cap. CXXIX, p. 683

sempre, in luogo dei tre puntini, la lineetta emme (in certe edizioni resa anche con la doppia lineetta enne), per sottolineare le pause espressive: un simbolo di sospensione scarsamente usato nell'italiano. Sia in PV che in SV questi segni (quando assumono questo preciso valore) vengono risolti con i tradizionali puntini di sospensione; tuttavia in PV non possiamo che notare un vero e proprio abbattimento di queste pause e un'oscillazione nel numero di puntini (che possono essere tre come quattro). In SV non solo le sospensioni vengono cristallizzate tutte nei consueti tre puntini, ma si avvicinano maggiormente al numero presente nell'originale, soprattutto nella chiusa tragica del libro, in cui servono a esprimere in maniera più patetica e concitata il delirio di Achab. Di questo particolare parleremo diffusamente nei prossimi capitoli, ma si veda almeno un caso:

[...]“*My line! my line? Gone?—gone? What means that little word?—What death-knell rings in it, that old Ahab shakes as if he were the belfry. The harpoon, too!—toss over the little there,—d'ye see it?—the forged iron, men, the white whale's—no, no, no,—blistered fool! this hand did dart it!—'tis in the fish!—Aloft there!* [...]”

[...]«La *mia* lenza! la *mia* lenza! ~~Perduto~~^{perduto?} perduto?... Che cosa significa questa breve parola?... Quali campane funebri vi suonano dentro, che il vecchio Achab trema come fosse lui il campanile? ^{E il} ~~rampone?~~—~~anche!~~ ~~gettate~~ via quel muc^cchio là... c'è? il rampone fucinato, marinai, quello della Balena Bianca...: no, no, no! stupido maledetto! questa mano l'ha gettato! è dentro al pesce! Arriva oè!»[...]⁴⁶

- **lineetta emme (—)** La lineetta emme in Melville viene

46 cap. CXXXIV, p. 718

usata anche in luogo delle parentesi (o delle virgole, se usate con questo valore), oltre che come variante anglosassone dei puntini di sospensione, come abbiamo visto: Pavese, davanti a quei casi in cui la lineetta emme abbia appunto un valore vicino all'uso italiano della parentesi, la cambia tendenzialmente con la virgola, anche se non mancano casi in cui venga sostituita con il punto o il punto e virgola, all'interno di una riconsiderazione della sintassi. Tuttavia, in certi luoghi, Pavese tende a mantenerla in entrambe le versioni, accorciandola però in una lineetta enne, decisamente più consona al contesto italiano. Qualche esempio dei vari accidenti, tralasciando quando, come detto sopra, ha il valore dei nostri punti di sospensione:

VO	PV	SV
we heard about Moby Dick—as some call him—and then I knew it was he.	sentimmo di Moby Dick – come qualcuno lo chiama – e allora compresi che era quella.	sentimmo di Moby Dick – come qualcuno la chiama – e allora compresi che era quella. ⁴⁷
while Stubb and Flask—who in some small degree seemed then to be sharing his feelings—likewise un murmuringly acquiesced.	mentre Stubb e Flask, che pure parevano in piccola parte condividere i suoi sentimenti, assentirono allo stesso modo senza mormorazioni.	mentre Stubb e Flask, che pure parevano condividere in piccola parte i suoi sentimenti, assentirono allo stesso modo senza mormorazioni. ⁴⁸

Comunque, al di là di questi, nella stragrande maggioranza dei casi viene omessa completamente, a prescindere del suo significato; sono poi rare le situazioni in cui viene tradotta con una semplice virgola (si veda il caso citato sopra dell'episodio del dottore del *Samuel Enderby*).

Per chiudere il capitolo, soffermiamoci su altre piccole particolarità grafiche che possono emergere dal confronto tra i tre testi.

⁴⁷ cap. C, p. 576

⁴⁸ cap. CXXIV, p. 665

Pavese in entrambe le versioni cerca di essere il più mimetico possibile riguardo i differenti tipi di carattere: le epigrafi della cappella di padre Mapple e i titoli di giornale riguardanti il "viaggio a balene di un certo Ismaele", ricalcano infatti da vicino, in entrambe le versioni, la grafia del testo originale.

Ancora, la resa dei corsivi in VO riguardanti parole gergali (vedi *brit*, *gam*, ecc.) viene mantenuta in PV e SV, al massimo isolando tali termini, nella seconda versione, con i doppi apici: se poi sono scritti con l'iniziale maiuscola, questa cade come è prevedibile.

In altri casi non considerati, Pavese comunque si comporta spesso in maniera schizofrenica nel trattamento della lettera iniziale: a nostro avviso si tratta però di mancate revisioni, dato che la seconda versione è molto robusta dal punto di vista grafico; infatti in SV vengono addirittura appianate, come abbiamo appurato, alcune contraddizioni interne al testo originale.

CAPITOLO 3

Morfologia, modifiche costanti e lessico

Concentrandoci adesso sui cambiamenti meccanici alla morfologia e al lessico, ci addentriamo in un piano che ci permette ovviamente di osservare meglio come il laboratorio pavesiano funzioni in fase di revisione. La costanza di queste scelte (decisamente più dense di significato rispetto alle modifiche grafiche di prima) ci consente infatti di appurare con una certa sicurezza quali siano le tendenze generali di questa correzione.

A mio avviso, sono qui necessari (ancora più che nel capitolo precedente) alcuni parallelismi con la sua attività di prosatore, per verificare come certe scelte siano state forse dettate da un cambio radicale di alcune formule fisse all'interno del suo stile, nel tentativo di raggiungere una maggiore limpidezza della forma rispetto alle prove giovanili.

Ora, è noto l'interesse di Pavese per il gergo: le sue ricerche miravano alla creazione di uno sorta di *slang* artificiale, considerando che la lingua italiana, caratterizzata da un'altro genere di diglossia, non ne possiede uno come l'inglese o il francese.⁴⁹ Per riuscirci rimodellerà la sua prosa sulle ritmiche e le abitudini del dialetto, inizialmente attraverso interpolazioni vernacolari vere e proprie, poi tramite un italiano letterario fortemente ricalcato su alcune modalità della lingua parlata. Per capire questo aspetto della sua opera, *Ciau Masino* ci è estremamente utile⁵⁰: Masin parla quasi sempre in piemontese, Masino

49 A. M. MUTTERLE, *Ciau Masino: dal plurilinguismo al monologo interiore*, «Belfagor», 1970, p. 584: «Non disponendo la geografia linguistica italiana di uno strumento espressivo paragonabile allo *slang*, la mimesi dello stile dialettale non potrà che risolversi in un'operazione di laboratorio squisitamente letteraria e sempre più raffinata.»

50 A. M. MUTTERLE, *Un esperimento di prosa d'arte*, «Comunità» 1969, pp. 136-7: «Si deve allora esaminare quel settore da cui risulta il tipo di rapporto istituito con la lingua

invece usa appunto un italiano che segue da vicino le abitudini del parlato. In questi suoi esperimenti, Pavese richiama paradossalmente, come vedremo poi in altri punti, la tecnica stilistica di Louis Ferdinand Céline (con buona probabilità mai scoperto da Pavese), forse uno dei pochi del periodo, assieme al nostro autore, interessato a un rimodellamento radicale della lingua scritta in modo che possa suggerire l'illusione del parlato⁵¹.

Le loro soluzioni sono peraltro ben diverse dalla pedissequa registrazione del parlato, tipica della Beat Generation, o dalla scrittura automatica di certi scrittori delle avanguardie storiche. Infatti la ricerca di Pavese non si colloca certo in un tentativo di riproposizione pura delle frasi della lingua parlata, ma è una sorta di ricreazione della prosa per adeguarla ai ritmi e alle espressioni del dialetto. Il suo è un tentativo

parlata, o magari dialettale e gergale, che nelle opere precedenti, specialmente *Ciau Masino*, rappresentava una riserva sempre disponibile cui attingeva la stessa compagine più propriamente letteraria. [...] Qui ci si muove già in un ambito che non è di pura riproduzione, quanto di ricreazione fantastica del modo di essere, e del giro di pensiero popolari; una ricreazione, si deve dire, che ha riferimento e spunto da una precisa realtà linguistica, dal modello sempre presente della lingua quotidiana e parlata, e, comunque, propria della sfera culturale dei personaggi portati sulla scena.»

51 cfr. L. F. CÉLINE, *Colloqui con il professor Y*, Torino, Einaudi, 1971 pp. 20, 24, 81

«- L'emozione del linguaggio scritto!... il linguaggio scritto era a terra, sono io che ho restituito l'emozione al linguaggio scritto!... è come le dico!... mica uno sgobbo da niente, glielo assicuro! La trovata, la magia! che adesso qualsiasi imbecille può commuoverla “per iscritto”!... ma ritrovare l'emozione del “parlato” attraverso lo scritto! scusi se è poco!... una minuzia ma è qualcosa!... [...] l'emozione può essere captata e trascritta solo attraverso il linguaggio parlato... il ricordo del linguaggio parlato! e a prezzo di infinita pazienza! di minutissime ritrascrizioni!... [...]

[parlando di come rendere il parlato nella scrittura] – Lei immerge un bastone nell'acqua...

- Un bastone nell'acqua?

- Sì, Colonnello!... Come lo vede questo bastone?

- Non saprei...

- Lo vede rotto il suo bastone! piegato!

- Allora? allora?

- Lo rompa lei perdiana! prima di ficcarlo nell'acqua! [...] Così corregge l'effetto! [...] Della rifrazione! il suo bastone lo vedrà dritto!»

Tale brano, estratto dall'unico scritto di poetica cèliniana, si presta al confronto con questa pagina del Pavese maturo su il *Mestiere di vivere* (11 marzo 1949): «L'ideale dialettale è lo stesso di tutti i tempi. Il dialetto è sottostoria. Bisogna invece correre il rischio e scrivere in lingua, cioè entrare nella storia, cioè elaborare e scegliere un gusto, uno stile, una retorica, un pericolo. Nel dialetto non si sceglie, si è immediati, si parla d'istinto. In lingua si crea.»

praticamente impossibile (ma riuscitissimo) di dare l'illusione dello *slang* americano (o nel caso di Céline, dell'*argot*) su un'impalcatura linguistica caratterizzata appunto da una diglossia totalmente diversa (lingua letteraria/dialetto), come è quella dell'italiano⁵². Questo nella convinzione che, a cicli vichiani, l'innesto del parlato e della quotidianità nella scrittura contribuiscano in maniera fondamentale ad ogni rivoluzione letteraria.⁵³

Nella seconda parte di questo elaborato, ci accorgeremo che in SV tale ricerca non venga scartata, ma anzi valorizzata. Ora è bene però rimarcare come, nelle modifiche meccaniche, Pavese da un lato cerchi soprattutto di ripulire gli elementi più spiccatamente dialettali della morfologia (e visibilmente meno assorbibili in un testo, nonostante tutto, decisamente altisonante come *Moby Dick*), dall'altro voglia fornire una maggiore leggibilità al lettore medio italiano sostituendo certe forme, se non logore, quanto meno fuorvianti (è il caso dei nomi geografici). In pratica, quando non servono, i dialettalismi e le espressioni colloquiali vengono abbattuti nella seconda versione; vedremo più avanti in che luoghi questo invece non si verifica.

È bene suddividere in macro-categorie i cambiamenti costanti affrontati in questo capitolo, in modo da facilitare la comprensione e la lettura: il primo gruppo riguarda le modifiche più schiettamente legate agli aspetti morfologici del testo, il secondo gruppo raccoglie i cambiamenti costanti dei nomi geografici e personali, il terzo affronta

52 si veda quanto detto da G. CILLO, *La distruzione dei miti*, Firenze, 1972: «in *Ciau Masino* invece [il dialetto] assume una funzione oggettiva e diretta. Il dialetto si fa cioè mezzo espressivo: il discorso *sul* dialetto si trasforma in discorso *in* dialetto, nei capitoli dedicati a Masin. [...] da contenuto tale dialetto si è fatto espressione;»

53 cfr. C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 35-6 «Si pensi a quel che è stato nella letteratura italiana la scoperta delle regioni [...] tutti gli scrittori italiani che si sforzano, talvolta e anche spesso inconsciamente, di giungere a una più profonda unità nazionale, penetrando sempre più il loro carattere regionale, la loro *vera* natura; giungendo così alla creazione di una coscienza umana e di un linguaggio ricchi di tutto il sangue della provincia e di tutta la dignità di una vita ritrovata.»

l'elenco di quelle variazioni che riguardano i sintagmi verbali e nominali, ovvero le modifiche lessicali vere e proprie.

Per quanto concerne il primo raggruppamento, Pavese compie una vera e propria pulizia di quelli che sono i suoi peculiari usi morfologici, che nella stesura febbrile di PV aveva senza dubbio trascurato: è importante rimarcare come la palestra di responsabile editoriale di Einaudi a Roma faccia sentire a Pavese il bisogno di modificare radicalmente le sue abitudini, in nome di una maggiore coerenza morfologica. Questo per raggiungere uno standard più chiaro e meno intriso di arcaismi e forme derivate dalla lingua parlata, similmente a quanto, come abbiamo visto, era accaduto sotto il punto di vista grafico alla sua versione del capolavoro melvilliano.

I cambiamenti morfologici nella seconda versione sono così chiari e costanti che possiamo isolarli in un elenco di forme precise, confrontando successivamente come questi casi si possano parallelamente riscontrare nella sua attività di critico e scrittore:

- **-d eufonica:** in PV Pavese la mette quasi sempre ad ogni incontro di vocale fra congiunzioni/preposizioni con parole di senso compiuto; forme come *ad ogni modo*, *ed* oppure *od* appaiono anche quando, dal punto di vista fonetico, tendono a spezzare fortemente la sensazione di legato, soprattutto all'interno di periodi lunghi e articolati. Inutile aggiungere che in SV la -d eufonica la troveremo esclusivamente quando si presentano incontri di vocali identiche, rarissima invece quando l'incontro sia fra vocali differenti, come accadeva meccanicamente prima. Importante notare che un'eccezione sistematica è proprio quella dell'espressione *ad ogni modo*, mai modificata in SV,

probabilmente a causa della sua grande diffusione nella lingua come frase fatta.

Cerchiamo, con una tabella comparativa, di individuare una serie di esempi rappresentativi all'interno di sezioni differenti del testo:

VO	PV	SV
But not so did it seem to Ahab	Ma non così pareva ad Achab	Ma non così pareva ad Achab ⁵⁴
to those of the herring-shoals or the flights of swallows.	a quelle dei banchi di aringhe od ai voli delle rondini.	a quelle dei banchi di aringhe o ai voli delle rondini ⁵⁵
and in that vessel I must immediately ship myself	Ed in questo bastimento io dovevo imbarcarmi	E in questo bastimento io dovevo imbarcarmi ⁵⁶
so wide a chase, and so remorseless a havoc	una caccia tanto vasta ed una strage tanto spietata	una caccia tanto vasta e una strage tanto spietata ⁵⁷
And I, you, and he; and we, ye, and they	Ed io, tu ed egli, e noi, voi ed essi	E io, tu, egli, e noi, voi essi ⁵⁸

- **tema *debb-*:** per quanto concerne il verbo *dovere*, in PV ci troviamo di fronte ad un'alternanza fra le forme che presentano come tema *dev-* e quelle che presentano *debb-*; in SV non possiamo che riscontrare il pressoché totale abbattimento di queste ultime, forse perché sentite in qualche maniera provinciali e arcaiche. Vediamo qualche esempio:

VO	PV	SV
explain myself I must	debbo spiegarmi	devo spiegarmi ⁵⁹
must involve them	debbono cacciarle	devono metterle ⁶⁰
I so keep pushing	io debba continuare a spingermi	io deva continuare a sospingere ⁶¹

54 cap. XLIV, p. 272

55 cap. XLIV, p. 273

56 cap. XVI, p. 110

57 cap. CV, p. 599

58 cap. XCIX, p. 568

59 cap. XLII, p. 259

60 cap. LXXIV, p. 440

- **tema *famigl-*:** in presenza dei derivati di *famiglia* troviamo in PV esclusivamente questo tema; in SV tali forme, pur non essendo refusi, vengono innalzate con la sostituzione del tema nella sua controparte più elevata *famil-*. Un paio di esempi:
 [...]Perciò, ~~Famigliarizzati~~ ~~quindi~~ ^{resi familiari} con prodigi come questi[...]⁶²
 [...]il vagabondo prova sommessamente verso il mare un sentimento filiale e fiducioso;[...]⁶³
 [...]quando mi fui ~~più~~ ^{meglio} famigliarizzato ~~e~~ ^{con} la sua spezzata fraseologia[...]⁶⁴
- **forme dittongate in *-uo-*:** che siano veri o propri refusi (è il caso di *ghiacciuolo*) o varianti accettate nella lingua (è il caso di *giuoco* o *spagnuoli*), vengono fatte sempre sparire e trascritte nella forma più consueta all'italiano moderno. Un caso invece davvero particolare è *fuoco*: appare regolarmente dittongato sia in PV che in SV, ma nel passo seguente, che riportiamo per intero, notiamo in PV *focus* (tecnicismo del campo dell'ottica) tradotto come *foco* e *fire* tradotto come *fuoco*. Ora, che in SV si passi dalla forma toscana non dittongata *foco* al più comune e moderno *fuoco*, non ci stupisce (considerando quanto detto sopra), ma la cosa singolare della seconda versione è la traduzione di *fire* proprio in quello stesso toscanismo epurato *foco*. Le ragioni di tale scelta probabilmente sono da ricercare nel tentativo pavesiano di mantenere distinti i due termini nella forma anche in SV, per maggiore aderenza al testo originale: se *foco* non è probabilmente in grado di dare la sfumatura semantica pertinente

61 cap. CXXXII, p. 696

62 cap. XLI, p. 251

63 cap. CXIV, p. 635

64 cap. XI, p. 94

al campo dell'ottica, di certo, essendo una variante accettabile (nonostante la patina arcaica o toscana), può funzionare come termine buono ad esprimere le fiamme del sole; ecco così che Pavese inverte i due termini, mantenendoli comunque distinti nella grafia, ma in una maniera più aderente al contesto. Diamo un occhio al passo in questione:

[...]That unblinkingly vivid Japanese sun seems the blazing **focus** of the glassy ocean's immeasurable burning-glass. The sky looks lacquered; clouds there are none; the horizon floats; and this nakedness of unrelieved radiance is as the insufferable splendors of God's throne. Well that Ahab's quadrant was furnished with coloured glasses, through which to take sight of that solar **fire**.[...]

[...]Quel sole giapponese immobilmente vivido pare il **f'oco** fiammeggiante nella lente smisurata di un oceano di vetro. Il cielo pare di lacca, non ci son^o nuvole, l'orizzonte va fluttuando, e questa nudità immutata ^{e radiosa} ~~di raggi~~ è simile agli splendori insopportabili del trono di Dio. Buon per Achab che il suo quadrante era munito di vetri colorati, attraverso i quali si potesse prender^e visione di quel **fuoco** solare.[...]⁶⁵

- **plurali di parole maschili con *i* nel tema:** nei vari *principii*, *auspicii*, eccetera, la semivocale del tema viene assorbita nella desinenza, perdendo la patina arcaica della grafia etimologica. In SV questo fenomeno non viene evidenziato da nessun segno diacritico. Nel caso di *demonii*, invece, la parola cambia proprio in *démoni*.
- **[d]in[n]anzi:** un'altra modifica pressoché costante riguarda l'abbattimento della doppia *n* in *dinnanzi*; il Dizionario Treccani⁶⁶

65 cap. CXVIII, p. 644

66 VOCABOLARIO DELLA LINGUA ITALIANA, Roma, Istituto della enciclopedia italiana fondata da G. Treccani Editore, 1987

considera *dinanzi* una vera e propria variante di *dinnanzi*, similmente a quanto accade per parole come *obiiettivo/obbiettivo*, ma la scelta di Pavese è quella di epurare, anche in questo caso, la forma sentita come meno frequente nello standard dell'italiano scritto. Il caso di *innanzi* è diverso: lì la forma percepita come arcaica e meno usata è invece *inanzi*⁶⁷, non presente in PV né, tanto meno, utilizzata in SV.

- **con+articolo determinativo:** come possiamo notare confrontando vari brani tratti dalle prime opere di Pavese, la sua abitudine è quella di usare (nelle preposizioni articolate di *con*) la forma sintetica in luogo di quella analitica. PV rispecchia fedelmente tale uso, ma in SV queste forme vengono tutte rese in maniera analitica, forse perché sentite come troppo logore o colloquiali, o forse per evitare al lettore la confusione con i sostantivi *collo* o *colla*; viene fatta eccezione per *col* e *coi*, che evidentemente non creano questa incertezza semantica e risultano anche più scorrevoli delle loro varianti analitiche. Inutile aggiungere che per noi, a distanza di più di sessant'anni, queste forme, perfettamente lecite all'epoca, appaiono adesso arcaiche o colloquiali: ancora una volta Pavese sa guardare avanti e adegua il suo testo rendendolo più stabile al passare del tempo e delle mode grafiche. La meccanicità di questo cambiamento è talmente assoluta che è inutile davvero aggiungere esempi per provarla: nessun *collo* o *colla* (peraltro spesso elisi) sopravvive alla purga del traduttore-revisore.

VO	PV	SV
with their heads muffled in woollen comforters,	colle teste imbacuccate in sciarpe di lana, tutti	con le teste imbacuccate in sciarpe di lana, tutti

67 *ibid.*

all bedarned and ragged, and their beards stiff with icicles	rammendati e pezzenti, colle barbe indurite di ghiaccioli,	rammendati e pezzenti, con le barbe irrigidite di ghiaccioli, ⁶⁸
open-mouthed at times	colla bocca spalancata talvolta	talvolta con la bocca spalancata ⁶⁹
yet with the eyes on the intense countenance of the mate in the stern of the boat,	pure cogli occhi sul volto teso dell'ufficiale a poppa,	pure con gli occhi sul volto teso dell'ufficiale a poppa, ⁷⁰
And what with the standing spectacle of the black terrific Ahab	E collo spettacolo presente del fosco e terribile Achab	E con lo spettacolo presente del fosco e terribile Achab ⁷¹

Vale la pena di notare inoltre, che forme del tipo *in fine* in luogo di *infine*, vengono invece rese in SV in maniera sintetica:

[...]poi un rapido scintillio di acqua bianca ribollente e ~~in fine~~ ^{infine} più nulla; [...]⁷²

- **uso riflessivo di *immaginare***: riscontrabile in PV essenzialmente nella forma *m'immagino*; il termine *mi*, come è prevedibile, viene costantemente abbattuto in SV, forse perché percepito come una derivazione eccessivamente marcata del linguaggio parlato.
- **forme tronche**: tali forme (del tipo *son* o *far* in luogo di *sono* e *fare*, *ben* o *gran* invece che *bene* e *grande*, ecc.), abbondantissime nelle prime prove di Pavese prosatore (come si nota nella tabella seguente)⁷³, essendo un chiaro tentativo di resa

68 cap. III, p. 44

69 cap. XLVIII, p. 299

70 ivi, p. 307

71 cap XXXIV, p. 213

72 cap. CXXVIII, p. 679

73 A. M. MUTTERLE, Ciau Masino: *dal plurilinguismo al monologo interiore*, « Belfagor », 1970, p. 588 «Altra prova di ambiguità tra la lingua letteraria e parlata è l'uso diffusissimo del troncamento, che in queste pagine è autorizzato da un richiamo fantastico all'uso dialettale, ma in realtà risponde a chiare esigenze di misura metrica; è fenomeno che nell'italiano contemporaneo è in netta diminuzione [questo spiega la scelta che ha portato P. ad epurare tali forme].»

della ritmica della lingua parlata, in SV vengono radicalmente sopresse. Gli unici casi in cui sopravvivono è per il fatto che, in tali occasioni, il troncamento si presta in maniera congeniale al ritmo interno della frase: tutte le volte invece in cui viene percepito come ridondante (e sono la maggioranza), viene sempre ripristinata la forma intera. Vediamo un esempio contrastante di tale atteggiamento:

[...] **Son**° soltanto cinque uomini in più che ci aiutano, non importa di dove; ^{tanti} più siamo meglio è. Forza così, fate forza: non pensate allo zolfo, i demoni **son** gente simpatica. [...] ⁷⁴

Come si può notare, nel secondo caso il troncamento aiuta a rendere più scorrevole la frase dal punto di vista ritmico: la sostituzione di *demonii* (plurale di *demonio*) con *demoni* (plurale di *demone*), spostando l'accento dalla penultima alla terzultima sillaba, si presta meglio a rendere il ritmo colloquiale della spiritosaggine di Stubb, quindi Pavese mantiene il troncamento. Nel primo caso invece, a inizio di frase, la forma tronca appare davvero forzata, non aiuta a risolvere meglio il ritmo, ma anzi sembra proprio una spia di quanto detto da Mutterle a proposito dell'abbondanza di forme tronche all'interno della prosa d'arte degli anni Trenta.

Aggiungo un altro piccolo esempio, per completezza, in cui il troncamento investe elementi della frase che non sono verbi: per questi valgono le stesse considerazioni fatte sopra.

[...]eđ anche gran^{de} sterratore di fosse[...] ⁷⁵

A mio avviso, come detto precedentemente, è importante infine corredare questa lista di modifiche morfologiche con un confronto

74 cap. XLVIII, p. 298

75 cap CIV, p. 594

dell'evoluzione di forme simili all'interno dell'intera opera prosastica di Pavese, per dare una piccola panoramica di come siano cambiate le sue abitudini nel corso degli anni. Secondo la mia opinione, lo spartiacque è proprio la suddetta attività editoriale per Einaudi e *Cultura* (1933-35), grazie alla quale il nostro autore si è reso conto dell'importanza del necessario lavoro di standardizzazione grafico-morfologica del testo. Al giovane Pavese doveva essere parso secondario, mentre al Pavese maturo sembra assolutamente irrinunciabile. Inoltre tutto questo va contestualizzato nel progressivo mutamento dello stile, successivo all'esperienza del confino: è notevole infatti che le prove prosastiche precedenti a questa esperienza (e con maggiori tratti stilistici in comune con PV) non vengano pubblicate dall'autore.

Prendiamo in esame due degli aspetti più significativi visti prima: le forme sintetiche (e poi analitiche) di *con+articolo* e le forme tronche. Cercheremo di fornire una statistica di entrambe le forme all'interno di alcuni luoghi rappresentativi della sua opera complessiva; possiamo notare così chiaramente come tali abitudini si evolvano durante lo sviluppo del suo stile prosaico. Ci serviamo della solita tabella (solo esemplificativa, in quanto non tutte le opere sono presenti) per rendere il discorso più chiaro. Riguardo alle forme non tronche, abbiamo selezionato quelle che, pur essendo suscettibili al troncamento, restano intere.

	<i>Ciau Masino</i> (cap. I <i>cantastorie</i>)	PV (cap. LXVII)	SV (cap. LXVII)	<i>Paesi tuoi</i> (cap. I)	<i>Benito Cereno</i> (prime pagine)	<i>La luna e i falò</i> (cap. I)
<i>con+articolo</i> (forme sintetiche)	100%	100%	0%	50% ⁷⁶	50% ⁷⁶	30% ⁷⁶
<i>con+articolo</i> (forme analitiche)	0%	0%	100%	50%	50%	70%

⁷⁶ È da segnalare il fatto che questi dati riguardano esclusivamente la forma sintetica *col* e mai forme del tipo *collo, colla, colle, cogli*.

forme tronche	16	5	3	5	2	4
forme prive di troncamento	28	12	14	32	13	28

Durante l'intero arco della sua carriera, le forme sintetiche cadono tutte (fatta eccezione, come già detto, per la forma *col*, sentita probabilmente come più congeniale rispetto alle altre, e più scorrevole di *con+il*), inoltre assistiamo a un progressivo rarefarsi delle forme tronche, usate sempre meno arbitrariamente e cesellate in luoghi ben precisi per creare particolari effetti ritmici ed espressivi.

Nel secondo gruppo della nostra analisi, ovvero i nomi geografici e personali, nessuno in PV sfugge alla pressoché totale traduzione, anche quando visibilmente forzata (è il caso di *Isola Lunga* per tradurre Long Island, o Martha's Vineyard tradotto in una maniera, per Pavese, talmente felice da essere mantenuto in entrambe le versioni); vengono risparmiati solamente alcuni nomi di città o di luogo sostanzialmente intraducibili, e i cognomi. Non stupisce tanto che una traduzione del 1932 presenti tali caratteristiche, ma quello che sorprende è che una persona attenta come Pavese alle esigenze di "realismo" sia così ostinatamente attaccato a tale soluzione da utilizzarla in tutte le traduzioni del suo primo periodo: a quanto pare, come dice giustamente Maria Stella, Pavese (volontariamente? non siamo in grado di stabilirlo) colora di incertezza alcuni luoghi geografici reali; nomi perfettamente riconoscibili al lettore anglosassone diventano così luoghi indeterminati e fantastici per il lettore nostrano.⁷⁷ Si veda, come corollario, quanto

⁷⁷ cfr. M. STELLA, *Cesare Pavese traduttore*, Roma, Bulzoni Editore, 1977, pp. 28-29 «[sulla traduzione de *Il nostro signor Wrenn* di Lewis] Pavese non si ferma qui: italianizza anche i nomi propri, le località, le strade. Anziché snellire l'apparato linguistico in senso realistico l'appesantisce, rendendolo più astratto e incredibile. "L'incrocio del Quarto Corso e Ventottesima", "la sedicesima via ovest", "la centodiciottesima Est", "piazza Russel" diventano tappe di una topografia irreali, che non tiene conto né dell'intrinseca tipicità

detto prima a proposito dell'iniziale maiuscola di *mari*.

La musica cambia completamente in SV: tutti i nomi geografici vengono ripristinati a quelli originali, tranne quelli ovviamente che possiedono già una robusta traduzione tradizionale in italiano e, come detto sopra (ed è davvero notevole), Martha's Vineyard. L'isola vicina a Nantucket, infatti, resta tradotta in *Vigneto di Marta*, forse per dare risalto alla sfumatura colloquiale con cui viene spesso chiamata in VO (*the Vineyard*). Interessante il fatto che, sicuramente per influsso della traduzione pavesiana, facendo una breve ricerca su internet si possa trovare, nei resoconti di viaggio, questo calco usato dai visitatori italiani contemporanei del New England.

Per i nomi propri la questione è identica: inizialmente italianizzati alla lettera (del tipo Jack tradotto con Gianni, Joe con Beppe, e così via), vengono restituiti in SV alla grafia originale. Fanno eccezione i nomi biblici, che vengono giustamente lasciati tradotti per far sentire meglio le reminiscenze della Bibbia al lettore italiano (anche Achab e Ismaele fanno ovviamente parte di questo gruppo), e quelli che possono creare difficoltà fonetiche al lettore italiano, per la grafia anglosassone: è il caso di Daggoo/Deggu e Queequeg/Quiqueg. Le versioni dell'opera curate da altri interpreti invece tendono quasi tutte a ripristinare le grafie originali. Riguardo ai nomi tratti dalla Bibbia, Pavese in SV mette la grafia italiana anche a quei pochi sfuggiti alla traduzione nella prima versione. Aggiungiamo poi che l'appellativo di Fedallah viene anch'esso tradotto in entrambe le versioni, sicuramente per non creare

americana, né della sovrapposta atmosfera italiana. L'“American Express, Paris” diventa “Espressi Americani, Parigi” e la goffaggine topografica diventa anche goffaggine espressiva.»

Sottoscriviamo quanto detto da Maria Stella, però (mi si permetta una parentesi in parte non pertinente) nel suo scritto non si accorge che Pavese sceglie *secca* (per tradurre *dry*, riferito alla terraferma) non certo per particolari esigenze fonetiche o semantiche, ma perché non ha scelta, essendo *secca* il corretto termine tecnico marinaro italiano per rendere *dry*: nessun marinaio italiano direbbe mai "tirare la nave in asciutta".

difficoltà di pronuncia, ma anche perché la variante *Parsee* (presente in VO) è sentita come rara persino in inglese, in luogo della forma *Parsi*: questa è infatti la traslitterazione internazionale più diffusa del nome di tale particolare etnia endogama persiana, ma stanziata in India, unico popolo zoroastriano del subcontinente. Anche le traduzioni successive più strettamente filologiche riportano infatti la grafia scelta da Pavese.

Non possiamo invece che applaudire alle poche scelte che vanno controcorrente, ovvero quella di tradurre in SV il nome ebraico Mordecai (uno dei pochi lasciato pressoché invariato nella traduzione di PV), in un inconsueto, ma evocativo nel suono, Mardocheo;⁷⁸ e il nome della moglie di Starbuck (Mary) che nel capitolo de *Il moschetto*, quando appare, resta tradotto in Maria, che è in fondo il nome femminile più diffuso in Italia, quindi risulta ad ogni modo efficace. Peccato invece per il ripristino in SV della grafia originale di Noè Webster, dato che il gioco di parole relativo al suo nome diventa così meno immediato da cogliere per il lettore italiano:

[...]Noah Webster's ark does not hold it.[...]

[...]l'arca di ^{Noah}Noè Webster non la contiene.[...]⁷⁹

Per il terzo gruppo della nostra suddivisione (le modifiche lessicali vere e proprie), l'analisi si fa maggiormente complessa: innanzitutto a causa della minore meccanicità nella selezione di tali varianti, inoltre perché non ci è permesso fornirne una casistica esaustiva, vista l'immensità dell'opera.

Ad ogni modo cercheremo di trarne alcune linee guida, dividendo tali variazioni tra quelle che, similmente al gruppo precedente, sono appunto sistematiche e meccaniche, e quelle causate invece dai motivi

78 cap. LXXXIX, p. 524

79 cap. LIII, p. 327

più disparati. Ovviamente l'elenco delle prime, essendo facilmente individuabili, risulterà più completo, mentre per le altre cercheremo di riportare almeno gli esempi più significativi. In ogni caso, quello che ci preme sottolineare è la tendenza di Pavese a snellire fortemente il testo dalle forme più traballanti, muovendosi in due versi: da un lato, la progressiva censura di tutto quanto venga sentito come troppo letterale rispetto all'originale (calchi compresi), dall'altro il tentativo di rendere il testo più "classico" eliminando, quando queste sono inutili, le forme più pittoresche e i localismi più marcati e inefficaci dal punto di vista espressivo (come vedremo poi, quando tali forme vengono conservate, ci sono ragioni ben precise).

È importante notare, anche se ne parleremo più diffusamente nella seconda parte, come invece i tecnicismi non vengano assolutamente toccati: a quanto pare il lavoro di ricerca sui termini nautici fatto per PV, è risultato perfettamente accettabile anche per SV. In ogni caso, questi sono aspetti del testo che non lasciano al traduttore molta possibilità di scelta. Inoltre, dopo averli strenuamente difesi con Frassinelli durante la sistemazione delle bozze della prima edizione, per Pavese tali termini tecnici significavano gran parte del suo lavoro.

Occupiamoci ora quindi delle modifiche lessicali costanti: come è facile prevedere, tali varianti vanno a colpire essenzialmente i termini semanticamente deboli.

Innanzitutto, il termine *molto* e le sue declinazioni (che serva a tradurre *very/a lot/many* o come appoggio per l'italianizzazione di alcuni passaggi) viene sostituito spessissimo, probabilmente perché percepito come troppo banale. Con valore di avverbio viene spesso innalzato con *assai* (la cui impronta arcaica, per un parlante italiano settentrionale beninteso, forse si prestava meglio a rendere più elevato

l'impasto linguistico melvilliano); in altri casi, però viene modificato in *troppo*, *tanto*, *parecchio*, *piuttosto*, eccetera. In certi luoghi poi, la frase viene completamente cambiata. Raramente comunque viene preservato, ma non mancano i casi. Mettiamo un esempio emblematico per ognuna di queste occasioni:

[...]Il Narvalo ha un aspetto ~~molto~~^{assai} pittoresco,[...] ⁸⁰

[...]con ~~molte~~^{parecchie} delle più nobili caratteristiche dell'oceano e ~~molte~~^{parecchie} delle sue varietà costiere di razze e climi.[...] ⁸¹

[...]che ^{nel remoto} ~~molto~~ a ^N nord del Pacifico sono state catturate balene,[...] ⁸²

Un altro caso interessante di sostituzione sistematica è quello di *both*: inizialmente Pavese lo rende praticamente sempre con l'espressione *tutti/e e due* (ovviamente quando è il caso: se si trova in coppia *both... both...* viene reso in maniera varia, con prevalenza di *sia... sia...*); successivamente, nella revisione, passa quasi sempre al più chiaro e scorrevole *entrambi*, che peraltro è un unico termine esattamente come *both*.

[...] ^{tenendomi} con ~~tutte e due~~^{entrambe} le ~~mie~~ mani nelle sue[...] ⁸³

[...]dove due suoi camerati, Canalesi ~~tutti e due~~^{entrambi}, stavano sulle teste d'albero.[...] ⁸⁴

Ancora un'altra costante nella sostituzione: in SV viene modificata frequentemente la traduzione in *capitare* del verbo *to happen* (quando non tradotto altrimenti), essendo una forma abbastanza banale (ma molto diffusa in *Ciau Masino*). Pavese, in questa situazione, si muove in due sensi: quando riscontra tale resa in contesti colloquiali, cambia il

80 cap. XXXII, p. 201 → *very* nel testo originale

81 cap. LIV, p. 331 → *many* nel testo originale.

82 cap. XLI, p. 251 → *far north* in inglese: in questo caso Pavese elimina *molto* rendendo la frase più fedele al testo originale.

83 cap. XII, p. 97

84 cap. LIV, p. 338

verbo con sinonimi più espressivi, del tipo *toccare*; quando trova invece *capitare* in contesti elevati, lo sostituisce con *accadere* o *avvenire*, termini forse in grado di esprimere meglio la pregnanza del tema del destino all'interno dell'opera.

Riguardo tale tematica, come fa notare giustamente Matthiessen⁸⁵, è cruciale il passo de *Lo stuoiuolo* (cap. XLVII), in cui viene espressa nella celeberrima allegoria del telaio. Poiché, però, tale capitolo non contiene nemmeno un *happen*, vogliamo focalizzarci su un altro brano importante sotto questo aspetto, ovvero quello della storia del *Town-ho*. Tale excursus nella narrazione, come ogni divagazione apparentemente inutile nell'opera, serve a rimarcare la costante presenza del destino: come fatto notare da Auden⁸⁶, le nove navi incontrate dalla ciurma di Achab, rappresentando i vari rapporti che l'umanità può intrattenere con il mistero, sono una serie di moniti che preludono il concludersi della caccia a Moby Dick nel dramma. Dalla profezia di Elia (nome tutt'altro che casuale) all'ultimo giorno di caccia, i presagi del destino funesto del *Pequod* sono innumerevoli; la stessa storia del *Town-ho* (al di là degli interessanti parallelismi che si possono fare con *Billy Budd*, come il rapporto antitetico Steelkilt/Billy Claggart/Radney) è uno dei tanti avvertimenti della potenza imperscrutabile della Balena Bianca; lo stesso incatenarsi degli eventi che porta l'equipaggio del *Pequod* a conoscere tale storia, fa parte del concetto melvilliano di destino, desunto dai metafisici inglesi del '600 (e poi ripreso anche dai

85 F. O. MATTHIESSEN, *American Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1941, p. 129 «Some of Melville's most memorable passages are those in which you feel that you are sharing in the very process of his developing consciousness. Ishmael starts to describe how he was helping Queequeg weave a mat on a sultry, lazy afternoon: [...] He perceives that the action of weaving falls into a chain of events that can hold in a clarity of a prolonged image the interrelations of one of the most perplexing of philosophical problems. To describe it thus makes Melville's process sound far too studied, as though he were about to manufacture a mechanical allegory instead of creating a parable in which the narrative and its interpretation are as densely interwoven as the threads of the mat.»

86 W. H. AUDEN, *Gli irati flutti*, Roma, Fazi Editore, 1995, pp. 85-7

trascendentalisti americani), ovvero il continuo rispecchiarsi e incatenarsi degli eventi cosmici con quelli più minuti della vita umana.

La storia del *Town-ho* prefigura la tragedia del *Pequod*, e il deus ex machina finale, con l'apparizione di Moby Dick, riallaccia tale excursus alla struttura generale dell'opera e alle meccaniche segrete del Fato, di cui l'uomo è solo un semplice spettatore, o meglio, per l'appunto, una spola che è ancora libera di passare tra la trama e l'ordito, benché i fili siano già stati tirati. In questo capitolo, il verbo *happen* viene usato più frequentemente che nel resto dell'opera (fatta eccezione per un breve capitoletto, *La iena*, in cui compare due volte, ma in una sola battuta), tuttavia, ciò che è importante notare per noi, è come la resa di *happen* in questo brano serva a Pavese da modello per le sostituzioni di *capitare* in SV.

<p>[...]Now what cozening fiend it was, gentlemen, that possessed Radney to meddle with such a man in that corporeally exasperated state, I know not; but so it happened.[...]</p>	<p>[...]Ora, quale demonio lusingatore fosse mai, signori, quello che spinse Radney a prendersela con un uomo simile, in quello stato di esasperazione fisica, non so; ma così avvenne.[...]⁸⁷</p>
<p>[...]I know it to be true; it happened on this ball; I trod the ship; I knew the crew; I have seen and talked with Steelkilt since the death of Radney.[...]</p>	<p>[...]So che è vera; ed è accaduta su questo globo; io sono stato sulla nave, ho conosciuto l'equipaggio; ho veduto e parlato con Steelkilt dopo la morte di Radney.[...]⁸⁸</p>

Come possiamo vedere qui, in tutta la storia del *Town-ho*, *happen* infatti non è mai tradotto con *capitare*. Nel primo caso (cruciale dal punto di vista narrativo, per riallacciarsi a quanto detto prima) PV riporta *avvenne*: essendo più elevato di *capitare*, viene mantenuto. Nel secondo caso, quando cioè Ismaele giura sulla Bibbia per confermare la veridicità del racconto, *happen*, viene tradotto per l'appunto con *accadere*. Tali varianti, come risulta ovvio seguendo il filo del nostro

87 cap. LIV, p. 335

88 ivi, p. 355

ragionamento, non vengono toccate in SV.

Prendendo esempio da queste situazioni della prima versione, Pavese innalza tutte le forme di *capitare*, quando presenti in un contesto elevato, in *accadere* o *avvenire* (che si presta anche dal punto di vista fonetico alla resa di *happen*): di tutte le forme possibili, queste sono senz'altro le preferite in tali sostituzioni meccaniche. Quando invece *capitare* lo troviamo in contesti più bassi e colloquiali, le alternative di Pavese revisore sono sicuramente più espressive, come per l'appunto *toccare*. Riportiamo quindi il passo da *La iena*, usando come esempio una battuta ironica di Ismaele (che si colloca quindi in un registro più "basso" rispetto a quello della storia di Steelkilt): due volte *happen* è tradotto inizialmente con *capitare*, due volte viene sostituito con *toccare*.

[...]“Queequeg, my fine friend, does this sort of thing often **happen**?”
Without much emotion, though soaked through just like me, he gave me to understand that such things did often **happen**. [...]

[...]«Quiqueg, amico mio, **capita** ^{tocca} sovente questa specie di avventura?»:- Senza ~~molta~~emozione ^{molto commuoversi}, sebbene inzuppato ~~completo~~ ^{fradicio} come me, Quiqueg mi informò che quella specie di avventura **capitava** ^{toccava} sovente.[...] ⁸⁹

Consideriamo ora invece come in un altro passo, elevandosi per l'appunto il registro, *capitare* lasci il posto ai più elevati *accadere* o *avvenire*. Quello che importa comunque alla nostra analisi è di mettere in evidenza la censura di moltissime forme di *capitare* (molto diffuse nelle prose giovanili), in luogo di altre decisamente più congeniali, a prescindere dal contesto nel quale vengano espresse:

[...]when all at once a queer accident happened.[...]

89 cap. XLIX, p. 310

[...]quando d'un tratto ~~capitò~~^{avvenne} uno strano incidente.[...]90

È notevole poi la presenza di alcune formule di *avere* con valore di servile: nello stile del primo Pavese prosatore, che si vogliono considerare gli scritti di *Ciau Masino* o le prime traduzioni, si trovano varie espressioni con questa struttura, anche quando non si tratta di versioni dall'inglese. Paradossalmente poi, possiamo trovare questa formula in PV quando non è motivata dall'uso di *have to* in VO: per Pavese rappresenta quindi una vera o propria alternativa a *dovere* (infatti viene usata, come detto sopra, anche in certi luoghi dei componimenti in prosa giovanili), probabilmente desunta però dalla lingua parlata, più che dalla frequentazione della letteratura anglosassone. In ogni caso, tali espressioni vengono risolte in SV sempre con il servile *dovere*, migliorando sicuramente la scorrevolezza della lettura. Vediamo quindi due esempi, uno (raro) di traduzione letterale di *have to* e uno appunto non desumibile dalla forma della versione originale, che rappresenta perciò una buona spia delle abitudini stilistiche del giovane Pavese:

[...]for often, in what is called a long dart, the heavy implement has to be flung to the distance of twenty or thirty feet.[...]

[...]dato che sovente in quello che si chiama un lancio lungo il pesante arnese ~~ha da~~^{deve} venir^e scagliato alla distanza di venti o trenta piedi.[...]91

[...]The more I consider this mighty tail, the more do I deplore my inability to express it.[...]

[...]Più considero questa coda poderosa, più ~~ho da~~^{devo} deplorare la mia insufficienza ad esprimerla.[...]92

90 cap. LXVIII, p. 453

91 cap. LXII, p. 387

92 cap. LXXXVI, p. 499

Chiudiamo l'elenco delle modifiche lessicali sistematiche segnalando qualche altro fenomeno, come la tendenza costante all'abbattimento degli aggettivi possessivi, quando superflui: se in inglese la minore possibilità (se non impossibilità) a sottintendere certi elementi della frase è una costante della lingua, in italiano accade l'esatto contrario. Pavese quindi, in SV, fa piazza pulita degli elementi inutili che appesantiscono il discorso. Similmente accade con le espressioni *un/una qualche* (traduzioni di *some*) in cui, essendo praticamente coppie sinonimiche, uno dei due termini viene regolarmente omesso in SV.

Ancora: *qualunque* (come traduzione di *any* o *every*), che è la forma prevalente in PV (seguita da *ogni*), lo troviamo spesso modificato, quando il caso lo richiede, in *qualsiasi* o altri sinonimi; certe volte, per evitare la repetitio con *qualunque*, se usato nella stessa frase (ad esempio per tradurre *any... any...*), viene sostituito con sinonimi dalla sfumatura semantica meno vaga. In ogni caso questa sostituzione si verifica sovente. Mettiamo una piccola casistica di queste varie situazioni:

	VO	PV → SV
aggettivi possessivi omessi	[...]You said up there, didn't you? and now look yourself, and see where your tongs are pointing.(...) Drop your tongs, cook, and hear my orders. Do ye hear? Hold your hat in one hand, and clap t'other a'top of your heart, when I'm giving my orders, cook.[...]	[...]Hai detto lassù, no? ^F fa' attenzione, ora, dove puntano le tu molle. (...) Lascia andar ^e le molle. cuoco, e ascolta ^{gli} i miei ordini. Hai sentito? [←] «Tieni in una mano il cappello e ^{mettiti} piantati l'altra sul cuore, quand'io do gli ordini, cuoco.[...]» ⁹³
<i>un/una qualche</i>	[...]But my life for it he was either practically conversant with his subject, or else	[...]Ma scommetto la pelle che, o lui s' intendeva praticamente della cosa,

93 cap. LXIV, p. 400

	marvellously tutored by some experienced whaleman.[...]	oppure fu mirabilmente assistito da un qualche ^{baleniere} sperimentato baleniere .[...] ⁹⁴
modifiche di <i>qualunque</i>	[...]But were the coming narrative to reveal in any instance, the complete abasement of poor Starbuck's fortitude, [...]	[...]Ma se la narrazione che segue dovesse rivelare in qualche ^{caso} un-qualunque esempio il pieno avvilito della fortezza del povero Starbuck, [...] ⁹⁵
	[...]and so dead to anything like an apprehension of any possible danger from encountering them; [...]	[...]e così morto a qualunque cosa che somigliasse a un'apprensione di ^{qualsiasi} qualunque possibile pericolo nell'incontro, [...] ⁹⁶
	[...]he can better answer than any one else.[...]	[...]può rispondere lui meglio di ^{chiunque} qualunque altro [...] ⁹⁷

Grazie a tutti questi esempi possiamo quindi riscontrare come quelle soluzioni che richiamino in PV una forma prettamente vicina all'inglese, vengano spesso modificate o addirittura fatte sparire in maniera meccanica e programmatica, all'insegna di una maggiore pulizia e chiarezza nella lettura.

Riguardo le modifiche lessicali non sistematiche, è chiaro che esse investono gli aspetti e i campi semantici più disparati, ma, per evitare dispersione, siamo obbligati a offrire solo una selezione di quelle che possono risultare più interessanti ai fini della nostra indagine.

La prima cosa da notare, riguarda l'aggettivazione: spesso traballante e infelice in PV, viene completamente rivista in SV. Basta una breve comparazione per renderci conto in quale direzione si muova Pavese:

94 cap. LVI, p. 364

95 cap. XXVI, pp. 167-8

96 cap. XXVII, p.171

97 cap. I, p. 33

VO	PV	SV
civilized	civilizzato	incivilito
eager	ansiosi	eccitati
soothing	carezzevole	conciliante
small [riferito a <i>world</i>]	piccolo	angusto
spotted [riferito al corpo di Moby Dick]	macchiato	maculato
facetious	scherzevole	spiritoso
ivory	bianchissimo	eburneo
raw [riferito a <i>recluta</i>]	grezza	inesperta
knobby	noderose	indigeribili
plaited [riferito alla fronte del capodoglio]	spiegazzata	corrugata
redoubted [riferito a <i>harpooner</i>]	fortificato	temuto
shaggy [riferito ad Achab]	scontroso	irsuto
gnarled and knotted	contorto e nodoso	nocchioso e ritorto

Analizzando questa serie di varianti (selezionate in tutto l'arco dell'opera), è davvero stupefacente per certi versi la revisione di Pavese: se in PV il nostro autore cerca di essere il più fedele possibile al testo originale (è il caso di *civilizzato*, *piccolo*, *macchiato*), in SV tali aggettivi vengono sostituiti con sinonimi più confacenti al contesto che vanno ad esprimere. *Civilizzato* e *macchiato* (pur essendo la traduzione più ovvia di *civilized* e *spotted*) possono andare forse bene in italiano come attributi di cose, ma le varianti *incivilito* e *maculato* rendono decisamente meglio la sfumatura semantica.

Come possiamo notare dagli altri aggettivi, la revisione viene condotta all'insegna di una sprovincializzazione e di un innalzamento dei termini, anche perché le prime soluzioni (molto fedeli rispetto a VO), se efficaci in inglese all'interno di un sintagma (come *small world*), rese in italiano letteralmente, perdono parte dell'effetto che gli conferisce Melville nel testo originale. Nella coppia sinonimica finale, un aggettivo rarissimo come *nocchioso* rivoluziona totalmente il

sintagma, che in PV era stato reso in una maniera fin troppo ovvia.

Fra queste, però, la variante a mio avviso più significativa, per le implicazioni semantiche che porta con se, è senza dubbio quella di *ivory* riferito al *Pequod*: in PV riscontriamo il banale *bianchissimo*, ma la resa in SV è talmente riuscita (*eburneo*), da diventare uno dei veri e propri luoghi topici della traduzione di Pavese, spesso riproposto dagli altri interpreti di *Moby-Dick*. Tale forma, secondo il mio parere, rappresenta la cifra vera e propria della revisione all'opera di Melville: dimostra con precisione come Pavese conduca la revisione andando a colpire spesso quei luoghi e quelle espressioni che lo portano lontano dai registri alti del testo melvilliano. Invece è davvero notevole (e sarà argomento della seconda parte di questo elaborato) come le parti conservate in SV siano essenzialmente quelle riguardanti i registri bassi del plurilinguismo di Melville, evidentemente percepite come sufficientemente valide già in PV. È importante rimarcare nuovamente come queste parti siano intimamente legate alle prove di *Ciau Masino*, mentre le modifiche che vanno a innalzare il registro, siano il frutto della ricerca stilistica che Pavese mette a punto sulla sua prosa nel corso del decennio che separa PV da SV.

La dicotomia fra la bianchezza di Moby Dick e il candore dell'avorio che costituisce (e caratterizza) il *Pequod* non poteva essere enfatizzata in maniera migliore. Un'altra parola chiave di questo campo semantico, *whiteness*, resa praticamente sempre in PV con *bianchezza*, viene tradotta in maniera molto più varia ed elevata in SV, quasi a cercare di portare sui binari della variatio tipica delle lingue romanze, l'effetto altisonante che invece nella lingua inglese è tipico della repetitio (che richiama ancora di più l'andamento retorico della Bibbia). Guardiamo alcune di queste varianti nel cruciale capitolo de *La bianchezza della*

balena, che peraltro, al di là di questo e delle solite sostituzioni sistematiche, non presenta modifiche significative; riportiamo per intero il brano in cui compare più frequentemente la parola *whiteness*:

[...]«Signore, non era tanto la paura di dare in scogli nascosti, quanto la paura di quell'orribile ^{biancore} **bianchezza** che mi ha così agitato»?

Secondo: all'indiano nativo del Perù la vista continua delle Ande ingualdrappate di neve non reca nessun^o spavento, se non fosse la mera fantasia dell'eterno squallore gelato che regna a simili altitudini, e il pensiero naturale di quale cosa terribile sarebbe smarrirsi in una solitudine così inumana. Molto simile è ciò che accade al pioniere delle regioni vergini dell'Ovest, che osserva con relativa indifferenza una prateria sconfinata ricoperta di neve ammucciata senza ^{che} l'ombra di un albero o di un ramo ^{vi} a rompere^a l'estasi immobile ^{di tanto candore} ~~della~~ **bianchezza**. Non così il marinaio che contempi il paesaggio dei mari antartici; dove egli a volte per un ~~qualche~~ ^{infernale} trucco ^{infernale} delle potenze del gelo e dell'aria, vede, tutto tremante e già ~~mezzo~~ ^{semi} naufrag^{at}o, invece di arcobaleni che parlino di speranza e conforto alla sua sventura, ciò che ha l'aspetto di uno sconfinato cimitero che gli sogghigna coi suoi esili monumenti di ghiaccio e ^{le sue} ~~con~~ croci ^{scheggiate} ~~in~~ **frantumi**.

Ma tu dici: «^Ssecondo me' questo capitolo alla biacca intorno alla **bianchezza** è soltanto una bandiera bianca sporta da un'anima codarda: tu ti arrendi a un'ubbia, Ismaele!».[...]»⁹⁸

Ci siamo quindi spostati nel campo delle modifiche lessicali che investono i sostantivi: premesso che per le sostituzioni di avverbi (e anche di certi nomi e predicati) vale lo stesso discorso fatto sopra a proposito dell'aggettivazione, per eludere la dispersione che si verrebbe a creare nel nostro discorso, ci conviene prendere in esame solo alcune forme emblematiche. Abbiamo considerato prima la resa di *whiteness*, che viene risolta nelle maniere più disparate, passando dall'uso

98 cap. LXII, p. 267-8

monolitico proprio della *repetitio* biblica di VO e PV, alla *variatio* di SV. Essendo poi l'italiano e l'inglese due lingue con abitudini retoriche differenti, le varianti di SV, discostandosi dall'originale, rendono peraltro con maggiore giustizia la solennità del passo.

Analizziamo adesso invece una forma verbale molto diffusa, nonostante l'ambientazione marina dell'opera: la resa di *to burn*. Qui possiamo ravvisare una tendenza simile a quella riscontrata con *whiteness* e diversa dalla meccanicità con cui viene sostituito *capitare*. In questo caso la seconda versione tende a rendere solo più coerenti le scelte di PV: se in PV troviamo inizialmente spesso il banale *bruciare* (o in certi casi *ardere* o *accendere*), man mano che ci spostiamo verso la fine del libro, Pavese innalza *bruciare* in forme più ricercate, come appunto (e soprattutto) *ardere*. *Bruciare* passa così dalla larga maggioranza dei primi due terzi dell'opera, a trovarsi in minoranza nella parte finale: SV non fa che confermare e accentuare questa scelta iniziale.

Sono passi dell'opera in cui il simbolo del fuoco si fa via via più pregnante ed emblematico (la fucina del fabbro, la forgia del rampone di Achab, i corpisanti), come se l'attributo caratteristico di Ahura Mazda sia l'unica cosa, agli occhi di Achab, in grado di contrastare la potenza cieca del mostro, il cui bianco spettrale è in continuo contrasto con l'associazione naturale di Moby Dick agli abissi tenebrosi del mondo, ad Arimane quindi.

Pavese perciò in SV si uniforma alla tendenza di PV, modificando quelle forme di *bruciare* riscontrabili nei capitoli finali che permangono in PV, nonostante questo innalzamento di tono. Facciamo un esempio dal capitolo CXIX, quello in cui compaiono più fittamente le forme di *to burn*: sono solo due in PV (in totale controtendenza con i primi due

terzi dell'opera) le rese in *bruciare*, una delle quali viene prontamente modificata, secondo questa tensione:

[...]each of the three tall masts was silently **burning** in that sulphurous air, like three gigantic wax tapers before an altar. (...) but in all my voyagings, seldom have I heard a common oath when God's **burning** finger has been laid on the ship; when His "Mene, Mene, Tekel Upharsin" has been woven into the shrouds and the cordage.

While this pallidness was **burning** aloft, few words were heard from the enchanted crew; who in one thick cluster stood on the forecastle, all their eyes gleaming in that pale phosphorescence, like a far away constellation of stars. [...] The parted mouth of Tashtego revealed his shark-white teeth, which strangely gleamed as if they too had been tipped by corpusants; while lit up by the preternatural light, Queequeg's tattooing **burned** like Satanic blue flames on his body.[...]

[...]ognuno dei tre grandi alberi ^{ardeva} **bruciava** silenzioso, in quell'aria sulfurea, come tre gigantesche candele di cera ~~dinnanzi~~ a un'altare. (...) ma in tutte le mie navigazioni raramente mi è ^{accaduto} ~~capitato~~ di sentire una comune bestemmia, quando il dito **ardente** di Dio si è posato sulla nave, quando il suo ^{"Mene, Mene, Tekel Ufarsin"*} ~~«Mene, Mene, Tekel Ufarsin»~~ è stato intrecciato alle sartie e al cordame.

Mentre arriva **ardeva** questo pallore, poche parole s'udivano ^{fra} ~~dall'~~equipaggio incantato, che stava in ~~un~~ gruppo folto sul castello, tutti gli occhi scintillando in quello smorta fosforescenza come una lontana costellazione di stelle. [...] La bocca aperta di Tashtego rivelava i denti bianchi come di pescecane, che risplendevano stranamente, come se anch'essi avessero ~~avuto~~ fiamme in punta, mentre, rischiarato dalla luce soprannaturale, il tatuaggio di Quiqueg **ardeva** su quel corpo come sataniche fiamme ^{di} ~~d'~~azzurro.[...]99

Abbiamo preso in esame *whiteness* e *to burn* come casi simbolici della resa di sostantivi e forme verbali nella revisione: ora in chiusura di capitolo, accenniamo velocemente invece alla traduzione degli elementi

99 cap. CXIX, p. 650

semanticamente meno densi, come le interiezioni e le onomatopee. Parlando delle seconde, Pavese in PV non si discosta poi tanto da quelle presenti in VO (oppure le rende in modo impreciso), cambiandole poi, nella seconda versione, con forme più usuali al contesto italiano¹⁰⁰. Le interiezioni invece restano grosso modo le stesse in PV e in SV, ma dobbiamo assolutamente segnalare la modifica di un *neh* (spiccatamente piemontese e peraltro molto efficace in bocca a Stubb), nella forma standard *eh*.

[...]you want to poison us, do ye?[...]

[...]Voi ci volete avvelenare, ñeh?[...] ¹⁰¹

A conferma del fatto che tali elementi solitamente non subiscono modifiche in SV, nel capitolo de *Il doblone*, troviamo l'interiezione inglese *hem* sia in PV che in SV: la forma più usuale *ehm* non viene considerata, ma in ogni caso, per quanto rara, anche la variante *hem* appare accettabile in italiano.

100 si veda nel cap. II, p. 38 come l'onomatopea *pooh*, tradotta in PV con *peuh*, si uniformi alla forma standard *puah* in SV. Ma non sempre accade: ne *Il doblone* (XCIX), *caw* (onomatopea che indica il verso del corvo) viene resa foneticamente in *co* e non nell'usuale *cra*. In SV non viene toccata.

101 cap. LXXII, p. 430

CAPITOLO 4

Refusi corretti

La versione del '32 presentava un grande numero di errori tipografici di ogni genere: dalla dimenticanza o sostituzione o inversione di lettere interne alle parole, agli accenti non differenziati in grave e acuto, per non contare la numerazione romana totalmente errata di alcuni capitoli.

Non essendo possibile determinare la responsabilità di Pavese in tali refusi, questi ci interessano davvero poco; considereremo invece la correzione di alcuni errori grammaticali veri e propri e la verifica delle sviste di traduzione. Segnaliamo comunque il caso più eclatante di questa serie, ovvero l'errore tipografico nel primo capitolo che trasforma la traduzione di *meadow* (*praticello*) in un impossibile *fraticello* (poi ovviamente corretto in SV). Per le inesattezze che Pavese invece non ha voluto o potuto correggere, rimandiamo al capitolo dedicato nella seconda parte di questo elaborato.

Innanzitutto, prendendo in esame i refusi grammaticali, le forme (direi dialettali) del tema *intier-* vengono ripristinate tutte alla variante corretta *inter-*: è il caso dei numerosi *intiero* o *intieramente* presenti in numerosi luoghi della versione del 1932, e peraltro usati insieme ai vari *intero* e *interamente*. C'è però da dire che la percezione di tale grafia come erronea è una cosa abbastanza recente.

In modo uguale e contrario succede lo stesso a tutti participi di *dormire*, in cui lo scorretto *dorment-* viene sostituito con la forma tipica *dormient-*. Al di là di queste, che (a differenza dei casi del tema *famigl-* e altri esaminati precedentemente) non sono varianti accettabili nell'ortografia standard italiana, sono davvero pochi i refusi ortografici di PV, se consideriamo solo quelli dovuti a Pavese e non gli sbagli in

sede di stampa. Uno di questi è, ad esempio, l'uso di forme tronche di aggettivi e articoli davanti a parola che inizi con *s* impura. Casi come *nessun sguardo* e simili vengono corretti tutti in SV. Inoltre, un altro errore ortografico è *centrare* con il senso di *c'entrare*: a mio avviso può essere dovuto proprio a una disattenzione di Pavese, più che a una svista tipografica, infatti in SV lo rende con *entrare* senza pronome.¹⁰²

Un altro caso notevole è quello dei congiuntivi: dove richiesti dalla sintassi e non presenti in PV, nella seconda versione vengono regolarmente ripristinati, come è logico aspettarsi.

Considerando ora le incomprensioni nella traduzione, c'è da dire che nemmeno qui possiamo riscontrare numerosi casi, nonostante l'ampiezza di *Moby-Dick*, il che evidenzia quanto sia stata alta la soglia dell'attenzione di Pavese lungo tutto il corso della traduzione di PV. In realtà probabilmente il nostro autore non ne deve aver corretti poi tanti, essendosi concentrato, durante la revisione, soprattutto su questioni stilistiche.

Confrontando comunque le varianti delle varie edizioni originali di *Moby-Dick*, appare chiaro che tali refusi nella traduzione non possono essere stati motivati da lezioni differenti dei brani in questione. In ogni caso, non potendolo determinare con assoluta certezza, abbiamo confrontato sempre le differenze del testo inglese, senza però trovare ragioni sufficienti a motivare i refusi delle due versioni di Pavese sul piano delle diverse lezioni dell'opera originale: se il testo è dubbio, Pavese si limita a tradurre dall'edizione per lui disponibile, di conseguenza le sviste di traduzione sono proprio errori di comprensione o di disattenzione.

Il primo accidente che troviamo, peraltro comprensibilissimo vista la

¹⁰² cap. CII, p. 590 «e davvero i pollici non dovrebbero assolutamente **eentrare** in una congeniale misurazione della balena.»

specificità tecnica del brano in questione, è la dimenticanza, alla fine del capitolo *Cetologia*, di due specie di balene; in SV vengono aggiunte per forza di cose. Segnaliamo poi che, in tutte le edizioni dell'opera originale, l'elenco contiene sempre dodici specie: si tratta con buona probabilità di una banale dimenticanza, ma è bene riportarla comunque.

[...]The Bottle-Nose Whale; the Junk Whale; the Pudding-Headed Whale; the Cape Whale; the Leading Whale; the Cannon Whale; the Scragg Whale; the Coppered Whale; the Elephant Whale; the Iceberg Whale; the Quog Whale; the Blue Whale; etc.[...]

[...]Sono la Balena dal Naso a Bottiglia, la Balena Trinella, ^{la Balena a Testa di} Torta, ^{la Balena Promontorio,} la Balena Pilota, la Balena Cannone, la Balena Scheletrica^o, la Balena di Rame, la Balena Elefante, la Balena Borgognone, la Balena Quohog, la Balena Azzurra, ecc.[...] ¹⁰³

In un altro luogo, successivo a questa parte, troviamo invece un piccolo fraintendimento:

[...]Not the raw recruit, marching from the bosom of his wife into the fever heat of his first battle;[...]

[...]Nè^é la recluta inesperta ~~grezza~~ che ^{uscendo} ~~entra~~ di tra le braccia della moglie ^{entra} nell'ardore febbrile della sua prima battaglia,[...] ¹⁰⁴

Se Pavese (come sembra probabile) aveva inteso il significato reale della frase, la forma del periodo in PV esprime praticamente il contrario, quindi in SV è obbligato a introdurre un altro verbo per rendere la frase finalmente chiara, anche se questa resta ingarbugliata rispetto alla scorrevolezza dell'originale. La traduzione di Renato Ferrari, ad esempio, che si muove, considerate tutte le varianti del caso, grosso modo sui binari tracciati da Pavese (a differenza della versione polemica di Ruggero Bianchi), risulta decisamente più chiara e anche

103 cap. XXXII, p. 204

104 cap. XLVIII, p. 306

più fedele, nella costruzione, al testo melvilliano:

[...]Né l'inesperta recluta che passa dal petto della moglie al calore febbrile della sua prima battaglia,[...] ¹⁰⁵

Di certo la struttura di Pavese è quella più ardita, ma la larga similitudine prende corpo solo in SV: in PV sembra ancora una frase abbozzata.

Alla fine della storia del *Town-ho*, troviamo un'altra imprecisione, ma questa volta presente paradossalmente solo in SV: anche se esula dall'argomento di questo capitolo e di quello successivo (riguardante i refusi non corretti), essendo un caso unico, ne discutiamo ora. Qui è proprio il lavoro di revisione che ha introdotto l'errore, fraintendendo completamente il senso dell'originale:

[...]and the captain was forced to enlist some of the more civilized Tahitians[...]

[...]e il Capitano fu costretto ad arruolare qualcuno fra i tahitiani più **inciviliti**[...] ¹⁰⁶

Come si può facilmente capire, in SV la frase assume il significato diametralmente opposto. Tutte le ristampe di SV riportano questa lezione: è difficile determinare se sia stato introdotto in sede tipografica, per poi sopravvivere in ogni edizione successiva (Frassinelli, Adelphi, Mondadori), ma non si spiega altrimenti un errore così grossolano in fase di correzione.

Un altro refuso, peraltro perfettamente riscontrabile dall'incoerenza nei numeri della similitudine, lo troviamo nel capitolo de *La lenza*:

[...]and, like the **six** burghers of Calais before King Edward, the **six** men composing the crew pull into the jaws of death, with a halter around every

105 H. MELVILLE, *Moby Dick, ovvero la balena*, traduzione a cura di R. Ferrari, Novara, I.G. De Agostini, 1982, p. 261, vol. I

106 cap. LIV, pp. 353-4

neck, as you may say.[...]

[...]e, come i ^{sei} **cinque** borghesi di Calais dinnanzi a 'Re Edoardo, i **sei** uomini dell'equipaggio vogano verso le fauci della morte ^{ciascuno} con un capestro, si può dire, intorno al collo ~~di ciascuno~~.[...]¹⁰⁷

Di certo non si tratta di qualcosa di grave, ma in ogni caso lo segnaliamo: ovviamente nessuna variante del testo originale lo giustifica. Una svista simile si trova nel capitolo de *Il doblone*, in cui Pavese traduce *two scores of years* in *cinquant'anni*, per poi correggerlo in *quarant'anni* (p. 567). Possiamo riscontrare ancora lo stesso genere di errore nel capitolo dedicato alla storia del *Town-ho*: *six-and-thirty* tradotto in *trentacinque* e aggiustato successivamente in SV. Evidentemente Pavese non ha molta simpatia per il numero *six*.

Proseguendo nel testo, il refuso seguente lo troviamo anche questo ne *Il doblone*:

[...]Book! you lie there; the fact is, you books must know your places.[...]

[...]Libro! ^{queste sono frottole} ~~eeoti-là~~; il fatto è che voi libri dovete ^{stare al} ~~conoscere il~~ vostro posto.[...]¹⁰⁸

Questo è sicuramente il più interessante della serie: in PV, Pavese associa a *to lie* il significato di *giacere*, stravolgendo la frase pur di rendere tale sfumatura. Durante il lavoro di revisione però, si deve essere accorto che in questo caso *lie* assume il significato di *mentire*, di conseguenza corregge il tiro modificando completamente la struttura del periodo originale: anche questa volta opta per una perifrasi. Da un rapido confronto con le altre versioni, tutti i traduttori riportano il significato originale di *mentire*: ci troviamo davanti quindi a un'incomprensione vera e propria del giovane Pavese, ma in SV riesce a

107 cap. LX, p. 380

108 cap. XCIX, p. 565

risolvere brillantemente la frase, a differenza di altri (come il Ferrari) che la traducono letteralmente. Come rimarcheremo nei capitoli seguenti, Pavese è infatti attentissimo nella resa delle battute di Stubb, i cui enunciati vengono spesso caricati in traduzione per rendere meglio in italiano il ritmo concitato e l'ironia delle sue battute.

Una correzione (sempre ne *Il doblone*) che ci ha lasciato invece inizialmente perplessi, soprattutto per il fatto che è uno dei luoghi modificati in SV, è *Surgeon's Astronomy*¹⁰⁹. In PV viene tradotto in *l'Astronomia di Surgeon*, quindi Pavese crede che Surgeon sia l'autore di un trattato di astronomia: accorgendosi poi che tale scienziato non è documentato nelle enciclopedie, corregge la frase in *l'astronomia del chirurgo*, il cui significato però non è chiaro.

Una nota di Ferrari, nella sua edizione, ci scioglie il mistero: Melville si riferisce con quella locuzione alla credenza popolare nell'influsso astrologico sulle parti del corpo umano. Non è escluso che Pavese abbia quindi capito in SV il senso della frase, ma è un peccato che non ne abbia aggiunto una nota. Di certo il refuso era gravissimo e lo doveva correggere per forza.

Chiudiamo questa parte con un paio di sviste terminologiche: una si trova nel capitolo CII (p. 586), in cui Pavese fraintende totalmente la sfumatura di *wood*. In quel contesto, tale termine assume il significato di *bosco* (come riportato in SV), ma in PV riscontriamo *legno*, che è sicuramente un refuso di traduzione.

L'ultimo errore di questa serie è molto simile al precedente e riguarda la resa di *iron*: nel capitolo dedicato alla seconda giornata di caccia a Moby Dick, *iron* viene inspiegabilmente tradotto con *legno*, forse per confusione con il termine che lo precede (*wood*): andiamo a vedere il passo in questione:

¹⁰⁹ cap. XCIX, p. 568

[...]oak, and maple, and pine wood; iron, and pitch, and hemp[...]

[...]quercia, acero e pino; ^{ferro} ~~legno~~, pece e canapa[...]¹¹⁰

Come è chiaro da questo elenco di refusi, tolte le piccole imprecisioni rilevate, il testo di PV era già sufficientemente solido: emendati questi errori, il suo *Moby Dick* risulta ancora più preciso.

Davvero un peccato quella correzione inspiegabile di *inciviliti* in *incivili*, anche se (come già detto) non ce la sentiamo di escludere a priori il fatto che il refuso possa essere stato introdotto in sede tipografica, per poi non venire più rimosso nemmeno nelle ristampe successive (d'altra parte, visti i numerosi errori presenti nella prima edizione del '32, appare chiaro che la sorveglianza ortografica degli editori di Frassinelli è stata parecchio blanda).

110 cap. CXXXIV, p. 712

CAPITOLO 5

Note aggiunte

Nella seconda versione il traduttore aggiunge diverse note critiche: ne contiamo 24 su un totale complessivo di 106 (in SV). Praticamente aumentano di circa il 30%. Bisogna però sottolineare che Pavese ne toglie una da PV.

Sembrerà paradossale, ma l'analisi di una questione relativamente poco importante, come le note dell'apparato critico, ci ha rivelato in realtà almeno uno spunto importante, che ci può essere di aiuto nella comprensione del lavoro di revisione di Pavese.

Ma andiamo per gradi: come abbiamo constatato nelle parti precedenti di questo elaborato, Pavese rivede la sua versione anche e soprattutto alla luce di nuove considerazioni critiche e stilistiche; lo stesso saggio iniziale viene irrobustito e ampliato, inoltre vengono aggiunte appunto diverse note.

Le possiamo dividere per comodità in tre categorie: quelle riguardanti le citazioni bibliche, quelle connesse ai problemi di resa dall'inglese e un insieme di note essenzialmente storiografiche, biografiche e culturali.

Da questi tre gruppi esulano (e ce ne occuperemo in chiusura del capitolo) una nota davvero importantissima (se non fondamentale) e l'unica nota rimossa dalla prima edizione.

Analizzando il primo raggruppamento (le note riguardanti le citazioni bibliche), ci pare chiaro che Pavese deve aver percepito come davvero ostici, per un pubblico cattolico, i continui riferimenti alla Bibbia. Per il lettore americano questi devono essere apparsi come decisamente più comprensibili, per una ragione storica. L'Italia infatti è sempre stata un

paese cattolico: il popolo conosce quindi la fabula biblica essenzialmente attraverso le funzioni religiose, che venivano celebrate in latino fino al Concilio Vaticano II. Di conseguenza, la mitologia ebraica non è per niente conosciuta in Italia, se non nei suoi luoghi più celebri e in quelli essenziali a legare il Nuovo Testamento all'Antico.

La questione negli Stati Uniti, invece, è davvero differente, sin dagli inizi della sua storia. Con questo non voglio perdermi a considerare i rapporti personali di Melville con la Bibbia e le varie correnti del cristianesimo, ma voglio focalizzare l'attenzione sulla differenza di percezione che l'impasto biblico di *Moby-Dick* crea nel lettore italiano rispetto a quello americano. Un importante amico di Melville, ovvero Hawthorne, nei suoi racconti si era infatti concentrato spesso sulle conseguenze culturali della colonizzazione della East Coast, durante il '600, da parte dei puritani: prima con il *Mayflower* e poi ancora con i reduci della rivoluzione di Cromwell. Non per niente gli Stati Uniti sono la prima repubblica dell'età moderna (i puritani erano anti-monarchici, come si può desumere dalle conseguenze della Rivoluzione Inglese). Ancora, il movimento di rinascita spirituale e cristiana, che pervade tuttora gli Stati Uniti, ha anche quello una chiara derivazione puritana, irrobustita dall'apporto di altre dottrine simili. Queste peraltro si inseriscono via via nel continente di pari passo con le persecuzioni religiose in Europa, entrando in conflitto anche con le correnti precedenti del puritanesimo, come è il caso dei quaccheri: in questo senso sono paradigmatici il racconto *The Gentle Boy* di Hawthorne e altri luoghi delle *Twice Told Tales*.

Tutti questi apporti religiosi di stampo calvinistico-puritano, anche se in conflitto fra loro in certi casi, hanno comunque abituato il popolo americano alla costante presenza della Bibbia nella vita quotidiana

quanto in nessun altro stato occidentale, sia esso cattolico o protestante. È emblematica la presenza di questo libro anche nei comodini dei motel più scalcinati, per non contare il topico, nel genere western, del venditore itinerante di bibbie.

Questa divagazione è importante a far capire come tale ibridazione con il testo biblico, presente in tutto *Moby Dick*, possa venire recepita in maniera differente nella nostra e nella loro cultura. Pavese se ne deve essere accorto e aggiunge quindi all'apparato critico maggiori riferimenti ai passi biblici citati: riferimenti questi, infatti, quasi del tutto assenti nelle note di PV. Se andiamo a contarle, sono 8 su 24, un terzo esatto. In PV invece, per farci un'idea, ce n'è solamente una: il riferimento davvero criptico al libro dei Re riguardo la meridiana di Ahaz (p. 195), nel capitolo *Cetologia*.

Con questo non voglio sostenere che Pavese, per la seconda versione, costruisca un apparato critico completo riguardo i riferimenti biblici (Gorlier infatti, nell'edizione dei *Meridiani*, raddoppia le note di questo genere), ma ciò non toglie che almeno così riesce a chiarire le citazioni più ostiche per il lettore italiano.

L'altra categoria di note, ovvero i profili biografici e le varie notizie storiche e culturali, anche se rappresenta la maggioranza delle aggiunte, non ci offre nessuno spunto interessante: la metà sono biografie di personaggi magari poco conosciuti al lettore italiano (ma fino a un certo punto), il resto sono alcune precisazioni non fondamentali.

Il gruppo che invece ci interessa di più è quello delle note riferite ai problemi di resa dall'inglese. Le riportiamo tutte, essendo quelle più pertinenti al nostro argomento: Pavese ne aggiunge tre.

1. L'epiteto *hussy* significa massaia impertinente, donnaccia.¹¹¹

111 cap. XV, p. 107

2. Usata nell'inglese.¹¹² [riferito ad *ambregris*]

La spiegazione del bisticcio melvilliano fra *hussy* e il cognome della locandiera bisbetica di Nantucket (*Hussey*, foneticamente quasi identico) rende l'episodio all'inizio del capitolo XV decisamente più divertente. Per chi non ha a disposizione il testo originale la sfumatura si perde del tutto: Ismaele non conosce personalmente la signora in questione, ma appena arrivati alla locanda, vedendola imprecare contro un avventore, la indica a Quiqueg come appunto la signora Hussey.

La seconda nota serve invece a giustificare la presenza di una parola francese del testo originale: viene preservata nella traduzione per distinguerla semanticamente dalla resa di *grey amber* in *ambragrigia*, come si può desumere dal passo in questione.

La terza della serie la trattiamo a parte perché è quella nota fondamentale di cui parlavamo all'inizio. Questa viene messa per spiegare la traduzione del titolo *The Prairie* in *La preghiera*. Ora, nessuna sfumatura di *prairie* può suggerire la traduzione in *preghiera*, che in inglese si dice *prayer* (parola in ogni caso foneticamente simile). Vediamo comunque cosa dice l'Oxford a proposito:

prairie /ˈpreəri/ *n* wide area of level land with grass but not trees, esp in N America.¹¹³

L'unica traduzione accettabile diventa perciò *prateria*; ciò non toglie che, data l'assurdità del titolo rispetto al contesto del capitolo, anche i traduttori seguenti restano perplessi. Ferrari lo traduce, ad esempio, con *Il decifratore*, concentrandosi quindi sul tema del brano, ovvero la fisiognomica del capodoglio. Comunque non si capisce perché Melville

112 cap. XCII, p. 537

113 OXFORD DICTIONARY OF CURRENT ENGLISH, Oxford, Oxford University Press, 1974

abbia intitolato così il capitolo: probabilmente per analogia fra la vastità della prateria e la fronte ampia della balena.

Ad ogni modo, Pavese rivedendo la sua versione, si sente in dovere di motivare la sua scelta singolare. Riportiamo la nota integralmente:

Il titolo esatto di questo capitolo, sulla scorta delle edizioni più sicure, è *The Prairie*, cioè *La prateria*. Il traduttore può essersi qui attenuto alla lezione di talune edizioni inglesi, o comunque aver inteso, nel dubbio di una lezione certa, *La preghiera*, che ai critici oggi sembra insostenibile.

In effetti, alcune edizioni del testo riportano una diversa lezione di *The prairie* e, confrontando con le varianti d'autore riportate dall'edizione Norton, ci accorgiamo che in *A prairie* viene scritto *praire*, parola che però non significa nulla, in quanto è solamente un refuso. Questo ci apre diversi scenari interpretativi. Come abbiamo detto nella premessa, non conosciamo le fonti dell'edizione Constable, che possono essere sia le prime edizioni inglesi che quelle americane: quasi sicuramente però (per le ragioni esposte precedentemente) si appoggia direttamente ad *A* nella sua interezza. La Constable deve contenere perciò la lezione erronea *praire* (contenuta in *A* e corretta in *E*), che Pavese, non trovando un migliore significato (dato che tale parola non esiste in inglese), ha reso con *preghiera*, probabilmente per analogia con la parola *prayer*. La cosa strana è che nella nota, il nostro traduttore difende ad ogni modo una tesi insostenibile e mantiene comunque come titolo *La preghiera*, senza accorgersi però che tale resa non è in ogni caso giustificabile. Ancora più singolare è il fatto che la versione corretta compare per la prima volta in *E*, mentre le edizioni inglesi a cui si riferisce Pavese (quasi sicuramente la Constable) si appoggiano invece ad *A* (come abbiamo dimostrato nella premessa). Sarebbe quindi davvero interessante riuscire a determinare se *SV* nasce

anche da un confronto con edizioni diverse di *Moby-Dick*, ma, da quanto emerge dalla nostra ricerca, nessuna sostituzione appare dettata da una diversa lezione del testo originale.

In ogni caso, questa nota ci appare importantissima perché quanto meno dimostra con assoluta certezza che il traduttore, durante il lavoro di revisione, era conscio della travagliata storia editoriale dell'opera. Comunque ribadiamo ancora una volta che, per quanto siamo stati in grado di riscontrare, Pavese deve aver usato la medesima edizione sia per la traduzione che per la revisione. In questo senso, tale nota è l'unica fonte disponibile in grado di determinare la scoperta, da parte di Pavese, delle problematiche che potevano derivare dalle diverse lezioni del testo originale.

Ci chiediamo quindi quali siano le *talune edizioni inglesi* (al di là della Constable), di cui parla il traduttore, che riportano come titolo *The Praire*, visto che tale lezione, secondo l'edizione Norton, è appunto tipica della prima versione americana. Di certo, considerando anche il numero di volgarismi, oscenità e frecciate alla monarchia inglese presenti nella traduzione, l'edizione del 1922 in mano a Pavese sembra davvero molto più vicina ad A che all'edizione E di Bentley. Ad esempio, negli aspetti considerati, la Constable riporta la lezione americana (come è anche il caso di *The Praire* e dell'assenza della citazione iniziale dal *Paradise Lost*), mentre è difficile, se non impossibile, trovare riscontri desunti da E in tutta la versione di Pavese.

Il nostro traduttore non si focalizzerà comunque più di tanto su tali questioni nel lavoro di correzione, convinto di possedere un'edizione sufficientemente fedele al testo originale. Questo in fondo è vero, dato che nessuna delle epurazioni della prima edizione inglese viene riportata dalla Constable; anzi, come vedremo, tale mancanza di

censura autorizza Pavese a caricare questi aspetti del testo (volgarismi, bestemmie, eccetera) nella versione in italiano. Tuttavia, anche se non ci è stato possibile determinarlo con chiarezza, mancano quasi sicuramente tutte le varianti di Melville presenti in E, citazione miltoniana inclusa.

Ribadiamo poi che le censure e i rimaneggiamenti di Bentley non rendono A più fedele di E, in quanto anche Melville ci mette mano e corregge diversi errori. Perlomeno però Pavese ha lavorato su un testo che, anche se non accurato filologicamente, tuttavia è integrale e non mutilato.

Mettiamo ora in chiusura l'unica nota presente in PV che Pavese ha emendato in SV: peraltro non è difficile capirne il motivo.

[...] *Yankee**[...] ¹¹⁴

* Gli americani del nord-ovest della Nuova Inghilterra. Pare la corruzione indiana della parola *anglais*.

Ora, noi sappiamo bene che tale etimologia è errata. O meglio, era un'idea parecchio diffusa all'epoca di Pavese, ma che ai giorni nostri è decisamente superata: di certo l'origine della parola non è ancora del tutto sicura. Essendo un prestito presente in numerose lingue (compresa la nostra), riportiamo la voce del Dizionario Treccani:

Yankee <*jä'nki*> s. ingl. [di origine incerta: forse nomignolo fondato su un dim. dell'oland. *Jan* «Giovanni»] (pl. *Yankees* <*jä'nki*>). - **1.** Soprannome che negli Stati Uniti d'America veniva dato dapprima dagli inglesi agli abitanti della Nuova Inghilterra;¹¹⁵

Come si può intuire dalla voce in questione, nonostante l'etimologia

114 cap. LIII, p. 325

115 VOCABOLARIO DELLA LINGUA ITALIANA, Roma, Istituto della enciclopedia italiana fondata da G. Treccani Editore, 1987

sia comunque incerta, *Yankee* non può derivare da una corruzione fonetica di una parola francese, perché veniva inizialmente usato dagli inglesi come dispregiativo per i coloni del New England. L'etimo riportato dal Treccani è indicativo in quel senso: dato che il nordest degli Stati Uniti è stato occupato inizialmente dagli olandesi, prima della penetrazione inglese, appare chiaro che la deformazione di *Jan* sia l'origine più corretta. D'altra parte, lo stesso Melville era di origine olandese e New York era un tempo nominata Nuova Amsterdam. Inoltre, gli *Yankee* non sono di certo (questo è lapalissiano) gli abitanti del nordovest. Probabilmente Pavese si deve essere accorto di queste due gravi imprecisioni e ha cassato la nota nella seconda edizione: l'assenza di un'interpretazione condivisa di tale etimo è la spiegazione più plausibile della mancata modifica della nota in questione.

CAPITOLO 6

Inversioni e modifiche sintattiche

Prima di concentrarci sui cambiamenti veri e propri alla sintassi, è bene analizzare la variazione dell'ordine delle parole all'interno dei sintagmi nominali. Ora, l'ordo naturalis dell'inglese obbliga sostanzialmente ad anteporre l'aggettivo al sostantivo. Come è noto però, in italiano le cose sono un po' diverse: la maggiore libertà nell'ordinare gli elementi della frase permette di cambiare la disposizione senza poi troppi vincoli, ottenendo un insieme di effetti retorici e anche semantici che nell'inglese non è possibile riscontrare. Ad esempio, il sintagma *un buon uomo* ha una sfumatura di significato un po' diversa da *un uomo buono*, ma in inglese si traducono entrambi con *a good man*. La variazione dell'ordine in *a man good* non è infatti ammissibile all'interno di tale lingua.

Sotto questo punto di vista, il confronto fra le differenze di PV e SV fa emergere, nella seconda versione, una forte tendenza al ripristino dell'ordo naturalis italiano in forme del genere. Spesso infatti, anche quando nessun effetto retorico o fonetico o semantico lo richiede, troviamo in PV tantissimi sintagmi nominali in cui l'aggettivo è anteposto al nome, esattamente come presente nella versione originale.

Pavese deve aver percepito come troppo innaturale la continua riproposizione dell'ordine inglese nei casi in cui in italiano questo suoni decisamente come non necessario; inoltre l'effetto che può dare tale atteggiamento è quello di un maggiore innalzamento di registro rispetto all'originale, in quanto, nella lingua italiana, queste inversioni sono tipiche del linguaggio poetico. Quando l'ordine **aggettivo+sostantivo** è visto come non necessario, notiamo quindi in SV una costante

sostituzione di queste forme in sintagmi del genere **sostantivo+aggettivo**.

Quando invece permane la scelta di mantenere quello che per la lingua inglese è l'ordo naturalis, come possiamo notare dagli esempi seguenti, spesso ciò accade per determinate ragioni che variano di volta in volta: anche se questi casi sarebbero più pertinenti all'argomento della seconda parte del nostro elaborato, li trattiamo qui per rendere il confronto con le altre forme più significativo.

Un terzo raggruppamento include i sintagmi in cui, molto più raramente, avviene il contrario, ovvero cioè quando dall'ordine **sostantivo+aggettivo** di PV, si passa a quello opposto in SV.

Sintagmi nominali in cui si verifica

l'inversione dei termini rispetto alla resa in PV

VO	PV	SV
dreadfully cut	spaventose ferite	ferite spaventose ¹¹⁶
a similar adventure	una simile avventura	un'avventura simile ¹¹⁷
these extraordinary effects	questi straordinari effetti	questi effetti straordinari ¹¹⁸
valiant chase	una robusta caccia	una caccia risoluta ¹¹⁹
tissued, infiltrated head	la cellulosa e porosa testa	la testa cellulosa e porosa ¹²⁰
the alleged right	l'invocato diritto	il diritto invocato ¹²¹
a better voyage	un miglior viaggio	un viaggio migliore ¹²²

Sintagmi nominali in cui non si verifica

l'inversione dei termini rispetto alla resa in PV

116 cap. III, p. 53

117 ibid.

118 ibid.

119 cap. LXXXI, p. 477

120 cap. LXXVIII, p. 456

121 cap. XC, p. 527

122 cap. CXIX, p. 654

VO	PV = SV
deep sealine	la profonda s ^a agola ¹²³
those ancient days	quegli antichi tempi ¹²⁴
sore wrestlings	atroci contorsioni ¹²⁵
dreadful storm	tremendo fortunale ¹²⁶
murky light	deboli lumi ¹²⁷

**Sintagmi nominali in cui si verifica il ripristino
dell'ordine di VO rispetto alla resa in PV**

VO	PV	SV
courteous principle	principio cortigiano	cortigianesco principio ¹²⁸
immediate auspices	auspicii immediati	diretti auspici ¹²⁹
mystic significance	significato mistico	mistico significato ¹³⁰
fine brains	cervello buono	buon cervello ¹³¹
dark canoes	canoe scure	nere canoe ¹³²
spread intensity	intensità diffusa	diffusa intensità ¹³³
glorified White Whale	Balena Bianca gloriosa	gloriosa Balena Bianca ¹³⁴

Riguardo al primo gruppo, per dimostrare come tale fenomeno sia frequente in tutta la revisione, abbiamo riportato tre sintagmi dello stesso paragrafo: come possiamo facilmente riscontrare, quando Pavese cambia in SV l'ordine delle parole rispetto a quello di VO, si tratta di casi in cui la disposizione originale dei termini non fa che appesantire il testo in italiano. Simili correzioni, che rappresentano il gruppo più consistente, attraversano tutta l'opera e snelliscono di gran lunga la

123 cap. IX, p. 77

124 *ivi*, p. 78

125 *ivi*, p. 81

126 *ivi*, p. 82

127 *ivi*, p. 85

128 cap. XC, p. 525

129 cap. CI, p. 579

130 cap. CVI, p. 604

131 cap. CVIII, p. 612

132 cap. CX, p. 620

133 cap. CXXIV, p. 663

134 cap. CXXXIII, p. 700

scorrevolezza rispetto alla resa di PV. A nostro avviso però è bene focalizzarci sulle altre due serie, che ci fanno capire ancora meglio le linee guida della revisione di Pavese.

Per il secondo gruppo abbiamo estrapolato gli esempi da un unico capitolo (*Il sermone*), questo per una ragione particolare. Infatti i casi in cui l'ordine originale viene mantenuto rispetto a PV, riguardano essenzialmente passi che dovevano suonare altisonanti per forza di cose: il capitolo IX è quindi un ottimo esempio per dimostrare la nostra tesi. L'ordine **aggettivo+sostantivo** si presta davvero bene a esprimere la solennità del discorso di padre Mapple: Pavese, di tutte le forme riscontrabili in tale passo, ne modifica appunto solo una, in totale contro tendenza rispetto al capitolo III (analizzato nel primo raggruppamento). Lì sono le forme i cui termini vengono invertiti in SV ad essere la maggioranza. Sostanzialmente, se riscontriamo un sintagma **aggettivo+sostantivo** rimasto invariato dal lavoro di correzione, spesso lo troviamo in passi analoghi (dal punto di vista del registro) al sermone di Mapple.

In ogni caso il gruppo a nostro avviso più interessante è il terzo, perché ci fa rendere bene conto di come la percezione di Pavese, davanti alla problematica dell'ordo naturalis inglese, si sia in SV maggiormente acuita rispetto alla prima stesura. Il ripristino dell'ordine interno dei sintagmi di VO, rispetto alla resa in PV, segue anch'esso delle linee guida ben precise: questi casi infatti sono maggiormente riscontrabili verso la fine dell'opera, quando cioè tutto il linguaggio si innalza progressivamente e i passi scritti con un registro elevato si infittiscono. Inoltre, essi vanno a investire spesso sintagmi i cui termini vengono modificati in SV. Casi come *nere canoe*, *cortigianesco principio* e *gloriosa Balena Bianca* si prestano sicuramente meglio di

altri al mantenimento dell'ordine inglese e ai vari effetti che può comportare nella lingua italiana. Probabilmente, se tali sintagmi non avessero subito modifiche lessicali in SV, l'ordine **sostantivo+aggettivo** sarebbe rimasto invariato. Riguardo agli altri casi di questa serie, *buon cervello* cambia leggermente la sfumatura semantica rispetto a *cervello buono* (esattamente come nell'esempio precedente di *buon uomo*); inoltre le varianti *mistico significato* e *diffusa intensità* ci portano su un piano magniloquente che si presta meglio al contesto dei brani in questione.

Pavese quindi in SV inverte i termini di gran parte dei sintagmi **aggettivo+sostantivo** in modo da adeguarli all'ordine naturale dell'italiano, ma allo stesso tempo tende a conservare quelli che si prestano meglio a rendere determinate sfumature retoriche. Inoltre, verso la fine dell'opera (a causa in parte del progressivo innalzamento del registro), riscontriamo un aumento delle inversioni che invece ripristinano la disposizione originale rispetto alla resa in PV.

Considerando un altro aspetto dell'ordine degli elementi della frase, ovvero la resa degli iperbati, Pavese lavora in contrappunto al testo originale, seguendo in certi casi l'ordine melvilliano, in altri no. Ma ciò che è importante notare è una progressiva riduzione degli stessi: se un iperbato è congeniale viene mantenuto, se viene sentito come troppo arcaizzante (e scarsamente funzionale alla scorrevolezza della frase) viene abbattuto. Sono rari i casi in cui, rispetto a PV, l'iperbato viene introdotto. Mettiamo un po' di esempi.

[...] ~~hanno~~, uscendo dal loro formicaio sulle acque; ^{hanno} scorrazzato[...] ¹³⁵

[...] ragazzi, ^{presto} dovremo ~~presto~~ abbatte^e ~~già~~ le vele.[...] ¹³⁶

[...] ^{Achab} era stato ^{segnato} ~~Achab~~ ~~marchiato~~ a quel modo[...] ¹³⁷

135 cap. XIV, p. 104

136 cap. XL, p. 241

137 cap. XXVIII, p. 177

[...]le regioni ^{conosciute} di caccia al capodoglio ~~e conosciute~~ [...] ¹³⁸

A prescindere che siano presenti o meno nell'originale, gli iperbati di PV tendono a dileguarsi; questa operazione aumenta indubbiamente la scorrevolezza della lettura, rendendo alcune frasi meno pompose e più funzionali. La modifica tipica riguarda i sintagmi verbali spezzati dall'avverbio, che viene in SV anteposto o posposto in base all'effetto che Pavese reputa più congeniale (non riportiamo esempi perché succede davvero di frequente). Gli iperbati introdotti, rispetto a quelli eliminati, sono peraltro una minoranza e non vanno mai a colpire sintagmi dall'unità robusta. Inoltre non si tratta mai di rotture ampie o significative. Un esempio che valga per tutti:

[...]Avrebbe ^{anche} potuto ~~anche~~ pigliarmi a calci [...] ¹³⁹

Ora, considerando l'immensità di un'analisi esauriente di tutte le modifiche generali alla sintassi, ci pare giusto prendere in esame solo un insieme di brani emblematici, in modo da evidenziare con il confronto alcuni atteggiamenti caratteristici.

Ci sono diversi capitoli interessanti ai fini della nostra ricerca, quindi ci limiteremo a estrapolare tre passi, fra i più significativi in questo frangente:

	VO	PV → SV
1.	Ahab well knew that although his friends at home would think little of his entering a boat in certain comparatively harmless vicissitudes of the chase, for the sake of being near the scene of action and giving his orders in person, yet for Captain Ahab to have a boat actually apportioned to him as a regular headsman in the hunt--above	Achab sapeva bene ^{issimo} che benché i suoi amici ^{di terra} in patria poco avrebbero badato alla sua ^{gli avrebbero senza dubbio consentito di} entrata ^{re} in una lancia: ^{durante certe vicissitudini relativamente innocue della caccia, per trovarsi nel teatro} poter essere vicino alla scena dell'azione e dar ^e gli ordini di persona ^{i suoi ordini} , durante certe vicissitudini relativamente innocue

138 cap. LXXXVII, p. 501

139 cap. XXIX, p. 183

	<p>all for Captain Ahab to be supplied with five extra men, as that same boat's crew, he well knew that such generous conceits never entered the heads of the owners of the Pequod. Therefore he had not solicited a boat's crew from them, nor had he in any way hinted his desires on that head. Nevertheless he had taken private measures of his own touching all that matter.</p>	<p>della eaccia, pure che il °Capitano Achab avesse una lancia realmente riservata a se stesso; come regolare uomo di testa nella eaccia, e che sopra'tutto il °Capitano Achab fosse provvisto di cinque uomini in più come ^{per} equipaggio ^{are} di questa stessa lancia, sapeva bene ^{issimo}, dico, che simili idee generose non erano mai entrate in testa ai proprietari del ^{Pequod} Pequod. Perciò egli non aveva ^{chiesto} sollecitato da loro ^{un} equipaggi^o di lancia, né in nessun modo aveva fatto cenno dei suoi desideri a questo riguardo. ¹⁴⁰</p>
<p>2.</p>	<p>But the captain, having some unusual reason for believing that rare good luck awaited him in those latitudes; and therefore being very averse to quit them, and the leak not being then considered at all dangerous, though, indeed, they could not find it after searching the hold as low down as was possible in rather heavy weather, the ship still continued her cruising, the mariners working at the pumps at wide and easy intervals; [...] “Though no small passage was before her, yet, if the commonest chance favoured, he did not at all fear that his ship would founder by the way, because his pumps were of the best, and being periodically relieved at them, those six-and-thirty men of his could easily keep the ship free; never mind if the leak should double on her. In truth, well nigh the whole of this passage being attended by very prosperous breezes, the Town-Ho had all but certainly arrived in perfect safety at her port without the occurrence of the least fatality, had it not been for the brutal overbearing of Radney, the mate, a Vineyarder, and the bitterly provoked vengeance of Steerkilt, a Lakeman and desperado from Buffalo.</p>	<p>Ma avendo il °Capitano ^{speciali} insolite ragioni ^{per} di credere che una rara fortuna lo attendesse in quelle latitudini ^{non si sentiva per nulla disposto} ed essendo perciò molto contrario ad abbandonarle e non venendo allora ^{La falla non venne per il momento} considerata molto pericolosa, benché a dir la verità non fossero riusciti a trovarla pur avendo esaminato la stiva tanto in basso quant'era possibile ^{con} in un mare piuttosto grosso ^{anzichè}; e la nave continuò la sua crociera e i marinai lavorarono alle pompe prendendosi lunghi e spensierati intervalli. [...] «Sebbene ^{questa} non fosse questa una traversata da poco, pure se la più ordinaria delle fortune lo favoriva, il °Capitano non aveva nessun timore che la sua nave si dovesse ^{affondare} sommergere per via ^P poiché le pompe erano ottime e dandovisi periodicamente il cambio i suoi trentacinque ^{sei} uomini potevano facilmente tenerla sgombra, ^{se} anche se la falla si fosse raddoppiata. Davvero, ^{avendo brezze felici favorito} essendo stato quasi tutto il viaggio favorito da brezze felici, il <i>Town-ho</i> sarebbe più che certamente giunto ^{incolume} in porto in perfetta incolumità senza ^{toccare} incontrare la minima sventura, se non</p>

		fosse stato della brutale arroganza di Radney, il secondo, un nativo di ^{el} Vigneto, e della vendetta amaramente provocata di Steerkilt, un Uomo dei Laghi e un disperato, nato a Buffalo. ¹⁴¹
3.	<p>And, indeed, it seemed small matter for wonder, that for all his pervading, mad recklessness, Ahab did at times give careful heed to the condition of that dead bone upon which he partly stood. For it had not been very long prior to the Pequod's sailing from Nantucket, that he had been found one night lying prone upon the ground, and insensible; by some unknown, and seemingly inexplicable, unimaginable casualty, his ivory limb having been so violently displaced, that it had stake-wise smitten, and all but pierced his groin; nor was it without extreme difficulty that the agonizing wound was entirely cured.</p> <p>Nor, at the time, had it failed to enter his monomaniac mind, that all the anguish of that then present suffering was but the direct issue of a former woe;</p>	<p>E ^{in verità} certo, pare ei fosse ^{c'era} poco da meravigliarsi che, con tutta la sua ^{generale} assoluta e folle indifferenza, a volte Achab s'interessasse tanto alle condizioni di quell'osso morto su cui in parte poggiava. Poiché non era stato molto tempo prima che la nave salpasse da Nantucket che lo avevano trovato una notte disteso a terra prono e privo di sensi, essendosi ^{la gamba d'avorio}, per un qualche accidente sconosciuto e apparentemente inesplicabile e nemmeno immaginabile, ^{spostata} con tanta violenza ^{spostata} la ^{gamba d'avorio} da ^{ferirlo} colpirlo e quasi trapassarlo all'inguine come un palo. E non fu senza difficoltà estrema che l'atroce ^{piaga} ferita si poté guarire completamente.</p> <p>Quella volta E nemmeno ^{non} aveva mancato quella volta di ^{immaginarsi} entrarli nella sua testa monomaniaea che tutti gli spasimi della sua attuale sofferenza fossero non erano che la ^{conseguenza} diretta conseguenza di un dolore precedente;¹⁴²</p>

Ognuno di questi estratti ci permette di fissare alcuni punti fondamentali del lavoro di correzione sintattica di Pavese. Basta il primo per capire come le critiche di Bianchi (ce ne occuperemo in dettaglio nel prossimo capitolo), sulla presunta adesione totale al testo melvilliano, siano francamente un po' eccessive. Se è vero che in PV ciò avviene spesso (come abbiamo visto in altri aspetti dell'opera), la revisione stravolge frequentemente la struttura sintattica di PV, per renderla più scorrevole in italiano. L'esperienza con Lewis e Anderson,

141 cap. LIV, pp. 330-1

142 cap. CVI, p. 603

se è importante come palestra per imparare il "mestiere di tradurre", non può essergli stata poi molto d'aiuto nell'affrontare un periodo spesso complesso, ipotattico e articolato come quello melvilliano.

Molti luoghi in PV vengono tradotti appunto seguendo da vicino la struttura del testo originale, ma questo porta a ingessare quelli che in Melville sono periodi perfettamente fluidi. Nel caso 1, il traduttore ripensa completamente la frase in SV, modificando la disposizione dei vari elementi della stessa per venire incontro a un'esigenza di chiarezza e per risolvere meglio la prosa originale in forme più congeniali al ritmo italiano.

Alcuni fenomeni costanti di questo lavoro sono facilmente riscontrabili nei brani 2 e 3. Se traducendo PV Pavese è tendenzialmente mimetico rispetto al testo originale, in SV (quando Melville usa un periodo paratattico) subordina le frasi in modo da creare un monoblocco più affine alla prosodia italiana; quando però il testo originale è ipertrofico il traduttore non si fa molti scrupoli, durante la revisione, a spezzare il periodo in segmenti sintattici più comprensibili.

La lingua inglese infatti è sempre foneticamente più corta di quella italiana: un conto è l'effetto che un periodo ampio può dare in tale lingua, un altro è ciò che può risultare dalla riproposizione delle identiche strutture del testo originale in italiano. Da un lato Pavese in PV (e ancora meglio in SV) stravolge la paratassi originale in una ipotassi decisamente più sintetica e compatta, perfezionandola nella revisione (esempio 1); dall'altro, se il testo originale presenta un periodo ampio, mantenuto anche a costo di involuzioni ardite in PV, durante la correzione queste frasi (che suonerebbero poco o per niente scorrevoli in italiano) vengono spezzate in unità sintattiche meno corpose

(esempio 2).

Un'altra tendenza del lavoro di revisione (questa davvero prevedibile), è l'abbattimento costante dei termini che risulterebbero ridondanti per la sintassi italiana, ma che in inglese sono necessari, soprattutto nei periodi complessi. La possibilità di sottintendere alcuni termini della frase è infatti estremamente più utilizzata nell'italiano, visto che in inglese i pronomi personali o possessivi (come avevamo già visto) sono assolutamente necessari all'economia del periodo. Ma anche gli elementi che non sono percepiti come indispensabili possono essere cassati o riscritti (esempio 3).

Certo, quando in PV la frase viene resa in maniera poco chiara, Pavese non si fa certo scrupoli a introdurre termini che vanno a specificare meglio certi aspetti, a prescindere se siano presenti o meno in VO; tuttavia c'è da dire che questi casi, a nostro avviso, sono la minoranza rispetto al numero degli abbattimenti e delle semplificazioni sintattiche operate in SV.

Il testo ne esce rinvigorito e moltissime frasi infelici, anche se vicine all'impalcatura sintattica originale, vengono risolte in maniera più brillante, soprattutto dal punto di vista della scorrevolezza del testo e del ritmo interno al periodo.

Dopo aver analizzato la correzione della sintassi in generale, concentriamoci sulla resa di alcune parti fortemente ritmiche della prosa melvilliana. Come dimostrato da Mathiessen, certi brani ricalcano infatti da vicino l'andamento del *blank verse* giambico shakespeariano. Ora, è noto che Pavese conobbe l'opera di Mathiessen nel momento immediatamente successivo alla revisione di *Moby Dick*, quindi non poteva essere a conoscenza della sua teoria riguardo la forte presenza di

blank verse all'interno della prosodia melvilliana, soprattutto nei passi drammatizzati.¹⁴³ Tale teoria peraltro è stata parzialmente superata, considerando la fortissima presenza di questo verso elisabettiano in tutta la prosa angloamericana (similmente a quanto accade in italiano con l'endecasillabo). Fatto sta che il *blank verse* attraversa tutto *Moby-Dick* ed è interessante perlomeno vedere come si comporta Pavese in entrambe le sue versioni. Infatti, la palestra poetica di *Lavorare stanca* (iniziata proprio nel periodo della stesura di PV, come dimostrato da Calvino) lo deve aver reso sensibile alla pulsione ritmica anche dei testi in prosa. Inoltre dobbiamo tenere presente la resa ritmica del parlato nei suoi testi giovanili, come *Ciau Masino*, in cui l'uso costante dell'anacoluto e del polisindeto richiamano nella scrittura il ritmo del dialetto, intaccando in parte lo stile usato per tradurre *Moby-Dick* la prima volta¹⁴⁴.

Nelle liriche giovanili, il lungo verso della poesia-racconto (desunto parzialmente da Whitman) viene strutturato su una variante del verso accentuativo tipico di certa poesia del '900 (Bacchelli, Palazzeschi, ecc.), in cui la misura delle sillabe si fa oscillante rispetto a un ritmo che tende invece alla costanza. Il verso di Palazzeschi, ad esempio, al di là del numero delle sillabe, ha un forte andamento giambico, mentre quello di *Lavorare stanca* si fonda per lo più sull'allineamento di gruppi (quasi anapestici) di due sillabe atone più una terza tonica.

Prendiamo come esempio lo stesso brano scelto da Matthiessen per

143 F. O. MATTHIESSEN, *American Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1941, p. 426 «In view of Shakespeare's power over him, it is not surprising that in 'The Quarter Deck', in the first long declaration from Ahab to the crew, Melville broke at times into what is virtually blank verse, and can be printed as such»

144 si veda a questo proposito quanto detto dalla Stella (op. cit. p. 64) «Pavese traduce con una sua formula tipica, tra l'anacoluto e la ripetizione enfatica: "le balene", (che sembra un soggetto che stia per essere seguito dal suo oggetto), "bisogna avvistarle prima di ucciderle", è invece come vediamo seguito da due verbi che lo trasformano in oggetto tramite l'impersonale "bisogna" che pure era presente in inglese "must be seen".»

dimostrare la sua tesi, e manteniamone la divisione in versi:

But look ye, Starbuck, what is said in heat,
that thing unsays itself. There are men
from whom warm words are small indignity.
I meant not to incense thee. Let it go.
Look! see yonder Turkish cheeks of spotted tawn
living, breathing pictures painted by the sun.
The pagan leopards - the unrecking and
unworshipping things, that live; and seek, and give
no reasons for the torrid life they feel!

Ma bada, Starbuck, ciò che si dice nell'ardore	_ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _
si disdice da sé. Ci sono uomini	_ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _
le cui parole infiammate non offendono troppo.	_ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _
Non intendevo provocarti. ^B vada.	_ _ ^ _ ^ _ ^ _
Guarda! Vedi quelle facce idolatre dalle chiazze abbronzate,	^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _
quei quadri viventi che respirano , dipinti dal sole. ^{vivi e respiranti?}	^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _
I leopardi pagani, gli esseri senza pensieri	_ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _
e senza culto che vivono e non cercano e non d'anno	_ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _
ragioni della loro torrida vita ^{che sentono!} ¹⁴⁵	_ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _ ^ _

Questo è un capitolo peraltro (a differenza dell'esempio precedente) con davvero pochi cambiamenti, se non quelli meccanici alla morfologia e queste variazioni alla sintassi: peccato forse per quel *Bada* che, a nostro avviso rende *Let it go* in maniera meno efficace di *Vada*, ma le altre modifiche non incidono pesantemente a livello semantico, quindi questo passo si presta bene a considerare i cambiamenti alla struttura sintattica sotto un punto di vista esclusivamente ritmico.

Abbiamo diviso anche noi la prosa in modo da riprodurre l'andamento dei *blank verse* di Melville nella traduzione, per notare a colpo d'occhio l'effetto della resa e dei cambiamenti di Pavese. Se in

145 cap. XXXVI, p. 230. Per comodità, l'alternanza fra sillabe toniche e atone è stata resa con due simboli diacritici non convenzionali: [-] a indicare le atone e [^] per le toniche.

VO è il giambo a dominare (come notato dal Matthiessen), in PV e in SV riscontriamo la dominanza del piede tipico del verso lungo pavesiano, ovvero l'anapesto¹⁴⁶, anche se talvolta è interpolato con una riproposizione dell'andamento giambico originale. Con solo due modifiche, nelle frasi meno robuste da questo punto di vista, il ritmo cambia. Guardando lo schema metrico delle variazioni ci accorgiamo poi che, se nel primo caso la pulsione originale viene in parte ripristinata, nel secondo il ritmo si fa meno sincopato e più scorrevole con l'introduzione di un segmento anapestico, rendendo così la frase più vicina al verso pavesiano.

Comunque, quello che è importante evidenziare è l'orecchio di Pavese al problema del ritmo¹⁴⁷: se, quando possibile, viene ricalcato su quello originale, negli altri casi l'influsso della sua prosodia tipica si fa sentire. Quando modifica il testo, la tendenza è quella di una regolazione approssimativa della pulsione degli accenti fra questi due poli opposti: il giambo del *blank verse* melvilliano e l'anapesto del suo verso lungo. Ovviamente una schematizzazione rigorosa è impossibile. Inoltre siamo consapevoli che questi non possono essere atteggiamenti derivati da scelte programmatiche, ma semmai da tensioni inconsce; tuttavia è interessante notare come la frase venga modificata sintatticamente per venire incontro ad esigenze ritmiche: i periodi meglio bilanciati, sotto questo punto di vista, risultano infatti invariati.

146 P. G. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 191 «In modo analogo si può descrivere il verso di *Lavorare stanca* di Pavese, in cui si allineano gruppi di tre sillabe con la terza tonica (anziché la seconda), in serie di 4 (versi di 13 sillabe), ampliabili a 5 o 6 (versi di 16 o 19 sillabe). Su questa base si innestano variazioni ritmiche che risultano, per contrasto, particolarmente sensibili (si avverta che questo non è l'unico modo per descrivere il verso di Pavese.)»

147 C. PAVESE, *Il Mestiere di Vivere*, 22 marzo 1947: «Ecco perché *Moby Dick* è una scoperta del nostro tempo. Non è personaggi, è puro ritmo. Narrerà ora non chi "conosce la natura umana" e ha fatto scoperta di psicologie significative, ma chi possiede blocchi di realtà, esperienze angolari che gli ritmano e cadenzano e ricamano il discorso.»

Affrontando adesso invece le modifiche alla punteggiatura, quello che ci interessa fare emergere è soprattutto l'uso delle sospensioni in SV nelle parti maggiormente drammaturgiche dell'opera.

Un'altra volta, l'accostamento di Pavese al suo sconosciuto contemporaneo Céline ci può risultare utile: il celebre uso delle esclamazioni e dei puntini di sospensione nel suo stile, volto a creare quella *petite musique* (come amava definirla egli stesso) che fa da basso continuo allo stile dei suoi romanzi, ricorda per certi aspetti l'uso che ne fa Pavese nelle sue opere giovanili in prosa. In realtà Pavese in SV ci mette poca farina del suo sacco, ripristinando per lo più le pause originali cassate nella traduzione di PV, alcune peraltro importantissime (si veda sotto la sospensione che in VO enfatizza l'esitazione di Starbuck davanti alla tentazione di ammutinarsi).

Procedendo nell'opera infatti, il linguaggio e i ragionamenti di Achab si fanno sempre più deliranti e spezzettati, e le sospensioni si infittiscono. Si viene così a creare un muro sempre più alto fra il capitano e il suo equipaggio, con le uniche eccezioni di Pip e Starbuck¹⁴⁸. Il primo personaggio è ricalcato sul ruolo del buffone di corte del *Lear* ed è l'unico che può confrontarsi con Achab, in quanto posto come lui al di fuori dei binari della razionalità (anche se in maniera uguale e contraria¹⁴⁹). Starbuck invece è l'unico a cercare

148 F. O. MATTHIESSEN, *American Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1941, p. 426 «The only other member of his crew who dares even to try to sway him is Starbuck. But his failure is foreshadowed from the first description of him as a steadfast, careful man who is full of awe, abiding firm in the conflict with seas or whales or 'any of the ordinary irrational horrors of the world', yet unable to withstand 'those more terrific, because more spiritual terrors, which sometimes menace you from the concentrating brow of an engaged and mighty man'.»

149 si veda W. H. AUDEN, *Gli irati flutti*, Roma, Fazi Editore, 1995, pp. 148-9 «Pip è più significativo perché la sua disperazione è legata dialetticamente a quella di Achab. Presi assieme essi rappresentano quei due opposti tipi di disperazione che Kierkegaard definisce: “La disperazione della debolezza, cioè la disperazione del voler disperatamente non essere se stessi” e “la disperazione della temerarietà, cioè la disperazione del voler disperatamente essere se stessi”.»

disperatamente fino alla fine di ristabilire un contatto con l'umanità ormai repressa di Achab. Gli altri ufficiali o sono troppo gretti (Flask) o troppo gioviali (Stubb) per accorgersi (se non inconsciamente) della strada che il loro capitano ha deciso di intraprendere per sé e per l'equipaggio intero.

Non per niente la presenza del *blank verse* si fa più fitta nei deliri di Achab con Pip e Starbuck. In SV perciò l'uso dei puntini di sospensione si fa più sensibile in tali parti, anche dove non suggerito esplicitamente dalla struttura del testo originale. In questo Melville (ma anche Pavese) usa soluzioni simili a quelle appunto della prosodia céliniana, in cui la pausa diventa un elemento fondamentale nella ricreazione della lingua parlata (soprattutto nei suoi aspetti più vicini alla rappresentazione del vero e proprio delirio). Questo atteggiamento è invece meno riscontrabile, ad esempio, nelle conversazioni con l'altro membro dell'equipaggio a cui Achab dà confidenza, ovvero Fedallah.

Nelle discussioni col Parsi, il capitano del *Pequod* mostra infatti il suo lato più freddo e fatalistico; inoltre le risposte del ramponiere sono profezie lapidarie, non assistiamo mai ad un vero e proprio dialogo concitato fra i due. Il delirio di Achab è proprio tipico del suo atteggiamento con Pip e Starbuck, oppure delle riflessioni a voce alta scaturite dal confronto con loro due: è appunto in quelle parti che l'uso delle pause di sospensione in VO (e quindi in SV) si fa più intenso rispetto alla resa in PV. Similmente, c'è da dire, la resa delle sentenze e delle riflessioni di Starbuck, si fa più ricca di pause drammatiche in tali momenti. Il fraseggio di Pip invece è sempre concitatissimo, in chiaro contrasto con Achab, che ne rappresenta infatti l'esatto opposto. Al di là di questi riscontri, è interessante anche sottolineare il lavoro di Pavese sul modo di parlare di Stubb, che è quello più vicino a una resa scritta

della lingua parlata: anche nel suo caso, per ragioni diverse dalle precedenti (e più vicine appunto ai motivi per cui Cèline infittisce la sua prosa con i tre puntini) troviamo in SV un aumento delle pause e delle esclamazioni.

Tralasciando il modo di parlare spezzettato e logorroico di Pip, perché non viene minimamente toccato in SV, esaminiamo da vicino alcuni esempi del delirio di Achab, delle riflessioni di Starbuck e delle battute di Stubb. La citazione a pagina 33 del nostro elaborato sarebbe perfetta per queste considerazioni, ma non la riportiamo nuovamente per evitare ridondanza.

	VO	PV → SV
Starbuck	But shall this crazed old man be tamely suffered to drag a whole ship's company down to doom with him?—Yes, it would make him the wilful murderer of thirty men and more, if this ship come to any deadly harm; and come to deadly harm, my soul swears this ship will, if Ahab have his way. If, then, he were this instant—put aside, that crime would not be his.	E bisognerà passivamente soffrire che questo vecchio insensato si trascini insieme ^{alla rovina} tutto l'equipaggio d'una nave alla rovina? ... Certo, ^s farebbe di lui l'assassino ^{testardo} intenzionale di trenta e più uomini, se ^a questa nave toccasse capitasse in una qualunque disgrazia mortale; e capitare capiterà, me lo giura la mia anima, se Achab farà come vuole. Se dunque in quell'istante lo mettersero... in disparte non farebbe quel delitto. ¹⁵⁰
Achab	“Omen? omen?—the dictionary! If the gods think to speak outright to man, they will honourably speak outright; not shake their heads, and give an old wives' darkling hint.—Begone! Ye two are the opposite poles of one thing; Starbuck is Stubb reversed, and Stubb is Starbuck; and ye two are all mankind; and Ahab stands alone among the millions of the peopled earth, nor gods nor men his neighbors! Cold, cold—I shiver —How now? Aloft there!	«Presagio? presagio?... il vocabolario! Se gli d'èi credono bene di parlar ^e francamente all'uomo, gli parlano francamente, da gentiluomini; e non stanno lì a scuoter ^e la testa e a dare un accenn ^o i misterios ⁱ , come ^{le} vecchie comari. Va' via! Voi due siete i poli opposti di un essere solo: Starbuck è Stubb rovesciato e Stubb è Starbuck, e voi due siete tutta l'umanità; ed Achab sta solo tra i milioni che popolano la terra, ^e non ha per èon vicini né gli d'èi né gli

150 cap CXXIII, p. 661

	D'ye see him? Sing out for every spout, though he spout ten times a second!”	uomini! Freddo, freddo! io tremo!...: Ebbene? Arriva oè! La vedete? Segnalate ogni volta, anche se sfiata dieci volte al secondo!» ¹⁵¹
Stubb	“By salt and hemp!” cried Stubb, “but this swift motion of the deck creeps up one's legs and tingles at the heart. This ship and I are two brave fellows!—Ha, ha! Some one take me up, and launch me, spine-wise, on the sea,—or by live-oaks! my spine's a keel. Ha, ha! we go the gait that leaves no dust behind!”	«Per la canapa e il sale!» esclamò Stubb; «ma questa velocità della coperta ^{monta} sale su per le gambe e formicola nel cuore. Questa nave ed io siamo due di fegato!... Ah! ah! Prendetemi, qualcuno, e buttatemi di schiena nel mare...: sangue di Giuda! ^{dorsale} ei ho la spina che è una chiglia. Ah! ah! andiamo al passo che non lascia polvere di dietro !» ¹⁵²

Le sospensioni si fanno infatti più intense in SV, ma d'altronde questo succede soprattutto per ripristinare le pause originali di Melville. Da notare anche come questi modi di rendere il parlato, sia in senso alto e drammatico, sia in senso basso e colloquiale, si facciano più frequenti man mano che ci avviciniamo alla conclusione tragica dell'opera.

Di sicuro interesse è come l'enfaticizzazione delle pause serva a rendere effetti diversi in base al personaggio che parla: nel caso di Starbuck, evidenziano, ad esempio, l'apprensione dell'ufficiale davanti alla sicura tragedia che può derivare dalla follia del capitano della nave, inoltre esprimono benissimo il tentennamento davanti alla prospettiva eventuale di un ammutinamento condotto da lui; nel caso di Achab invece, le sospensioni fanno risaltare maggiormente la cadenza drammaturgica del suo delirio e la voce della sua coscienza rabbiosa (non per niente si rivolge a Starbuck¹⁵³). Nel caso di Stubb rendono con ancor più efficacia il suo fraseggio ricco di lazzi e di battute. In tutti e tre i casi, ad ogni modo, l'infittirsi dei puntini di sospensione in SV

151 cap. CXXXIII, p. 708

152 cap. CXXXIV, p. 711

153 anche se Pavese scrive *Stubb* in entrambe le versioni: è uno dei refusi non corretti di cui ci occuperemo nella seconda parte

aumenta di conseguenza l'effetto espressivo che ne può derivare e avvicinano il testo pavesiano ancora di più alle intenzioni dell'opera originale.

Abbiamo cercato di mettere in luce come le modifiche di Pavese alla sua prima versione mirino, sotto il punto di vista sintattico, a rendere più snelle e facili da leggere frasi che risultano in PV davvero ostiche e lontane dalla scioltezza e dall'equilibrio melvilliano; inoltre, Pavese si comporta in contrappunto con il testo originale, avvicinandosi a esso, per quanto possibile, negli effetti ritmici ed espressivi, ma discostandosene nella resa della sintassi in senso stretto, cercando di ricostruire il periodare melvilliano sulle strutture della lingua italiana. Ogni elemento del testo che riconduce alla forma inglese in PV, viene infatti spesso epurato o perlomeno corretto in SV.

Il risultato finale è quello di una sintassi che, pur tenendo sempre presente il testo inglese soprattutto per quanto concerne determinati aspetti, trova la sua ragione di essere all'interno dei binari usuali della prosodia italiana: dalla revisione il periodo ne esce rafforzato e meglio bilanciato, ma anche paradossalmente più vicino agli effetti dell'opera originale.

CAPITOLO 7

Considerazioni generali sulla revisione

Esaminando le modifiche di diverso genere nella loro globalità, possiamo accorgerci meglio di come tali variazioni contribuiscano a creare la fisionomia finale del testo: analizziamo un brano da *Il doblone*. La scelta di tale capitolo è motivata proprio dalla presenza fitta di tutti i fenomeni che abbiamo elencato nelle pagine precedenti. Per facilitare la comprensione, abbiamo evidenziato in rosso i refusi corretti, in verde le modifiche alla sintassi e le inversioni, in blu i cambiamenti al lessico. Gli altri cambiamenti sono stati comunque riportati, ma poiché investono gli aspetti grafici e la morfologia, non ci serve metterli in evidenza come gli altri: per i più notevoli abbiamo comunque utilizzato il grassetto, che abbiamo usato anche per far risaltare le frasi del testo originale sede di modifica.

Il doblone è, per certi versi, uno dei capitoli fondamentali dell'intera opera e non ci stupisce più di tanto che Pavese l'abbia così a lungo rimaneggiato: la simultaneità di diversi registri linguistici e le speculazioni dei vari membri dell'equipaggio intorno alle immagini del doblone sono questioni che rendono difficile il lavoro di traduzione, soprattutto per l'insieme dei flussi di coscienza diversi nel tono e nei contenuti. Tali riflessioni rappresentano infatti la *Weltaanschauung* personale dei personaggi chiamati in causa e ognuno di essi viene fatto parlare da Melville nella maniera espressivamente più congeniale alla loro personalità.

La parte di Stubb è, per queste ragioni, senz'altro la più difficile. In tutta PV, Stubb (anche se è un ufficiale) è modellato sul tipico del proletario d'ingegno riscontrabile nei primi lavori in prosa di Pavese: la

parentela con Masin o con quello che sarà Berto, il meccanico ex galeotto di *Paesi tuoi*, è evidente.

Come dicevamo nella premessa, Pavese infatti, essendo impossibilitato a recarsi in America per conoscere gli americani di persona, ricrea i personaggi di umile estrazione interpolando quanto desunto dai libri letti e tradotti con le tipologie di popolani ed emarginati che incontra nel corso della sua vita, dai contadini di Santo Stefano Belbo, ai battellieri e agli operai di Torino. Come dice egli stesso nei saggi e in molti altri luoghi¹⁵⁴, attraversare la cultura americana gli è servito soprattutto ad accorgersi del potenziale espressivo dell'ambiente in cui era cresciuto. Il lavoro di ricostruzione della prosa su ritmiche dialettali, come già detto, altro non è che il tentativo di forgiare uno *slang* puramente letterario in grado di dar voce a tali personaggi (*slang*, lo ricordiamo, pressoché inesistente all'interno di un sistema linguistico come quello italiano, basato più sulla diglossia lingua/dialetto che sulla presenza contemporanea di una varietà illustre e di una colloquiale della stessa lingua).

Stubb è il personaggio ideale, in quest'ottica, per Pavese: è quello che possiede il linguaggio più marcatamente popolare e la sua ruvidezza sarcastica lo rende il personaggio più adatto a una resa espressiva dei suoi enunciati. Come abbiamo già visto, se ci sono inflessioni dialettali in PV, spesso queste sono in bocca a Stubb.

Nel lavoro di revisione, Pavese si muove in due direzioni: il grosso delle oscenità espresse dal personaggio viene preservato (e ce ne

154 valga per tutti «[parlando di sé e Vittorini] Noi scoprimmo l'Italia – questo il punto – cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna. E che questa amorosa simpatia coi forestieri non risultasse a nessun tradimento della nostra presunta realtà sociale e nazionale, lo si vede nel fatto che qualcuno di noi continuò a svilupparsi e giunse persino a una faccia insospettata – inconfondibile e autentica alla critica più malevola – senza nessuna soluzione di continuità, senza coscienza di voltare la casacca. Io almeno non credo di averla voltata.» in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, p. 223

occupere nella seconda parte), forse appunto perché molto più congeniali da rendere per la prosa del giovane Pavese, ma allo stesso tempo le frasi di Stubb, quando riviste, vengono aggiustate con maggiore attenzione per enfatizzarne la colloquialità. Inoltre il traduttore depura dalle sue battute i dialettalismi più spiccati di PV.

Questa attenzione su Stubb rappresenta una buona cifra dei due poli su cui si muove Pavese: preservare da un lato le parti a registro basso (al massimo migliorandole nella resa), innalzare dall'altro invece le parti a registro elevato, cassando le forme desuete, i provincialismi, le parti ridondanti e troppo letterali della traduzione e aggiungendo, se necessario, termini ulteriori per meglio specificare quanto espresso magari da una lezione originale troppo stringata rispetto a quanto richiesto dall'economia della lingua italiana.

Per queste ragioni, *Il doblone* si presta davvero bene a una considerazione generale del lavoro di revisione. Come avevamo accennato prima, non ce la sentiamo di condividere in toto quanto detto da Ruggero Bianchi nella prefazione alla sua traduzione "anti-pavesiana" di *Moby-Dick*¹⁵⁵: se le sue critiche sarebbero pienamente sottoscrivibili se fossero dirette solamente a PV, francamente ci paiono eccessive per SV (che è la versione che ha in mano lui), alla luce del confronto fra le due edizioni. Bianchi sembra non rendersi conto, al contrario, di quanto fatto da Pavese pur avendo a disposizione pochissimi studi critici (giusto un saggio del *revival* melvilliano di John Freeman, datato 1926), a differenza sua che ha potuto contare su

155 R. BIANCHI, *Introduzione*, in H. MELVILLE, *Moby-Dick*, Milano, Mursia, 1996, p. LXXXIV «[parlando della versione di Pavese] Dà, soprattutto, l'idea di non controllare a fondo la densa "qualità metaforica" dell'originale; quasi che preferisse esprimersi in un italiano infelice pur di rispettare una presunta "letteralità", che è invece intensamente immaginifica. La sua è a tratti una fedeltà talmente esasperata che, nell'aspirazione a non "travisare" il testo, "lo smarrisce" nelle sue valenze letterali, prima ancora che metaforiche.»

almeno altri due rilanci fondamentali della critica melvilliana, come quello operato dal New Criticism negli anni '40 e quello dei decostruzionisti in tempi più vicini a noi.¹⁵⁶

Anzi, dal nostro confronto appare chiaro che, perlomeno in sede di revisione, la tendenza di Pavese è di andare a lavorare proprio su ciò che è oggetto delle critiche di Bianchi, fra cui l'italiano infelice e l'eccessiva "letteralità". Certo, il pionierismo di PV intacca tuttora certi luoghi di SV, e sicuramente la riscrittura di Pavese appare aderente al tessuto originale rispetto ad altre (in primis Bianchi, ma anche Draghi o Ferrari), ma le tensioni che emergono dallo spoglio mettono chiaramente in luce il tentativo pavesiano di reinterpretazione personale del testo. Inoltre, l'accentuarsi in SV della forbice fra i numerosi registri espressi dal plurilinguismo del libro è una spia evidente del fatto che, seppure ben motivato, il discorso di Bianchi appare ai nostri occhi quantomeno polemico ed eccessivo.

Ma andiamo a spiegare nel dettaglio le nostre argomentazioni con l'analisi di questi lunghi frammenti da *Il doblone*.

VO	PV → SV
<p>It so chanced that the doubloon of the Pequod was a most wealthy example of these things. On its round border it bore the letters, REPUBLICA DEL ECUADOR: QUITO. So this bright coin came from a country planted in the middle of the world, and beneath the great equator, and named after it; and it had been cast midway up the Andes, in the unwaning clime that knows no</p>	<p>Per caso ⁱIl doblone del ^{Pequod} Pequod ^{era} capitava ad essere un ricchissimo esempio di tutto ciò. Sull'orlo rotondo portava le lettere REPUBBLICA DEL ECUADOR: QUITO. Così questa moneta lucente veniva da un paese situato in mezzo al mondo, sotto il grande equatore, battezzato col nome dell'equatore, ed era stata fusa a mezza costa sulle Ande, in quell'invariabile</p>

156 G. MARIANI, *Allegorie impossibili*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 204 «a partire dagli anni '60 tanto il New Criticism che la tradizione umanistica diverranno i bersagli polemici di un nuovo discorso critico destinato ad avere profondi effetti sulla critica letteraria americana. Con l'avvento del decostruzionismo si creeranno le condizioni per una sorta di secondo "Melville revival" che non solo coglierà la grandezza di *Moby Dick* proprio nel suo "disordine" di romanzo moderno o addirittura post-moderno, ma "riscoprirà" e loderà testi melvilliani sino ad allora apparsi tediosi, caotici, e moralmente o artisticamente inaccettabili come *Pierre* o *The Confidence-Man*.»

autumn. Zoned by those letters you saw the likeness of three Andes' summits; from one a flame; a tower on another; on the third a crowing cock; while arching over all was a segment of the partitioned zodiac, **the signs all marked with their usual cabalistics, and the keystone sun entering the equinoctial point at Libra.**

Before this equatorial coin, Ahab, not unobserved by others, was now pausing. [...]

“No fairy fingers can have pressed the gold, but devil's claws must have left their mouldings there since yesterday,” murmured Starbuck to himself, leaning against the bulwarks. **“The old man seems to read Belshazzar's awful writing.** I have never marked the coin inspectingly. He goes below; let me read. A dark valley between three mighty, heaven-abiding peaks, that almost seem the Trinity, in some faint earthly symbol. So in this vale of Death, God girds us round; and over all our gloom, the sun of Righteousness still shines a beacon and a hope. If we bend down our eyes, the dark vale shows her mouldy soil; but if we lift them, the bright sun meets our glance half way, to cheer. Yet, oh, the great sun is no fixture; and if, at midnight, we would fain snatch some sweet solace from him, we gaze for him in vain! This coin speaks wisely, mildly, truly, but still sadly to me. I will quit it, lest Truth shake me falsely.”

“There now's the old Mogul,” soliloquized Stubb by the try-works, “he's been twigging it; and there goes Starbuck from the same, and both with faces which I should say might be

clima ^{invariabile} che non conosce autunni. Circondata da queste lettere, si vedeva l'immagine di tre vette delle Ande, e sulla prima una fiamma; una torre, sull'altra; sulla terza, **una** gallo che cantava; mentre, arcuato sul tutto, ^{appariva} **e'era** un segmento dello ^Z**zodiaco**; a scomparti, ^{dove} i segni ^{erano} tutti rappresentati nei soliti modi cabalistici, ed il sole, chiave di volta, **ehe** entrava nell'equinozio ⁱⁿ alla **Libra.**

Dinnanzi alla moneta equatoriale Achab, non senza esser^e notato da altri, s'era ora fermato.[...]

«Nessun dito fatato può aver toccato l'oro, ma gli artigli del diavolo **de'bbono** averci lasciato là i segni fin da ieri» mormorò a se stesso Starbuck, appoggiandosi alla murata. «**Pare che il** vecchio ^{ha tutta l'aria di} **legga** ^{ere} **la** ^{tremenda}

scrittura terribile di Baldassarre. Non ho mai ^{guardato} ^{studiato bene quel} **la moneta per** **osservarla.** ^{Scende} **Va** in cabina: posso leggere. Una valle scura in mezzo a tre picchi poderosi, **dritti** al cielo, che **sembran**^o quasi la Trinità, in **un qualche** debole simbolo terreno. Così in questa valle della Morte, Iddio ci circonda, e sopra tutta la nostra tristezza **risplende il**

sole della Giustizia risplende, come un faro e come una speranza. Se abbassiamo gli occhi, la valle oscura mostra la sua terra ammuffita, ma, se li innalziamo, il sole splendente ^{ci viene incontro}

ee li incontra a mezza strada, ^{per a} **rallegrarci.** Pure, ahimè! il sole immenso non è immobile e, se noi a mezzanotte vogliamo cavarne **un qualche** po' di conforto, lo cerchiamo invano. Questa moneta mi parla con saggezza, dolcezza e verità, eppure mi riesce ancora triste. Ti lascerò, perché il Vero non mi agiti falsamente»:-

«Ecco^{lo} là il vecchio Mogol» disse fra sé Stubb, vicino alle raffinerie. «L'ha divincolata, ed ecco Starbuck che ^{se ne va} **la**

lascia ora: tutti e due con facce che, oso dire, potrebbero esser^e lunghe nove tese.

somewhere within nine fathoms long. And all from looking at a piece of gold, which did I have it now on Negro Hill or in Corlaer's Hook, I'd not look at it very long ere spending it. Humph! in my poor, insignificant opinion, I regard this as queer. I have seen doubloons before now in my voyagings; your doubloons of old Spain, your doubloons of Peru, your doubloons of Chili, your doubloons of Bolivia, your doubloons of Popayan; with plenty of gold moidores and pistoles, and joes, and half joes, and quarter joes. What then should there be in this doubloon of the Equator that is so killing wonderful? By Golconda! let me read it once. Halloa! here's signs and wonders truly! That, now, is what old Bowditch in his Epitome calls the zodiac, and what my almanac below calls ditto. I'll get the almanac and as I have heard devils can be raised with Daboll's arithmetic, I'll try my hand at raising a meaning out of these queer curvicies here with the Massachusetts calendar. Here's the book. Let's see now. Signs and wonders; and the sun, he's always among 'em. Hem, hem, hem; here they are—here they go—all alive:—Aries, or the Ram; Taurus, or the Bull and Jimimi! here's Gemini himself, or the Twins. Well; the sun he wheels among 'em. Aye, here on the coin he's just crossing the threshold between two of twelve sitting-rooms all in a ring. Book! you lie there; the fact is, you books must know your places. You'll do to give us the bare words and facts, but we come in to supply the thoughts. That's my small experience, so far as the Massachusetts calendar, and Bowditch's navigator, and Daboll's arithmetic go. Signs and wonders, eh? Pity if there is nothing wonderful in signs, and significant in wonders! There's a clue somewhere; wait a bit; hist—hark! By Jove, I have it! Look you, Doubloon, your zodiac here is the life of man in one

E tutto per aver guardato una pezza d'oro che, se l'avessi ora a Colle Negro o a Corlaer's Hook, non starei tanto a guardarla ^{prima di} per spenderla. Uhm! secondo il mio povero e insignificante parere, tutto questo mi pare strano. Ho veduto altri dobloni nei miei viaggi: quelli della vecchia Spagna, e i dobloni del Perù, i dobloni del Cile, i dobloni della Bolivia, i dobloni del Popayan, insieme a infiniti *moidores* e pistole d'oro e nichelini, mezzi nichelini e quarti di nichelino. Che cosa ci sarà, dunque, in questo doblone dell'**Ecua^dtor**, che lo ^{rende} **fa** tanto miracoloso? Per il Golconda! che ^{lo} legga anch'io **subito**. Oilà! ci son davvero segni e meraviglie! Quello è ciò che il vecchio Bowditch nell'Epitome chiama lo Zodiaco, e il mio almanacco sotto, idem. Vado a prendere l'almanacco e, come ho sentito che si può cavare i diavoli dall'inferno ^{con} **coll'**aritmica di Daboll, voglio provare ^{col} **col** calendario del ^{Massachusetts} a cavare un senso da questi **strambi girigogli, col calendario del Massachusetts**. Ecco il libro. Vediamo ora. Segni e meraviglie: e il sole c'è sempre dentro. Hem, hem, hem: eccoli qui^a, ecco, tutti vivi: Aries o il Montone: Taurus, il Toro e Gemini! ecco qui Gemini in persona, o i Gemelli. Be', il sole ruota lì in mezzo. Sì, qui sul doblone sta appunto attraversando la porta ^{tra} due dei dodici salotti ^{che fanno cerchio} **tutt'intorno**. Libro! ^{queste son frottole} **eeecoti là;** il fatto è che voi libri dovete ^{stare} **conoscere i** vostro posto. ^{Voi s} **Servite a** darci le parole e i fatti nudi e crudi, ma ^{le} **idee** ^{tocca a noi metter} **cele** **le idee**. Quest'è ^{quel che riguarda} **la mia poca esperienza, per** **quanto arrivano** il calendario del Massachusetts, il ^N **navigatore** di Bowditch e l'^A **aritmica** di Daboll. Segni e meraviglie, eh? Povero affare, se non c'è nulla di meraviglioso nei segni e di significativo nelle meraviglie! ^{Ci dev'essere} **C'è una chiave** ^{da qualche parte} **in qualche** **trugo**, un momento...—S^sst...: silenzio!

round chapter; and now I'll read it off, straight out of the book. Come, Almanack! To begin: there's Aries, or the Ram—lecherous dog, he begets us; then, Taurus, or the Bull—he bumps us **the first thing**; then Gemini, or the Twins—that is, Virtue and **Vice**; we try to reach Virtue, when lo! comes Cancer the Crab, and drags us back; and here, going from Virtue, Leo, a roaring Lion, lies in the path—he gives a few fierce bites and surly dabs with his paw; we escape, and hail Virgo, the Virgin! that's our first love; we marry and think to be happy for aye, when pop comes Libra, or the Scales—happiness weighed and found wanting; **and while we are very sad about that**, Lord! how we suddenly jump, as Scorpio, or the Scorpion, stings us in the rear; we are curing the wound, when whang come the arrows all round; **Sagittarius, or the Archer, is amusing himself. As we pluck out the shafts, stand aside!** here's the battering-ram, Capricornus, or the Goat; full tilt, he comes rushing, and headlong we are tossed; when Aquarius, or the Water-bearer, pours out his whole deluge **and drowns us; and** to wind up with Pisces, or the Fishes, we sleep. There's a sermon now, writ in high heaven, and the sun goes through it every year, and yet comes out of it all alive and hearty. Jollily he, aloft there, wheels through toil and trouble; and so, alow here, does jolly Stubb. Oh, jolly's the word for aye! Adieu, Doubloon! But stop; here comes little King-Post; dodge round the try-works, now, and let's hear what he'll have to say. There; he's before it; he'll out with something presently. So, so; he's beginning.”

Per Giove, eccola! Guarda, Doblone, questo tuo ^zzodiaco è la vita dell'uomo in un solo capitolo: e adesso voglio leggerla, ^{così sul libro} senz'altro. Su, Almanacco! Cominciamo. Ecco Aries o il Montone, bestia libidinosa che ci genera; poi Taurus, il Toro, ^{che comincia} a darei per prima cosa ^{ci dà} una cornata; poi Gemini o i Gemelli, ^{vale a dire la} Virtù e il Vizio; ^{noi} cerchiamo di raggiungere la Virtù, quando ecco! ^{arriva} viene Cancer, il Granchio, ^{che ci riporta} e ^{ei} ^{traseina} indietro; e qui allontanandoci dalla Virtù, Leo, un Leone ruggente, ci attraversa la strada, ^{ei dà} ^{dei} qualche mors'ò feroc'e e tira arcigno una zampata; noi fuggiamo e salutiamo Virgo, la Vergine! è il nostro primo amore, ci sposiamo e ci crediamo per sempre felici, quando trac! viene Libra o l'è Bilanc^{ia}e, la felicità pesata e trovata mancante; ^e ^{mentre ci piangiamo sopra} ^{quando} ^{stiamo attristandocene a morte}, Dio mio! che salto facciamo mentre Scorpio o lo Scorpione ci punge alle spalle; curiamo la ferita quando zac! ci arrivano addosso le frecce: ^è Sagittarius o l'Arciere ^{che si} ^{diverte}. Mentre ^{ci caviamo le frecce} ^{stiamo a} ^{eavar fuori gli astili}, in guardia! ecco l'ariete d'assedio, Capricornus o il Caprone, che arriva scagliato a tutta forza e noi schizziamo a testa innanzi, mentre Aquarius: ^è il Portatore d'acqua, versa tutto il suo diluvio e ^{ci infradicia}; ^{e per finire} con Pisces o i Pesci, dormiamo. Ecco un sermone, ^{questo} ^{ora}, che è scritto nell'alto dei cieli e il sole lo attraversa ogni anno e pure ne esce sempre sano e ben disposto. Allegramente lui, là arriva, continua a ruotare tra i dolori e gli affanni; e così fa qui in basso Stubb l'allegro. Oh, allegro è la parola per sempre! Addio, Doblone! Ma ^{alto là,} ^{ferma,} ^{arriva} ^{giunge} il piccolo Stante Reale: ^{giriamo} intorno alle raffinerie ora ^{e stiamo ad ascoltiam} ^{are} quel che ha da dire. Là; c'è davanti; adesso viene fuori con qualcosa. Ecco,

<p>“I see nothing here, but a round thing made of gold, and whoever raises a certain whale, this round thing belongs to him. So, what's all this staring been about? It is worth sixteen dollars, that's true; and at two cents the cigar, that's nine hundred and sixty cigars. I won't smoke dirty pipes like Stubb, but I like cigars, and here's nine hundred and sixty of them; so here goes Flask aloft to spy 'em out.”</p> <p>“Shall I call that wise or foolish, now; if it be really wise it has a foolish look to it; yet, if it be really foolish, then has it a sort of wiseish look to it. But, avast; here comes our old Manxman—the old hearse-driver, he must have been, that is, before he took to the sea. He luffs up before the doubloon; halloa, and goes round on the other side of the mast; why, there's a horse-shoe nailed on that side; and now he's back again; what does that mean? Hark! he's muttering—voice like an old worn-out coffee-mill. Prick ears, and listen!”[...]</p> <p>“There's another rendering now; but still one text. All sorts of men in one kind of world, you see. Dodge again! here comes Queequeg—all tattooing—looks like the signs of the Zodiac himself. What says the Cannibal? As I live he's comparing notes; looking at his thigh bone; thinks the sun is in the thigh, or in the calf, or in the bowels, I suppose, as the old women talk Surgeon's Astronomy in the back country.</p>	<p>ecco: comincia” »:-</p> <p>«Non vedo nulla qui, altro che una cosa rotonda fatta d'oro, e chi avvista una certa balena, questa cosa è sua. ^{Dunque perché} Allora, per che cos'è stato tutto questo spalancar^e gli occhi? Vale sedici dollari, è vero, e a due ^{cents} cents il sigaro, sono novecento e sessanta sigari. Non mi piace fumare pipe sporche, come fa Stubb, ma sigari sì, e qui ce n'è novecento e sessanta: ^{dunque} così Flask sale arriva per ^{avvistarli.} scoprirli»:-</p> <p>«Debbo ^{dunque} dire ora che è una cosa intelligente o ^{che} è stupida? se è davvero intelligente ha un'aria stupida; ^{pure} però, se è davvero stupida, allora ha una specie di aspettaccio intelligente. Ma basta; ecco che viene il nostro vecchio di Man, il vecchio cocchiere d'a pompe funebri; dev'esserlo stato, almeno; prima di darsi al mare. Lui orza davanti al doblone, oilalà, e gira dall'altra parte dell'albero; ma c'è un ferro da cavallo inchiodato da quella parte. ^{Eccolo che} Adesso torna: cosa significa tutto questo? Attento! borbotta, una voce da vecchio macinino da caffè, scassato. Su le orecchie, attento!” »:- [...]</p> <p>«Ecco un'altra interpretazione stavolta ora, ^{ma il sempre un testo} è sempre lo stesso. ^{Uomini ce n'è di tutte le specie.} Ogni specie di uomini in una sola specie di mondo ^{di una specie sola}. ^{Nascondiamoci} Giriamo ancora! ecco Quiqueg che arriva, tutto tatuato; sembra lui in persona i segni dello Zodiaco. Che cosa dice il ‘Cannibale? Sulla mia vita, fa confronti: si guarda alla coscia, crede che il sole sia nella coscia o nel polpaccio o nelle budella, mimmagino, come le vecchie ^{del paesello} discorrono dell' ^a Astronomia del ^{chirurgo} Surgeon nel paesello. [...] ¹⁵⁷</p>
--	--

Entrando nel vivo dell'analisi delle modifiche al brano, notiamo gran parte dei mutamenti morfologici incontrati nei capitoli precedenti: l'abbattimento delle forme tronche e delle forme ridondanti (quelle

157 cap. XCIX, pp. 563-8 (estratti)

necessarie nell'inglese, ma opinabili in italiano), e la correzione delle maiuscole iniziali. Quella di *Zodiaco* viene messa regolarmente, ma quelle inutili come *Cannibale* vengono eliminate. Troviamo anche la modifica regolare delle forme di *capitare* e di quelle con il tema *debb-*, inoltre nelle forme *un/una qualche*, uno dei due termini viene abbattuto, come riscontrato nei capitoli precedenti.

Anche altri fenomeni grafici esposti nel primo capitolo sono facilmente riconoscibili: i nomi di nave vengono evidenziati con il corsivo, le virgolette caporali dei soliloqui vengono sostituite con i doppi apici e notiamo tutte le modifiche grafiche alla punteggiatura (intendendo quelle che non ne cambiano minimamente gli effetti, come il punto di fine periodo anticipato rispetto alle virgolette).

Un altro motivo per cui è stato scelto questo brano è anche la presenza fitta di refusi: tipografici (*Equator, una gallo*), ma anche e soprattutto due fra gli errori di comprensione più gravi di tutta PV; stiamo parlando ovviamente del fraintendimento di *Surgeon's Astronomy* e della resa fuorviante di *lie*, di cui ci siamo occupati diffusamente nel capitolo dedicato.

A livello lessicale, riscontriamo sia vere e proprie modifiche delle parole, sia sostituzioni dovute e rese necessarie dalle variazioni sintattiche. In questo passo, sono molto più fitti i cambiamenti delle forme verbali, rispetto a quelli altrettanto diffusi all'aggettivazione e ai sostantivi, ma tanto ci basta per riscontrare alcune delle tendenze esaminate nei capitoli precedenti: come già detto, tali varianti sprovincializzano il testo, lo distaccano maggiormente dalla forma di VO e ne innalzano il registro. Quando i cambiamenti seguono un processo inverso, bisogna cercarne la ragione nel tentativo di migliorare la resa in italiano e la scorrevolezza: è il caso di *shafts*, che se si presta

benissimo alla traduzione ricercata di *astili* (o *strali*, ci viene da suggerire), in SV cambia nel più ordinario *frecce*, che si presterebbe meglio in realtà a tradurre *arrows*; se andiamo a ragionarci sopra però, la sostituzione ha la sua ragione d'essere all'interno dello stravolgimento sintattico della frase in questione, e *frecce* si adatta decisamente meglio alla nuova disposizione del periodo, soprattutto dal punto di vista ritmico-fonetico.

Per il resto, le modifiche lessicali seguono la tendenza che abbiamo messo in luce: *dritti* si innalza a *ritti* (risultando anche più preciso, oltre che più elevato), forme verbali comuni e banali vengono sostituite da altre più precise e congeniali al contesto: *goes below* passa da *va in cabina* a *scende in cabina*, *here comes* si trasforma da *arriva* in *giunge*, mentre al contrario *comes* *Cancer* modifica proprio *viene* in *arriva*. Un'altra sostituzione simile è il passaggio da un generico *fa* a *rende*, decisamente più preciso come termine.

Gli altri cambiamenti alle parole, come abbiamo visto, sono motivati essenzialmente da ragioni di natura sintattica o ritmico-espressiva.

La struttura di alcuni periodi viene infatti fortemente modificata rispetto a PV: possiamo riscontrare, come detto precedentemente, una tendenza alla divisione delle frasi ipertrofiche, sia per ragioni di fedeltà all'originale, sia per la resa infelice in PV di alcune di esse, per non contare le correzioni ad imprecisioni vere e proprie della punteggiatura, come questa:

«il vecchio cocchiere d'a pompe funebri; **dev'esserlo stato, almeno:-**
prima di darsi al mare.»

Invece, in contraddizione con quanto detto nel capitolo precedente, nel discorso di Stubb non assistiamo a nessun ripristino delle pause di sospensione dell'originale. La ragione è quasi sicuramente l'ampiezza

del discorso, che (a differenza delle battute caustiche tipiche del personaggio) agli occhi di Pavese doveva essere risolto altrimenti rispetto agli altri suoi enunciati più lapidari. Dove le frasi di Stubb risultano troppo involute, Pavese tende a semplificarle in SV e a renderle più colloquiali, con l'aggiunta di nuove sfumature al linguaggio di Stubb, alternando coerentemente, lungo il corso dell'opera, questi modi con il turpiloquio sincopato che lo caratterizza di solito.

In questo brano infatti Stubb non sta parlando con nessuno, ma sta riflettendo a voce alta: di conseguenza la resa deve rendere giustizia al personaggio, ma allo stesso tempo, essendo un soliloquio, deve essere ripensata per il contesto particolare di questo brano. Se da un lato il monologo viene snellito e il registro abbassato nella seconda versione, dall'altro gli artifici retorici tipici della resa del parlato di Stubb (le sospensioni, le esclamazioni), che subiscono una sensibile diminuzione in PV rispetto al testo originale, non vengono ripristinati in SV. Il ritmo del discorso di Stubb ne guadagna notevolmente.

Il monologo di Flask, invece, subisce tutt'altro genere di modifiche sintattiche: la punteggiatura traballante viene corretta e i cambiamenti sintattici investono essenzialmente un periodo il cui significato era stato in parte frainteso in PV: si tratta quasi di una correzione, più che di una variazione.

Ad ogni modo, risulta abbastanza chiaro che Pavese tende a seguire da vicino VO nella revisione solo nelle parti in cui l'aderenza al testo originale risulti di maggiore efficacia ai fini della traduzione. Negli altri casi però (e sono la maggioranza), assistiamo ad un procedimento opposto: se PV risulta goffamente vicina a VO, in SV tali parti vengono riscritte con precisi intenti ritmici e semantici, consegnandoci un testo che appare molto meno letterale di quanto lo sia stata la prima versione.

È alla luce di queste considerazioni che il discorso di Bianchi ci pare eccessivo, anche se perfettamente motivato da un insieme di ragioni di fondo: è vero che Pavese da giovane tende ad appoggiarsi pedissequamente a VO, ma in SV la musica cambia. Graficamente e morfologicamente il testo viene totalmente italianizzato: dove la resa letterale appare poco riuscita, le parole o la struttura stessa della frase vengono modificate; dove la traduzione di PV si discosta goffamente da VO, Pavese recupera letteralmente il testo, spesso mosso però da ragioni ritmiche e retoriche più che strettamente semantiche.

Paradossalmente poi, le parti conservate sono quelle in cui il giovane traduttore si prende maggiori libertà rispetto al testo originale, a differenza di altri interpreti. Ad esempio, la resa del turpiloquio in PV è così originale e caricata che non subirà successivamente nessuna modifica: quasi tutti gli altri traduttori invece, sotto quell'aspetto si tengono sui binari melvilliani, trascurando però di considerare la differente percezione sociolinguistica (nella lingua inglese rispetto a quella italiana) di determinati termini come *damn*.

Comunque, l'insieme dei fenomeni riscontrati dall'analisi delle modifiche della traduzione di *Moby-Dick*, ci fanno rendere conto di quali siano state grosso modo le linee guida adottate da Pavese nel lavoro di revisione. Un lavoro che ci ha restituito una grande versione, scritta per durare maggiormente nel tempo rispetto a PV, sprovvincializzata nei termini e nelle strutture, ma con una resa ancora più sapiente del linguaggio parlato; molto fedele all'originale, ma in grado di comportarsi autonomamente quando il caso lo richieda. Inoltre Pavese in SV fa di tutto per allargare la distanza fra i vari registri del plurilinguismo melvilliano, che in PV erano scarsamente percepibili, in quanto l'intera versione era attraversata da una patina sciatta e

strapaesana che emergeva in diversi aspetti del testo.

In questo ci potremmo riconoscere nelle critiche di Bianchi, se fossero indirizzate alla prima versione; tuttavia, il solo riscontro di queste tendenze chiare nel lavoro di correzione di Pavese, ci porta a discostarcene. Concordiamo invece pienamente con la sua definizione di "revisioni pavesiane", per indicare la maggior parte delle traduzioni successive di *Moby-Dick*.

Se SV infatti è ancora incrostata da parecchie abitudini e modi di PV, ciò non toglie che la seconda versione tracci la via per tutte le edizioni seguenti: per questo SV si presenta tutt'ora solida, a prescindere delle critiche e nonostante il suo evidente pionierismo. Non è detto che sarebbe diventata la *vulgata* italiana di *Moby-Dick* senza tale riconsiderazione che ha investito gli aspetti più vari. Il solo fatto che Bianchi (radicalmente) e Ferrari o Draghi (moderatamente), per citare i più rappresentativi, cerchino di tradurre nuovamente *Moby-Dick*, avendo sempre presente nel bene o nel male la traduzione pavesiana, è un dato significativo.

SECONDA PARTE – *Dove la revisione non è intervenuta*

CAPITOLO 1

Le ragioni di una conservazione

Nonostante un lavoro di revisione così capillare, sono molti i luoghi dell'opera dove le modifiche sono poco fitte o presentano solo quelle caratteristiche di sostituzione meccanica che abbiamo analizzato precedentemente.

Cesare Pavese aveva condotto a termine la prima versione del suo *Moby Dick* quando non aveva ancora compiuto ventiquattro anni. Non era mai stato in America, né ci sarebbe andato per tutto il corso della sua vita. La sua conoscenza della lingua inglese era essenzialmente libresca, rinterzata al massimo dal carteggio con Chiuminatto. Ciononostante, all'alba degli anni Quaranta, si rendeva già conto di quanto fosse stata cruciale tale versione.

I fatti esposti sopra, più che passare da deterrenti, mettono maggiormente in luce la grande abilità con cui il lavoro era stato portato a termine. Ancora oggi, se dimentichiamo per un momento la versione del '41, PV possiede una freschezza e un'agilità stilistica unica per gli anni in cui è stata scritta: al di là della patina provinciale che abbiamo riscontrato, e della forse eccessiva aderenza al testo originale (anche se in fondo un po' sopravvalutata dai critici successivi), la prima versione funziona tuttora nelle sue linee fondamentali.

La lotta condotta contro gli editori per difendere le sue decisioni riguardo la resa dei termini marinari, senza contare la volontà di tradurre integralmente l'opera (ricordiamo che Pavese non conosceva ancora i problemi critici derivati dalla contrapposizione fra A ed E,

quindi era convinto di lavorare su un testo integrale e autorevole), risultava più che legittima avendo presente il risultato finale.

Per queste ragioni, Pavese sostanzialmente revisiona il testo per renderlo più idoneo a rappresentare le sue tendenze giovanili sotto un'ottica adulta: la versione viene ripulita e in certi luoghi anche riscritta, ma ciò che è importante segnalare è come tale lavoro rappresenti un perfezionamento di tale versione giovanile più che la sua riscrittura totale.

Di certo, anche solo ipotizzare una riscrittura totale gli deve essere apparso come un lavoro improbo e inutile. La stessa opera di revisione non è stata poi in realtà così capillare: Pavese infatti trascura la correzione dei refusi di traduzione (se non quelli più in vista, per non contare quell'errore introdotto) per concentrarsi in una resa migliore della prosa, della ritmica e del lessico.

È innegabile comunque che l'ossatura essenziale dell'opera e le sue direttive intrinseche fossero già perfettamente delineate nella prima versione.

Infatti, gran parte del lavoro di traduzione più faticoso e noioso (stiamo parlando della resa del linguaggio tecnico) era già stato risolto una volta per tutte: se Pavese avesse voluto semplificarlo o cambiarlo, non avrebbe difeso le sue decisioni così accanitamente con gli editori.

La titanica ricerca di una resa valida per tali forme del gergo dei marinai, doveva quindi essere sufficiente anche per SV: è poi notevole il fatto che questi termini siano di poco difformi in ogni traduzione italiana di *Moby-Dick*. Pavese ce l'aveva messa davvero tutta per arrivare a delle forme cristallizzate: sarebbe stato perciò davvero uno spreco di tempo revisionarle una ad una, senza contare il fatto che di tale lavoro non si sarebbe accorto nessuno, considerata l'ignoranza

diffusa su argomenti così specifici.

Al di là dei documenti riportati precedentemente per far luce sulle fonti usate da Pavese nella resa di tale gergo, anche l'epistolario ci può tornare utile per comprendere la sua ricerca: il 13 gennaio 1931 scrive a un amico, Libero Novara, esperto in tale linguaggio, per averne delucidazioni.¹⁵⁸ Dalla lettera si intuisce quanto sia significativo, per Pavese, tale apporto tecnico all'interno dell'economia della prosa melvilliana.

Melville infatti apprende questa terminologia lavorando proprio come marinaio nei suoi viaggi rocamboleschi: gli risulterà poi fondamentale a descrivere un insieme di cose precise e reali all'interno dei suoi testi. Infatti, al di là dell'indeterminatezza e del misticismo che permeano *Moby-Dick*, l'autore descrive anche cose pratiche e tangibili: in lui c'è sia l'uomo di lettere sia il baleniere.

Questa dicotomia affascinò moltissimo il nostro traduttore. Per Pavese, abituato a un accademismo ben più ingessato di quello americano e ancora incrostato di purismo e petrarchismo, questi casi limite apparivano decisamente suggestivi e rappresentativi della distanza nel modo di fare narrativa fra il vecchio e il nuovo continente. D'altra parte, una delle ragioni evidenti del suo "vizio assurdo" è l'impossibilità della risoluzione fra l'uomo e il letterato in un unico grande scrittore, dicotomia che gli appariva così semplice da realizzare per gli angloamericani che leggeva (anche se questo non era poi così

158 cfr. C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi, 1966, p. 264 «Avrei bisogno di un bel discorso, di un numero di pagine illimitato, fatto in gergo di mare (molla a babordo e imbrogli il pappafico). Bevutomi? Non che m'importi del discorso per il contenuto, ma m'interessa la terminologia acquatica. Io penso al tuo servizio estivo sul veliero e credo che qualcosa ti ricorderai ancora.

Raccontami qualunque roba, per scritto, e tieni a mente di cacciarci dentro le frasi più correnti dell'uso marino (non le tecniche, ma quelle di gergo) che io ne ho bisogno per tradurre un romanzo americano che è pieno delle dette frasi.

E se non conosci il gergo di mare come quello di S. Paolo [quartiere di Torino, nota mia], pazienza: inventalo.»

vero).

Tale problema è visibilmente presente nel travaglio di *Ciau Masino*, opera che in vita non vedrà mai stampata: Masino è Pavese, Masin è quello che Pavese vorrebbe essere (ignorante, virile, schietto, popolare, altero). Il lettore segue le loro vicende parallele fino alla risoluzione finale: Masin verrà seppellito in carcere con una condanna a sedici anni, Masino andrà in America come corrispondente estero. In nessuno dei due personaggi avviene quella compenetrazione fra il proletario e il letterato che Pavese vedeva così felicemente risolta in Melville (o anche in Whitman), come possiamo desumere dal famoso saggio su *Cultura*.¹⁵⁹

L'interesse giovanile di Pavese all'esperienza esistenziale, vista come una miniera continua di materiale letterario e di senso morale, è notevole: quello che a lui importa soprattutto è la trasfigurazione di tale esperienza nella creazione artistica. Melville con il suo gergo, Whitman con i suoi cataloghi botanici, reinventando il mondo a loro uso e consumo, lo ancorano però alle pagine delle loro opere proprio grazie a questi lessici settoriali.

La traduzione del gergo marinaresco melvilliano in un equivalente valido per il contesto italiano è infatti uno dei luoghi più riusciti di PV. Pavese è così sicuro della bontà del suo lavoro, che SV, sotto quel punto di vista, non subisce alcun genere di modifiche. Nei capitoli

159 cfr. C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, p. 74 «Quasi tutti gli scrittori nordamericani che più han portato nella letteratura quest'ideale di equilibrio e di serenità hanno compiuta la loro opera in mezzo a difficoltà dure, in mezzo al bisogno e alla malattia. Esempio per tutti, Walt Whitman, paralitico per quasi vent'anni e spiantato cronico. Poiché anche questo ha contribuito alla loro esperienza della realtà, concentrando loro il pensiero, facendoli più consci. La sanità di questa gente sta, oltretutto nel corpo che ne è condizione, nella vitalità e schiettezza di spirito che sopravvivono all'integrità fisica.

E nemmeno Melville, nella sua lunga vita letteraria che comincia nel giorno dello sbarco a Boston, sarà lo scrittore fecondo, un po' facile ed esteriore, che è scusabile attendersi da chi ha molto viaggiato e veduto di esotico.»

seguenti vedremo meglio su che linee si è mosso in PV, in modo da poter offrire una visione più ampia possibile di tale aspetto.

Considerando altre questioni, la traduzione del turpiloquio e delle espressioni blasfeme della prima versione viene inclusa completamente in SV, senza nessun tentativo di smussarne la violenza lessicale. Il giovane Pavese infatti non censura niente di VO, anzi, se può, carica il testo: al di là della riuscita più o meno felice di certe espressioni, queste non vengono minimamente toccate ed entreranno di prepotenza in SV.

Inoltre, altri aspetti lessicali messi in evidenza da Maria Stella nel suo saggio sulle traduzioni pavesiane, sono proprio alcuni fra i luoghi del testo che non presentano cambiamenti.

Ne *Il sermone*, infatti, fra gli elementi che sopravvivono troviamo tutte le cose segnalate come notevoli dalla Stella: per esempio, la fitta presenza in tale passo dei suoni fonetici in *w*¹⁶⁰ viene resa in PV giocando sulla lunghezza e l'asprezza delle parole, mancando in italiano alternative valide dal punto di vista fonetico. Tale effetti sopravvivono tutti in SV.

Il concetto fondamentale perciò è chiaro: gran parte della revisione è sostanzialmente la pulizia e la sistemazione di PV, ma questa si presentava robusta e autonoma già allora e le parti tradotte più felicemente non dovevano quindi essere riscritte.

Non possiamo poi dimenticare che, ancora prima della scoperta degli studi etnografici e socio-antropologici (Frazer in testa), tradurre *Moby-Dick* la prima volta ha giocato un ruolo fondamentale nella visione pavesiana del mito e del destino: certi luoghi di PV per lui dovevano significare alcuni tasselli del suo percorso interiore, stilistico, ma anche

160 diffusissimi in tutto il libro: basti pensare alla stessa parola *whale* che richiama nell'etimo, a livello onomatopeico, l'idea stessa del suono del suo sfiatare. Nel nesso *wh* (o *hw*, a seconda del lemma considerato) infatti, un tempo l'aspirazione era decisamente più marcata di come si presenta nella pronuncia attuale.

e soprattutto esistenziale e culturale. Stravolgerne l'efficacia sostanziale in nome di un possibile miglioramento, probabilmente non gli passò nemmeno per la testa: SV presenta un insieme di correzioni che si spiegano in quanto tali, ma la novità e la perfezione di PV, nei suoi passi cruciali, dovevano per forza essere cesellate in SV senza cambiamenti, se non esteriori.

Solitamente gli altri interpreti di professione, nella seconda versione delle loro traduzioni, vanno a ripulire essenzialmente i refusi o sistemano qualche frase infelice. Il caso di Pavese però è un poco differente: egli infatti (forse per eccesso di sicurezza, non ci è dato saperlo) non si focalizza più di tanto nella correzione degli errori. Certo, ne modifica alcuni gravissimi, ma altri altrettanto inaccettabili restano immutati. Il suo problema, in sede di revisione, sembra un altro: rendere il *Moby Dick* italiano ineccepibile da un punto di vista stilistico. La sua seconda versione è il perfezionamento di un uomo maturo al capolavoro fatto da ragazzo, ma non per questo doveva snaturarne la freschezza; sono certo notevoli infatti le correzioni di Pavese, ma altrettanto interessanti sono le parti conservate, che sono diffuse a macchia di leopardo e investono livelli di testo di diversa natura.

Ecco quindi le ragioni, a nostro avviso, della conservazione di interi brani di testo: Pavese voleva pulire il suo capolavoro giovanile senza stravolgerlo nelle linee essenziali.

Spesso succede che una seconda versione risulti in ogni caso meno valida della prima (a prescindere della maggiore correttezza formale). Non mancano i luoghi in SV che fanno pensare in tal senso, ma rispetto al risultato finale sono dettagli davvero trascurabili: si tratta di passi che abbiamo sfiorato di sfuggita nei capitoli precedenti, ad esempio un *let it go!* che si trasforma da un banale (ma più efficace) *vada!* a un

francamente inadatto *bada!*, eccetera. Si tratta però di piccoli dettagli all'interno di una revisione che appare già lucida a sufficienza per muoversi timidamente sulla strada che alcuni critici molto motivati come il Bianchi tracceranno in seguito: i difetti di SV erano infatti decisamente più marcati in PV.

È da escludere comunque, per un insieme di ragioni, che la conservazione di interi segmenti sia originata da una sciatteria del revisore: al di là di quelle che possono risultare distrazioni, le parti che nascono già "perfette" in PV non vengono mai conservate in maniera casuale; SV rappresenta poi per la quasi totalità dei casi un netto miglioramento. Inoltre i brani mantenuti presentano comunque le variazioni meccaniche nella grafica e nella morfologia: Pavese ha vagliato ogni parte senza quindi trascurarne nessuna.

Ovviamente, per questo motivo, in questa seconda parte considereremo come parti prive di modifiche quelle che non presentano cambiamenti significativi dal punto di vista sintattico e lessicale. È palese il fatto che le varianti grafiche e morfologiche passino ora in secondo piano, ai fini della nostra analisi.

Ci sono però ancora altre ragioni che portano Pavese a rivedere solamente il testo, più che a riscriverlo del tutto: sono motivazioni intrinseche che si scollegano dalle problematiche del testo vere e proprie per allacciarsi al contesto storico.

La traduzione di *Moby Dick* rappresentava infatti una cifra della tensione di quegli anni: un pugno di giovani scrittori squattrinati e poco considerati (Vittorini in quel periodo lavorava addirittura come operaio stradale), senza chiedere nulla in cambio, se non dei rimborsi ridicoli alle spese, fecero diventare in breve tempo l'Italia fascista e autarchica una nazione all'avanguardia nello studio e nella traduzione degli

angloamericani¹⁶¹. Non solo: l'atteggiamento con cui Pavese, Vittorini e altri si accingono a studiare la letteratura statunitense è in forte polemica anche con le concezioni critiche imperanti all'epoca riguardo tale materia di studi. La traduzione di *Moby Dick* andrà infatti a sfidare proprio sul piano critico l'autorità e le conclusioni dei primi americanisti illustri, quali Praz e Cecchi.¹⁶² Se loro si interessavano alla letteratura americana per una speculazione accademica, per Pavese e Vittorini l'America doveva portare nuova linfa vitale alla letteratura italiana stessa. Il Piemonte e la Sicilia apparivano quindi, ai loro occhi, come zone provinciali capaci di fornire tematiche e stili narrativi originali in grado di sfidare gli americani sul loro stesso piano, cosicché fosse possibile rinverdire la cultura italiana, la quale (a differenza di quelle europee) non aveva ancora trovato una nuova vitalità, dopo la breve stagione delle avanguardie, a causa delle restrizioni di dieci anni di totalitarismo.

Le traduzioni degli americani dovevano servire perciò a questa riscoperta militante di un substrato già presente, per poter dare finalmente all'Italia un modo di scrivere e di rapportarsi con il reale (non necessariamente in senso realista) che le altre nazioni avevano già trovato con il grande romanzo ottocentesco.

La storia dell'ottocento italiano, confrontato con quello europeo non può che confermare la tensione e la volontà di rottura di questa seconda

161 avevamo già accennato al fatto che il *Moby Dick* di Pavese è la prima traduzione europea, ma un francese come Fernandez si spinge addirittura più in là: «La **mirabile** traduzione di *Moby Dick* esce a Torino nel 1932, quando la **mediocre** versione di Jean Giono, Lucien Jacques e Joan Smith data dal 1941 appena.» in D. FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, p. 34

162 sempre in D. FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, p. 34-5 «[Pavese] Di ogni argomento che affronta fa una questione personale; la sua vita, la sua salvezza sembrano in gioco; il lettore deve accettare o respingere in blocco ciò che egli afferma, perché si batte più per una professione di fede che per una dissezione critica: niente di meglio, lo si indovina, per infastidire la distaccata e caustica chiaroveggenza di Praz, che non mancò di scoccare allusivi dardi contro gli entusiasmi del giovane turiferario.»

generazione di americanisti, a cui l'accademia viene inizialmente preclusa per ragioni ideologiche. Se da un lato Francia, Inghilterra, Germania e Russia forgiavano in quel secolo una letteratura che ha una matrice via via sempre più popolare (per fare una semplificazione grossolana), l'Italia languiva ancora in un classicismo e un petrarchismo che nemmeno il nuovo secolo riuscirà a spazzare via del tutto.

L'assorbimento poi, da parte del regime, delle avanguardie storiche e la chiusura nella proverbiale torre d'avorio da parte degli altri intellettuali di livello, lasciava perciò libero, a Pavese e agli altri, un campo di rinnovamento radicale aperto alle più svariate influenze: gli scrittori statunitensi in primis, ma non solo, tutta la cultura contemporanea era oggetto dei loro studi. Alla luce di questi approfondimenti, l'Italia appariva sempre più come una provincia, al massimo ricca di minoranze di talento.

Il loro pionierismo rappresenta tuttora un apporto fondamentale allo sviluppo socio-letterario dell'Italia contemporanea: Giaime Pintor, loro amico più giovane (germanista di talento, stroncato a ventiquattro anni nella guerra partigiana), segnerà con l'unico suo articolo di argomento americano la distanza tracciata da Pavese e Vittorini con la generazione precedente, spazzando via per sempre l'accademismo di Cecchi e Praz. Nelle sue pagine descrive infatti un'America vista non più come "coda alcolizzata dell'Europa", ma come una "terra della salute", contrapposta a un vecchio continente nel pieno della decadenza.

Al di là di questo contesto articolato, la posizione di Pavese, nel periodo della sua versione del '32 e del saggio su *Cultura*, rimane in ogni caso solitaria: nell'affrontare Melville lo stesso Vittorini si ferma all'incirca sulle stesse interpretazioni degli americanisti precedenti, che ne enfatizzavano la presunta barbarie per apprezzarne la presunta

innocenza. Pavese va oltre. Nelle sue intuizioni anticipa addirittura (come notato brillantemente dal Fernandez) il celebre saggio di Olson *Call me Ishmael*: quelli che appaiono ai predecessori come difetti trascurabili di un autore rozzo, ma di talento, per lui sono le parti fondamentali dell'opera. Pavese è l'unico che anticipa di dieci anni, in Italia, quella che sarà la critica melvilliana successiva.

Diventa perciò impossibile slegare la traduzione di Pavese da quello che era il contesto storico-culturale in cui era nata: Pavese, d'altra parte, se ne rende conto perfettamente.

Se proprio dobbiamo quindi cercare le ragioni della conservazione di interi luoghi notevoli di PV (valga su tutti l'incipit o l'epilogo), forse le troviamo proprio nella frizione fra il periodo entusiastico dei primi anni Trenta e quello maturo di un decennio dopo, che va a consacrare in *Americana* le loro ricerche giovanili.

Pavese si accinge a rivedere PV e decide di lasciarne inalterata la struttura sotterranea, ma di aumentarne appunto la durata nel tempo. La sprovvincializza, ma non ne vuole scalfire lo spirito che ne sta alla base.

Questa seconda parte del nostro elaborato, operando su un piano opposto alla prima, vuole mettere in luce quanto di buono Pavese non voglia assolutamente cassare nella sua seconda versione, dopo essersi reso conto in un decennio che le sue intuizioni acerbe erano in realtà perfettamente motivate e condivisibili: quando infatti esce la sua seconda versione, come nota sempre il Fernandez, in Francia *Moby-Dick* viene tradotta a sei mani con una qualità incomparabilmente più bassa rispetto alla stessa PV.

Ne consegue quindi, da tutto il nostro excursus, che SV non è un tradimento né una revisione di un prodotto giovanile, ma è anzi un necessario miglioramento per fare entrare la *Moby Dick* pavesiana a

pieno titolo fra le traduzioni che hanno allargato nei secoli l'orizzonte della cultura italiana. Le intuizioni e l'entusiasmo del giovane Pavese vengono temprati in SV dalla coscienza critica, stilistica e addirittura tipografica, di un uomo ormai maturo, che ritorna agli americani dopo averli abbandonati, esaurita la pulsione iniziale¹⁶³; questo nel momento in cui ciò che risultava faticoso da accettare un decennio prima, si apprestava ad essere consacrato anche a livello accademico.

Appare chiaro quindi che la versione del '41 è la *vulgata* che conosciamo, proprio per l'incontro tra la militanza dei vent'anni e la sobrietà composta dello stile del Pavese maturo. Ma nessuno dei due elementi tende a prevalere sull'altro: anzi si compensano e dialogano assieme, arrivando a quel risultato finale che tutti conoscono. Per queste ragioni, quindi, è bene isolare quanto di PV sopravvive integralmente in SV, trascurando (come già detto) quell'insieme di fenomeni grafici e morfologici che non possono che compenetrare la seconda versione in tutti i suoi punti, essendo in sostanza un insieme di variazioni meccaniche. Tale lavoro di ripulitura tipografica del testo era infatti sentito necessario dal traduttore subito dopo la visione del prodotto editoriale finito, come si può desumere da questa lettera, in cui lo stesso Pavese si compiace ironicamente (ma fino a un certo punto) della grandezza del lavoro appena concluso:

Torino, giugno 1932

163 fra i vari contributi, segnaliamo questo, che ci permette di tirare i fili di tutto questo discorso e collegarlo agli altri concetti chiave del nostro elaborato: «Segui, dopo il 1934, quel periodo di disinteresse per la cultura americana di cui parla il diario dell'11 ottobre 1935. [...] Quindi con maggiore maturità si riapre, nel 1940, l'attività di americanista, proprio mentre Pavese scrive i primi libri di narrativa sotto il "rozzo magistero" degli americani: Cain, Caldwell, Anderson, Dreiser, la cui lezione agisce in funzione di rottura della tradizione italiana della prosa d'arte. Si tratta indubbiamente di un esperimento calcolato e per nulla entusiastico, tanto che negli stessi anni Pavese tenta, in *Carcere* e ne *La spiaggia*, stili diversi dal "neorealismo all'americana", e nello stesso tempo comincia a meditare su una nuova forma narrativa dalla base e struttura ritmiche, e a ricercarne l'aggancio alla tradizione occidentale.» in N. D'AGOSTINO, *Pavese e l'America*, « Studi Americani », IV, 1958, p. 402

Caro Frassinelli,

mi mandi, insieme alle prossime bozze, una copia – *in ottimo stato tipografico* – di *Moby Dick* nella stupenda versione del Pavese, segnandola nel mio passivo. Debbo fare un regalo di nozze. Se ne ricordi, per favore.

Saluti,

Pavese¹⁶⁴

Il fatto che Pavese voglia pagarsi addirittura una copia del suo *Moby Dick*, nonostante il compenso irrisorio, per farne un regalo di nozze, va a completare il quadro che abbiamo cercato di tratteggiare nelle pagine precedenti.

164 C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi, 1966, p. 338 [corsivo mio]

CAPITOLO 2

Esempi notevoli di invariabilità nella traduzione

Per facilitarci l'analisi di quanto in PV entri direttamente in SV senza eccessivi cambiamenti, sarà bene considerare singolarmente alcuni aspetti diversi: in primo luogo ci occuperemo della resa del gergo marinaro e delle locuzioni più strettamente connesse al mondo acquatico; in secondo luogo della resa del turpiloquio e delle espressioni più schiettamente popolari; infine analizzeremo qualche celebre brano intero che non presenta modifiche.

Per i primi due casi, giustifichiamo subito la nostra scelta spiegando che, secondo il nostro lavoro di spoglio, tali espressioni sono quelle risultate più conservative rispetto a SV; il caso della resa del turpiloquio e delle bestemmie poi è particolarmente notevole, considerando la mancata modifica in PV, la non aderenza (dal punto di vista letterale) a VO e soprattutto la singolarità di tali scelte rispetto a quelle portate avanti dagli altri traduttori italiani (Bianchi escluso, la cui linea espressionistica e anti-pavesiana giustifica pienamente le sue decisioni).

Ma andiamo in ordine e occupiamoci del gergo marinaio e delle espressioni legate all'elemento acquatico. Come abbiamo detto nel capitolo precedente, Pavese si documenta moltissimo sui modi di parlare propri di una ciurma italiana, procurandosi un dizionario tecnico e chiedendo la consulenza di un amico che aveva lavorato su un veliero. Gli editori non capiscono proprio la necessità di tale ricerca e lui è costretto a difendere la sua scelta duramente, negando loro del tutto la possibilità di una semplificazione di tali termini, ritenuti indispensabili per rendere al meglio lo spirito dell'opera originale.

Oltre alla collaborazione di Novara, per tradurre queste espressioni si

affida appunto ad un non meglio precisato *Dizionario Marinaresco*, di cui non siamo riusciti a rintracciare l'autore e l'editore; ad ogni modo, reputando tale ricerca fondamentale, Pavese non si cura minimamente di revisionarla e lascia intatte le forme di PV, come possiamo riscontrare comparando i termini più frequenti in una tabella:

VO	PV/SV
harpoon	rampone
aloft	arriva
carpenter	maestro d'ascia (notare che viene tradotto con il termine tecnico e non con il calco <i>carpentiere</i> o con <i>falegname</i>)
lance	lancione (per evitare la confusione semantica con <i>lancia</i> , traduzione di <i>boat</i>)
forecastle	castello [di prora]
mast-head	testa d'albero
mizen	mezzana
aft	poppa
life-buoy	gavitello [di salvataggio]
main-top	coffa
quarter-deck	cassero

Questo è solo un piccolo campionario, comunque facendo un rapido spoglio scopriamo che nessuno di questi tecnicismi viene sostituito in SV. Sotto questo punto di vista le due versioni non presentano quindi discrepanze. Interessante poi la resa di *line*, che in VO può significare varie cose (*equatore*, con la maiuscola iniziale, oppure *sagola* o *lenza*): Pavese riesce ad adattare con perizia il termine univoco inglese alle diverse sfumature del contesto, senza poi modificarle in SV.

Non serve concentrarci ulteriormente su questo frangente, quindi approfittiamo dello spunto offertoci dalla Stella (accennato nel capitolo precedente) e andiamo a focalizzarci su un altro aspetto non troppo

distante: la resa delle espressioni relative al mondo acquatico.

Maria Stella nota giustamente che ne *Il sermone*, il capitolo in cui padre Mapple parla dal pulpito a proposito della storia di Giona, Melville procede all'abolizione graduale di ogni elemento connesso alla terraferma, ottenendo nello stesso tempo un insieme di effetti fonetici basati soprattutto sull'allitterazione di *w*, che non sono assolutamente rendibili nella lingua italiana. Pavese sceglie nel '32 una soluzione radicale e li traduce con termini aspri e molto lunghi che, secondo l'autrice, risolvono sul piano semantico ciò che sarebbe stato impossibile ottenere dal punto di vista degli effetti fonetici. Facciamo quindi un raffronto tra l'analisi di Maria Stella e quello che può emergere dalla comparazione fra PV e SV:

[...]As we have seen, God came upon him in the whale, and swallowed him down to living gulfs of doom, and with swift slantings tore him along 'into the midst of the seas,' where the eddying depths sucked him ten thousand fathoms down, and 'the weeds were wrapped about his head,' and all the watery world of woe bowled over him.[...]

[...]Come abbiamo veduto, Dio lo venne a incontrare nella balena e lo inghiottì fino ai viventi abissi del Giudizio e con passaggi veloci lo portò fin *nel cuore dei mari*, dove le profondità turbinanti lo succhiarono al fondo per dieci migliaia di tese e le alghe gli si avviticchiarono intorno al capo e tutto il mondo marino del dolore gli trascorse sul capo.[...]¹⁶⁵

Tale brano, cruciale per capire (sempre secondo l'autrice) alcuni aspetti della tecnica di traduzione di Pavese, in SV non subisce nessuna modifica. Questo conferma innanzitutto la bontà dell'intuito di Maria Stella¹⁶⁶, ma soprattutto ci permette di capire come certe parti di PV,

165 cap. IX, p. 85

166 riportiamo in nota parte della sua analisi per farcene un'idea di prima mano, senza appesantire il nostro discorso con inutili parafrasi.

M. STELLA, *Cesare Pavese traduttore*, Roma, Bulzoni Editore, 1977, pp. 54-6 «La sonorità della frase è basata, nella prima parte, sui suoni lunghi e bui "oo" e "ow", e sulla

particolarmente riuscite, non vengano minimamente toccate durante il lavoro di revisione.

Ci siamo appoggiati ai suggerimenti di questo saggio perché porta in esame proprio alcune fra le parti conservate integralmente in SV, in un capitolo che peraltro presenta diverse modifiche, non solo meccaniche.

Consideriamo ora invece un altro aspetto notevole, ovvero la traduzione del turpiloquio, dei volgarismi e delle espressioni blasfeme. Qui il parallelismo con Céline ci può tornare nuovamente utile: l'autore francese sosteneva che una delle sfide dello scrittore è il cesello delle parti del discorso a registro basso, in quanto rischiosissime per il paratesto morale che inevitabilmente si trascinano dietro. Rabelais fu il maestro e l'iniziatore moderno di questo stile. Un nome che spesso viene affiancato dai critici anche a Melville nell'analisi di alcuni tratti del suo stile.

Alcuni luoghi di *Moby-Dick* potevano apparire sboccati forse per un americano puritano dell'Ottocento, ma la percezione di certe espressioni in Italia è davvero differente. Come abbiamo detto precedentemente, la recezione di *damn* e composti è ben diversa, nel mondo anglosassone,

ripetizione del "w" stesso. Il senso di una incontenibile liquida immensità è dato dalla presenza costante di numerose "l". Il duplice uso di "down" e l'onomatopeico "swallowed" sottolineano ancora di più la profondità e l'oscurità dell'abisso [...]

Non disponendo l'italiano di un'uguale efficace ricchezza di monosillabi e di suoni lunghi e cupi come il "w" inglese, pavese gioca sulla lunghezza effettiva delle parole ("turbini", "succhiarono", "avvicchiarono", "trascorse") e sul loro significato per comunicare in italiano lo stesso senso di movimento e velocità insieme. L'immagine del vortice, in inglese evocata dalla rapidità concentrica dei verbi, viene a prendere corpo ai nostri occhi in questa serie di verbi in moto.[...]

Nella seconda parte della frase, al suono veloce e breve di "weeds were wrapped" corrisponde il pavesiano "le alghe gli si avvicchiarono", dove il verbo stesso suscita l'immagine di un inestricabile groviglio. In inglese (oltre che nel verbo) essa era creata dall'unità sonora della frase per mezzo della ripetizione delle "e" e del "w", da "weeds" a "wrapped". L'immagine successiva "the watery world of woe bowled over him" fa nell'originale un tutto unico con l'onomatopea delle righe precedenti. Al buio disperato urlo del mare sul peccato di Giona, Pavese sostituisce in italiano un profondo e immobile senso di morte: "...intorno al capo e tutto il mondo marino del dolore gli trascorse sul capo".»

dagli equivalenti italiani *dannazione*, *dannati* eccetera. Pavese si sente perciò autorizzato a caricare il testo al di là dei confini della traduzione letterale, per fornire al lettore italiano uno scandalo paragonabile a quello che certi passi di *Moby-Dick* potevano suscitare nel lettore anglosassone.

Dobbiamo dire che, tolto Bianchi che è un traduttore melvilliano controcorrente in maniera programmatica (basti pensare a *The Confidence Man* tradotto ne *Il truffatore di fiducia*), nessun altro interprete italiano oserà così tanto, sotto questo aspetto. Per capire la volontà di conservare tali espressioni anche nella revisione dell'opera, nonostante il suo stesso stile si ripulisca fortemente dagli elementi più spiccatamente popolari e volgari nel decennio che separa le due versioni, dobbiamo focalizzarci su alcuni aspetti della personalità di Pavese spesso dimenticati o sfruttati in maniera strumentale (si veda la celebre stroncatura di Mondrone).

Il *Diario*, i primissimi racconti dialettali e *Ciau Masino* ci sono molto utili per affrontare questo aspetto. Se Pavese, attraverso gli studi comparati sulla letteratura occidentale e l'etno-antropologia, maturerà nel corso degli anni uno stile sobrio e misurato, sempre più lontano dai lavori precedenti o coevi alla stesura di *Lavorare stanca*, in gioventù il suo stile è molto più ardito.

L'uso espressionistico che fa del dialetto, lontanissimo da posizioni prettamente vernacolari, lo colloca accanto a un altro grande gozzaniano, che compone le proprie opere maggiori mentre Pavese sta dando alle stampe PV: Delio Tessa. Anche a lui si può accostare Céline: negli anni Trenta non sono molti gli autori che, ponendosi al di fuori di un'ottica spiccatamente dialettale, utilizzano i linguaggi locali (siano essi il gergo, il vernacolo, l'*argot*¹⁶⁷) per rimodellare la lingua letteraria

167 non dimentichiamo che in quegli anni Pavese, pur non scoprendo Céline, affianca agli

sulle ritmiche del parlato, senza per questo riproporre pedissequi registrazioni dell'oralità. Delio Tessa è uno di questi e condivide appunto con Pavese (forse anche più di lui) un apprendistato gozzaniano: la resa espressionista del milanese ne *L'è el dì di mort, aлегher!* (soprattutto nella lirica su Caporetto), richiama infatti da vicino sia la resa céliniana (e quindi rabelaisiana) dell'*argot*, sia le "novellette mezzo dialettali" del tirocinio prosastico pavesiano. C'è da dire però che, al di là di questo sentire comune con altri autori della sua epoca, la prima fonte di questo modo di scrivere in Pavese va cercata ne *I sansôssi* del suo professore Augusto Monti, anche se riesce subito a superarne il carattere ancora troppo fortemente vernacolare.

In questa fase dell'apprendistato di Pavese, l'uso mirato del turpiloquio e della bestemmia a fini ritmico-espressivi è una componente non del tutto secondaria, soprattutto considerando il fatto che, nel corso della sua maturazione stilistica, scomparirà del tutto per fare spazio ad altre urgenze.

La cosa che a noi interessa maggiormente è come tutto questo entri a

studi sullo *slang* quelli sull'*argot*, tenendoli a modello per la creazione di una lingua letteraria italiana che possa liberarsi dalla diglossia *lingua/dialetto*. L'italiano infatti si trova in una posizione singolare rispetto ad altri paesi europei, caratterizzati dalla diglossia *lingua alta (inglese, francese)/lingua bassa (slang/cockney, argot)*. Il risultato finale, ormai completamente scevro da partecipazioni entusiastiche, sarà il monologo interiore di Berto in *Paesi tuoi*.

cfr. D. FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, p. 49 «Egli studia parola per parola tutti i dizionari di cui può disporre, dizionari di *argot* e dizionari tecnici. Per tradurre *Moby Dick*, compila degli elenchi con termini del vocabolario marinaro.»

cfr. C. GORLIER, *Tre riscontri sul mestiere di tradurre* «Sigma», n° 3-4, 1964 p. 82 «Pavese si trova qui ad affrontare un problema che è in realtà quello dello scrittore: l'inesistenza, se non su un piano fittizio o artificiale, di una lingua "popolare" italiana, la quale non debba necessariamente ricorrere a prestiti dialettali, e quindi non italiani.»

cfr. C. PAVESE, *Il Mestiere di Vivere*, p. 171 «Non ho scritto rifacendo il verso a Berto – l'unico che parli – ma traducendo i suoi ruminamenti, i suoi stupori, i suoi scherni, ecc., come li direbbe lui *se parlasse italiano*. Ho solo sgrammaticato quando sgrammaticare indicava una sprezzatura, una involuzione, una monotonia nell'animo suo. Non ho voluto far vedere come parla Berto sforzandosi di parlare italiano (che sarebbe impressionismo dialettale) ma come parlerebbe se le sue parole gli diventassero – per Pentecoste – italiane. Come pensa, insomma.»

far parte della traduzione di *Moby Dick*, con la risoluzione espressiva di alcune esclamazioni melvilliane che, dal punto di vista strettamente letterale, non si prestano alla resa di un turpiloquio smaccatamente osceno. Tali parti non vengono assolutamente epurate nel lavoro di revisione del testo, il che è notevole; soprattutto non vengono corrette né edulcorate le espressioni blasfeme di PV, motivate solo in parte dai termini utilizzati nel testo originale. Ricordiamo che praticamente nessun altro interprete italiano di *Moby-Dick* sceglierà tale possibilità.

Ora, è bene concentrarci un momento su come la bestemmia venga recepita all'interno della letteratura moderna: se le oscenità sessuali di un Henry Miller (per certi versi un epigono mediocre di Céline, di cui era amico e ammiratore) lasciano del tutto indifferente Cecchi, abituato (come egli stesso dice) ad Aristofane o a Marziale¹⁶⁸, la percezione delle espressioni blasfeme, al contrario, resta a lungo un tabù, sia per la difficoltà intrinseca nel cesellarle, sia per lo scandalo che inevitabilmente si trascinano dietro, per non contare le problematiche legali, essendo tabù linguistici che vengono spesso sanzionati penalmente. Un conto è la satira sottile della religione istituzionale, un altro è l'inserimento nel testo di veri e propri insulti diretti alla divinità. Di certo, come giustamente sosteneva Michail Bachtin¹⁶⁹, la necessità

168 cfr. il saggio E. CECCHI, *Henry Miller*, 1949, citato in D. FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, p. 58 «Quanto a Henry Miller, le sue oscenità non possono che far sorridere i figli di Aristofane e Marziale;»

169 nel suo saggio su Rabelais, Bachtin espone la sua teoria diffusamente e in diversi luoghi: «Inizialmente gli spergiuri e le bestemmie non erano legati al riso, ma furono eliminati dalle sfere del linguaggio ufficiale, poiché ne trasgredivano le norme verbali; è per questo che si trasferirono nella libera sfera del linguaggio familiare di piazza. Qui, nell'atmosfera carnevalesca, furono pervasi dal principio comico e diventarono ambivalenti.»; «Il rovescio degli elogi di piazza sono le ingiurie, le imprecazioni, le bestemmie e gli spergiuri. [...] Fenomeni come le ingiurie, le imprecazioni, gli spergiuri, le oscenità, sono elementi non ufficiali del linguaggio. Sono ed erano considerati come una violazione flagrante delle normali regole del linguaggio, come un rifiuto deliberato di piegarsi alle regole verbali: etichetta, cortesia, devozione, deferenza, rispetto del rango, ecc. Per questo motivo tutti questi elementi, se sono disponibili in quantità sufficiente e in forma intenzionale, esercitano una forte influenza su tutto il contesto, su tutto il linguaggio: lo traspongono su un piano differente e lo sottraggono a tutte le convenzioni verbali. Così

della blasfemia all'interno della dimensione carnevalesca (e quindi anche romanzesca) era percepita da secoli: dall'incipit del venticinquesimo canto dell'*Inferno*, passando per Rabelais e Belli, l'oltraggio alla divinità è da sempre una componente utilizzabile a fini espressivi e concettuali. Solo però con alcuni scrittori del periodo a cavallo fra le due guerre, si cerca di sdoganare totalmente questo tabù e di farlo rientrare a pieno titolo fra le possibilità di un certo registro di scrittura: la bestemmia diventa anche una cifra dell'abilità cesellatrice dello scrittore contemporaneo, soprattutto per quelli di area espressionista o legati a un certo tipo di scrittura romanzesca dalla matrice autobiografica (in cui cioè il protagonista dell'opera è la trasfigurazione letteraria dello stesso narratore).

Al di là di Cèline e altri scrittori di questo genere, un altro autore interessante, sotto questo punto di vista, è sicuramente John Fante. Coetaneo di Pavese, questi non lo attraverserà mai purtroppo, forse a causa del fatto che fu Vittorini a importarlo in Italia (peraltro traducendolo in maniera discutibile, basti pensare alla resa del titolo di *Ask the Dust* ne *Il cammino della polvere*)¹⁷⁰: Fante, nella caratterizzazione di Svevo Bandini, la titanica rappresentazione letteraria di suo padre, utilizza le espressioni blasfeme italiane (assolutamente intraducibili) in maniera contrappuntistica per

questo linguaggio, liberato dal potere delle regole, delle gerarchie e dei divieti della lingua comune, si trasforma in un certo senso in una lingua a sé, che, paragonata alla lingua ufficiale, è una specie di *argot*. Ma questo linguaggio crea contemporaneamente anche una collettività particolare, una collettività libera e schietta nel suo modo di parlare e in cui è implicito un rapporto familiare con le persone. Questa collettività era, in sostanza, *la folla in piazza*, la folla soprattutto nei giorni di festa, di fiera e di carnevale.» in M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 22, 204-5

170 c'è da dire che, in ogni caso, sarà Pavese a procurare a Vittorini (successivamente alla pubblicazione di *Americana* e di *Ask the Dust*) un'altra opera di Fante non bene identificata (probabilmente *Wait Until Spring, Bandini!*), come si può desumere da questa lettera del 1943 a Giaime Pintor: «[parlando di un pacco di libri in lingua originale mandati da Pintor] Farò avere a Vittorini il Fante» in C. PAVESE, *Officina Einaudi – Lettere editoriali 1940-1950*, Torino, Einaudi, 2008, p. 117

intercalarle ai pensieri e ai discorsi in inglese del personaggio, in un crescendo ritmico-espressivo.¹⁷¹

Ma cerchiamo di definire l'opinione di Pavese al riguardo, usando le sue stesse parole:

«Bestemmiare, per quei tipi all'antica che non sono perfettamente convinti che Dio non esista, ma, pure infischandosene, se lo sentono ogni tanto tra carne e pelle, è una bella attività. Viene un accesso d'asma e l'uomo comincia a bestemmiare con rabbia e tenacia: con la precisa intenzione di offendere questo Dio eventuale. Pensa che dopotutto, se c'è, ogni bestemmia è un colpo di martello sui chiodi della croce e un *dispiacere* fatto a colui. Poi Dio si vendicherà – è il suo sistema – farà il diavolo a quattro, manderà altre disgrazie, metterà all'inferno, ma capovolga anche il mondo, nessuno gli toglierà il dispiacere provato, la martellata sofferta. *Nessuno!* È una bella consolazione. E certo ciò rivela che dopotutto questo Dio non ha pensato a tutto. Pensate: è il padrone assoluto, il tiranno, il tutto; l'uomo è una merda, un nulla, e pure l'uomo ha questa possibilità di farlo irritare e scontentarlo e mandargli a male un attimo della sua beata esistenza. Questo è davvero il “*meilleur témoignage que nous puissions donner de notre dignité*”. Come mai Baudelaire non ci ha fatto sopra una poesia?»¹⁷²

La domanda finale, ai fini del nostro discorso, è paradigmatica. Abbiamo visto come Pavese e altri cerchino di rispondere a questo interrogativo con le loro opere. Inutile aggiungere che tale atteggiamento scatenerà un putiferio tra i moralisti, che arriveranno a condannare, anche dal punto di vista stilistico, un capolavoro massimo del '900 come *Il viaggio al termine della notte*, per la costante presenza di espressioni blasfeme e oscenità sessuali. Anche se adesso i tempi

171 mettiamo come esempio parte dell'incipit di *Aspetta primavera*, Bandini (1938) «Dio cane, Dio cane. Così diceva Svevo Bandini rivolto alla neve. Perché quella sera Svevo aveva perso dieci dollari a poker all'Imperial Poolhall? Era così povero, con tre figli a carico, e non aveva neppure pagato la pasta, per non parlare della casa che ospitava figli e pasta. Dio è un cane.» in J. FANTE, *Aspetta primavera*, Bandini (traduzione di Carlo Corsi), Torino, Einaudi, 2005

172 C. PAVESE, *Il Mestiere di Vivere*, 6 dicembre 1935

sono decisamente cambiati, la presenza di oltraggi alle cose sacre nelle manifestazioni artistiche risulta intollerabile persino ai giorni nostri, agli occhi dei credenti più oltranzisti; il caso (relativamente recente) della *fatwa* a Rushdie (per il titolo e i contenuti de *I versetti satanici*, che sarebbero poi delle *sure* apocrife e blasfeme del Corano) è esemplare a questo proposito. Anche all'uscita del *Diario* e alla luce del suicidio, i critici cattolici (aiutati, con effetto uguale e contrario, dai marxisti) hanno svilito la figura di Pavese, facilitati soprattutto da personali prese di posizione come questa.¹⁷³

Mettere in luce questo aspetto del suo pensiero per analizzarne gli esiti nella resa di certi luoghi di *Moby Dick* è importante, ma portiamo prima un paio di esempi della messa in pratica di tale atteggiamento nei racconti giovanili e in *Ciau Masino*.

In *Arcadia*, un racconto del 1927 analizzato per la prima volta da Lorenzo Mondo (Pavese ha solo 19 anni), le espressioni blasfeme sono appena accennate e censurate dallo stesso autore con l'uso dei puntini di sospensione, ma è chiara la coscienza di Pavese sul fatto che risultano parte integrante dell'economia e del ritmo dell'intercalare popolare che vuole imitare.

Porcô..., a j'erô i morô e, poch da di, a l'aviô 'l fusil.¹⁷⁴

173 uno su tutti il Mondrone, che utilizzerà proprio questo brano per massacrare Pavese su *Civiltà cattolica*: «Al principio del diario c'è una pagina sulla quale ci asteniamo dal fare commenti, preferendo di rimetterci al giudizio del lettore onesto. [passo citato sopra] Satanico? forse meglio: stupido!

Il solo vantaggio che un lettore serio possa ricavare da questo zibaldone di sofismi, di paradossi e di pensieri troppe volte lubrici e sconnessi, i quali riempiono un volume di ben 400 pagine, è la meditazione di ciò che diventa un uomo quando crede di potersi disfare di Dio. Ma per rilevare in Cesare Pavese questo processo di spirituale disintegrazione non era necessario farsene leggere il diario. Tutta la sua opera, anche quella che letterariamente si direbbe più distensiva, richiama l'attenzione sulla tormentosa assenza di Dio. Pavese finisce per rivelarsi un malato, un tarato psichico.» in C. MONDRONE, *Sguardo su Cesare Pavese*, « Civiltà Cattolica », gennaio 1953

174 «Porco..., erano i neri [evidentemente una ronda di camicie nere] e, poco da dire, avevano il fucile» in L. MONDO, *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, « Sigma » n° 3-4, 1964

Questa sarà la soluzione adottata successivamente da Pasolini per trascrivere gli enunciati blasfemi nei suoi romanzi: la scelta di censurare in parte la bestemmia è infatti una buona tecnica per non rinunciare agli effetti che comporta, senza dover però per questo incappare in cause legali.

Riguardo invece *Ciau Masino* (di cui *Arcadia* è un banco di prova, tant'è che un capitolo verrà intitolato proprio così), opera ancora inscritta parzialmente all'interno della dimensione dialettale, scopriamo che invece tali enunciati non vengono nemmeno più censurati, ma al massimo sono adombrati dall'uso del torinese o del linguaggio infantile:

- **Diô faôss!** - urlò di colpo sulla strada. Vide chiaro che era stato giocato.¹⁷⁵

- E sta buono, baby, - disse Clara.

- **Polco Dio...** - cominciò il baby.¹⁷⁶

Queste espressioni forti scompariranno totalmente nel corso della maturazione stilistica di Pavese, ma la cosa singolare è la loro introduzione (e conservazione) nella traduzione di *Moby Dick*, per rendere alcune locuzioni anglosassoni dal significato però più morbido. Tale sopravvivenza si può spiegare se consideriamo l'attraversamento di Frazer da parte di Pavese, nel decennio che separa PV da SV: prima ancora del saggio di Bachtin su Rabelais, nel *Golden Bough* Frazer infatti enfatizzava già la valenza sacra dell'oscenità e della blasfemia nelle celebrazioni sacre delle antiche civiltà agricole, come affermazione della duplicità della vita (alto/basso, cielo/terra,

175 C. PAVESE, *Ciau Masino*, Torino, Einaudi, 1968, p. 59: *faôss* significa, in piemontese, falso o ipocrita.

176 *ivi*, p. 98

mente/corpo, ecc.). Se inizialmente quelle espressioni sono entrate in PV probabilmente per influsso della produzione prosastica di quel periodo, in SV vengono conservate anche alla luce della loro valenza espressiva e socio-antropologica. Non si spiega altrimenti la loro sopravvivenza, considerando che Pavese depura totalmente il suo stile (negli scritti maturi) da tali locuzioni.

Un passo ne è particolarmente fitto, con l'effetto di creare sfumature semantiche e ritmiche che non sono assolutamente presenti nel testo melvilliano: stiamo parlando dell'episodio della cena di Stubb. L'ufficiale, mentre mangia una bistecca di balena, sveglia il cuoco negro per obbligarlo a far tacere i pescecani, i quali stanno divorando rumorosamente quel che resta della carcassa del cetaceo. La scena nell'originale è gustosamente comica, con il contrasto fra le imbeccate sarcastiche di Stubb e le risposte in un inglese a dir poco incerto e pieno di errori di pronuncia del cuoco analfabeta, mentre cerca di improvvisare un sermone esilarante. La cosa singolare è la resa in italiano (e ancora di più la sua conservazione in SV): per tradurre le imprecazioni approssimative del cuoco, Pavese usa sia la tipica parlata spezzettata e sgrammaticata che veniva usata durante il fascismo per caricare razzisticamente la lingua incerta degli africani (interessanti a questo proposito le traduzioni dei fumetti avventurosi di *Cino e Franco*), sia le espressioni blasfeme tipiche dei popolani del Nord Italia. Certo, Stubb considera bestemmie le imprecazioni (basate su *dam*, una deformazione di *damn*) proferite dal cuoco, ma letteralmente tali espressioni non possono avere la stessa sfumatura nella lingua italiana. La singolarità sta nel fatto che tale scelta crea un insieme di giochi semantici che in inglese non sono assolutamente presenti: è davvero notevole che Pavese li mantenga interamente in SV e che

nessun altro interprete, nemmeno fra i suoi epigoni più fedeli, arrivi ad osare così tanto: gli altri traduttori propenderanno infatti per varianti decisamente più neutre. Esaminiamo il brano in questione:

VO	PV → SV
<p>“Fellow-critters: I've ordered here to say dat you must stop dat dam noise dare. You hear? Stop dat dam smackin' ob de lips! Massa Stubb say dat you can fill your dam bellies up to de hatchings, but by Gor! you must stop dat dam racket!”</p> <p>“Cook,” here interposed Stubb, accompanying the word with a sudden slap on the shoulder,—“Cook! why, damn your eyes, you mustn't swear that way when you're preaching. That's no way to convert sinners, cook!”</p> <p>“Who dat? Den preach to him yourself,” sullenly turning to go.</p> <p>“No, cook; go on, go on.”</p> <p>“Well, den, Belubed fellow-critters:”—</p> <p>“Right!” exclaimed Stubb, approvingly, “coax 'em to it; try that,” and Fleece continued.</p> <p>“Do you is all sharks, and by natur wery voracious, yet I zay to you, fellow-critters, dat dat voraciousness—'top dat dam slappin' ob de tail! How you tink to hear, spose you keep up such a dam slappin' and bitin' dare?”</p> <p>“Cook,” cried Stubb, collaring him, “I won't have that swearing. Talk to 'em gentlemanly.”</p>	<p>«Fratelli animali: ^mMastro Stubb ha dato comando per me di dire che voi finite presto tutto cattivo chiasso. Capito? Basta di battere con quelle bocche di inferno, Dio cane. Lui detto per me che voi potete mangiare e fare vostra pancia grossa come bastimento, ma Dio cane, voi dovete finire questa fantasia di diavolo!»:-</p> <p>«Cuoco» s'interpose qui Stubb, accompagnando la parola con un improvvis^a ^{pacca} eolpe sulla spalla</p> <p>«Cuoco! che bisogno c'è, che il diavolo ti fulmini, di bestemmiare ^{in questo} a quel modo quando si predica? Non è così che si convertono i peccatori, Cuoco!»:-</p> <p>«Come, questo? Perché allora tu non parlare per pesce?» e si volse torvatamente per andarsene.</p> <p>«Ma no, cuoco, avanti, avanti»:-</p> <p>«Va bene, allora. Fratelli animali carissimi...»:-</p> <p>«Ben detto!» esclamò Stubb approvando: «^{Con} eolle buone, prova ^{con} eolle buone» e Palla di Neve continuò:-</p> <p>«...: certo voi siete tutto pescecane e per natura vostra pancia star sempre vuota, ma vi dico, fratelli animali, che vostra pancia... Basta battere questa coda, Dio cane! Come sentire mia parola, se sempre muovere questa coda e sempre battere questa bocca di diavolo?»:-</p> <p>«Cuoco!» gridò Stubb, prendendolo per il collo. «Non permetto che si bestemmi così. Parla da gentiluomo»:-¹⁷⁷</p>

Le imprecazioni di Fleece¹⁷⁸, come si può notare, si basano appunto

177 cap. LXIV, pp. 396-7

178 interessante la traduzione in Palla di Neve (che viene mantenuta in SV): il significato originale può essere *vello* o *lanuginoso* (come glossa il Ferrari), ma non sappiamo con certezza se venga usato per ironizzare sul colore della pelle (considerando la bianchezza della lana), oppure magari a causa dei capelli crespi e incanutiti del vecchio cuoco, che

su *dam* (deformazione di *damn*) e l'unica bestemmia vera e propria, anche se per niente aspra, è *by Gor* (deformazione di *by God*). Altre imprecazioni vengono rese nella maniera più usuale, ovvero giocando su *diavoli e inferno*.

Pavese utilizza le bestemmie italiane quando è il contesto stesso a richiederle: come vedremo anche in altri casi, il traduttore qui carica la sua versione al di là dei confini del testo, con il risultato di restituire al lettore italiano l'effetto che le espressioni originali potevano dare al lettore anglosassone di metà '800. Non dobbiamo dimenticare che nell'edizione Bentley (E), tali locuzioni vengono tutte censurate con i trattini, quindi dovevano davvero apparire oscene al lettore inglese medio di quel periodo.

In questo caso inoltre, Pavese riesce addirittura a creare un insieme di giochi ritmico-semanticci con la parola *pescecane*, che in originale non sono ovviamente presenti. Consideriamo un altro esempio, in cui la resa con un'espressione blasfema esplicita è giustificata dalla percezione che ne hanno i personaggi:

VO	PV → SV
<p>“Blast the boat! let it go!” cried Stubb at this instant, [...] To sailors, oaths are household words; [...]</p>	<p>«La lancia, maledetto Dio! che vada!» urlò Stubb in quel momento; [...] Per i marinai le bestemmie sono parole di casa:¹⁷⁹ [...]</p>

In tale passo, Melville non accenna minimamente alle cose sacre: infatti è *boat* l'oggetto dell'imprecazione di Stubb. La frase successiva però legittima Pavese a inserire una bestemmia, dove nel testo originale non c'è nemmeno un'espressione (al di là di *blast*) che la possa

possono ricordare il vello delle pecore. Infatti i balenieri della costa orientale erano sicuramente più avvezzi alla visione di questi animali, a differenza degli indiani delle pianure che, per la similitudine analoga con la chioma ricciuta del bisonte, avevano battezzato i soldati afroamericani *buffalo soldiers*. Gli altri interpreti non traducono il soprannome, ma Pavese decide di rischiare, enfatizzando così la sfumatura comica.

179 cap. CXIX, p. 650

giustificare. Basta poi dare uno sguardo al testo per notare come le modifiche di SV non siano significative in questo luogo, ma solo superficiali.

Esaminando altri aspetti del turpiloquio, ci accorgiamo di come questa tendenza sia dominante: in PV, anche se letteralmente il testo originale non lo autorizza, Pavese enfatizza le oscenità e salva tutte queste espressioni in SV. Con questo non voglio assolutamente dire che Pavese abbia infarcito la sua traduzione di volgarità, ma i pochi casi sono significativi e nessuno di essi è sede di revisione. Un esempio su tutti:

[...]'**Damn ye,**' cried the Captain, pacing to and fro before them, 'the vultures would not touch ye, ye villains!'

[...]«**Diavoli fottuti**» gridò il Capitano camminando in su e in giù davanti a loro, «nemmeno gli avvoltoi vi toccherebbero farabutti!»[...]¹⁸⁰

Anche qui il testo non autorizza una simile possibilità: quasi tutti gli altri interpreti mettono *dannati*, *maledetti* o simili. Ciò non toglie che il sapiente lavoro di cesello del turpiloquio in PV risultava in ogni caso efficacissimo a trasferire in italiano alcune sfumature semantiche del testo melvilliano, rendendo il linguaggio più brutale per offrire al lettore nostrano la percezione scandalosa (per il tempo) di certi termini e modi di dire. Come già detto, la cosa per noi notevole è sia la singolarità nel trattamento di tali locuzioni rispetto ai traduttori successivi, sia la decisione di conservarli in toto in SV.

Ovviamente non sono solo le volgarità ad essere conservate integralmente, ma questo era un aspetto interessante, se non essenziale, da affrontare. Terminato questo excursus, affrontiamo l'analisi di due parti cruciali del testo che praticamente non presentano varianti fra PV

180 cap. LIV, p. 346

e SV: l'incipit e l'epilogo.

Al di là di *Etimologia* ed *Estratti* (che fungono da premessa), è palese che il vero inizio dell'opera è il celeberrimo *Call me Ishmael*. Tale attacco, diretto e colloquiale, è entrato a pieno titolo nella storia degli incipit più famosi: nella sua singolarità è ormai un caso esemplare. Come dice Calvino¹⁸¹, questo inizio ci porta subito nel mezzo del discorso, senza preamboli e in maniera vaga: per certi versi è brutale nella sua confidenza con il lettore. Bianchi, pur di non tradurre come Pavese (a differenza di quasi tutti gli altri interpreti), lo rende ancora più drastico (*Ismaele, chiamatemi così*): anche Draghi (l'altro traduttore di Frassinelli) se ne discosta, enfatizzando il fatto che Ismaele è uno pseudonimo (*Diciamo che mi chiamo Ismaele*), ma perdendoci di gran lunga in efficacia. Pavese invece, da giovane, traduce l'incipit con un piglio e una sicurezza tali da non ritenere necessaria una revisione. Tutto il capitolo *Miraggi* (*Loomings*) peraltro non è poi così fitto di cambiamenti, se non alcune correzioni, le solite sostituzioni meccaniche e la sistemazione dei termini lessicali meno felici. Ma quello che importa a noi è l'attacco vero e proprio: come si presenta in PV, così viene accolto in SV. In tutto il paragrafo viene sostituito un solo avverbio, non viene spostata nemmeno una virgola: quell'unica modifica ne enfatizza peraltro il tono colloquiale, da *tranquillamente* si passa a *cheto cheto*, molto più vicino ai modi della lingua parlata. Per il resto però la traduzione è già ritenuta perfetta in PV.

VO	PV → SV
Call me Ishmael. Some years ago—	Chiamatemi Ismaele. Alcuni anni fa —

181 cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, A. Mondadori Editore, 2002, p. 141 «Queste proposte non fanno che confermare l'atto di individuazione come rito canonico per iniziare un romanzo. Ma le varianti si allontaneranno sempre più dal modello. Gli scrittori si convincono sempre di più che i preamboli sono inutili. Il famoso inizio "Call me Ishmael" [Chiamatemi Ismaele] più che individuare sembra sottolineare uno sfondo vario e misterioso da cui si distacca la voce che parla.»

<p>never mind how long precisely—having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen and regulating the circulation. Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet; and especially whenever my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people's hats off—then, I account it high time to get to sea as soon as I can. This is my substitute for pistol and ball. With a philosophical flourish Cato throws himself upon his sword; I quietly take to the ship. There is nothing surprising in this. If they but knew it, almost all men in their degree, some time or other, cherish very nearly the same feelings towards the ocean with me.</p>	<p>non importa quanti esattamente – avendo pochi o punti denari in tasca e nulla di particolare che mi interessasse a terra, pensai di darmi alla navigazione e vedere la parte acquee del mondo. È un modo che ho io di cacciare la malinconia e di regolare la circolazione. Ogni volta che mi accorgo di atteggiar^e le labbra al torvo, ogni volta che nell'anima mi scende come un novembre umido e piovigginoso, ogni volta che mi accorgo di fermarmi involontariamente dinanzi alle agenzie di pompe funebri e di andar dietro a tutti i funerali che incontro, e specialmente ogni volta che il malumore si fa tanto forte in me che mi occorre un robusto principio morale per impedirmi di scender^e risoluto in istrada e gettare metodicamente per terra il cappello alla gente, allora decido che è tempo di mettermi in mare al più presto. Questo è il mio surrogato della pistola e della pallottola. Con un bel gesto filosofico Catone si getta sulla spada: io ^{cheto cheto} tranquillamente mi metto in mare. Non c'è nulla di sorprendente in questo. Se soltanto lo sapessero, quasi tutti gli uomini nutrono, una volta o l'altra, ciascuno nella sua misura, su per giù gli stessi sentimenti che nutro io verso l'oceano. ¹⁸²</p>
--	---

Al di là della suddetta modifica, riscontriamo al massimo il solito dileguarsi delle forme tronche. Nemmeno *istrada* (davvero inconsueto in SV, considerando le tendenze generali della revisione) viene modificato, quasi a significare il fatto che a Pavese l'incipit piace così come l'aveva scritto da giovane.

Non possiamo dargli torto: l'unico cambiamento non fa che perfezionare la resa del tono scanzonato dell'attacco dell'opera; di certo, come detto da altri, Pavese si identifica pienamente con l'umore di Ismaele, con la sua uggia e con l'urgenza di evasione che si respira nel

182 cap. I, p. 27

brano. Pavese allora aveva poco più di vent'anni e, come possiamo dedurre dai racconti decadenti che scriveva prima di incominciare a lavorare sulle liriche di *Lavorare stanca* e le prose di *Ciau Masino* (che per un errore del primo editore, vengono spesso accorpati nella stampa, in quasi tutte le edizioni), conosce fin troppo bene il sentimento che permea l'incipit di *Moby-Dick*.

La resa è talmente felice da essere sia perfettamente funzionale in italiano, sia aderente al testo originale in toto: la ripercussione di *whenever*, la struttura sintattica identica, l'uso di parole adatte dal punto di vista fonetico e semantico, fanno di questo brano una riscrittura di alto livello, in grado però di essere fedele fino in fondo allo spirito e al ritmo del testo originale. Pavese si rende conto di essere partito con la marcia giusta e l'unica modifica che fa in SV è quel *cheto cheto* che imita meglio di *tranquillamente* l'effetto sonoro di *quietly*. Tralasciando pochi casi, molti traduttori successivi si adageranno a questa forma, spesso anche nelle sue sfumature stilistiche più personali, come quel *pochi o punti denari in tasca*, davvero felicissimo per la resa di *little or no money* (Ferrari, ad esempio, si limiterà a mettere questa locuzione al singolare).

Notevole anche la conservazione di *acquea* per *watery*, che rende bene sia l'effetto sonoro di "liquidità", sia la sfumatura semantica: altri interpreti preferiranno infatti tradurre *watery* con *acquatica* (che significa "riferita all'acqua" e non "fatta d'acqua") o con una perifrasi (*coperta d'acqua* e simili).

Analizzando l'epilogo, troviamo anche lì pochissimi cambiamenti: il primo, nella citazione da Giobbe, è legato all'incertezza costante nelle due versioni nella resa di *thou/thee*, di cui parleremo diffusamente nel capitolo seguente (è già notevole che venga modificato), per il resto non

troviamo nemmeno le solite sostituzioni meccaniche, essendo il registro già elevato e biblico in PV, con una forte sensazione di legato. Le forme tronche, ad esempio, non erano evidentemente sentite come adatte (in questa parte) nemmeno durante la stesura della prima versione. Le altre due modifiche sono davvero trascurabili: un *su* aggiunto a specificare meglio la frase, una virgola in meno e la censura di un pleonastico *s'avvicinò*, che inizialmente doveva rendere la ripercussione di *near* nell'originale. Considerato però che il periodo in italiano ha una struttura diversa rispetto a VO, risultava ridondante.

VO	PV → SV
<p data-bbox="231 824 764 931">“AND I ONLY AM ESCAPED ALONE TO TELL THEE” Job.</p> <p data-bbox="231 972 764 1079"><i>The drama's done. Why then here does any one step forth?—Because one did survive the wreck.</i></p> <p data-bbox="231 1084 764 2000"><i>It so chanced, that after the Parsee's disappearance, I was he whom the Fates ordained to take the place of Ahab's bowsman, when that bowsman assumed the vacant post; the same, who, when on the last day the three men were tossed from out of the rocking boat, was dropped astern. So, floating on the margin of the ensuing scene, and in full sight of it, when the halfspent suction of the sunk ship reached me, I was then, but slowly, drawn towards the closing vortex. When I reached it, it had subsided to a creamy pool. Round and round, then, and ever contracting towards the button-like black bubble at the axis of that slowly wheeling circle, like another Ixion I did revolve. Till, gaining that vital centre, the black bubble upward burst; and now, liberated by reason of its cunning spring, and, owing to its great buoyancy, rising with great force, the coffin life-buoy shot lengthwise from the sea, fell over, and floated by my side.</i></p>	<p data-bbox="938 824 1308 931">«Ed io solo sono scampato a raccontar^{tela} velo» Giobbe</p> <p data-bbox="777 972 1308 1079">Il dramma è finito. Perché allora qualcuno si fa avanti? Perché uno è sopravvissuto alla distruzione.</p> <p data-bbox="777 1084 1308 2000">Accadde che, dopo la scomparsa del Parsi, io fossi colui che i Fati destinarono a prendere il posto del prodiere d'Achab, quando questo prodiere assunse il posto vacante; e quello stesso che, quando all'ultimo giorno i tre vennero scaraventati dalla lancia rollante, cadde a poppa. Fu così che, galleggiando all'orlo e ben in vista della scena seguente, quando mi giunse il risucchio indebolito della nave affondata, venni tirato ma lentamente verso il vortice che si chiudeva. Quando lo raggiunsi, il vortice s'era calmato in uno stagno di schiuma. Tutt'intorno, allora, e sempre avvicinandomi alla bolla nera, in forma di bottone, dell'asse di quel circolo lentamente roteante, io girai come un altro Ixione. Finché, raggiunto quel centro vitale, la bolla nera scoppiò. Liberato per via della molla ingegnosa e per la sua grande leggerezza venendo a galla con gran forza, il gavitello-bara balzò per il lungo, ^{su} dal mare, ricadde e mi galleggiò</p>

<p><i>Buoyed up by that coffin, for almost one whole day and night, I floated on a soft and dirgelike main. The unharmed sharks, they glided by as if with padlocks on their mouths; the savage sea-hawks sailed with sheathed beaks. On the second day, a sail drew near, nearer, and picked me up at last. It was the devious-cruising Rachel, that in her retracing search after her missing children, only found another orphan.</i></p>	<p>accanto. Sostenuto da quella bara, per quasi un giorno intero e una notte, andai alla deriva su un mare morbido, funereo. I pescicani disarmati mi guizzavano accanto come avessero lucchetti alla bocca; i selvaggi falchi marini passavano coi becchi inguainati. Il secondo giorno, una vela s'avvicinò, s'avvicinò, e finalmente mi raccolse. Era la bordeggiante Rachele che, nella sua ricerca dei figli perduti, trovò soltanto un altro orfano.¹⁸³</p>
--	--

L'epilogo è cruciale, anche perché schiude la possibilità di una lettura circolare dell'opera (un altro dei numerosi punti in contatto con un romanzo americano recentissimo come *Infinite Jest* di Wallace¹⁸⁴): l'ultima parola è *orphan* e da tale chiusa, possiamo ricominciare a leggere il libro da capo. Ismaele, il cui nome è lo pseudonimo del narratore, è infatti il figlio illegittimo di Abramo, praticamente un orfano abbandonato nel deserto come l'Ismaele melvilliano viene abbandonato nell'oceano, il deserto acqueo. Il libro chiude con una frase che potrebbe essere quella precedente all'incipit.

È interessante enfatizzare questi aspetti, in quanto inizio e fine del libro sono intimamente legati e nascono praticamente perfetti dalla penna del giovane Pavese. Un altro motivo di affinità è il fatto che Ismaele nell'epilogo ritorna ad essere il protagonista principale della storia. È noto infatti che nel corso di quasi 140 capitoli, la figura di Ismaele personaggio sbiadisce rispetto alla figura di Ismaele narratore; i

¹⁸³ EPILOGO, p. 735-6

¹⁸⁴ molti aspetti dell'opera di Wallace (D. F. WALLACE, *Infinite Jest*, Torino, Einaudi, 2006) richiamano *Moby-Dick*, nonostante le ovvie e debite differenze: il titanismo dell'opera, il plurilinguismo e la presenza simultanea di numerosi registri, l'assenza di una struttura precisa, il respiro didascalico, l'esperienza personale fusa con la deriva fantastica e appunto la chiusa che apre alla lettura circolare del romanzo. Addirittura l'imitazione shakespeariana è presente in entrambi i libri (*l'Amleto* per Wallace, il *Lear* per Melville). Questo per evidenziare gli apporti melvilliani alla letteratura post-moderna americana contemporanea.

numerosi flussi di coscienza dei personaggi, le parti drammatizzate, la predominanza di Achab, sono parti essenziali del libro a cui Ismaele non può assistere, anche se vengono cesellate all'interno della sua testimonianza. L'io narrante si frantuma nel corso dell'opera in punti di vista poliedrici, fino all'epilogo, in cui l'Ismaele personaggio si riunifica con l'Ismaele narratore, specificando la sua essenza di orfano (quindi il suo pseudonimo) e aprendo perciò alla lettura circolare del libro.¹⁸⁵

Per tale motivo abbiamo accennato a questo confronto fra inizio e fine dell'opera, essendo passi praticamente lasciati intonsi dal lavoro di revisione. La felicità della riuscita, a mio avviso, è appunto in parte legata alla proiezione che Pavese fa di sé stesso sul personaggio di Ismaele, uggioso e tendente al suicidio, ma che trova la sua ragione di essere nell'esperire del mondo per poi offrircene una testimonianza. Il primo Pavese sicuramente aveva questo stimolo, deducibile dagli elementi autobiografici accertati nel personaggio del Masino letterato (che alla fine del libro parte infatti per l'America), e nei tratti caratterizzanti del protagonista de *La luna e falò*. In tutti loro c'è un po' di Ismaele, in Ismaele c'è un po' dell'uomo Pavese. Gli esiti nella sua vita reale saranno però diversi: Pavese vivrà fra Roma e Torino, senza mai vedere l'America, e non troverà mai un sostituto valido *for pistol and ball*, come si può capire dalla conclusione tragica della sua esistenza.

185 cfr. la nota di Ferrari nel suo *Moby Dick*: «'Orfano' perché abbandonato due volte in balia dell'oceano, come l'Ismaele biblico era stato abbandonato nel deserto dal padre. Di qui la primissima frase del romanzo: 'Chiamatemi Ismaele!.'»

cfr. anche G. MARIANI, *Allegorie impossibili*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 183 [parlando di *Moby Dick Work of Art* di Walter Bezanson, uno dei massimi lavori della critica melvilliana influenzata dal New Criticism, quella cioè legata alla cosiddetta "scoperta di Ishamel"] «Di Ishmael in realtà non ce n'è uno solo nel testo, ma due. Uno è il narratore; l'altro è il personaggio di "some years ago", uno dei protagonisti dell'avventura. I due non sono distinti per temperamento; ciò che li distingue è che lo Ishmael scrittore ha una visione globale dell'azione giacché la storia è interamente filtrata attraverso la sua coscienza. Mentre l'Ishmael personaggio scompare per un buon terzo della narrativa, l'Ishmael narratore non ci lascia mai.»

CAPITOLO 3

Refusi non corretti

Pavese, come abbiamo accennato, concentrò il lavoro di revisione soprattutto sul piano stilistico, sistemando solo quegli errori che saltavano subito all'occhio, come i refusi ortografici e tipografici e le sviste più clamorose. La correzione di *Moby Dick* però non è stata una revisione filologica accurata del testo, quindi alcuni errori sono rimasti: gli interpreti successivi, ritraducendo il libro (ci viene da pensare) con la versione di Pavese accanto, hanno spesso deprecato (Bianchi in particolare) la presenza di numerosi refusi anche in SV. Certo, come abbiamo fatto notare, il più grave è quello alla fine della storia del *Town-ho*, che in PV non è assolutamente riscontrabile (*incivili* al posto di *inciviliti*): la sua presenza in tutte le edizioni di SV (da Frassinelli ad Adelphi, passando per Mondadori) ci porta a escludere l'errore tipografico da parte di un singolo editore, ma allo stesso tempo è semplicemente impossibile che Pavese abbia aggiunto di suo pugno una svista tanto evidente. La cosa più probabile al riguardo, considerata la scarsa sorveglianza di Frassinelli (facilmente desumibile dalla bassa qualità tipografica di PV), è che sia stato introdotto per sbaglio dal tipografo e sia stato poi incluso successivamente in tutte le ristampe di SV, anche presso diversi editori. Non possiamo affermarlo con piena certezza, ma sembra la spiegazione più logica.

Al di là di questo, nonostante l'integralità del nostro spoglio (utile per individuare subito i refusi corretti), è davvero arduo determinare quali errori di PV siano stati inclusi in SV così come si presentavano, a meno che non si voglia appunto stilare una nuova traduzione di *Moby-Dick* o un confronto diretto fra VO e SV, cosa che esula in parte dagli obiettivi

del nostro elaborato.

Ciò non toglie che, attraversando tutte e due le versioni con il continuo riferimento a VO, ci siamo accorti perlomeno dei refusi più lampanti inseriti in SV. Di conseguenza però non possiamo avere pretese di completezza, essendo la ricerca degli errori presenti in entrambe le versioni un lavoro di per sé abbastanza articolato.

Comunque, questo non ci impedisce di segnalarne alcuni e di aprire invece un ampio discorso sulla resa della forma di cortesia, totalmente imprecisa (a nostro parere) in PV e SV: questa incertezza, come vedremo, purtroppo è una costante di gran parte dei lavori di traduzione di Pavese, parimenti all'italianizzazione diffusa dei luoghi geografici e dei nomi personali.

Ma andiamo per gradi: i refusi più gravi vengono tutti corretti in SV, tranne quella svista di cui abbiamo già parlato a sufficienza, che invece viene introdotta. Per quanto possiamo riscontrare, nei limiti dello spettro della nostra ricerca, gli sbagli che sopravvivono alla revisione non sono poi così incisivi, ma alcuni di essi sono abbastanza importanti ai fini della comprensione del contesto.

Uno l'avevamo già individuato nel capitolo dedicato alla sintassi, ma è bene riproporlo qui, analizzandolo brevemente come esempio del genere di refusi che non vengono sistemati in SV. Di per sé, dal punto di vista linguistico, l'errore non è assolutamente grave, ma va a scombinare del tutto il contesto: la frase infatti funziona perfettamente dal punto di vista grammaticale. Stiamo parlando del passo in cui il nome *Starbuck* (presente nel testo originale) viene sostituito con il nome *Stubb*. La cosa notevole è che, a causa della caratterizzazione stilistica delle parlate dei due ufficiali e del diverso rapporto che Ahab instaura con loro, la svista è abbastanza chiara anche senza avere

presente il testo originale che sta alla base. Il confronto con le varianti d'autore di VO inoltre non autorizza a pensare che la Constable possa contenere una lezione diversa del passo in questione.

Analizziamolo da vicino, riportando anche la risposta di Achab: lo stesso contesto permette appunto di capire come questi si stia rivolgendo a Starbuck invece che a Stubb. Siamo alla fine del libro e il discorso si lega direttamente al capitolo che precede i tre finali dedicati alla caccia fatale della Balena Bianca, ovvero il dialogo fra Achab e Starbuck ne *La sinfonia*. Non solo: nel brano citato, sia Stubb che Starbuck si rivolgono ad Achab e il loro differente modo di esprimersi è perfettamente riconoscibile; la risposta finale del capitano (che riportiamo solo nella sua parte essenziale, avendola citata per intero precedentemente) ha senso solo con la presenza simultanea dei due ufficiali. Nella versione di Pavese, questo contrasto non è netto, in quanto solo Stubb appare come interlocutore del capitano.

VO	PV → SV
<p>Stubb saw him pause; and perhaps intending, not vainly, though, to evince his own unabated fortitude, and thus keep up a valiant place in his Captain's mind, he advanced, and eyeing the wreck exclaimed—"The thistle the ass refused; it pricked his mouth too keenly, sir; ha! ha!"</p> <p>"What soulless thing is this that laughs before a wreck? Man, man! did I not know thee brave as fearless fire (and as mechanical) I could swear thou wert a poltroon. Groan nor laugh should be heard before a wreck."</p> <p>"Aye, sir," said Starbuck drawing near, "'tis a solemn sight; an omen, and an ill one."</p> <p>"[...]Begone! Ye two are the opposite poles of one thing; Starbuck is Stubb reversed, and Stubb is Starbuck; and ye two are all mankind;[...]"</p>	<p>Stubb lo vide fermarsi e ^{con} eoll'intenzione magari, non vana però, di dimostrare la propria immutata bravura e ^{occupare} tenere così un luogo intrepido nella mente del suo 'Capitano, si fece avanti e adocchiando i relitti esclamò: «Il cardo che l'asino non ha voluto: gli pungeva troppo la bocca, signore, ah! ah! ^{ah!}».</p> <p>«Che essere senz'anima è ^{questo} ^{costui}, che ride dinanzi a un relitto? Marinaio, marinaio! se non ti sapessi coraggioso del coraggio del fuoco (e altrettanto macchinale) giurerei che sei un codardo. Né gemiti né risa dovrebbero mai sentirsi dinanzi a un relitto»:-</p> <p>«Certo signore» disse Stubb avvicinandosi «è uno spettacolo solenne; un presagio, e un cattivo presagio».</p> <p>«[...]Va' via! Voi due siete i poli opposti di un essere solo: Starbuck è Stubb rovesciato e Stubb è Starbuck, e voi due</p>

L'errore di Pavese è lampante: Stubb si avvicina, parla ad Achab in maniera sfrontata (come è tipico del suo personaggio) e viene rimbeccato dal suo capitano. Poi è il turno di Starbuck: adesso è lui ad avvicinarsi ad Achab; nel testo, le due azioni sono bene sottolineate da *he advanced* prima e da *drawing near* poi. La frase di Starbuck poi è altrettanto tipica del suo carattere almeno quanto quella precedente è tipica rispetto alla personalità di Stubb.

Per queste ragioni la svista è grave, perché non è nemmeno necessario appoggiarsi al testo originale per capire come il passo non funzioni per niente nelle due versioni di Pavese. Come già detto, l'errore non incide sulla qualità della traduzione dall'inglese, ma stravolge completamente il senso del discorso. La stessa resa di *Begone!* dovrebbe essere al plurale, come peraltro fanno gli altri traduttori italiani di *Moby-Dick* (*Andatevene!* e simili).

Di tutt'altra natura invece è la svista più grossolana che permea entrambe le versioni (nonostante i timidi tentativi di sistemazione in SV) e su cui è bene soffermarsi a lungo: Pavese non capisce bene come deve comportarsi davanti all'assenza nella lingua inglese di una forma di cortesia grammaticale, presente sia nelle lingue romanze, sia in un'altra lingua germanica come il tedesco.

Il risultato di questa incertezza è una risoluzione goffa di tale problematica che emerge in tutta la sua grossolanità, non solo in *Moby Dick*, ma anche in altri luoghi delle sue traduzioni, melvilliane e non. Ancora, in *Moby Dick* tale incomprendimento pregiudica un insieme di effetti che nel testo originale sono robustamente spiegati dallo stesso Melville.

186 cap. CXXXIII, p. 708

Ora, come è noto, in inglese la forma di cortesia si ottiene per apposizione, ma il tessuto grammaticale non viene toccato: aggiungendo un titolo (*mister, captain, doctor, ecc.*) si capisce la distanza fra gli interlocutori, ma si usa sempre e comunque la seconda persona singolare *you*. In italiano invece, il titolo è opinabile, ma l'uso della terza persona singolare o della seconda plurale diventa obbligatorio per ottenere la sfumatura necessaria.

C'è da dire però, per spezzare una lancia in favore di Pavese, che il discorso in *Moby-Dick* si complica ulteriormente: scendiamo nel dettaglio facendo prima un breve excursus. Si sa che per effetto della separazione geografica dall'Inghilterra, le parlate americane (senza dover per questo intendere lo *slang*, che ha il suo corrispettivo diretto nel *cockney*) differiscono dalla lingua della madrepatria per un insieme di fenomeni lessicali e anche grammaticali.

Creata questa linea di demarcazione fra le due varietà della lingua, che lo stesso Pavese tendeva sempre a ribadire nelle lettere con cui inviava presso gli editori il suo curriculum ("traduttore dall'inglese e dall'*americano*", ci teneva a precisare), riportiamo un brano all'inizio dell'opera, in cui Melville spiega una particolarità che invece divide l'americano parlato nel New England da quello parlato nella sola Nantucket: questo passo è molto importante ai fini della nostra analisi e si collega direttamente alle problematiche connesse alla resa della forma di cortesia.

[...]So that there are instances among them of men, who, named with Scripture names—a singularly common fashion on the island—and in childhood naturally imbibing **the stately dramatic thee and thou of the Quaker idiom**; still, from the audacious, daring, and boundless adventure of their subsequent lives, strangely blend with these unoutgrown peculiarities, a thousand bold dashes of character, not unworthy a Scandinavian sea-king,

or a poetical Pagan Roman.[...]

[...]Cosicché vi sono tra loro esempi di uomini che, chiamati con nomi della Scrittura – ^{un'usanza} ~~una moda~~ particolarmente ^{diffusa} ~~comune~~ nell'isola – e nell'infanzia avendo naturalmente assorbito **il solenne e drammatico** ~~tu e te~~ **te del parlar quacchero**, pure, nelle audaci, temerarie e infinite avventure della loro esistenza successiva; mescolano stranamente con quelle singolarità mai perdute una quantità di impeti indomiti di coraggio che non sarebbero indegni di un re del mare scandinavo o di un poetico romano idolatra.[...] ¹⁸⁷

Melville con questo brano giustifica quindi in maniera razionale e perfettamente logica parte dell'impasto tragico e shakespeariano del linguaggio di *Moby-Dick*: come lo stesso lato pragmatico del viaggio per balene si va a incastrare con la sua controparte metafisica (senza per questo che la presenza dell'uno porti all'esclusione dell'altra), tale specificazione permette di legittimare razionalmente l'utilizzo di *thou/thee* lungo l'intero corso dell'opera.

Se gran parte dei personaggi principali quindi si apostrofano l'un l'altro con pronomi elisabettiani, la ragione è che gli abitanti di Nantucket parlano proprio così quotidianamente. Come viene effettivamente spiegato dall'autore, la causa della conservazione di tale forma arcaica nel linguaggio corrente di Nantucket, è la familiarità degli isolani quaccheri con la lettura della Bibbia, evidente non solo nei loro nomi di battesimo, ma anche nell'influsso delle abitudini linguistiche presenti nella traduzione biblica, in cui riscontriamo appunto la forma *thou/thee* (come si può desumere dalle citazioni riportate dalla stesso Melville). Pavese di conseguenza sbaglia completamente: in realtà *thou* e *thee* si possono certamente tradurre con *tu* e *te*, ma la patina arcaica, messa bene in evidenza da Melville nel

187 cap. XVI, p. 117

brano citato, scompare del tutto.

La scelta di Pavese è davvero infelice e pregiudica il testo in numerosi punti che è opportuno considerare singolarmente: andrebbe tutto bene se, come gran parte dei traduttori successivi, si limitasse a tradurre in maniera indifferenziata *you/yours* e *thou/thee* con la seconda persona singolare dell'italiano, perdendo così l'effetto originale, ma perlomeno mantenendo un'unità coerente a tali forme lungo tutto il corso dell'opera. Oppure se mettesse il *voi* solamente quando richiesto dal contesto, a prescindere dal pronome usato nella versione originale. Questo però non accade: se le forme *thou/thee* usate dai quaccheri di Nantucket (che sono essenzialmente i tre ufficiali più Achab e i due armatori) vengono rese per l'appunto con *tu/te* (anche quando si alternano con la forma *ye*), spesso sono *you/yours* a essere resi con il *voi*, causando un insieme di effetti assurdi e contrastanti che è opportuno analizzare. Un cambiamento apprezzabile, per rendere le cose più chiare, è l'uso del corsivo in SV per le forme *thou/thee*, ma ciò accade soltanto quando il problema si presenta la prima volta all'inizio del libro.

Questa incertezza comunque è riscontrabile ancora prima dell'episodio narrato nel brano in questione, ovvero quando Ismaele conosce Quiqueg a New Bedford. Se in certi casi la traduzione in *voi* di *you* al singolare può essere funzionale per rendere la forma di cortesia assente in inglese (è il caso degli incontri che precedono l'arruolamento nel *Pequod*, come quelli con il locandiere e altri personaggi minori, soluzione ripresa anche da altri interpreti), diventa del tutto surreale quando scopriamo che Ismaele apostrofa Quiqueg dandogli del *voi* e questi gli risponde a sua volta nella medesima maniera. L'assurdità è enfatizzata anche dalla scarsa padronanza della lingua inglese da parte

di Quiqueg, che però usa con disinvoltura il *voi*. Tale atteggiamento si ripercuoterà su tutta l'opera e non sentiremo mai Ismaele dare del *tu* al suo amico fraterno Quiqueg, l'unico che si arruola insieme a lui nel viaggio per balene.

Al di là delle supposizioni di numerosi critici sull'omosessualità latente nel rapporto fra i due amici (intuizioni che a mio avviso lasciano il tempo che trovano¹⁸⁸), la grande intimità che si sviluppa fra di loro nel corso dell'opera, enfatizzata peraltro da numerosi episodi (la divisione del letto matrimoniale, i reciproci testamenti a favore l'uno dell'altro, l'episodio della *monkey-rope* e il capitolo dello stuoiaio, per non considerare il fatto che Ismaele si salva dal naufragio proprio grazie alla bara-gavitello dell'amico), rende del tutto inverosimile il fatto che entrambi usino verso l'altro una forma di cortesia che potrebbe funzionare al massimo con uno sconosciuto o una persona dalla posizione superiore nella scala sociale. Facciamo un piccolo campionario di brani lungo tutto il corso dell'opera: non mettiamo il testo a fronte, basti sapere che i *voi* usati da i due personaggi sono in originale *you*.

[...]«Che' diavolo **voi**?» disse alla fine «non parlare **voi**, porco diavolo, io

188 l'assenza delle donne nel libro e la forte intimità fra i due hanno permesso la nascita di una serie di saggi critici che vanno ad indagare questo rapporto presunto: i principali apporti sono quelli di Leslie A. Fiedler. Negli anni '60 in *Love and Death in the American Novel*, Fielder considera la storia del romanzo americano fortemente interconnessa allo sviluppo del tema dell'amore omosessuale, a differenza di quanto accade per quello europeo, che è in sostanza la celebrazione del matrimonio eterosessuale: coppie maschili come quelle presenti nelle opere di Cooper, Twain, Melville, per arrivare a George e Lenny in *Of Mice and Men*, significherebbero il fallimento del tentativo americano di rappresentare l'amore eterosessuale, essendo strettamente interconnesso con la tragedia (nascita, incesto, morte, ecc.), a differenza dell'innocenza del rapporto omosessuale.

Francamente, ormai si tratta di idee superate, soprattutto parlando di *Moby-Dick*: l'assenza di figure femminili è del tutto logica in un romanzo ambientato in una nave baleniera, inoltre il cameratismo virile di Quiqueg e Ismaele è molto lontano dal cameratismo palesemente omosessuale di certi luoghi della sezione *Calamus* interna alle *Leaves of Grass* whitmaniane. In ogni caso gli spunti di Fielder rimangono interessanti e il libro, all'uscita fece grande scandalo per tale interpretazione psicosessuale.

uccido»[...]»¹⁸⁹

[...]«Cosa dice lui?» chiese Quiqueg volgendosi a me tutto calmo.

«Dice» dissi io «che **voi** avete quasi ucciso quell'uomo»[...]»¹⁹⁰

[...]«Quiqueg,» dissi «**venite; sarete** il mio avvocato, esecutore e legatario.»[...]»¹⁹¹

Il vero problema non è tanto trovare una forma univoca per *you/yours* e *thou/thee*, quanto di tradurre volta per volta in base alle sfumature del contesto: è lì che Pavese sbaglia del tutto, senza porvi rimedio in SV.

Se risulta inaccettabile il fatto che Quiqueg e Ismaele si diano del *voi*, peraltro la resa di *thou* in *tu* non sarebbe di per sé sbagliata (la percezione sociolinguistica, come spiegato da Melville è infatti corretta per un quacchero): quindi è perfettamente legittimo che gli ufficiali si diano del *tu*, e che lo diano anche ai sottoposti, visto che per loro la forma normale è proprio quella; così però scompare del tutto la patina arcaica che pure era nelle volontà dell'autore e che è così essenziale all'imitazione del linguaggio biblico ed elisabettiano (tant'è che Melville riesce addirittura a giustificarla pragmaticamente).

Inoltre, Pavese non riesce a decidersi in maniera univoca: gli ufficiali quindi fra loro si danno del *tu*, i due amici di sangue Ismaele e Quiqueg si danno del *voi*, Ismaele e gli altri marinai (usando *you*) apostrofano gli ufficiali dandogli del *voi*, ma gli ufficiali nantuckettesi, rivolgendosi ad Achab (un superiore) con il *thou*, in traduzione usano il *tu*; in aggiunta il *thou* biblico viene reso prima con il *voi*, per poi passare a *tu* in SV.

Il risultato finale è quello di una grande confusione, nonostante Pavese durante la revisione se ne accorga e cerchi di rimediare, anche

189 cap. III, p. 56

190 cap. XIII, p. 101

191 cap. XLIX, p. 311

se goffamente. A sua discolpa, c'è da dire che il personaggio che maggiormente usa *thou/thee* (e praticamente mai *you*) è Achab, e tradurlo con *voi* (anche se enfaticizzerebbe la drammaticità dei suoi discorsi) non funzionerebbe granché bene in italiano: Achab non sembra il tipo da usare forme di cortesia.

Le modifiche in SV poi, certe volte complicano il quadro invece di semplificarlo. Riportiamo due esempi: nel primo troviamo un tentativo di correzione in SV di tale tendenza pavesiana (una forma di *you* passa dal *voi* al *tu*). Pavese però, in sede di revisione, adatta la sbavatura solo per renderla coerente con le sue scelte iniziali (Peleg infatti usa solo questa volta il *voi* con Quiqueg e l'incertezza è dovuta al fatto che adopera *you* invece che *thou*): una spia del fatto quindi che sia in fase di stesura, sia mentre preparava la seconda edizione, Pavese si è perlomeno posto il problema e la resa, pur non essendo felice, perlomeno non è casuale. Il secondo caso invece complica ulteriormente le cose.

VO	PV → SV
[...]I say, Quohog, or whatever your name is, did you ever stand in the head of a whale-boat? [...]	[...]Ehi! Quohog o com'è che ^{ti chiami} vi chiamate, siete mai stato in punta a una lancia baleniera? [...] ¹⁹²
[...]but there is still rope enough left for you, my fine bantam, that wouldn't give up. [...]	[...]«ma c'è ancora cavo per ^{te} voi , mio bel galletto, ^{che non volevi cedere} e non cederà troppo facilmente. [...]» ¹⁹³

Infatti Pavese qui si contraddice: dovrebbe (seguendo la sua costante) tradurre con il *voi* (non essendo il capitano del *Town-ho* un quacchero), ma in SV mette giustamente il *tu*, che si adatta meglio al contesto: un motivo in più per chiedersi come mai non abbia corretto quindi i dialoghi fra Quiqueg e Ismaele. Inoltre troviamo una piccola svista di

192 cap. XVIII, p. 137

193 cap. LIV, p. 346

traduzione, che verrà sistemata in SV (quel *wouldn't give up* è infatti riferito a *Steelkilt* e non a *rope*). Nell'episodio del *Samuel Enderby* succede la stessa cosa e il capitano, in SV, usa con il dottore il *tu* in luogo del *voi* alternato goffamente al *tu* della prima versione.

Insomma, Pavese cerca di ovviare a questa incertezza in SV, ma non lo fa in maniera coerente, entra in contraddizione con le sue stesse tendenze e, cosa più grave, non corregge appunto la svista più rilevante, ovvero la maniera con cui Quiqueg e Ismaele si apostrofano fra di loro. Inoltre, questo alternarsi spesso infelice fra *tu* e *voi*, nell'impossibilità di risolvere felicemente il contrasto, dà luogo anche a risultati quasi incomprensibili come quello del passo seguente, in cui si perde ogni riferimento alla patina arcaica e i personaggi parlano, in italiano, in maniera sgrammaticata:

[...]“Dost thee?” said Bildad, in a hollow tone, and turning round to me.

“I dost,” said I unconsciously, he was so intense a Quaker.[...]

[...]«Vuoi te?» disse Bildad, con voce bassa, volgendosi dalla mia parte.

«Me voglio» dissi inconsciamente, tanto intenso era il suo quaccherismo.

[...] ¹⁹⁴

In ogni caso, la volontà di una standardizzazione delle forme di cortesia, come abbiamo visto, emerge debolmente in SV, ma in maniera sciatta e discontinua, dimenticando di correggere i luoghi cruciali, mettendo il *voi* quando in fondo opinabile e scartando la possibilità di rendere la patina arcaica traducendo il *thou* nantuckettese appunto con il *voi*. Ad ogni modo, dicevamo che questa è un'incertezza che si ripercuote in altre traduzioni: i risultati però sono in ogni caso più felici. Consideriamo questo passo dalla traduzione di *Tre esistenze* della Stein, in cui praticamente tutti si danno del *voi*, mentre la forma di cortesia

194 cap. XVI, p. 120

sarebbe appropriata al massimo in presenza del titolo, come *Miss*; inoltre notiamo le forme verbali in *debb-*, tipiche dello stile del primo Pavese:

[...]“Please Miss Mathilda won't you speak to Molly,” [...]

“Molly, I want to speak to you about your behaviour to Anna!”[...]

Molly cried, “I wish you would tell me what to do, Miss Mathilda, and then I would be all right. I hate Miss Annie.”[...]

[...]«Vi prego, signorina Mathilda, vogliate parlare a Molly» disse Anna [...]

«Molly, debbo parlarvi del contegno che tenete con Anna!» [...]

gridò Molly «vorrei che mi diceste voi quello che debbo fare, signorina Mathilda, e allora tutto andrebbe bene. Io la detesto la signorina Annie.»[...]¹⁹⁵

Dopo aver quindi analizzato i refusi più gravi, aggiungiamo in chiusura che la gran parte delle sviste sfuggite alla revisione spesso sono piccole imprecisioni nella traduzione, più che errori veri e propri. Come dicevamo all'inizio del capitolo, compilarne una casistica esaustiva risulta gravoso, ma perlomeno riportiamo un esempio emblematico del genere di sviste che sono sopravvissute alla correzione di SV.

L'incipit è stilisticamente ben riuscito, tant'è che (come avevamo visto) non subisce modifiche sostanziali nel passaggio a SV. Tuttavia, contiene una di queste imprecisioni a cui accennavamo sopra: la frase in questione è quella riguardante l'immagine del suicidio di Catone Uticense. Riportiamola nuovamente.

[...]With a **philosophical flourish** Cato throws himself upon his sword;[...]

[...]Con un **bel gesto filosofico** Catone si getta sulla spada:[...]

195 G. STEIN, *Tre esistenze*, Einaudi, pp. 16-7

Come avevamo già visto, in SV tale frase non viene toccata: la resa di *philosophical flourish* in *bel gesto filosofico* è davvero gradevole nella sua ironia e a livello ritmico-stilistico risulta davvero efficace. Ciò non toglie che è un'imprecisione: Melville con quel *philosophical flourish* vuole intendere (come tradurranno altri interpreti) *fiorita espressione filosofica*, alludendo al noto aneddoto in cui Catone si prepara alla morte rileggendo il *Fedone* di Platone. Di conseguenza l'espressione non allude al gesto di gettarsi sulla spada, come si può intuire dalla frase di Pavese, ma appunto al fatto che Catone muore meditando tale brano. La resa di Pavese è efficace, ma imprecisa e si allontana da ciò che voleva intendere Melville, rimanendo così sul vago. Qui forse ha ragione Bianchi: nella sua fedeltà, Pavese si smarrisce proprio nei significati letterali di alcune frasi.

Tolti i refusi più gravi che abbiamo esaminato precedentemente, a sfuggire alla revisione sono quindi espressioni simili (o al massimo incertezze, come il plurale *pescicani*, che stranamente sopravvive), sedi di banali fraintendimenti, ma importanti a rendere giustizia alla complessità delle inferenze melvilliane.

CAPITOLO 4

Considerazioni generali sulle parti conservate

Conclusa la panoramica sulle parti di PV incluse integralmente in SV, tiriamo le fila del nostro discorso con alcune considerazioni generali. Innanzitutto, i passi già pienamente riusciti nella prima versione non vengono inclusi, come abbiamo visto, seguendo un criterio di precisione filologica. Anzi, spesso si trascinano dietro (come è il caso dell'incipit) ancora tutte le incertezze di Pavese da giovane: dobbiamo ricordare che all'epoca l'autore non aveva più di ventidue anni e possedeva una conoscenza essenzialmente letteraria dell'America. È incredibile, infatti, come un giovane fresco di laurea, cresciuto in seno ad una cultura sempre più autarchica e contraria ad ogni genere di esterofilia (come è il caso dell'Italia fascista), sia riuscito con così grande precisione a rendere un'opera complessa e capitale come *Moby-Dick*, peraltro ben distante, nei toni e nel respiro, dalle opere di Lewis e Anderson su cui aveva fatto il suo apprendistato di traduttore.

Chiuso il noviziato, Pavese (lottando contro le opinioni sfavorevoli degli editori) decide di cimentarsi con un libro del Rinascimento americano per diverse ragioni: primo, far conoscere al pubblico italiano un'opera di cui tanto si parlava, ma che poco si leggeva (considerato lo scarso prestigio della lingua inglese nell'Italia di quell'epoca); secondo, fornire ai giovani esterofili italiani un libro di appoggio per iniziare la confutazione sistematica delle tesi degli americanisti di prima generazione. Cecchi e Praz infatti (influenzando in parte Vittorini, ma non Pavese) avevano ancora una concezione della letteratura americana basata sull'apparente barbarie ottimistica degli statunitensi e sulla

purezza di un continente che sembrava immune alle sofistiche europee. Pavese corregge il tiro fin dai tempi della sua travagliata tesi di laurea (che viene accettata paradossalmente da un professore di letteratura francese), per perfezionarlo con la traduzione di Melville e i saggi critici del periodo: proprio nella meditazione sui due grandi *outsider* del Rinascimento americano (Whitman e Melville, quindi i più "barbari", nell'ottica di Cecchi), l'autore scopre la debolezza di questa considerazione paternalistica dei critici europei nei confronti della giovane letteratura americana. Non è quindi la "purezza" a interessare Pavese, quanto invece la differente lezione appresa dagli statunitensi, partendo dal medesimo *background* letterario degli europei. Egli intuisce nella letteratura statunitense dell'Ottocento i germi di ciò che sarà, per usare questa categoria quantomeno infelice, la letteratura postmoderna occidentale del secondo dopoguerra: lui non potrà mai conoscerla, ma in ogni caso verrà incluso negli antesignani di questo modo di narrare e scrivere che perdura tuttora.

Le parti conservate quindi, non essendo sopravvissute per una particolare fedeltà filologica, sono quelle che risultano invece più felici dal punto di vista stilistico: non vengono modificate, perché meglio rappresentano gli intenti teoretici e stilistici del giovane Pavese. Il suo obiettivo è il tentativo di dotare anche una letteratura quanto mai conservativa (nei modi, nei temi e nello stile) come quella italiana, di una possibilità moderna di espressione paragonabile alla vitalità angloamericana.

Questo sarà solo il primo tassello del Pavese divulgatore: infatti, leggendo *Officina Einaudi*, scopriamo un uomo (ormai lontano dagli entusiasmi dei vent'anni) alle prese con il tentativo di dotare l'Italia del più ampio numero possibile di traduzioni moderne, per permettere agli

intellettuali italiani di ragionare sul medesimo piano in cui si era spostata non solo la letteratura americana, ma quella globale nella sua interezza.

Sfruttando la sua posizione di editore, Pavese sdogana parte della cultura ufficiale per metterla a disposizione dell'intero popolo, nella speranza gramsciana di un innalzamento culturale che andasse a colmare l'enorme *gap* italiano fra intellettuali e volgo. Traducendo *Moby-Dick* e conservando intere parti di quella sua prima versione, convinto delle sue scelte stilistiche, Pavese spera di iniziare un cammino (esplicato ne *I discorsi con il compagno*¹⁹⁶) che porterà anche l'Italia a dotarsi di una generazione di scrittori colti, ma di estrazione popolare, lontani anni-luce da una letteratura legata alla prosa d'arte (o, al contrario, agli eccessi delle avanguardie) come era quella italiana a lui contemporanea.

Sa bene Pavese che il problema culturale in Italia è irrisolto e resterà tale se nessuno farà qualcosa. Lui è uno dei primi in questo sentire, che influenzerà notevolmente la generazione successiva, attiva in una Resistenza a cui lui (come molti altri antifascisti della prima ora) non poteva né voleva partecipare. Per dirla con le parole del suo amico Giaime Pintor «una gioventù che non si conserva "disponibile", che si perde completamente nelle varie tecniche, è compromessa. A un certo momento gli intellettuali devono essere capaci di trasferire la loro esperienza sul terreno dell'utilità comune, ciascuno deve sapere

196 cfr. C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, p. 227 «Dico di più, compagno. Non si *ha contatto* col popolo, si è popolo. Nel nostro mestiere non viene un momento che si possa decidere a scrivere d'or innanzi in un certo modo, di parlare per una certa classe o per certi interessi. Si può farlo, ma allora si è dei venduti, anche se chi ti compra è la classe operaia. Nel nostro mestiere non si *va verso* qualcosa: si è qualcosa. Conta poco adoperare le espressioni fuori mano e parlare magari come i contadini: quello che sei ce lo hai nel sangue, nella vita che hai fatto, nel modo come trent'anni di vita ti hanno conciato.»

prendere il suo posto in una organizzazione di combattimento»¹⁹⁷. Pavese non parteciperà alla Resistenza, è vero, ma il suo posto l'aveva saputo prendere già ai tempi della traduzione di *Moby-Dick*: egli stava già combattendo la sua battaglia solitaria mentre scriveva le liriche di *Lavorare stanca*, soprattutto le più alte fra quelle della sua produzione "politica", come *Fumatori di carta*.

È in questo contesto che dobbiamo inquadrare la volontà di non modificare alcune parti essenziali (come l'incipit e l'epilogo), nonostante alcune visibili imprecisioni: PV è pur sempre l'edizione eroica e militante di *Moby Dick*. Mentre la sta revisionando Pavese è il responsabile della sede romana di Einaudi (davvero notevole, a questo proposito, la pubblicazione, per il centenario della nascita, dell'epistolario editoriale *Officina Einaudi*): corregge, legge e commissiona traduzioni (oltre a farne ancora lui stesso), trattando opere diversissime fra loro, nel tentativo di aggiornare il più possibile la cultura italiana.

Tale grande lavoro di sprovvincializzazione influisce anche sulla sua stessa opera e, all'inizio degli anni Quaranta, alla luce della sua maturazione teorica e stilistica, anche la celebratissima versione di *Moby Dick* doveva essere ritenuta in qualche maniera degna di un aggiornamento. Nella prima parte abbiamo visto su che binari si vada a muovere Pavese, ma la cosa notevolissima è appunto questa volontà di mantenerne inalterato lo spirito, lo stesso spirito militante che lo aveva animato in gioventù, quando aveva tradotto quel capolavoro con una velocità, considerata l'indigenza economica, sorprendente.

Le parti conservate, infatti, sono anche le più rischiose: la presenza delle bestemmie e la resa del turpiloquio ci fanno capire quanto poco la letteratura americana venisse letta da quegli stessi gerarchi che la

197 G. PINTOR, *Lettera al fratello*, 28 novembre 1943

condannavano (le presunte scabrosità sessuali de *Il garofano rosso* daranno infatti molto più scandalo delle espressioni blasfeme di *Moby Dick*, di cui pare non accorgersi nessuno). Fatto sta che non vengono epurate, nonostante (come abbiamo accertato) tali modi ed espressioni si dileguino del tutto nella prosa di Pavese.

Inoltre, la titanica ricerca sul linguaggio marinaio, regge tuttora benissimo nel tempo, andando a ricreare con sapienti calchi quello che nell'equivalente gergo italiano non poteva essere tradotto, a causa dell'assenza nella nostra nazione del mestiere della baleneria: per fare un esempio, la traduzione di *monkey-rope* in *fune a scimmia* (probabile calco pavesiano) influenzerà infatti anche gli interpreti successivi.

Certo, i traduttori posteriori saranno ancora più precisi e fedeli, ma la versione di Pavese del '32 segnerà un punto di partenza indelebile: come abbiamo visto, al di là di tutti i luoghi sede di revisione, i passi di PV conservati in SV rappresentano la cifra della qualità del lavoro del primo Pavese.

Ma andando oltre i volgarismi e gli altri accidenti, nelle parti evidenziate dalla Stella, Pavese trova in traduzione alcune soluzioni ardite e congeniali che non potevano essere sostanzialmente escluse o modificate in SV. Il riscontro che abbiamo fatto sulla conservazione dei passi del sermone di padre Mapple riportati da Maria Stella, ci fa capire come agisca Pavese nella selezione di cosa bisogna assolutamente preservare in SV e cosa invece bisogna cassare.

Per tutte le ragioni di cui sopra, però, SV si presenta come un degno perfezionamento di PV: le tendenze della prima versione non vengono sacrificate, ma sono le stesse che muovono la riscrittura e la correzione. Non sono le sue idee o le sue direttive ad essere cambiate più di tanto (infatti mai come nel periodo della stesura di SV, Pavese era impegnato

a tempo pieno nel suo lavoro di divulgazione alla filiale romana di Einaudi), ma è lui che è ormai un uomo maturo e desidera apportare alla traduzione maggiore della sua vita quanto serve a renderla più scorrevole e duratura nel tempo. Non per questo però andrà ad intaccare lo spirito della versione iniziale: infatti, non solo le cose positive di PV confluiranno in SV, ma anche quei difetti che verranno fortemente contestati nei decenni successivi, una volta tramontato il "mito Pavese". La resa assurda della forma di cortesia e quell'insieme di piccole imprecisioni di cui sopra, resteranno infatti invariate in SV.

Ciò non toglie che proprio il contrasto fra l'entusiasmo e la militanza culturale di un giovane promettente, e la consapevolezza del Pavese maturo ormai esperto di editoria¹⁹⁸ e dei suoi problemi anche tipografici, consegnerà alla posterità una delle riscritture di *Moby-Dick* più riuscite fra tutte quelle mai prodotte. Poche saranno altrettanto celebri: Giachino, pur essendo un traduttore validissimo che coprirà gran parte degli autori americani cari a Pavese (o affini a quelli attraversati da lui), non otterrà mai lo stesso impatto sociale, nonostante il gran numero di capolavori riscritti in italiano. Ma i tempi erano ormai cambiati e la cultura italiana era ormai stata affrancata in parte dalle sue tare storiche, per gli effetti del lavoro della generazione precedente di americanisti: tradurre gli scrittori statunitensi classici era ormai diventato, per effetti dello stesso Pavese, un lavoro di manovalanza, o un piano di confronto per i giovani traduttori.

198 ma distante dall'ufficialità del mondo editoriale: Pavese considererà sempre tale industria un mezzo da padroneggiare con efficienza, ma mai un punto d'arrivo per l'intellettuale onesto. Basti pensare al suo odio profondo per i premi letterari e le kermesse: «[1 luglio 1948] Della Strega me ne infischio. [...] [30 luglio 1948]Caro Mus, ti incarico ufficialmente di *dimissionarmi* da qualunque premio letterario presente e futuro.» in C. PAVESE, *Officina Einaudi – Lettere editoriali 1940-1950*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 340-2

CONCLUSIONI

Lascio una scia bianca e inquieta, acque
pallide, facce più pallide, dovunque passo.
Le onde invidiose si gonfiano ai lati per
sommeregere la mia traccia: facciano, ma
prima io passo.

H. MELVILLE, *Moby Dick o la
balena*, incipit del capitolo XXXVII

Giunti alla fine della nostra ricerca, tenteremo brevemente di tirarne le fila. Ci fosse stata o meno questa revisione del testo, la versione pavesiana di *Moby-Dick* avrebbe avuto la stessa problematica risonanza? Certamente sì. Come abbiamo evidenziato, la valenza sociologica di questa traduzione è immensa: è il punto più alto di una generazione intera, per certi versi ancora più dei libri e delle liriche prodotte da Pavese e i suoi coetanei.

Nella sua giovinezza diceva infatti che tradurre *Moby-Dick* è un mettersi al passo con i tempi. Egli stesso tenterà di farlo con le sue opere in prosa, le quali però, nonostante la loro importanza e la recente rivalutazione critica e (soprattutto) filologica, non avranno un impatto su larga scala temporale paragonabile a questa sua traduzione. È per tale motivo che è importante e necessaria una critica delle varianti che getti luce su come tale testo si sia formato nei due momenti distinti di una personalità così articolata come era quella di Cesare Pavese. Il nostro spoglio può rappresentare quindi solo un piccolo contributo a quello che la critica potrebbe ancora scrivere su tale autore, partendo anche e soprattutto dal confronto degli scartafacci della sua esperienza di traduttore, prosatore, saggista e poeta.

La stessa introduzione critica a *Moby Dick* viene modificata alla luce dei ragionamenti e delle sperimentazioni di un decennio, con la comparsa cruciale della parola *mito*. Questa aggiunta permette a Pavese

di spazzare via definitivamente le concezioni arbitrarie della prima generazione di americanisti, Praz e Cecchi in testa, così presi da quell'ammirazione per una "barbarie" e "purezza" americane che, in buona sostanza, non ci sono mai state (oppure presenti non certo in maggior grado che nella coeva produzione europea).

In questa volontà di perfezionare la sua versione giovanile (unico caso accertato di revisione sistematica di una sua traduzione), possiamo riscontrare tutta la ricerca di Pavese su sé stesso e sull'intera letteratura mondiale. Nessuno più di Melville ne influenzerà il pensiero e la poetica, anche l'apporto whitmaniano deve essere ridimensionato rispetto all'influenza quasi ideologica di certe tendenze melvilliane nel suo pensiero, prima ancora che nella sua opera. Non è quindi peregrino ipotizzare un'eventuale Terza Versione, se Pavese fosse sopravvissuto a sufficienza da poter assistere alla valanga di saggi melvilliani degli anni Sessanta.

La cosa davvero notevole è la sorpresa che si può provare, notando come le linee guida della correzione cerchino di risolvere in parte quelle stesse incongruenze che saranno oggetto delle critiche dei traduttori successivi. Grazie all'analisi e al confronto di PV con SV, alcune rimostranze degli altri interpreti (come quelle fatte da Bianchi) perdono forza, perché come abbiamo visto, lo stesso Pavese cerca di porre rimedio a tali incertezze già in SV, preservando però comunque lo spirito pionieristico ed entusiastico della prima versione.

La presunta eccessiva letterarietà della traduzione, la mancata enfaticizzazione del plurilinguismo melvilliano, sono quindi critiche che lasciano il tempo che trovano, dopo aver analizzato su che binari si è mossa la correzione di Pavese a PV: il testo viene infatti sprovvincializzato il più possibile, la forbice fra il registro alto e quello

basso del libro in SV tende ad allargarsi e, a livello tipografico, l'opera viene sistemata del tutto (SV peraltro, lo si può capire da alcune lettere, doveva essere stampata anche presso Einaudi, su licenza Frassinelli).

Certo, restano numerose sviste, incomprensioni ed errori veri e propri, ma l'analisi del lavoro di revisione ci permette di capire bene quale strada avesse deciso di prendere Pavese per correggere SV: l'immensità dell'opera non aiutava di certo a rispettare tutte le direttive che si era sicuramente prefissato e che emergono abbastanza chiaramente dal confronto fra le due versioni.

SV conserverà sempre un po' di PV, ma come abbiamo notato, non è detto che questo sia un male: pochi andranno infatti ad enfatizzare gli aspetti più brutali del linguaggio melvilliano come aveva fatto il giovane Pavese, e il lavoro colossale che sta alla base dell'italianizzazione di un gergo tecnico inesistente dalle nostre parti, come quello baleniero, sarà unico e definitivo nella casistica ormai vasta delle traduzioni nostrane di *Moby-Dick* (se ne contano circa una quindicina, tralasciando le edizioni ridotte). Tutti gli interpreti successivi, in tale frangente, si appoggeranno a questa ricerca e quasi nessuno andrà a modificare sostanzialmente le soluzioni pavesiane per le parole tecniche. Possiamo riscontrare alternanze fra *murate* e *balaustre*, o qualche altro accidente: nessuno però tradurrà mai *harpoon* con *arpione*, anche se sarebbe la possibilità più logica. Pavese fissa *rampone* e *rampone* resta.

Non importa quindi quanti si siano cimentati dopo di lui: *Moby Dick* nell'immaginario italiano è ancorata per sempre alla versione di Pavese, nonostante i lavori e le ricerche dei traduttori posteriori.

Come il *Pequod* nella citazione a inizio capitolo, la traduzione di Pavese (perfezionata in SV e diventata in quella veste la *vulgata* di

almeno due generazioni di lettori) intanto passa tracciando la sua scia. Poco interessa quello che se ne farà dopo: Pavese lo sa e vuole che questa versione lo rappresenti al massimo grado, prevedendo inconsciamente questa lunga durata nel tempo. Ecco perché è l'unica sua traduzione che subisce una revisione così capillare. Stilisticamente infatti è quella più adatta a perdurare, a fare canone, per l'appunto. Le altre, pur essendo notevoli e valide all'interno del suo programma di divulgazione culturale, portato avanti come direttore editoriale per l'Einaudi romana, presentano ormai tutte inevitabilmente i segni del tempo.

Alla luce di queste considerazioni, la ricerca di Pavese sul testo melvilliano appare ancora più grande: i problemi espressivi, concettuali e addirittura ritmici vengono vagliati inizialmente da un giovane fresco di laurea, ma risolti in un lavoro interiore durato un decennio.

I critici e i traduttori posteriori non potranno appunto che prendere atto di questa impresa e non potranno superarla per la loro stessa impossibilità di prescindere dall'imperfezione delle proprie convinzioni personali, ovvero per le stesse ragioni da cui si muove la svalutazione della versione pavesiana di *Moby-Dick*. Certo Draghi, Ferrari e Bianchi (per citare i più rappresentativi e originali fra gli interpreti successivi) avranno a loro disposizione un apparato critico inimmaginabile per il giovane Pavese.

Quel "bel gesto filosofico" dell'incipit (ad esempio), così impreciso e suggestivo allo stesso tempo, potrà essere superato solo alla luce di un continuo dibattito sulle fonti eterogenee di quest'opera complessissima. Le precisazioni critiche di Ferrari e Bianchi sono perfettamente pertinenti, ma dovute a un'indagine critica derivata dall'articolarsi continuo dell'esegesi melvilliana. Pavese poteva contare inizialmente

solo sulle sue forze, e la saggistica immediatamente successiva a PV non farà che confermare le sue intuizioni giovanili.

È un peccato poi che nessuno abbia mai analizzato tale versione dal confronto dei due momenti in cui è stata restituita alla fisionomia attuale: solo la volontà di Pavese di rivedere il suo testo è indicativo, ma nessuno ne ha mai discusso. Di certo non siamo nella posizione di poter esaminare compiutamente questo aspetto, ma ciò non toglie che la nostra modesta analisi mette in luce alcune decisioni che si davano per scontate e che invece sono frutto di un decennio di ragionamenti e ripensamenti.

Quell'*eburneo* associato al *Pequod*, per citare un esempio rappresentativo, è solo una delle tante spie della maturazione della coscienza pavesiana davanti alle problematiche stilistiche e concettuali di questa opera mastodontica: le versioni successive non hanno alle loro spalle un simile travaglio. La sua stessa tenacia davanti a decisioni rivelatesi poi sviste grossolane (è il caso del titolo de *La preghiera*), dimostra come l'autore abbia voluto certo sprovvincializzare e congelare lo stile della sua versione in una forma più classica, ma parimenti abbia deciso di difendere a spada tratta le decisioni che aveva fatto da ragazzo. D'altra parte, all'inizio degli anni Trenta, aveva dotato l'Italia di una versione capitale, ai fini della comprensione di certe tensioni contemporanee, in un momento storico di fiacca culturale e di isolazionismo. Se Leopardi critica l'influsso del Romanticismo nella letteratura italiana, considerandola autonoma e autosufficiente, Pavese sapeva bene che invece, nel suo periodo storico, era giunto il momento di rompere gli indugi e mettersi al passo coi tempi, traducendo quante più opere possibili e nella maniera più valida per l'epoca. Non importa quindi quanto la sua versione risulti approssimativa, fatto sta che in

quel momento, a suo avviso, era la cosa giusta da fare per combattere in parte l'inerzia culturale dominante allora in Italia. È per questo che la revisione andrà a migliorare la veste grafica e stilistica, senza però tradirne lo spirito originale.

Ogni versione non può allontanarsi dalle tare e dalla soggettività del traduttore, quindi è per questo che una tale versione può sopravvivere al tempo e alle critiche: per quanti interpreti si vadano a cimentare nella resa di *Moby-Dick*, questi potranno correggerne i refusi, ma ne faranno altrettanti di quelli commessi da Pavese. La differenza nella tenuta del testo, rispetto alle altre versioni, sta proprio nel suo lavoro interiore e personale, nel contrasto fra due momenti così distinti di un'esistenza. Possiamo contare gli errori, le sviste, le prese di posizioni personali, l'apparato critico scarno e superato, ma non possiamo negarne la grandezza e l'impatto socio-culturale.

La cosa che però ci lascia interdetti è invece la scarsa sorveglianza della revisione: senz'altro Pavese poteva fare di meglio. Non si spiega come mai certe tendenze perfettamente riscontrabili non siano state portate alle loro estreme conseguenze: stupisce che egli si preoccupi di sostituire alcune forme di cortesia visibilmente non motivate, senza per questo radicalizzare tale processo andando a colpire le parti più imbarazzanti, frutto della sua imprecisione riguardo tale problematica.

Pensare che Ismaele e Quiqueg si diano del *voi* ci appare del tutto immotivato, soprattutto alla luce degli altri luoghi sede di correzione. Ma come abbiamo in parte appurato, è una tendenza diffusa nell'opera di Pavese ed è sostanzialmente motivabile in un piano sociolinguistico: l'inglese è una lingua che si presta all'informalità molto più di quella italiana, che per tale ambito preferisce da sempre usare il dialetto. Solo ora, con la diffusione mediatica di una presunta varietà standard

dell'italiano, ben lontana sia dalla ricchezza della lingua letteraria sia dalla vivacità espressiva dei dialetti, certe forme e usi perfettamente legittimi mezzo secolo fa sono andati via via sparendo. La stessa diffusione dell'abitudine di darsi del *tu* ha una spiccata influenza anglosassone. In quest'ottica la scelta di Pavese, e la sua mancata modifica, sono più giustificabili, considerando che all'epoca era prassi darsi del *voi* non solo fra sconosciuti di pari grado o fra semplici conoscenti, ma anche con persone unite da un maggior grado di intimità.

Riguardo gli altri refusi non corretti o le sviste interpretative, c'è da dire che non tutti incidono nella fruizione dell'opera e molte cose (compreso quel "bel gesto filosofico" di cui sopra) probabilmente riuscivano ostiche alla comprensione anche per un lettore madrelingua dello stesso periodo di Melville.

Ciò non toglie che la fatica dietro il *Moby Dick* di Pavese, espressa in due situazioni così distinte della sua carriera, è unica nel suo genere e nessun interprete successivo faticherà così tanto a limare e sistemare la sua versione del capolavoro melvilliano.

Pavese, dopo la sua morte, verrà peraltro fortemente considerato dalla critica nostrana e statunitense, e la sua versione di *Moby-Dick*, anzi questa compenetrazione di due versioni, verrà assunta da noi alle vette delle grandi traduzioni d'autore, rappresentando, a prescindere dai difetti, una vera e propria sfida per gli interpreti posteriori. Se quasi nessuno legge il *Sentimental Journey* nella traduzione di Foscolo, se ormai non si studia più l'*Iliade* del Monti (nonostante siano veri e propri capolavori di resa per la loro epoca), la tanto glorificata, e allo stesso tempo bistrattata, versione pavesiana di *Moby Dick* è ancora molto letta in Italia. Addirittura i nomi dei personaggi sono conosciuti

nell'immaginario popolare con la resa di Pavese (come si può vedere dal doppiaggio del film di Huston): ogni altro tentativo, per quanto coraggioso e apprezzabile (abbiamo citato Bianchi, Draghi e Ferrari, ma la lista è lunga e ricca di nomi illustri, come D'Agostino), si deve scontrare con la fama e il prestigio duraturo di una versione che non ha ancora pari, soprattutto nell'interpretazione stilistica più che nella sua fedeltà.

Sono passati cent'anni dalla nascita di Cesare Pavese e, chiuso ormai da tempo il mito che aleggiava su di lui, si è finalmente aperto il dibattito a tutto tondo su questa figura, di così difficile classificazione. A nostro avviso, le linee critiche su cui bisognerebbe maggiormente puntare sono proprio le traduzioni, di una qualità rara considerando che Pavese non arrivò a quarantacinque anni e che sono state compilate quasi tutte prima dei trenta; oppure i racconti usciti postumi, che ci fanno conoscere (parlando di *Ciau Masino*) un Pavese espressionista davvero notevole.

Superata ormai del tutto l'ombra del suicidio sull'esegesi della sua opera, siamo convinti che nel giro di non molti anni l'apparato critico intorno a questo scrittore, finalmente scevro da approcci ideologici, non potrà che crescere ancora, nel tentativo di restituirci un autore spesso vittima di pregiudizi, benevoli e malevoli allo stesso tempo. I recenti scritti di Mutterle e di altri critici illustri, la revisione da parte di Mondo del suo saggio capitale e la pubblicazione, per il centenario della nascita, dell'epistolario editoriale, sembrano confermare positivamente questa tendenza.

Inoltre si stanno scoprendo e rivalutando gli aspetti meno conosciuti di questo autore, come gli scritti di critica cinematografica e teatrale, per non contare i soggetti e gli abbozzi di sceneggiature su cui Pavese

stava lavorando poco prima di suicidarsi, tutti raccolti fra gli inediti de *Il serpente e la colomba* di recentissima pubblicazione. Il rapporto con il cinema e l'influenza che tale arte ha avuto nella sua prosodia è infatti uno dei settori meno coperti dalla critica paveseana, per di più l'unico adattamento cinematografico recente di un suo romanzo (*Il compagno* di Maselli del 1999) è davvero mediocre e non gli rende per niente giustizia, mentre *Le amiche* di Antonioni (una discreta riduzione del 1955 di *Tra donne sole*) è caduto ormai nel dimenticatoio.

Passati quarantacinque anni dal numero monografico de *Il Ponte* (fondamentale quanto quello di *Sigma* per la sua riscoperta critica), dobbiamo perciò ribadire, con le stesse parole di allora, "Pavese continua".

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Edizioni di Moby-Dick

- H. MELVILLE, *Moby-Dick; or, The Whale*, New York and London, W. W. Norton & Co., 1967 (più saggi critici contenuti)
- H. MELVILLE, *Moby Dick o la balena*, traduzione a cura di Cesare Pavese, Torino, Frassinelli, 1932
- H. MELVILLE, *Moby Dick o la balena*, traduzione aggiornata di Cesare Pavese, Milano, A. Mondadori su licenza Frassinelli, 1995, all'interno di H. MELVILLE, *Opere scelte*, Vol. I (più saggi critici contenuti)
- H. MELVILLE, *Moby Dick*, traduzione a cura di Nemi d'Agostino, Milano, Garzanti, 1966
- H. MELVILLE, *Moby Dick*, traduzione a cura di Pina Sergi, Milano, BUR, 1972
- H. MELVILLE, *Moby Dick, ovvero la balena*, traduzione a cura di Renato Ferrari, Novara, I.G. De Agostini, 1982
- H. MELVILLE, *Moby Dick*, traduzione a cura di Giorgio Arduin, Milano, Alberto Peruzzo Editore, 1986
- H. MELVILLE, *Moby Dick*, traduzione a cura di Cesarina Minoli, Milano, A. Mondadori, 1986
- H. MELVILLE, *Moby Dick o la balena*, traduzione aggiornata di Cesare Pavese, Milano, Adelphi, 1987
- H. MELVILLE, *Moby Dick*, traduzione a cura di Lucilio Santoni, Rimini, Guaraldi, 1995
- H. MELVILLE, *Moby-Dick*, traduzione a cura di Ruggero Bianchi, Milano, Mursia, 1996
- H. MELVILLE, *Moby Dick, o la balena*, traduzione a cura di Bernardo Draghi, Milano, Frassinelli, 2001
- H. MELVILLE, *Moby Dick ovvero la balena*, traduzione a cura di Pietro Meneghelli, Roma, Newton Compton, 2002
- H. MELVILLE, *Moby Dick*, traduzione a cura di Lara Fantoni, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2004

Altre opere di Herman Melville

- H. MELVILLE, *Billy Budd*, traduzione a cura di Eugenio Montale, Milano, A. Mondadori su licenza Bompiani, 1975 (all'interno di H. MELVILLE, *Opere scelte*, Vol. II)
- H. MELVILLE, *Bartleby*, traduzione a cura di Enzo Giachino, Milano, A. Mondadori su licenza Einaudi, 1995 (all'interno di H. MELVILLE, *Opere scelte*, Vol. I)

Opere di Cesare Pavese

- C. PAVESE, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*, 1930 (tesi di laurea)
- C. PAVESE, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1961
- C. PAVESE, *Romanzi* (a cura di M. Guglielminetti), Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso (su licenza Einaudi), 2005
- C. PAVESE, *Lettere 1924-1944 (a cura di Lorenzo Mondo)*, Torino, Einaudi, 1966
- C. PAVESE, *Notte di festa*, Torino, Einaudi, 1961
- C. PAVESE, *Ciau Masino*, Torino, Einaudi, 1968
- C. PAVESE, *Il Mestiere di Vivere (Diario 1935-1950)*, Torino, Einaudi, 1973
- C. PAVESE, *Paesi tuoi*, Torino, Einaudi, 1973
- C. PAVESE, *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1974
- C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990
- C. PAVESE, B. GARUFI, *Fuoco grande*, Torino, Einaudi, 2003
- C. PAVESE, *Officina Einaudi – Lettere editoriali 1940-1950*, Torino, Einaudi, 2008
- C. PAVESE, *Il serpente e la colomba. Scritti e soggetti cinematografici*, Torino, Einaudi, 2009

Altre traduzioni di Cesare Pavese

- J. JOYCE, *Dedalus: ritratto dell'artista da giovane*, Milano, Adelphi, 2000
- H. MELVILLE, *Benito Cereno*, Torino, Einaudi, 1971
- G. STEIN, *Tre esistenze*, Torino, Einaudi, 1975

- J. STEINBECK, *Uomini e topi*, Milano, Bompiani, 2005

Saggi critici

- AAVV, *Cesare Pavese*, « Sigma », 3-4, 1964
- AAVV, *Pavese continua*, « Il Ponte », XXV, 1969
- V. AMORUSO, *Cecchi, Vittorini, Pavese e la letteratura americana*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1960
- F. ANGELINI FRAJESE, *Dèi ed eroi di Cesare Pavese*, « Problemi », II, 1968
- W. H. AUDEN, *Gli irati flutti*, Roma, Fazi Editore, 1995
- G. BALDINI, *Melville o le ambiguità*, Milano, Ricciardi, 1952
- I. CALVINO, *Pavese e i sacrifici umani*, « Revue des études italiennes », XII, 1966
- I. CALVINO, *Prefazione e Note*, in C. PAVESE, *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi, 1980
- G. CILLO, *La distruzione dei miti: saggio sulla poetica di Cesare Pavese*, Firenze, Nuovedizioni E. Vallecchi, 1972
- N. D'AGOSTINO, *Pavese e l'America*, « Studi Americani », IV, 1958
- D. FERNANDEZ, *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano, Lerici, 1960
- D. FERNANDEZ, *L'échec de Pavese*, Parigi, Grasset, 1967
- D. FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani: dal 1930 al 1950*, Caltanissetta, S. Sciascia, 1969
- G. FERRETTI, *Pavese e gli 'altri'*, in *La letteratura del rifiuto*, Milano, Mursia, 1968
- L. A. FIEDLER, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi, 1983
- P. FONTANA, *Il noviziato di Pavese e altri saggi*, Milano, Vita e pensiero, 1968
- E. GIOANOLA, *Cesare Pavese: la poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1972
- E. N. GIRARDI, *Il mito di Pavese e altri saggi*, Milano, Vita e pensiero, 1960

- G. GUGLIELMI, *Mito e logos in Cesare Pavese*, in *Letteratura come sistema e funzione*, Torino, Einaudi, 1980
- D. HEINEY, *America in Modern Italian Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1964
- D. LAJOLO, *Il mestiere di morire*, « l'Unità », 10 ottobre 1952
- D. LAJOLO, *Il vizio assurdo*, Milano, Il saggiatore, 1974
- A. LOMBARDO, *La ricerca del vero*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961
- F. O. MATTHIESSEN, *American Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1941
- G. MARIANI, *Allegorie impossibili: storia e strategie della critica melvilliana*, Roma, Bulzoni, 1993
- C. MEGGIOLARO, *Pavese traduttore di Moby Dick*, Padova, 2005 (tesi di laurea: relatore A. Molesini)
- F. MOLLIA, *Cesare Pavese*, Firenze, La Nuova Italia, 1973
- L. MONDO, *Cesare Pavese*, Milano, Mursia, 1961
- D. MONDRONE, *Sguardo su Cesare Pavese*, « Civiltà cattolica », gennaio 1953
- A. MORAVIA, *Pavese decadente*, in *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1963
- C. MUSCETTA, *Per una storia di Pavese e dei suoi racconti*, in *Letteratura militante*, Firenze, Parenti, 1953
- A. M. MUTTERLE, *Un esperimento di prosa d'arte*, « Comunità », XXIII, n° 159-60, 1969
- A. M. MUTTERLE, *Un Pavese per le feste*, « Belfagor », XXIV, 1969
- A. M. MUTTERLE, *Miti e modelli della critica pavesiana*, in AAVV, *Critica e storia letteraria: studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970
- A. M. MUTTERLE, *Ciau Masino: dal plurilinguismo al monologo interiore*, *ibid.*, XXV, 1970
- C. OLSON, *Call Me Ishamel*, San Francisco, City Lights, 1947
- G. PAMPALONI, *Cesare Pavese*, « Terzo Programma », III, 1962
- P. PANCRAZI, *Cesare Pavese e il monologo interiore*, in *Scrittori d'oggi*,

Bari, Laterza, 1961

- M. PIETRALUNGA, *L'amico del Middle West*, « Levia Gravia », V, 2003
- R. PULETTI, *La maturità impossibile: saggio critico su Cesare Pavese*, Padova, Rebellato, 1961
- M. STELLA, *Cesare Pavese: traduttore*, Roma, Bulzoni, 1977
- V. STELLA, *L'elegia tragica di Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1969
- M. TONDO, *Itinerario di Cesare Pavese*, Padova, Liviana, 1971
- P. TUSCANO, *Cesare Pavese*, « Cultura e scuola », n° 40, 1971
- G. VENTURI, *Appunti per una storia della critica pavesiana*, « Studi urbinati », XXXIX, 1965
- G. VENTURI, *Cesare Pavese*, Firenze, La Nuova Italia, 1982

Altre opere consultate

- M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979
- P. G. BELTRAMI, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino, 2002
- I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, A. Mondadori, 2002
- D. CAMPANA, *Opere*, Milano, TEA, 1989
- L. F. CÉLINE, *Colloqui con il professor Y*, Torino, Einaudi, 1971
- J. FANTE, *Aspetta primavera, Bandini*, traduzione di Carlo Corsi, Torino, Einaudi, 2005
- S. GUGLIELMINO, *Guida al Novecento*, Milano, Principato Editore, 1971
- N. HAWTHORNE, *Racconti neri e fantastici*, Roma, Newton Compton, 1994 (antologia di racconti integrali tradotti da E. Giachino)
- P. V. MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Bari, Laterza, 2001
- A. MOLESINI, *Nella macina della risacca*, Milano, Adelphi, 1996 (postfazione a D. WALCOTT, *Omeros*)
- C. SEGRE, C. MARTIGNONI, *Testi nella storia*, Milano, B. Mondadori, 1991-2
- D. TESSA, *L'è el dì di mort, aлегher!*, Torino, Einaudi, 1999
- D. F. WALLACE, *Infinite Jest*, Torino, Einaudi, 2006
- W. WHITMAN, *Foglie d'erba*, traduzione di E. Giachino, Torino, Einaudi, 1993

Dizionari ed enciclopedie

- OXFORD DICTIONARY OF CURRENT ENGLISH, Oxford, Oxford University Press, 1974
- VOCABOLARIO DELLA LINGUA ITALIANA, Roma, Istituto della enciclopedia italiana fondata da G. Treccani Editore, 1987
- ENCICLOPEDIA, Roma, UTET, 2003

Siti Web consultati

- <http://en.wikipedia.org>
- <http://old.demauroparavia.it>
- <http://opac.sbn.it>
- <http://www.ottosetteembre.it/testimonianze/Giaime1.asp>
- <http://www.demauroparavia.it>
- <http://www.merriam-webster.com>
- <http://www.urbandictionary.com>