

Per una lettura in chiave antifascista della prima traduzione di *Benito Cereno*

Giuliano Mori*

Nel primo dei suoi *Four Quartets* Eliot scriveva: “Il tempo presente e il tempo passato / Son forse presenti entrambi nel tempo futuro, / E il tempo futuro è contenuto nel tempo passato”.¹ Stava forse dando una definizione di quel tempo particolare di cui aveva ragionato sedici anni prima, sulla scorta degli insegnamenti di Babbitt.² Il tempo magmatico e denso nel quale la letteratura si culla: “[...] tutta la letteratura [...] ha una sua esistenza simultanea e si struttura in un ordine simultaneo. [...] quel che avviene quando si crea una nuova opera d’arte, avviene contemporaneamente a tutte le opere d’arte precedenti”.³ La funzionalità e l’estensione di una simile teoria sono palesi. Né distante mi sembra neppure – se sgravata dai connotati di scuola marxista – l’osservazione di Lukács sullo studio degli ‘accadimenti umani’, che procede tra destrutturazione e (ri)strutturazione.⁴

È su una simile premessa che l’ipotesi che sto per proporre si basa; e verrebbe a cadere all’istante quando questa non fosse accettata. Mia intenzione è descrivere un particolare processo di (ri)strutturazione che vede Melville e Pavese protagonisti. Un processo nel quale l’organo di *Benito Cereno*, pur rimanendo in sostanza immodificato, si ristruttura nella traduzione pavesiana: dopo un secolo e in una lingua diversa, il racconto acquista un nuovo referente e un nuovo mes-

* Giuliano Mori, nato nel 1989, studia alla Scuola Normale Superiore di Pisa dal 2008. Nel 2011 ha ottenuto la Laurea Magistrale in Lettere, discutendo una tesi sull’uso del sublime nell’opera di Melville. Lavora attualmente sulla fiction di Melville – in particolare sui racconti, *Moby-Dick* e *The Confidence-Man* – e sul rapporto tra la cultura italiana della prima metà del ventesimo secolo e la letteratura americana.

1. Thomas S. Eliot, *Four Quartets*, in *Collected Poems 1909-1962*, Faber and Faber, London 1974, p. 189: “Time present and time past / are both perhaps time present / and time future contained in time past”. (Trad. it. di Filippo Donini, in Thomas S. Eliot, *Quattro quartetti*, in *Opere 1939-1962*, Bompiani, Milano 2003, p. 337).

2. Cfr. Irving Babbitt, *Democracy and Leadership*, Liberty Fund, Indianapolis 1979, pp. 283 sgg.

3. Thomas S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in *Selected Essays*, Harcourt Brace & World, New York 1960, pp. 4-5: “[...] the whole of the literature [...] has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. [...] what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it”. (Trad. it. di Vittorio Di Giuro e Alfredo Obertello, in Thomas S. Eliot, *Tradizione e talento individuale*, in *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Bompiani, Milano 2010, pp. 69-70).

4. Cfr. György Lukács, *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, Garzanti, Milano 1974, p. 7.

saggio. E l'acido della critica melvilliana continua a corrodere anche il contesto avventuzioso, innestato da Pavese tra gli ingranaggi di *Benito Cereno*.

Nel 1932, all'apice del consenso fascista, Pavese traduce *Moby-Dick*.⁵ Nel 1937, l'anno che testimoniò l'assassinio di Carlo e Nello Rosselli, la versione italiana di *Typee* esce per le stampe di Vallecchi,⁶ con una diffusione molto maggiore di quella che aveva avuto la traduzione precedente.⁷ Nel 1940 l'Italia entra in guerra ed Einaudi pubblica *Benito Cereno*.⁸ Perché allora? Quale faro può rivelare la causa della febbre che tra il '31 e il '45 portò alla traduzione dell'ottanta per cento delle opere di Melville?⁹ Nulla nasce per caso. È un detto feroce, ma giusto. Nulla nasce per caso, né per caso resuscita, potremmo aggiungere. Una messe di traduzioni ingente, apparentemente inspiegabile, ma chiara se si considera un tempo che combinava urgenza di dire e censura, profondo scontento e violenza. Un tempo che richiedeva un punto d'osservazione distante, alto e fisso. Un albero di vedetta; ma di un legno straniero.

Era possibile nell'opera di Melville, trovare le tracce di uno sforzo critico continuo, sempre diretto alla radice del male e mai distratto dai fenomeni superficiali. Verità e inganno, tirannia e malgoverno, metodi scorretti che portano giuste ricerche al naufragio sono lenti che, là dove sono rivolte, colorano il loro oggetto. La critica di Melville era evidente per un americano dell'era di Jackson, come lo sarebbe stata per un inglese elisabettiano. Né era oscura all'italiano medio degli anni Trenta. Il valore di un possibile Melville antifascista è metodologico, più ancora che contenutistico o formale. Nei suoi libri si poteva leggere di una realtà familiare. Il contesto originale si poteva sostituire con quello nuovo, italiano, senza che nulla si dovesse cambiare; e le armi critiche melvilliane rimanevano affilate come sempre. Il pericoloso dissenso degli intellettuali si traduceva, così, in un'enorme parabola; tanto lontana nel tempo e nello spazio da non poter essere scorta da chi non la volesse trovare. E forse non è un caso, allora, che l'unica nazione europea in cui in quegli stessi anni Melville abbia avuto tanto successo fosse la Germania di Hitler.¹⁰

Nel 1932 Laterza pubblicava la *Storia d'Europa nel secolo decimo nono* di Croce; Ginzburg, con Pavese, dichiarava che con questo libro un uomo di quarantatré

5. Herman Melville, *Moby Dick, o la balena*, traduzione e prefazione di Cesare Pavese, Frassinelli, Torino 1932.

6. Herman Melville, *Typee: avventure alle isole Marchesi*, traduzione di Esa Cugini e prefazione di Raffaello Franchi, Vallecchi, Firenze 1937.

7. Herman Melville, *Typee: un'avventura nelle isole Marchesi. Prima traduzione italiana di Bice Pareto Magliano*, traduzione e prefazione di Bice Pareto Magliano, A. Formica, Torino 1931. L'opera aveva avuto tiratura molto bassa e la fascia di pubblico era stata forse ridotta ancora maggiormente dall'esplicita connotazione 'leggera' di 'romanzo di avventura' che al libro si era voluta dare.

8. Herman Melville, *Benito Cereno*, tradu-

zione e prefazione di Cesare Pavese, Einaudi, Torino 1940.

9. Cfr. Sergio Perosa, *Introduzione*, in Id., (ed.), *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein. Atti del secondo seminario sulla traduzione letteraria dall'inglese*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia 1997, pp. 13-5.

10. Su ciò, e in particolare su *Benito Cereno*, cfr. Daniel Göske, *Herman Melville in Deutscher Sprache. Studien zur Übersetzerischen Rezeption Seiner Bedeutendsten Erzählungen*, Peter Lang, Frankfurt 1990. Per una prospettiva più generale, cfr. Leland R. Phelps, *Herman Melville's Foreign Reputation: A Research Guide*, G. K. Hall, Boston 1983.

anni più vecchio si era rivelato loro contemporaneo.¹¹ Cresceva l'attenzione rivolta al mondo esterno; si cercava un'altra patria, un altro tempo. Tra il '36 e il '38 Einaudi progettava le collane *Saggi e Narratori stranieri tradotti*. Entrambe si inserivano a forza in una discussione politica aperta, a dare voce a chi non poteva scrivere di mano propria. Solo negli anni Quaranta nacque *Narratori contemporanei*. Il Novecento, l'età fascista, veniva trattato da Einaudi con un paradigma che Pavese avrebbe maturato del tutto durante il periodo della traduzione di *Benito Cereno*.¹² Come agli scrittori contemporanei si doveva arrivare dai classici, così al Fascismo si doveva giungere da Pisacane e da Melville.¹³ È in questo senso che si rivela il significato della cautela di Ginzburg, quando, accingendosi a pubblicare gli *Scritti Politici* di Cattaneo, osservava: "La materia è, a novant'anni di distanza, ancora così incandescente, che mi pare indispensabile far precedere il testo di Cattaneo da un'introduzione, che serva un po' da antidoto [...]".¹⁴ Eppure era proprio quella 'distanza' che permetteva un simile azzardo. In quella distanza la ragione delle traduzioni di Melville: la sua specifica marca ottocentesca lo metteva al riparo dalle rigidità del regime, e le sue parole lo distinguevano per una materia ancor più incandescente di quella degli *Scritti Politici*. Come notava Pasinetti, l'America era divenuta "una grande colonia morale dell'Europa".¹⁵ Era dunque come un esule del regime che Melville poteva essere letto: come una voce che dal passato riemergeva a dire ciò che era ad altri proibito.

L'atteggiamento italiano nei confronti dell'America era, del resto, evidente nel saggio di Pavese *Ieri e oggi*, pubblicato originariamente su "L'Unità", il 3 agosto 1947. Riprendendo le tesi di *Americana* di Vittorini¹⁶ e l'idea di Pintor per cui quella terra "non ha bisogno di Colombo, essa è scoperta dentro di noi [...]",¹⁷ scriveva: "Ci si accorse [...] che l'America non era un 'altro' paese, un 'nuovo' inizio della storia, ma soltanto il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza veniva recitato il dramma di tutti".¹⁸ Un altro saggio, che veniva pubblicato nel periodo della traduzione di *Moby-Dick*, è ancora più significativo. È la chiave luccicante e vistosa offerta a chi non si volesse fermare alle navi, alle isole e alle balene:

11. Cfr. Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 11.

12. Cfr. Maria Stella, *Cesare Pavese traduttore*, Bulzoni, Roma 1977, p. 194.

13. Cfr. Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Einaudi, Torino 2000, p. 390. Pavese annota il 18/2/1950: "La cultura deve cominciare dal contemporaneo e documentario, dal reale, per risalire - se è il caso - ai classici. Errore umanistico: cominciare dai classici. Ciò abitua all'irreale, alla retorica, e in definitiva al disprezzo cinico della cultura classica - tanto non ci è costata niente e non

ne abbiamo visto il valore (la contemporaneità al loro tempo)."

14. Cit. in Mangoni, *Pensare i libri*, cit., p. 39.

15. Pier Maria Pasinetti, *Gioventù rosa negli U.S.A.*, "Critica fascista", XVI, 1 (novembre 1937), p. 12.

16. Cfr. Elio Vittorini, *Americana. Le origini*, in *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, Einaudi, Torino 2008, p. 129.

17. Giaime Pintor, *Americana*, in *Il sangue d'Europa*, Einaudi, Torino 1950, p. 219.

18. Cesare Pavese, *Ieri e Oggi*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1990, p. 174.

[...] è indispensabile, a non buttare il fiato, trovare un'immagine, un parallelo storico, che riporti a termini noti, nostri, quegli atti di vita d'oltre oceano che ai più piace invece immaginare come tanto esotici.

[...] E così il lettore intelligente, quando sente parlare di Ohio, Illinois, Michigan, Minnesota, Iowa, Indiana, Dakota, Nebraska, lasci stare – dopo avere gustata la ricca armonia dei nomi indiani – l'esotismo e si immagini piuttosto con colori nostrani quei luoghi [...].¹⁹

È in questo gioco di rimandi, in questo invito a sostituire Torino a New York e le Langhe all'Ohio che si comprende ciò che al lettore è richiesto. In un'America che deve essere il Piemonte, nei libri di un Melville che può essere Pavese.

Le navi di Melville si svelano nel ritratto della società fascista e su questa riversano la propria critica. Letto alla luce della politica italiana contemporanea a Pavese, il suo mondo sembrava proporre una duplice posizione. Da una parte la necessità di una presa di coscienza e di un'assunzione di responsabilità; dall'altra una guida all'azione, uno sprone alla lotta contro un regime ingiusto. *Benito Cereno*, pubblicato da Einaudi nel 1940, è probabilmente il miglior esempio di questa doppia funzione e, come nota Maria Stella, la prefazione alla traduzione è la traccia più chiara.²⁰

In essa, Pavese nascondeva numerose allusioni a una realtà ulteriore, da scoprirsi tra le righe. La "tendenza a uscire dalla battuta strada del sensibile per smarrirsi nella foresta delle corrispondenze e dei simboli"²¹ doveva caratterizzare *Benito Cereno*. E forse ancor più la sua traduzione. La realtà non è quella della nave spagnola e del mare, ma "l'arcana realtà delle cose"²² a cui il mare e la nave rimandano.

Un primo indizio ermeneutico è nell'insistenza sullo "sfondo vecchia Spagna",²³ che Pavese descrive come la "sottostruttura simbolica"²⁴ del racconto. Il lettore avrebbe dovuto ignorare l'effettiva ambientazione per riferire, piuttosto, ciò che leggeva nell'opera a quell'altro contesto: la 'vecchia Spagna', o, meglio, la 'vecchia Europa'. E, di fatto, le similitudini e le metafore a matrice europea si susseguono nella descrizione della nave di Cereno. "Appariva" si legge "come un imbiancato monastero dopo la bufera, piantato su un fosco precipizio dei Pirenei":²⁵ forse una di quelle vecchie "fregate della regia flotta spagnola messe a riposo, che, come antiquati palazzi italiani, conservano tuttora, scadute di padrone, tracce della passata grandezza".²⁶ "Ruinoso e infangato, il turrito castello di prora aveva l'aria di un antico torrione, da gran tempo preso d'assalto e poi lasciato a rovinare. All'estremità opposta, si ergevan alte due gallerie di poppa [...] e quei balconi vuoti sporgevano sul mare come fosse il Canal Grande di Venezia".²⁷

19. Cesare Pavese, *Middle West e Piemonte*, in *La letteratura americana e altri saggi*, cit., pp. 35-6.

20. Cfr. Stella, *Cesare Pavese traduttore*, cit., p. 193.

21. Cesare Pavese, *Prefazione*, in Melville, *Benito Cereno*, cit., p. vii.

22. Melville, *Benito Cereno*, cit., p. viii.

23. Ivi, p. x.

24. Ibidem.

25. Ivi, p. 5.

26. Ivi, p. 6.

27. Ibidem.

È in questi passi che si scoprono gli infiniti vantaggi della traduzione intesa come seconda creazione:²⁸ là dove ognuna di queste metafore era introdotta da un indeterminato "like some", Pavese le determina grammaticalmente tutte – traduce "come un" – pur avendo cura di lasciare immutate quelle che non hanno a che fare con la nave e con l'Europa – traduce "come un qualche". Con Melville, Amasa Delano, arrivato sul *San Dominick*, attraverso questo guardava all'America; la nave era il suo strumento critico. Ma il *San Dominique* di Pavese non è più un mezzo indeterminato: è divenuto l'oggetto della critica stesso. Scambiando i poli di determinazione, la lente si è rovesciata. È alla 'vecchia Europa' che ora lo sguardo si volge, e Benito Cereno è il suo emblema.

Questa inversione di prospettiva è un elemento costante nella traduzione pavesiana del racconto: le *pièces* relative alla corruzione della 'vecchia Europa' sono sempre sottolineate, tradotte con maggiore attenzione e innalzate a un piano di significato più universale. Ottimo è l'esempio che offre Maria Stella commentando la versione del passo in cui Melville descrive la bandiera usata da Babo come mantella per radere il suo 'capitano':²⁹ "la bandiera, già in se stessa un simbolo, diventa qui tutta un'atmosfera, con il senso di pesantezza e di corruzione di un sistema ammantato di ricchezza e di fasto puramente esteriori".³⁰ Traducendo con "sbarre gentilizie" le "armorial bars" melvilliane, Pavese elimina ogni reminiscenza guerriera dall'ambiente 'vecchia Europa', lasciandolo solo a un'ecolalia folle di onori e di pavoneggiamenti privi di significato. Ancor più che quella di Melville, la 'vecchia Europa' pavesiana è miope, incapace di previsione, esperta solo nell'ingannevolmente rassicurante celebrazione del proprio passato.

Un ulteriore indizio per supportare la lettura obliqua del testo di Melville si cela in una frase sibillina nella *Prefazione* di Pavese: "[...] tutto ciò che compone lo sfondo della singolare giornata trascorsa da Capitan Delano sulla San Dominique [è] tecnicamente analogo allo sfondo di certi episodi del Purgatorio dantesco [...] – simbolo, oltreché immagine, di un'opposta concezione delle cose: la possibile spiritualizzazione angelica".³¹ Il Purgatorio di Dante non è allora solo il modello tecnico del racconto, ma il modello teleologico della traduzione stessa. La montagna della possibile salvezza è quella che si deve scalare; il racconto ne indica la strada più piana. Scoprendo la realtà, le dinamiche di questa società marina, riportando alla luce i ricordi e le colpe della Vecchia Europa, le 'P' sulla fronte di ogni italiano sarebbero state via via cancellate.

28. Cfr. Cesare Pavese, *Lettere*, Einaudi, Torino 1966, p. 290. Scriveva Pavese a Enrico Bemporad, nel 1931: "Ci sono due generi di traduzione. L'uno, quello da me scelto; l'altro, il metodo *scientifico*, ed allora l'ideale è, senza mezzi termini, la versione interlineare che serva agli studentini. O la traduzione fredda, precisa, impersonale, ed allora, se pure è possibile ottenerla, il

pubblico ci capirebbe poco davvero, o una traduzione che sia una seconda creazione e soprattutto conscia del pubblico a cui si parla."

29. Cfr. Stella, *Cesare Pavese traduttore*, cit., pp. 204 sgg.

30. Ivi, p. 206.

31. Cesare Pavese, *Prefazione*, in Melville, *Benito Cereno*, cit., p. ix.

Don Cereno è debole, irascibile e scostante. La vecchia Europa è ormai comandata dai neri, il popolo nuovo, che la dirige nell'inosservanza delle regole civili e nella più totale impunità. E basterebbe ricordare l'episodio dell'aggressione ai danni di un marinaio spagnolo per mano di uno degli schiavi neri: un atto di disciplina di cui Cereno sembra non curarsi minimamente. Solamente alla fine si scoprirà la macabra natura della rivoluzione passata. Eppure perché? – si domanda Delano – qual è il motivo di un tale rovesciamento di potere; di una simile insurrezione, accettata pacatamente da colui cui il comando spettava?

[...] Capitan Delano non poteva non pensare che, se Benito Cereno fosse stato uomo di maggiore energia, difficilmente il disordine sarebbe giunto a un punto simile. Ma la debolezza del capitano spagnolo – fosse costituzionale o causata dalle angustie, fisiche o mentali, che aveva sofferte – era troppo evidente per passare inosservata. [...] E questo spirito malato si trovava, ho già detto, in un corpo altrettanto malato.³²

Ecco quale realtà si prospetta: ecco su quale terreno germogliano le indicazioni ribelli di Pavese. Un potere brutale e violento impera; figlio di una rivoluzione guidata da un popolo nuovo contro la vecchia Europa. La familiarità di un simile desolato proscenio non poteva sfuggire agli occhi di alcun lettore. E tanto più se si considera che Pavese non fa che sottolineare, nella sua traduzione, l'incapacità politica di Cereno. Dalla vittima innocente, seppure dotata di poco spirito, che egli era in Melville, diviene, nel testo italiano, un vero colpevole, artefice del proprio destino. Lo spostamento è evidente, per esempio, nella versione del passo: "the poor invalid *scarcely* knew what *he was about*".³³ Pavese traduce: "quel povero invalido *non sapeva nemmeno* quel che *si faceva*".³⁴ In questa breve frase si nascondono due cambiamenti importanti. Benito Cereno non è più il povero invalido che *sa a malapena ciò che sta facendo*; ma diventa l'uomo che *non sa affatto ciò che accade intorno a lui*, ovvero ciò che gli altri stanno facendo.³⁵ Non si tratta più quasi di un demente, ma di un uomo del tutto cieco e incapace di rapportarsi alla realtà circostante.

Quello che stiamo leggendo, dunque, è un racconto che indaga un microcosmo navale – specchio della società tanto quanto lo era il "Man of War's World" di *White Jacket*. Un microcosmo all'interno del quale due gruppi distinti sono chia-

32. Melville, *Benito Cereno*, cit., p. 11.

33. Herman Melville, *Benito Cereno*, in *The Piazza Tales and Other Prose Pieces 1839-1860*, Northwestern University Press-Newberry Library, Evanston-Chicago 1987, p. 69 (corsivo mio).

34. Melville, *Benito Cereno*, cit., p. 36.

35. È vero che la traduzione di Pavese potrebbe fare anche pensare a un arcaismo o a un piemontesismo, significando "quello che *egli* faceva". Tuttavia, trovo quest'ipotesi improbabile:

non ci sarebbe alcuna ragione, infatti, come lo *slang* ad esempio, (Cfr. Stella, *Cesare Pavese traduttore*, cit., pp. 16 sgg.) per tradurre il passo con una forma deviante dall'italiano standard. Del resto il primo significato, il più ovvio, è certo quello riportato, il che rende ininfluenza la possibilità di un piemontesismo o di un arcaismo in quanto l'interpretazione comune del lettore avrebbe comunque collegato l'osservazione alle molte altre in cui Cereno viene presentato come 'colpevole'.

ramente riconoscibili. Da una parte una 'razza' nuova e violenta, i neri; dall'altra i bianchi, raccolti sotto la figura debole e fragile di Cereno. Impossibile, allora, se si legge il racconto in filigrana con gli eventi degli anni Trenta italiani, non vedere rispettivamente in questi due gruppi il ritratto del partito fascista e della classe politica giolittiana. E tanto più se si considerano le divisioni interne tra i neri del *San Dominick*.

In primo luogo i quattro vecchi 'stoppai', che dirigono e controllano l'azione degli altri neri; un sottogruppo che è stato spesso interpretato come riflesso dei capi tribali africani, ma che potrebbe anche adattarsi all'oligarchia politica dei gerarchi, secondi solamente al dittatore assoluto—sia esso Babo o Mussolini. I sei pulitori di accette, poi; nei quali si possono vedere i guerrieri della tribù o, sotto una lente moderna, i comandanti militari e lo stato maggiore. Infine, a grande distanza da questi due gruppi, la massa dei neri non qualificati: la popolazione del consenso.

Prendere coscienza è inevitabile e doloroso. La critica non è rivolta al fascismo, ma a quel corpo che, se avesse avuto maggiore energia, se non avesse completamente ignorato la realtà circostante, avrebbe potuto evitare il delirio di morte. Il corpo di quella vecchia Europa che aveva abbandonato il potere tra le schiere dei fasci, nella completa impunità. Che, come Cereno, aveva ignorato le violenze e le stragi: per poca energia aveva accontentato le piccole richieste del PNF, ma, accontentate tutte, si era trovata senza potere; in balia di un popolo barbaro e nuovo.

È in questa lettura obliqua, in questa seconda realtà del racconto, che alcune affermazioni apparentemente oscure nel *Diario* di Pavese si riescono a comprendere. Il 27 giugno 1940, scriveva:

A un popolo vecchio si chiede una grande coerenza, rispetto della legalità, ecc. A uno giovane si permettono molte cose. Gioventù e vecchiaia nei popoli sono gioventù e vecchiaia nelle loro ideologie informatrici, e ne consegue che a una nuova ideologia si menano buone molte malefatte, per la semplice ragione che non si vede bene ancora fino a che punto le sue sono malefatte o invece interventi chirurgici. Ai vecchi non si chiede che la legalità.³⁶

Ancora una volta, nell'anno in cui tradusse *Benito Cereno*, Pavese sottolineava la differenza tra popolo nuovo e popolo vecchio; e tra i loro obblighi. Marcava nuovamente come la vecchia Europa avesse mancato all'unico suo dovere: il rispetto della legalità.

È chiaro che si potrebbe avere l'impressione che una simile lettura del testo di Melville rappresenti, da un punto di vista strettamente filologico, un vero e proprio tradimento. Interpretando i personaggi sotto la luce dei suggerimenti pavesiani, sembra si perda la loro funzione originale, la loro vera natura. Sembra si perda quello che era l'intento critico melvilliano, che puntava ai grovigli insensati di un paese che per primo si era fondato su una costituzione demo-

36. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 191.

cratica e, allo stesso tempo, tra gli ultimi avrebbe abolito la schiavitù. Eppure la vernice di Pavese non è così spessa e opaca da coprire i tratti dell'opera originale: pur sempre il testo rimane lo stesso. Si tratta, piuttosto, di un'operazione simile all'allegoria in senso fletcheriano:

Il senso stesso dell'allegoria è che *non ha bisogno* di essere letta in maniera esegetica. Spesso ha un livello di significato letterale che basta, di per sé, alla comprensione. Tuttavia, a volte, questo strato superficiale suggerisce una particolare doppiezza d'intenti e, seppure coerente anche senza interpretazione, se interpretato diviene molto più ricco e interessante.³⁷

L'interpretazione obliqua suggerita da Pavese non abolisce il significato primo del racconto: semplicemente pone la possibilità di un secondo livello, di un'interpretazione additiva che renda il racconto, se non "più ricco e interessante", almeno più rilevante per la coscienza contemporanea.

Il processo operato nella traduzione di *Benito Cereno* non solo, del resto, non era contrario alla filosofia critica del racconto, ma, anzi, era giustificato proprio dal punto di vista del metodo melvilliano. Si consideri, per esempio, la balena di *Moby-Dick*, introdotta indirettamente da settantotto *Extracts*. È chiaro che, se è vera la teoria di Bachtin per cui scrivere una parola significa allo stesso tempo recuperare "[le] altre parole, [le] parole altrui sullo stesso oggetto";³⁸ sarà allora evidente come citare tutto quanto mai scritto sulla balena implichi un potenziale riempimento di quella struttura con qualsiasi possibile significato e, dunque, allo stesso tempo, un'eliminazione di ogni significato specifico. Viene creata, ad opera di un mezzo retorico di cancellazione per abbondanza, una 'struttura aperta' che può virtualmente accogliere qualsiasi contenuto. Si tratta di un metodo che mi sembra costante nell'opera melvilliana: la costruzione di schemi di analisi che si prestino a qualsivoglia oggetto. È allora in linea con questo principio che si pone la lettura obliqua suggerita dalla traduzione pavesiana. Non la proiezione sul testo di Melville di un significato estraneo, ma l'uso legittimo del metodo melvilliano stesso: l'utilizzo della struttura narrativa in funzione critica universale, o, piuttosto, applicabile a ciò che al lettore interessa. La stessa qualità, insomma, che anche Rizzardi notava nel tradurre Melville: "[...] la saldatura complessa [...] tra esperienza personale, concreta, e l'astratto significato universale".³⁹

37. Angus Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, Ithaca-New York 1964, p. 7: "The whole point of allegory is that it does not need to be read exegetically; it often has a literal level that makes good enough sense all by itself. But somehow this literal surface suggests a peculiar doubleness of intention, and while it can, as it were, get along without interpretation, it becomes much richer and more interesting if given interpretation." (Trad. it. mia).

38. Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 84.

39. Alfredo Rizzardi, *Tradurre la poesia di Herman Melville*, in Perosa (ed.), *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein*, cit., p. 32.

È alla stessa pagina che l'autore nota come leggere *Battle Pieces* fosse un'operazione critica da affrontarsi utilizzando come referente la guerra appena passata.

Per comprendere quanto Pavese avesse a cuore un simile metodo, è sufficiente rivolgersi alla sua opera, e in particolare alle poesie e ai primi scritti, riconosciuti come il miglior banco di prova per gli insegnamenti della traduzione pavesiana.⁴⁰ *Lavorare stanca* è un universo nella sua fase ultima o primigenia; compresso, implosivo in un punto. Un cameo che vede delinearsi pochi tratti, poche figure ricorrenti: la campagna e la città, il giorno e la notte, l'uomo e la donna, il lavoro e la passività. Articolato, quest'universo, in una rete di rimandi e di antitesi. Così, per antitesi o per rimando, si uniscono i pochi tratti essenziali, il 'brodo primordiale' del mondo pavesiano. Interagendo, si moltiplicano in una cascata che raccoglie al suo bacino la complessità del reale. Se, certo, è fondamentale l'esempio contrario di Whitman, il cui mondo esplodeva in un caleidoscopico 'tutto'; l'implosione del mondo di Pavese, il suo indirizzarsi alle *Urformen*, è l'evidente germoglio del metodo melvilliano.

Pavese stesso è allora il miglior esempio di quanto egli richiedeva nella sua versione di *Moby-Dick*: "Tradurre *Moby Dick* è un mettersi al corrente con i tempi".⁴¹ Mettersi al corrente con i tempi, dunque, e con i tempi moderni. Leggere e tradurre con gli occhi rivolti alla realtà circostante. È il risultato che ottiene *Paesi tuoi*, riprendendo l'invito all'assunzione di responsabilità che Pavese aveva nascosto nella sua traduzione di *Benito Cereno*. Più di *Billy Budd*, più di *Moby-Dick* stesso, questo è un libro sulla banalità del male. La base comune che condivide con le traduzioni di Melville è la necessità della ribellione, della lotta e della responsabilizzazione. Come *Benito Cereno*, anche questa è un'opera sulla collettività della colpa; e sulla colpa di chi non agisce.

Verso la fine del racconto Ernesto, il protagonista, dice: "Come sono strane le cose, pensavo: uno che fosse nuovo e le sentisse raccontare, darebbe la colpa a lei. Mentre invece la colpa era di tutti, compreso il maresciallo dei carabinieri, e a lei l'avevano ammazzata".⁴² È il dramma della generazione di Pavese; di coloro che, come Ernesto che 'doveva' ammazzare Talino, avevano pensato: "Tocca ai carabinieri, [...] tanto Gisella è morta, tanto torno a Torino. Deve andare in galera, e tocca ai carabinieri".⁴³ In queste righe riecheggia per l'ultima volta l'appello alla contravvenzione di una legge immorale. Qui è la tragedia di Starbuck, che avrebbe potuto usare le stesse parole di Ernesto: "Ho creduto di fare una ragione a chi non ne aveva. Sarà l'ultima volta".⁴⁴

40. Cfr. Stella, *Cesare Pavese traduttore*, cit., p. 29.

41. Herman Melville, *Moby Dick, o la balena*, cit., vol. I, p. xi.

42. Cesare Pavese, *Paesi tuoi*, Einaudi, Torino 1961, p. 138.

43. Ivi, p. 145.

44. Ivi, p. 140.