

# “[We] would prefer not to”.

## Metodologie e itinerari critici di Celati e Pavese traduttori di Melville

LIVIO LEPRATTO

Università degli studi dell'Aquila  
livio.lepratto@gmail.com

### Parole chiave

Gianni Celati  
Cesare Pavese  
Herman Melville  
Bartleby lo scrivano  
Poetiche traduttive

### Keywords

Gianni Celati  
Cesare Pavese  
Herman Melville  
Bartleby the Scrivener  
Translation Poetics

### Abstract

Il presente intervento propone un'indagine comparata dell'attività di "traduttori melvilliani" di Gianni Celati e Cesare Pavese, a partire dallo studio di alcuni corpora privati pavesiani e celatiani, i quali ben ci testimoniano talune cruciali teorie e metodologie traduttive da loro concepite nel tempo. Se in Pavese la traduzione del 1932 di *Moby Dick* (1851) assume connotati fortemente antifascisti, con una consapevolezza altrettanto "non neutrale" Celati si "riappropria" – a metà anni '80 – dell'atipico racconto *Bartleby, the Scrivener* (1853). La traduzione dei testi melvilliani da parte dei due autori fa inoltre emergere talune delle questioni traduttologiche maggiormente nevralgiche e dibattute in decenni di studi sulla traduzione, a partire da insolubili binomi oppositivi quali "fedeltà/infedeltà" e "traduzione/riscrittura", mostrandone peraltro tutta l'attuale inadeguatezza e "sterilità". I casi di Pavese e Celati traduttori di Melville ci restituiscono una metodologia traduttiva che rifugge orgogliosamente da quell'"invisibilità del traduttore" condannata da Lawrence Venuti, avanzando semmai un'idea di traduzione intesa quale autentica "seconda creazione", attraverso talvolta autentiche deformazioni del testo fonte, che non possono non rimandare alle "tendenze deformanti" teorizzate da Antoine Berman.

This paper proposes a comparative investigation of Gianni Celati and Cesare Pavese's activities as "Melvillian translators", starting with the study of certain private corpora of Pavese and Celati, which provide us with clear evidence of certain crucial translation theories and methodologies conceived over time by them. If in Pavese's 1932 translation of *Moby Dick* (1851) took on strongly anti-fascist connotations, with an equally 'non-neutral' awareness Celati "re-appropriated" – in the mid-1980s – the atypical Melvillian tale *Bartleby, the Scrivener* (1853). The translation of Melville's texts by the two authors also brings to light some of the most neuralgic and debated translanguaging issues in decades of translation studies, starting with the insoluble oppositional binomials such as "fidelity/infidelity" and "translation/rewriting", showing their current inadequacy and "sterility". The cases of Pavese and Celati translators of Melville provide us with a translation methodology that proudly avoids the "invisibility of the translator" condemned by Lawrence Venuti, advancing an idea of translation as an authentic "second creation", through sometimes authentic deformations of the source text, which cannot but refer to the "deforming tendencies" theorised by Antoine Berman.

## Introduzione

La variegata e indefessa attività di traduttore di Gianni Celati ben si presta allo studio comparato con una figura quale Cesare Pavese: ad accomunare i due troviamo – oltre che una cospicua attività di traduttore affiancata da una parallela e mai sopita attività di autore – anche uno spiccato interesse per il mondo letterario americano, ben rappresentato da un autore quale Herman Melville, l'unico scrittore (insieme a James Joyce) tradotto da entrambi, e capace di suscitare in essi un'autentica e incondizionata "folgorazione letteraria e culturale" (Mondo, Calvino 1968: 191).

Nell'ottobre del 1930 – come apprendiamo da una lettera di Pavese ad Arrigo Cajumi – il romanzo *Moby Dick* (Melville 1851) risulta già in buona parte tradotto dall'autore piemontese (Pavese 1930), per poi venire finalmente pubblicato nel 1932 – dopo varie difficoltà editoriali – dalla neonata casa editrice Frassinelli. Con un salto di più di mezzo secolo, troviamo poi Celati cimentarsi nella traduzione dell'atipico racconto melvilliano *Bartleby, the Scrivener* (1853). Avviata e maturata nell'inverno 1984-85 insieme ai suoi studenti del corso di letteratura angloamericana al DAMS di Bologna (Celati 2022c: V), la traduzione del *Bartleby* che Celati ci consegna (1991) è una versione raffinata, arguta e "personale".

Ai fini della nostra indagine, un inedito e illuminante punto di osservazione è costituito dai corpora epistolari e dalle scritture private di Pavese e Celati – tra cui taluni quaderni manoscritti celatiani, il primo dei quali datato 1987 (Celati 1987a) –, i quali – oltre a documentarci i diversi passaggi delle lavorazioni traduttive in esame – ben ci testimoniano talune cruciali elaborazioni teorico-metodologiche concernenti l'esercizio traduttivo concepite nel tempo dai nostri due autori, a ulteriore dimostrazione di come ogni traduzione risulti di per sé un'operazione intersemiotica alquanto ambiziosa (Eco 2000).

## Le ragioni del recupero di Melville

L'ingente messe di traduzioni melvilliane che viene alla luce in Italia tra l'alba degli anni Trenta e la fine del secondo conflitto mondiale (Perosa 1997: 13) non risulta affatto casuale, bensì alquanto emblematica di quel "tempo che combinava urgenza di dire e censura, profondo scontento e violenza. Un tempo che ri-

chiedeva un punto d'osservazione distante. Un albero di vedetta; ma di un legno straniero" (Mori 2012: 106). Tale recupero melvilliano va letto alla luce della fortuna a fasi alterne di un autore quale appunto Melville, destinato a sparire con la propria morte (nel 1891) dal canone americano (se mai vi era stato), per farvi poi rientro decenni dopo, per la precisione a partire dal centenario (1919) della sua nascita, il quale coincide appunto con un rinnovato interesse per le sue opere e con una sua significativa rivalutazione critica noti come *Melville Revival* (Marovitz 2007: 515).

In Pavese il recupero di Melville assume connotati fortemente antifascisti, quale voce che dal passato riemergesse a dire ciò che era ad altri proibito (Pasinetti 1937: 12), e quale via di fuga artistica e ideologica, "libera dall'egemonia culturale e dalla venerazione istituzionale della storia di cui era stato testimone nell'Italia fascista" (Salter 2012: 99). L'adozione paveseiana di Melville rispecchia d'altronde a ben vedere quella più generale coeva "predisposizione" italiana nei confronti dell'America, ben testimoniata da autori quali Elio Vittorini (Vittorini 2008: 129), Giaime Pintor (Pintor 1950: 219), e dallo stesso Pavese, il quale – già a partire dalla propria tesi di laurea su Walt Whitman discussa a Torino nel 1930 (Pavese 2020) – dà prova di ravvisare nel Paese americano "il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza veniva recitato il dramma di tutti" (Pavese 1947).

Va tuttavia precisato come la lettura dell'apertura di Pavese e Vittorini alla letteratura americana come antidoto alla dittatura fascista – tesi dominante in molta critica (Fernandez 1969) – sia stata, in tempi recenti, rivista criticamente. Lo studioso Valerio Ferme – ad esempio – risulta tra i primi ad avvedersi di come l'incapacità del regime di stabilire un'ideologia estetica ufficiale coerente abbia appunto consentito ad artisti e scrittori quella flessibilità e volontà di ricercare una modalità di espressione che corrispondesse alle proprie sensibilità artistiche individuali (Ferme 2002: 20): è in tale scenario che la traduzione di testi stranieri ha potuto proliferare.

Dal canto suo Christopher Rundle – attraverso una dettagliata analisi delle statistiche del mercato librario in epoca fascista – ha dimostrato come gli anni Trenta vedano l'Italia pubblicare più traduzioni di qualunque altra nazione al mondo. Osteggiata da diversi autori e intellettuali italiani del tempo – i quali vedono minacciate la propria produzione oltre

che la "salute" spirituale e intellettuale del Paese –, tale "esterofilia traduttiva" (Rundle 2019: 8) trova però l'appoggio degli editori – che ravvisano in essa una fonte irrinunciabile di reddito –, venendo per di più benevolmente tollerata da un piuttosto indulgente regime, alquanto incline al compromesso e ben attento a non ledere gli interessi commerciali degli stessi editori (Rundle 2004: 67). Tra i principali meriti ascrivibili ai recenti studi appena citati vi sarebbe quindi quello di sfatare taluni radicati luoghi comuni, in primis l'avversione totale del regime fascista alle traduzioni di testi stranieri.

Dal canto suo – con una consapevolezza analoga a quella di Pavese – Celati si "riappropria" di *Bartleby lo scrivano* per la capacità di tale testo melvilliano di affermare un dissenso netto ma non violento nei confronti della società del tempo: dissenso analogo a quello portato avanti dallo stesso Celati – attraverso la propria duplice attività di docente universitario e scrittore – nella seconda metà degli anni '80. D'altronde, già Lewis Mumford aveva ravvisato nel racconto in questione la rivolta dello stesso Melville contro il pragmatismo utilitaristico della nuova democrazia americana (Mumford 1929), come ben testimoniato dalla rivendicazione dell'ozio e del silenzio reclamata dallo scrivano Bartleby, e ben riassunta nella celebre reiterata risposta di quest'ultimo: "I would prefer not to". Nella sua strenua e vana resistenza nichilistica, il personaggio di Bartleby sembra inoltre caricarsi di valenze spirituali, che rimandano a quei riferimenti biblici e messianici già evidenti in *Moby Dick* (Deleuze 1989), e che non sfuggono affatto allo stesso Celati, come si desume dalla sua seguente scaletta manoscritta:

1) Wall Street – il clientelismo come tono di vita. 2) la laciniosità di Bartleby – il nichilismo. [...] 4) L'inizio di *Moby Dick* – L'ufficio – l'indifferenza. 5) La risposta di B. – le preferenze. 6) il cristianesimo e la reciprocità – il non pensare Dio, l'incertezza dei senza fede – il deserto – l'acqua del mare (essere). 7) la comicità e la mitezza di B. – Babele e le lingue – sentimento dell'indifferenza vs rivelazione dell'eloquenza. 8) Cristo e Bartleby. 9) la colpa – Giobbe – giudizio universale (Celati 1988/89: 55-59).

Come si è visto, le ragioni del recupero di Melville risultano quindi – in Pavese così come in Celati – nient'affatto neutrali, comportando così – già in

ragione di questa stessa scelta di partenza – talune scelte ed esiti traduttivi che ora ci apprestiamo a indagare. In tal senso, una chiave di lettura utile a inquadrare l'approccio traduttivo all'opera di Melville compiuto da Pavese e Celati può risultare il modello "anti-strumentale" teorizzato nei suoi più recenti studi da Lawrence Venuti, basato sull'idea che ogni traduzione non si limiti affatto a riprodurre o trasferire un qualcosa di invariabile (contenuto o causato dal testo originale di partenza) – come invece la concezione "strumentalista" aveva fatto credere per secoli –, ma che comporti bensì necessariamente anche responsabilità etiche e impegni politici, con ripercussioni financo nelle istituzioni culturali e sociali del proprio tempo (Venuti 2019).

#### Teorie, metodologie e pratiche di traduzione in Pavese e Celati

Guidati dalla consapevolezza di come "l'*exercice de style* che tradurre significa per uno scrittore" (Gorlier 1964: 73) risulti difficilmente enucleabile e discutibile in astratto, è bene volgere quindi ora la nostra attenzione al "mestiere" di traduttore così come questo è stato inteso e praticato da Pavese e Celati, nei "moduli stilistici" traduttivi da essi abbracciati, nelle obiettive difficoltà incontrate, e nelle soluzioni da essi adottate.

Alla "questione del tradurre", Pavese si dedica con continuità nel corso della propria intera parabola artistica, attraverso traduzioni di vari ed eterogenei autori – quali James Joyce, John Dos Passos, Daniel Defoe, Charles Dickens, Gertrude Stein, William Faulkner e, soprattutto, Melville –, da cui si evince la

finezza di interprete [di Pavese], la sua capacità di penetrare una materia descrittiva in cui egli scopriva i fermenti e i contrasti tipici del mondo moderno; ma soprattutto la profonda dignità e il valore umano della ricerca di uno scrittore che vuol rinnovarsi, vuol essere se stesso, condannando ogni concezione edonistica del lavoro letterario (Mollia 1963: 43).

Tali riflessioni sul Pavese traduttore risultano a ben vedere in buona parte valide anche per il Celati traduttore, anch'egli in grado di spaziare da autori vari e spesso "difformi" tra loro – quali Jonathan Swift, Louis-Ferdinand Céline, Mark Twain, Jack London, James Joyce e, appunto, Melville –, animato dall'in-

tento prioritario di utilizzare la traduzione come proficua occasione di crescita e rinnovamento personale. Pure la condanna di ogni possibile deriva edonistica del lavoro traduttivo sembrerebbe informare il Celati traduttore, sebbene – come vedremo meglio più avanti – quest’ultimo non risulti talvolta immune da talune veniali e ben calibrate “tentazioni narcisistiche”.

La traduzione dei testi melvilliani – in particolare – fa emergere un ulteriore nodo problematico, ossia l’insoluto dilemma tra traduzione d’autore e traduzione “infedele”. Se, secondo Celati, tradurre è far propria una storia ascoltata e amata (Schneider 2008), allora ogni traduzione celatiana implica inevitabilmente – da un punto di vista strettamente filologico – una certa dose di tradimento, nonché una saldatura complessa tra esperienza personale e l’“astratto significato universale”.

La suddetta problematica teorico-metodologica sollevata da Pavese e Celati si inserisce d’altronde in una delle questioni maggiormente nevralgiche e dibattute in decenni di studi sulla traduzione, e agitate intorno a taluni insolubili binomi oppositivi quali fedeltà/infedeltà e traduzione/riscrittura. Si consideri ad esempio uno dei padri dei *Translation Studies*, il belga André Lefevere, il quale concepisce appunto la traduzione come una forma di *rewriting*, in cui il traduttore assume il ruolo di coautore e “manipolatore” del testo di partenza, assurgendo così a figura centrale non solo nella comunicazione interculturale, ma anche nella reale creazione della cultura (Lefevere 1992).

I casi di Pavese e Celati traduttori di Melville ci restituiscono inoltre una metodologia traduttiva che – benché improntata a un processo di interpretazione/manipolazione/addomesticamento – rifugge orgogliosamente dall’“invisibilità del traduttore” (Venuti 1995: 4) condannata aspramente dal già citato Venuti. “Invisibilità traduttiva” che – come lamentato da Venuti – si sarebbe imposta come strategia traduttiva prevalente nella storia della traduzione, all’insegna della scorrevolezza della lingua di arrivo, e dell’eliminazione di particolarità e riferimenti culturali del testo e della cultura di partenza, al fine ultimo, appunto, di nascondere la natura di traduzione del testo, e di creare un “secondo originale”. Tale pratica “viziosa” non farebbe che “tradire” – a ben vedere – il testo di partenza, eliminando e appianando quelle

differenze e referenze culturali reputate invece da Venuti come elementi basilari che ogni traduzione è chiamata a salvaguardare, trasmettere e comunicare. Tra le strategie maggiormente rappresentative della suddetta “invisibilità traduttiva”, Venuti introduce appositamente i concetti di “traduzione addomesticante” e “traduzione straniante”, entrambe protese a un adattamento eccessivo e supino del testo alla cultura di arrivo, con conseguente e inevitabile perdita di informazione dal testo di partenza.

D’altronde, parametri quali “fedeltà” e “addomesticamento” – intesi quale merito (o colpa) di un’operazione traduttiva – sono stati da tempo dichiarati inutili o, meglio ancora, sterili, da tutti i principali teorici della traduttologia contemporanea, dalla studiosa tedesca Christiane Nord (Nord 1991: 48) fino a Franco Buffoni, ben consapevole, quest’ultimo, che “le dicotomie (libertà/fedeltà, tradimento/aderenza, addomesticamento/straniamento, visibilità/invisibilità) – da Cicerone a Mounin – inevitabilmente portano a una situazione di *impasse*, configurando, da una parte, l’intraducibilità dello ‘stile’ e dell’‘ineffabile’ poetico, e dall’altra la convinzione che sia trasmissibile soltanto un contenuto” (Buffoni 2021: 12).

Le suddette riflessioni teoriche e metodologiche proposteci da Venuti e Buffoni possono tornarci utili quali preziose chiavi di lettura delle operazioni traduttive compiute rispettivamente da Celati e Pavese su Melville, assimilabili tra loro – pur nelle rispettive sensibili differenze – dal loro comune situarsi fra traduzione e riscrittura, e dal loro comune concepimento di una traduzione capace di sfociare spesso volte in un’autentica seconda creazione. È quanto affiora ad esempio in quella che a tutti gli effetti può essere considerata come la prima dichiarazione di “poetica traduttiva” di Pavese, da questi rilasciata in una lettera indirizzata a Enrico Bemporad, editore fiorentino della traduzione pavesiana (1931) di *Our Mr. Wrenn* (Sinclair Lewis, 1914). Alle critiche di Bemporad – il quale accusa Pavese di non essere riuscito a dare ai propri lettori un libro “intelligibile” – lo scrittore piemontese si difende con le seguenti parole:

il mio sforzo è stato di far sì che i lettori capissero il pensiero e gli atteggiamenti dei personaggi del romanzo. E ad ottenere questo non c’era che un mezzo: intender il più fedelmente possibile il testo e rendere quel che s’era inteso, non colla laterale equivalenza linguistica, ma col più italiano, col

più nostro sforzo di creazione possibile [...] Poiché ci sono due generi di traduzione: l'uno, quello da me scelto; l'altro, il metodo scientifico, la versione interlineare che serva agli studentini. O la traduzione precisa, fredda impersonale ed allora, se pure è possibile ottenerla, il pubblico ci capirebbe poco davvero, o una traduzione che sia una seconda creazione, esposta ai pericoli di ogni creazione e soprattutto conscia del pubblico a cui si parla (Pavese 1931: 290).

Tale dichiarazione pavesiana sembra anticipare di alcuni decenni quella che, nel 1975, sarebbe risuonata come "la prima grande ribellione internazionale ai dogmatismi della linguistica teorica" (Buffoni 2021: 9), ovvero lo studio capitale di George Steiner *After Babel*, in cui si postula la necessità – da parte del traduttore letterario – di "rivivere l'atto creativo" che aveva informato la scrittura dell'"originale", aggiungendo che la traduzione, prima di essere un esercizio formale, è "un'esperienza esistenziale" (Steiner 1975: 23).

Nel proprio approccio all'opera di Melville, i traduttori Pavese e Celati sembrano quindi rigettare quella "tendenza naturalizzante – *target-oriented* – che spinge il testo verso il lettore straniero 'naturalizzandoglielo' nel contesto linguistico e culturale di arrivo, fino a non fargli capire che si tratta di un testo tradotto" (Buffoni 2021: 12), prediligendo semmai "una tendenza estraniante – *source-oriented* – che trascina il lettore straniero verso il testo, cercando costantemente di accendergli spie relative alla fonte, affinché non dimentichi mai che quel testo è tradotto" (ibidem). In tale loro profonda attenzione e considerazione da essi riposta nel lettore al quale rivolgono i propri testi tradotti, il Pavese e il Celati traduttori di Melville sembrano affiancare e talvolta anticipare le teorizzazioni della già citata Nord, la quale concepisce il destinatario della traduzione non come "una persona in carne e ossa, bensì un costrutto concettuale, [...] un profilo, un'idea che ci facciamo, modellata da una sorta di tipologia situazionale, che dà luogo a delle attese" (Nord 2011).

Tali precisazioni metodologiche possono aiutarci a inquadrare l'operazione traduttiva di Pavese, che dà prova di tenere sempre bene in mente il destinatario a cui si rivolge, ossia il lettore italiano degli anni Trenta, inconsapevolmente sospeso tra le due guerre, e pericolosamente assoggettato al regime fascista vigente. A riprova di ciò, particolarmente emblematica

risulta la resa traduttiva pavesiana del capitolo IX di *Moby Dick*, la quale ben restituisce – inalterati nel valore ma amplificati e "personalizzati" nella forma – i valori acustici e simbolici dell'episodio cruciale del Sermone pronunciato da Father Mapple, restituitoci nell'allucinata qualità biblica della parabola che però – calata nella realtà del destinatario a cui si rivolge – risuona come monito che mette in guardia dalle derive drammatiche e angoscianti che incombono sull'Italia degli anni Trenta.

La traduzione pavesiana del capolavoro melvilliano ci restituisce inoltre a più riprese un pregnante ritratto di Ishmael, ricomponendolo agli occhi di noi lettori nella sua polemica ambivalenza di intellettuale e marinaio, nella sua profonda umanità e financo nella sua non secondaria dimensione autoironica, ben testimoniate dal suo appello – proclamato dalla testa dell'albero della nave – in cui egli esorta gli astanti a "conoscere" prima di "agire", mettendo quindi così loro in guardia, in qualche modo, da lui stesso (e quindi, più in generale, dalla figura dell'intellettuale nella società fascista): "Guardatevi da un tipo simile vi dico: le balene bisogna avvistarle prima di ucciderle, e questo giovane platonista dagli occhi incavernati, vi trascinerà per dieci giri intorno al globo senza mai arricchirvi di una sola pinta di spermaceti" (Melville 1941: 263).

Analogamente all'approccio metodologico compiuto da Pavese, anche il processo traduttivo seguito da Celati per il *Bartleby* melvilliano si avvale, quale primo fondamentale step, di un attento studio dell'opera da tradurre, confluito nell'ampia introduzione che lo scrittore inserisce nell'edizione del *Bartleby* da lui tradotta. Del *Bartleby*, Celati coglie innanzitutto una certa "esiguità" di *plot*, la quale si rispecchia in una tendenza narrativa e linguistica melvilliana alla "sottrazione" (Celati 2022b: VII).

La traduzione di Celati ci restituisce il racconto melvilliano in tutta la sua umoristica adesione ai tic (compresi quelli linguistici) di *Bartleby*, già dalla prima "entrata in scena" di quest'ultimo, la quale si configura come un buon indicatore del metodo traduttivo adottato da Celati. Nel testo inglese melvilliano, il momento della prima "apparizione" di *Bartleby* nell'ufficio dell'avvocato ci viene descritto con "tre aggettivi e tre avverbi in contrappunto [...] come i tre colpi d'annuncio nel vecchio teatro" (ivi: XX), per mezzo dei quali lo scrivano ci viene presentato come una

figura "pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn!" (Melville 1962: 57). Si prenda, a tal proposito, una traduzione autorevole quale quella di Gianna Lonza per Garzanti, che ci restituisce una neutralissima "riproduzione" dell'inglese originale, rispettato financo nella pedissequa composizione metrica della triplice coppia di avverbi e aggettivi melvilliani: "[la figura di Bartleby si presenta come] pallidamente linda, penosamente decorosa, irrimediabilmente squalida!" (Melville 1994). Si prenda invece ora, al fine di una proficua comparazione, la traduzione restituitaci da Celati, il quale non teme di "personalizzare" il testo melvilliano, introiettandolo e rendendocelo in forme che – seppur non così rispettose della struttura sintattica originale – risultano non meno efficaci, anzi forse financo maggiormente funzionali a un primo inquadramento della figura dello scrivano, descritta in questo caso come "scialba nella sua dignità, pietosa nella sua rispettabilità, incurabilmente perduta!" (Celati 2022a: 10).

Da tali esempi empirici è già possibile delineare con maggior rigore la metodologia traduttiva impiegata dal Celati traduttore, non informata a una precisa e univoca strategia, ma protesa bensì di volta in volta a varie e variabili soluzioni a seconda dei rispettivi passi melvilliani che di volta in volta si prospettano da tradurre: soluzioni che possono andare talvolta verso una maggiore attenzione al ritmo e alle figure fonetiche del testo di partenza, tal'altra verso un'esplicitazione del non detto, tal'altra ancora verso autentiche deformazioni alle quali viene sottoposto il testo fonte. Tra queste ultime, quelle più frequentemente adoperate da Celati nel suo *Bartleby* risultano riconducibili alle macro-categorie della "compressione" e dell'"espansione" già teorizzate a suo tempo da Lefevere. Se la compressione è ottenuta da Celati per lo più tramite l'uso di parole composte o parafrasi, viceversa l'espansione deriva invece da esagerazione, esplicitazione e riempimento. Entrambe le procedure individuate da Lefevere sono ravvisabili appunto anche nel *Bartleby* celatiano, sotto forma talvolta di "distorsioni morfologiche" – che si hanno quando le parole vengono troncate o usate in forma arcaica –, "distorsioni del senso" – dovute all'uso di etimologismi, circonlocuzioni, frasi fatte, tautologie – e, infine, "distorsioni della sintassi" (Lefevere 1992), contraddistinte perlopiù da sovrapposizioni della sintassi del prototesto.

Le "deformazioni traduttive" operate da Celati non possono non rimandare inoltre alle "tendenze deformanti" teorizzate dal filosofo e traduttore francese Antoine Berman, e costituite da quei compromessi nocivi ai quali i traduttori si trovano a cedere – a

volte inevitabilmente – quando affrontano un'opera concepita e scritta in lingua straniera. Tra le tredici "tendenze deformanti" individuate da Berman, quelle maggiormente riscontrabili da un punto di vista metodologico-empirico nel *Bartleby* celatiano risultano in particolare: la "razionalizzazione", la "chiarificazione", l'"allungamento", la "nobilitazione", la "volgarizzazione", la "distruzione dei ritmi", la "distruzione dei reticoli significanti soggiacenti" (Berman 2003: 44). Le suddette "tendenze deformanti" teorizzate da Berman si basano su un'idea rinnovata di "traduzione" giocata tutta su un incontro/scontro con l'"estraneo" (Berman 1984a) rappresentato dal testo originale, trovando appunto un'applicazione empirica nella traduzione celatiana del *Bartleby*, e in particolare nella figura inaccessibile quanto inafferrabile dello scrivano protagonista. È quanto riaffiora anche da alcuni appunti manoscritti dello stesso Celati, nei quali lo scrittore/traduttore si interroga sulla più intima e recondita natura dello scrivano, spingendosi addirittura ad avvanzarne una lettura in direzione postmoderna, o meglio post-umana:

L'alterità diventa l'avversità divenuta invisibile [...] Il male è nel virus che deve essere desunto sempre più minuziosamente [...] Bartleby è come un virus nei computer introdotto in un sistema complementare post-umano – ed è per questo che B. fa ridere, c'è gioia, come nel virus, di rompere – gioco aggressivo [...] B. – il suo virus è la preferenza (Celati 1988/89: 48-54).

Tale caratterizzazione quasi "virale" dell'alterità bartlebiana risulta ulteriormente amplificata dalla contrapposizione irrisolta e inconciliabile nei confronti del personaggio dell'avvocato, indagata da Celati in un suo ulteriore quaderno di appunti (datato 1989), in cui si può leggere quanto segue:

Bartleby e l'avvocato; l'avvocato come un maestro che non capisce più lo scolaro [...] È questo che non funziona in B., l'assenza di segni che indichino una qualsiasi speranza. [...] La stupefazione dell'avvocato, lo spaurimento [...], non recepisce un assunto, una cesura, una presupposizione, un'interruzione in B. (Celati 1989: 6-7).

La profonda e congenita incapacità dell'avvocato di comprendere e "curare" l'animo dello scrivano viene sviscerata dagli studi propedeutici alla traduzione che Celati affida a un suo quarto e più recente quaderno di appunti, in cui si legge:

L'avvocato è l'uomo che maneggia i documenti su cui poggia il capitalismo. Bartleby sarebbe un contestatore che si op-

pone alla situazione facendo un sit-in. [...] La denuncia è qui pensiero, sforzo, performance felice, oppure è uno sforzo per forzare i limiti, come in Achab. [...] L'avvocato dice che ha sempre sbagliato tutto con B., e i critici prendono ciò come prova di un'ironia dell'essere umano. [...] l'ironia è *burlement* di sé per svelare qualcosa, cercando una complessità. [...] Dov'è l'ironia? L'avvocato diventa sincero. *Bartleby: incubus* (Celati 1989/90: 41-50).

L'impossibilità comunicativa tra avvocato e scrivano non manca infatti di ingenerare taluni effetti umoristici, ben affioranti dalla traduzione di Celati, come pure dagli studi di quest'ultimo sul testo melvilliano, che evidenziano "una sfumatura comica al contrasto tra questi due personaggi" (Celati 2022b: XII).

Da quanto visto sinora si può quindi sostenere come – nella propria "manipolazione traduttiva" dei testi melvilliani – Pavese e Celati confermino il definitivo superamento di contrapposizioni terminologiche quali "fedele/infedele", facendo quindi proprie quelle istanze di rinnovamento metodologico avanzate dai teorici e studiosi della traduzione da noi sopra riportati. Forti di tali aggiornamenti traduttologici, i processi traduttivi compiuti da Pavese e Celati "ristrutturano" i testi melvilliani di partenza, i quali si trovano così ad acquistare un nuovo referente e un nuovo messaggio, senza perdere però nulla della loro originaria carica corrosiva.

### Lingua e linguaggio in Celati e Pavese traduttori di Melville

Vi è chi – come Frances Howard – ha individuato nel tema del linguaggio la chiave per comprendere a pieno il *Bartleby* (Howard 1968). Proprio un approccio al linguaggio melvilliano può fornire una chiave di indagine alquanto utile e preziosa alla nostra indagine incrociata sulle traduzioni melvilliane di Pavese e Celati, improntate non a caso su un'idea precisa e finanche idiosincratca della lingua e della traduzione. Come già in parte anticipato, l'operazione traduttiva di Pavese non può non risentire di quelle limitazioni linguistiche alquanto severe, imposte, sul finire degli anni Venti, dal governo fascista, il quale aveva favorito un italiano standard, fortemente influenzato dal latino, che richiamasse la gloria di Roma e imponesse al contempo dei limiti alla diversità e alle innovazioni. Una breve ma incisiva analisi delle traduzioni di Pa-

vese – non solo da Melville – rivela infatti un traduttore che continua a sovvertire "la standardizzazione del linguaggio che gli intellettuali e lo Stato fascista stavano promuovendo a tutti i livelli della società" (Ferme 2002: 127), optando, all'opposto, per l'introduzione di registri linguistici ed elementi tematici che offrano "una più democratica rappresentazione linguistica della società straniera ma anche della propria" (ibidem).

Va tuttavia precisato come la censura fascista si manifesti non tanto sullo stile linguistico delle traduzioni delle opere straniere, bensì sui progetti editoriali e sul loro confezionamento. A tal proposito, il caso editoriale dell'antologia *Americana* (1942) di Vittorini rappresenta un eloquente "esempio di come il ministero della Cultura popolare arrivasse a permettere la pubblicazione di opere che disapprovava per motivi politici, purché presentate in modo adatto" (Rundle 2019: 35). Nella fattispecie, l'unico "marchio censorio fascista" impresso in *Americana* è da ravvisarsi esclusivamente nella "confezione" editoriale con la quale essa viene proposta al lettore italiano dell'epoca, ossia con l'intervento introduttivo di Emilio Cecchi, quello sì fortemente di parte e in linea con il regime.

Come ulteriormente acclarato da studiosi quali Giorgio Fabre, il regime fascista non si dimostra quindi particolarmente interessato a controllare le traduzioni, che tratta alla stregua di qualunque altro libro pubblicato, badando soprattutto a non ledere gli interessi economici degli editori, che in cambio gli garantiscono, con poche eccezioni, il loro sostegno. È solamente con le leggi razziali del 1938 – quando cioè le nozioni di purezza culturale avrebbero iniziato a essere applicate anche alla letteratura importata – che si arriverà alla strutturazione di un rigido sistema di censura preventiva, ulteriormente inasprito dal 1940 con l'entrata in guerra (Fabre 2018).

A riprova di tale "latitanza" della censura, si considerino ad esempio alcuni particolari passi del *Moby Dick* pavesiano: un caso fra tutti il sermone agli squali del cuoco della Pequod – nel capitolo LXIV – in cui Pavese si muove effettivamente e pesantemente in altra direzione rispetto a quell'idea di lingua proposta dal regime fascista, esacerbando il registro idiomatizzato fitto di impropri e sgrammaticature già presente nel testo fonte melvilliano (Melville 1941: 420-425). Tale esempio ben testimonia inoltre la ricerca – compiuta

da Pavese e poi da Celati – di una lingua antiletteraria della traduzione, in cui le inflessioni gergali e gli idiomi dialettali giocano un ruolo nient'affatto secondario. Come illustratoci infatti da Armanda Guiducci,

Lo sforzo più interessante del suo mestiere di traduttore [di Pavese] consistette proprio nel tentativo di rendere gli effetti dello slang con equivalenze di vivacità italiane: siccome nella lingua scritta poetica non esisteva appiglio possibile, le cavò, le adattò al parlato italiano anche regionale. Usò tournures piemontesizzanti belle e buone perfino nel tradurre il biblico Melville (Guiducci 1967: 109-110).

Tali soluzioni linguistiche optate da Pavese e Celati possono inoltre ricondurci al concetto di "movimento del linguaggio" teorizzato nei primi anni Ottanta dallo studioso tedesco Friedmar Apel (1997), ed elaborato a partire da una rinnovata considerazione del testo di partenza, concepito non più "come un rigido scoglio immobile nel mare, bensì come una piattaforma galleggiante, dove chi traduce lavora sul corpo vivo dell'opera, ma l'opera stessa è in costante trasformazione e movimento" (Buffoni 2021: 13). Aderendo a tale concezione di linguaggio inteso come elemento dinamico e metamorfico, il Pavese e Celati danno quindi prova di superare in qualche modo la metafisica posizione benjaminiana, secondo la quale il traduttore libera la verità del testo facendo emergere quella "pura lingua" (Benjamin 2007: 19) che sottende tutte le lingue.

Il confronto di Pavese e Celati con la lingua inglese melvilliana implica poi inevitabilmente un incontro/scontro con la stratificazione di quegli svariati registri linguistici che Melville mutua di volta in volta dalla Bibbia, dai modelli classici, dal teatro shakespeariano, dal linguaggio scientifico moderno e financo dal gergo marinaresco (Pavese 1932a: 10). Linguaggio marino e linguaggio biblico del testo fonte melvilliano vengono convogliati e ricomposti dalla traduzione pavesiana in un registro linguistico composito in cui reale e simbolico prendono vita in un'inestricabile commistione reciproca, come ben testimoniato dal passo in cui Giona, vomitato all'asciutto dalla balena, prende coscienza del potere di Dio e della propria condizione umana: passo, questo, che Melville costruisce tutto sulla musicalità, sonorità e "liquidità" del mare. Nella relativa traduzione, Pavese gioca sulla lunghezza effettiva delle parole ("turbini", "suc-

chiarono", "avvicchiarono" [Melville 1941: 94]) e sul loro significato per comunicare in italiano lo stesso senso di movimento e velocità insieme. L'immagine del vortice marino, in inglese evocata dalla rapidità concentrica dei verbi, viene a prendere corpo ai nostri occhi in tale serie di verbi di moto accortamente utilizzati da Pavese. All'immagine onomatopeica successiva utilizzata dall'originale melvilliano – "the watery world of woe bowled over him" (Melville 1965: 46), relativa al buio e disperato urlo del mare sul peccato di Giona – Pavese sostituisce in italiano un profondo e immobile senso di morte: "tutto il mondo marino del dolore gli trascorse sul capo" (Melville 1941: 94). La sonorità del dettato di Melville – conseguita da quest'ultimo grazie anche al frequente ricorso ad allitterazioni, come nel caso dell'esempio appena riportato – viene in particolare restituita dalla traduzione pavesiana attraverso l'introduzione di molte parole in più rispetto all'originale inglese, al fine appunto di infondere un'ancora più spiccata ed evidente musicalità onomatopeica alla frase.

Da passi traduttivi quali il suddetto si può apprezzare inoltre la costante attenzione di Pavese e Celati al ritmo del source text melvilliano, colto dai nostri due traduttori attraverso quello che Buffoni identifica come "indirizzo poetico": approccio, questo, animato dalla convinzione che

ciò che conta del ritmo è il momento in cui esso si fa parola, cioè diventa linguaggio [...] nel senso eracliteo di un corpo che si fa lingua e discorso. Poiché il ritmo è soggetto, se un poeta trova il ritmo, trova il soggetto; se non lo trova, i versi che sta scrivendo non sono arte. E questo vale tanto per la scrittura letteraria "originale" quanto per quella in traduzione (Buffoni 2021: 18).

Pavese e Celati prestano quindi attenzione al ritmo melvilliano proprio nel suo farsi linguaggio, come ben testimoniato dal caso esemplare del *Bartleby*, in cui l'aspetto linguistico ricopre un ruolo a dir poco dominante, connotato com'è da punti grammaticalmente bizzarri, oltre che da atipiche costruzioni frastiche, funzionali a caratterizzare l'ambiguità dello scrivano protagonista come pure dell'avvocato/narratore. Non a caso, a proposito del *Bartleby*, vi è chi, come Sanford Pinsker, ha parlato di "lingua come muro" (Pinsker 1975: 17). Tale sorta di barriera linguistica innalzata da Melville nel suo racconto trova la sua più effi-

cace rappresentazione nell'estrema scarsità di parole di Bartleby, con la sua riduzione minimalista di tutto il proprio parlare a quell'unica frase usata come un ritornello, che continua tutt'oggi ad alimentare ipotesi interpretative ed asperità esegetiche.

Contraltare simbolico e linguistico per eccellenza dello scrivano è senza dubbio la figura dell'avvocato, spesso connotata dal racconto attraverso aggettivi e avverbi che ne esprimono la "rispettabilità" e "probità": "respectfully", "slowly", "gently" (Celati 1989/90: 43). Uno degli aspetti più caratteristici del racconto melvilliano

è come l'eloquenza dell'avvocato si sfaldi in presenza dello scrivano: ogni volta che lo scrivano entra in scena, la prosa del narratore perde subito il suo ampio periodare, si blocca la bella sintassi piena di subordinate, avversative, concessive, correlative. Quando deve mettere in scena Bartleby, questa prosa diventa fatta di didascalie, frasi secche e lacniche come quelle dello scrivano (Celati 2022b: XX).

I tentativi di indagine effettuati dall'avvocato intorno alla figura dello scrivano assumono toni quasi scientifici e medici, e ciò viene puntualmente restituito dal registro linguistico clinico adoperato da Celati in fase di traduzione:

egli mai si nutre d'un pasto vero e proprio; [...] non mangia altro che biscotti allo zenzero. Il mio pensiero si perdeva allora in fantastiche circa il probabile effetto, sull'organismo umano, del vivere soltanto di biscotti allo zenzero. [...] Lo zenzero non aveva alcun effetto su Bartleby. Probabilmente egli aveva preferenza di no, che non avesse effetto alcuno (Celati 2022a: 15-16).

L'impossibilità interlocutoria tra avvocato e scrivano non può non ripercuotersi nella stessa scrittura celatiana, contraddistinta non a caso – come quella melvilliana – da "un andamento inerziale sempre dispersivo [...], una scrittura che sbanda e si apre in tutte le direzioni, come in un lancinante vacillamento davanti alla distanza, l'incatturabilità delle presenze nel mondo" (Celati 2022b: XXI). Tali "sbandamenti inerziali" rappresentano una cifra alquanto indicativa dell'operazione linguistica portata avanti da Celati nella sua traduzione: se talvolta quest'ultima si limita a una "riproduzione neutrale" dell'originale melvilliano, altre volte, invece, Celati sceglie di deviare dal testo

originale, utilizzando ad esempio vocaboli ricercati o costrutti sintattici arcaici, spesso funzionali a descrivere l'incomprensibile corredo fenotipico con cui lo scrivano si manifesta agli occhi attenti ma impotenti dell'avvocato. Ecco una delle "apparizioni" maggiormente evocative di Bartleby, così come descrittici dalla prosa melvilliana:

His face was leanly composed; his gray eye dimly calm. Not a wrinkle of agitation rippled him. Had there been the least uneasiness, anger, impatience or impertinence in his manner; in other words, had there been any thing ordinarily human about him, doubtless I should have violently dismissed him from the premises (Melville 1962: 62).

Ecco invece la resa sintattica e linguistica offertaci da Celati, ruotante attorno alla formula arcaica "fossevi", congiuntivo imperfetto con avverbio di luogo posto a suffisso:

Il suo volto era smunto e composto, gli occhi grigi tranquilli e velati. Non un segno di turbamento lo animava. Fossevi stata, nei suoi modi, la minima traccia d'inquietudine, collera, impazienza o impertinenza; in altre parole, fossevi stato in lui alcun tratto d'ordinaria umanità, senza meno l'avrei cacciato di forza dai miei uffici (Celati 2022a: 12).

La metodologia traduttiva impiegata da Celati negli esempi sopra riportati rimanda in parte a ben vedere alla "strategia stranierificante" (Venuti 2012) teorizzata dal già citato Venuti, ben testimoniata per esempio dall'utilizzo celatiano dello slang americano mescolato a uno stile più arcaico, per rendere le particolarità del testo e per palesare al contempo al lettore la presenza attiva del traduttore. La "stranierificazione" traduttiva auspicata da Venuti intende appunto "scomodare" in qualche modo il lettore in "lingua di arrivo", utilizzando calchi e prestiti per non sacrificare elementi culturali e il carattere originario della traduzione, e offrendo semmai al traduttore una preziosa occasione per dismettere la propria invisibilità, in quanto partecipante attivo della comunicazione (Munday 2005).

Tale processo di "stranierificazione" sembrerebbe trovare una propria compiuta realizzazione nel nodo lessicale intorno a cui gravita l'intero impianto sintattico e linguistico del Melville scrittore così come del Celati traduttore, ossia la frase ricorrente ostinata-

mente pronunciata da Bartleby, "I would prefer not to" (Melville 1962: 60), autentico manifesto dell'austero riserbo e della disarmante inerzia dello scrivano. Si è a lungo discusso sulla traduzione più appropriata di tale espressione, sia in italiano (Manetti 2002) che in altre lingue (Placido 1991). Vi è chi – come ad esempio Enzo Giachino nella sua traduzione per Einaudi – ha reso tale espressione con "Preferirei non farlo" (Melville 1954: 76); vi è invece chi – come Gianna Lonza nella sua traduzione per Garzanti – ha optato per "Preferirei di no" (Melville 1994: 27).

Celati, dal canto suo, perviene a un'ulteriore opzione, propendendo per "Avrei preferenza di no" (Celati 2022a: 12): soluzione – quest'ultima – che non risulta tuttavia affatto una "scelta di getto", bensì il frutto di un accurato processo di selezione traduttiva compiuto dallo scrittore bolognese. A riprova di ciò, basti pensare a come, nelle prime versioni traduttive del *Bartleby* – frutto di discussioni e scelte collegiali effettuate da Celati con i propri studenti del DAMS –, la celebre formula ricorrente dello scrivano non venisse appunto tradotta in quel modo, ma nel meno ricercato e più comune "Preferirei di no" (Celati 1987a: 5). Quest'ultima formula sarebbe poi stata convertita nella soluzione definitiva "Avrei preferenza di no" soltanto in un secondo momento (Celati 1989/90: 118), frutto di un ripensamento unilaterale dello stesso Celati, a riprova di un certo compiacimento traduttivo e financo di una certa tentazione narcisistica a cui lo scrittore bolognese talvolta indulge nelle proprie operazioni traduttive.

È Celati stesso ad argomentare i motivi che lo hanno indotto alla suddetta soluzione linguistica finale, facendoci notare come, a ben vedere,

la frase di Bartleby non suona in inglese come un vero rifiuto, piuttosto come un modo un po' manierato di declinare un invito. Non può essere presa per un vero rifiuto a causa del verbo che adotta (il verbo "to prefer") [...] Così la sua risposta sembra una specie di manierismo altezzoso. [...] Bartleby si comporta come se non ci fosse niente da discutere. È questo che rende la sua frase stranissima, il fatto che sembra privo di intenzioni (Celati 2022b, VIII-X).

Il congegno sintattico adoperato da Celati nella resa traduttiva di quella risposta ripetuta allo sfinimento da parte di Bartleby ci induce inoltre a dubitare dell'idea che sia davvero possibile capire gli altri, attraverso

so il dialogo e i ragionevoli accordi" (ivi: VIII). Ecco allora come, di fronte alle domande quasi paterne (o paternalistiche) dell'avvocato quali "Will you tell me, Bartleby, where you were born?" (Melville 1962: 61), "Will you tell me any thing about yourself?" (ibidem), "What sort of business would you like to engage in?" (ivi: 75) – tradotte da Celati con "Vorreste dirmi, Bartleby, dove siete nato?" (Celati 2022a: 25), "Non vorreste dirmi nulla su di voi?" (ibidem), "in qual genere di lavoro vorreste occuparvi?" (ivi: 41) –, la risposta dello scrivano resti sempre, imperturbabilmente, la medesima: "I would prefer not to" ("Avrei preferenza di no").

Quella stessa formula ricorrente di Bartleby giunge inoltre a fungere talvolta da detonatore per talune divagazioni ironiche della scrittura melvilliana, come nel passo in cui assistiamo all'appropriazione e sovvertimento di senso della frase bartlebiana per mano dei suoi colleghi di ufficio: "'Prefer not, eh?' gritted Nippers – 'I'd prefer him, if I were you, sir,' addressing me – 'I'd prefer him; I'd give him preferences, the stubborn mule!'" (Melville 1962: 71). Riappropriazione indebita e decontestualizzante che, nella traduzione di Celati, raggiunge effetti umoristici ancor più esilaranti, grazie soprattutto a un'accorta e inaspettata deformazione del verbo "preferire" e delle sue declinazioni: "'Avrebbe preferenza di no, eh?' digrignò Nippers. 'Lo farei preferenziare io, signore; se fossi in voi,' rivolgendosi a me, 'lo preferenzierei io come si deve: gli darei di quelle preferenze, a quel mulo ostinato!'" (Celati 2022b: 26). Tale deformazione linguistica operata da Celati è riconducibile – ancora una volta – alle già citate "tendenze deformanti" teorizzate da Berman: in questo caso, a essere chiamate in causa risultano nella fattispecie la "distruzione dei reticoli linguistici vernacolari, la "distruzione di locuzioni e idiotismi", nonché la "cancellazione delle sovrapposizioni di lingue" (Berman 2003: 44).

Alla luce di quanto sinora visto – volendo racchiudere in uno sguardo di insieme le operazioni traduttive compiute da Pavese e Celati – non risulta quindi affatto peregrino parlare di autentiche "poetiche traduttive", dalle quali emerge una rinnovata concezione di traduzione, intesa ora come "incontro di poetiche": quella dell'autore tradotto e quella del traduttore. In tale "ottica intertestuale", il rapporto originale-copia (che implica una gerarchia di precedenza, di maggiore importanza dell'originale rispetto alla copia) ac-

questa così un'altra dimensione: diviene dialogico, e non è più di rango, ma di tempo (Berman 1984a). E ciò in quanto la traduzione poetica viene a configurarsi come genere letterario a sé, dotato di una propria autonomia dignità, e in grado per di più di "influenzare" e "modificare" retroattivamente il testo originale di partenza (Pasero 1986: 71).

Proprio a un'inedita rilettura del rapporto tra originale e traduzione ci invita anche Emilio Mattioli, il quale reinterpreta l'intero atto traduttivo intendendolo non più come "copia" o "rispecchiamento", bensì appunto come rapporto tra due poetiche, fra due momenti costitutivi, fra due processi "senza fine" (Mattioli 1983). Tale concezione di traduzione intesa come incontro (o scontro) di poetiche costituisce una preziosa chiave di lettura per inquadrare e comprendere a pieno le soluzioni linguistiche personalissime e sovente atipiche adottate da Celati di fronte alla poetica melvilliana di partenza. Soluzioni linguistiche traduttive che non fanno che amplificare e corroborare, a livello testuale, la poetica e lo stile letterario del Pavese e Celati scrittori.

### Conclusione: Pavese e Celati, da traduttori melvilliani ad autori letterari

La presenza di Melville, quindi, "traspare suggestivamente quale saporosa reminiscenza" (Mondo 1961: 23) in molta dell'opera letteraria pavesiana e celatiana. In Pavese è in particolare il *Moby Dick* ad avere una puntuale e vivida ripercussione pratica, particolarmente evidente in Anguilla – autobiografico protagonista narratore de *La luna e i falò* (Pavese 1950) –, come pure in un ulteriore personaggio autobiografico pavesiano, ossia il Corrado de *La casa in collina* (Pavese 1948), professore dimidiato da viltà e senso del dovere di abbracciare attivamente la causa antifascista, e riconducibile perciò a quel "problema dell'impegno dell'artista" (Stella 1977: 71) già postulato dai personaggi melvilliani Ishmael e Achab.

Volgendoci ora a Celati, già sin dalle sue prime opere egli dà prova di perseguire una poetica del semplice, capace di affrancare la lingua letteraria dal grande modello trecentesco di Dante, Petrarca e Boccaccio, e di allontanarsi dall'italiano colto ma incolore della comunicazione borghese (Celati 2016). Come esemplarmente dimostrato ad esempio dalle *Quattro novelle sulle apparenze* (Celati 1987b)

– scritte in una lingua totalmente identica al parlato contemporaneo, con tanto di anacoluti e scorrettezze grammaticali – Celati manifesta quindi una decisa adesione a "una lingua *rasoterra*" (Matt 2022).

Anche in Celati la scrittura melvilliana sembra fare molta presa, giungendo a improntare di sé diverse scelte narrative e linguistiche. A dir poco esemplare risulta in tal senso l'indifferenza – di fronte all'incombente scenario apocalittico – mostrata dal dottore protagonista di *Notizie ai naviganti*, con conseguente sua rinuncia a qualsivoglia obiettivo, desiderio o scelta. È quanto affiora con prepotenza nella conclusiva confessione da lui pronunciata – "Sono così debole che non posso più decidere niente" (Celati 2001: 141) –, la quale, con l'evidente sfumatura patologica e atarassica che essa insinua, non può non rimandare alla perdita dell'arbitrio e del tragico già propria di *Bartleby*.

L'universo bartlebiano ben si presta inoltre a una lettura postmoderna della realtà, che prontamente Celati sembra introiettare e fare propria, come starebbe già a dimostrare la stessa scelta del genere letterario da tradurre: ossia appunto un racconto quale il *Bartleby*. Come infatti è stato rilevato, la *short story* è un genere che ben si adatta all'estetica postmoderna, proprio in quanto si basa su storie locali, tenendosi lontano dalle ambizioni totalizzanti del romanzo (Lee 2003: 109). Celati stesso ci ricorda come il racconto sia più efficace che il romanzo nel rivelare "il carattere lacunare d'ogni discorso, il vuoto in cui culmina ogni pensiero" (Celati 1987c: 241). Non a caso egli sarà prevalentemente uno scrittore di racconti, a partire in particolare da *Narratori delle pianure* (1985), opera che "rappresenta per Celati un dichiarato ritorno alle fonti del narrare, il racconto come trasmissione orale di storie non filtrate dagli schemi della scrittura professionale" (Viti 2012: 120).

L'analogia tra poetica traduttiva e poetica letteraria nel Celati traduttore/scrittore ben si presta inoltre a una rilettura attraverso le riflessioni del già citato Berman, e in particolare attraverso la sua contrapposizione teorico-metodologica fra "traduzione letterale" e "traduzione letteraria" (Berman 1984b: 109-110), intendendo con quest'ultima categoria il frutto di un'operazione di "letterizzazione" derivante dal senso di "insufficienza" insito nella "lettera" dell'originale e dal conseguente bisogno di aggiungere alla traduzione del testo originale ciò che Berman chiama

“il leggero tocco di letteratura” (Berman 2003: 39). La suddetta categorizzazione bermaniana può aiutarci a rileggere le operazioni traduttive compiute da Pavese e Celati, le quali ci dimostrano che non sempre è la norma linguistica a guidarli e vincolarli maggiormente nelle proprie traduzioni, bensì appunto la loro precisa volontà di produrre un testo che sia letterario quanto l’originale, e dotato di una propria poetica di “testi veri” (ivi: 92), non mancando inoltre – come si è visto – di avere ripercussioni e influenze dirette sull’opera letteraria dei nostri due autori/traduttori.

Il grimaldello narrativo e linguistico costituito dal *Bartleby* si rivela inoltre agli occhi di Celati un’insostituibile occasione di riflessione sul “destino della scrittura” e sull’enorme energia potenziale insita nella parola, e più ancora nella sottrazione di essa, ossia in quella che a ragione Belpoliti designa come “potenza del non scrivere” (Belpoliti 1991: 6). A ben vedere, inoltre, la mancata integrazione di un personaggio quale lo scrivano Bartleby sembra rimandare con forza a quell’irriducibile incompatibilità psicologica ed esistenziale con la società, e a quell’istanza di libertà, tipiche appunto del Celati autore e uomo. Tutto ciò trova un proprio apice emotivo e simbolico nel finale bartlebiano – reso in tutta la sua rassegnata ed evocativa pregnanza da Celati – in cui la figura dello scrivano viene ad assurgere a emblema dell’intera umanità (Piazza 1997: 331), nella sospirata quanto disarmante sineddoche finale:

Pensate ad un uomo che, per natura e per sventura, sia propenso al pallido pensiero dell’irreparabile; potrebbe un’altra occupazione esser più adatta ad acuire quel pensiero, più del maneggiare queste lettere smarrite, e accatastarle per darle alle fiamme? [...] Inviato per le occorrenze della vita, queste lettere urgono alla morte. Ah, Bartleby! ah, umanità! (Celati 2022a: 47-48).

Nella loro attività di “traduttori melvilliani” – seppur per vie e con esiti differenti, come la presente indagine ha portato alla luce –, Celati e Pavese si predispongono quindi all’incontro con l’opera melvilliana con uno spirito critico attento, propositivo e aperto a ogni possibile diversione filologica e poetica: predisposizione – questa – in grado di generare nei nostri due autori/traduttori autentiche e originali “poetiche traduttive”, animate da un anelito di “aggiornamento” con l’attualità mosso appunto dalla consapevolezza

che “tradurre *Moby Dick* [e, più in generale, Melville] è un mettersi al corrente con i tempi” (Pavese 1932b: XI).

## Bibliografia

- APEL F. (1997), *Il movimento del linguaggio* [1982], Marcos y Marcos, Milano.
- BELPOLITI M. (1991), "Terribile mitezza di Bartleby, lo scrivano che sa dire di "no", in *Il manifesto - La talpalibr*, 28 giugno, p. 6.
- BENJAMIN W. (2007), "Il compito del traduttore" [1921], in *aut-aut*, 334, pp. 7-20.
- BERMAN A. (1984a), *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris.
- ID. (1984b), "Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuelle", in *L'Écrit du temps*, III:7, été, pp. 109-123.
- ID. (2003), *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza* (1999), Quodlibet, Macerata.
- BUFFONI F. (2021), "Introduzione. La traduzione del testo poetico", in ID. (a cura di), *La traduzione del testo poetico tra XX e XXI secolo*, Interlinea, Novara, pp. 7-21.
- CELATI G. (1987a), 'Appunti sul Bartleby', manoscritto, Fondo Gianni Celati, busta 11/120, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia.
- ID. (1987b), *Quattro novelle sulle apparenze*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1987c), "Palomar, nella prosa del mondo", in *Nuova Corrente*, XXXIV:100, pp. 227-242.
- ID. (1988/89), "Seminario su Bartleby", manoscritto, Fondo Gianni Celati, busta 11/118, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia.
- ID. (1989), 'Bartleby', manoscritto, Fondo Gianni Celati, busta 11/121, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia.
- ID. (1989/90), 'Traduzione Bartleby', manoscritto, Fondo Gianni Celati, busta 10/94, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia.
- ID. (2001), *Notizie ai naviganti*, in ID., *Cinema naturale*, Feltrinelli, Milano, pp. 121-143.
- ID. (2016), *Studi d'affezione per amici e altri*, Quodlibet, Macerata.
- ID. (2022a), H. Melville, *Bartleby lo scrivano* [1991], trad. it. e cura di Celati G., Feltrinelli, Milano.
- ID. (2022b), "Introduzione a Bartleby lo scrivano", in H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, cit., pp. VII-XXVI.
- ID. (2022c), "Dedica", in H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, cit.
- DELEUZE G. (1989), "Bartleby ou la formule", postfazione a H. Melville, *Bartleby. Les îles enchantées*, Flammarion, Paris.
- ECO U. (2000), "Traduzione e interpretazione", in *Versus*, 85/86/87, pp. 55-100.
- FABRE G. (2018), *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri, Mondadori*, Fondazione Mondadori, Milano.
- FERME V. (2002), *Tradurre è tradire: la traduzione come sovversione culturale contro il Fascismo*, Londo, Ravenna.
- FERNANDEZ D. (1969), *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Sciascia, Caltanissetta-Roma.
- GORLIER C. (1964), "Tre riscontri sul mestiere di tradurre", in *Sigma*, 3/4, dicembre, pp. 72-75.
- GUIDUCCI A. (1967), *Il Mito di Pavese*, Valsecchi, Firenze.
- HOWARD F.K. (1968), "The Catalyst of Language: Melville's Symbol", in *English Journal*, september, pp. 825-831.
- LEE R. E. (2003), "Crippled by the Truth: Oracular Pronouncements, Titillating Titles, and the Postmodern Ethic", in IFTEKHARRUDIN F., BOYDEN J., ROHRBERGER M., CLAUDET J. (a cura di), *The Postmodern Short Story. Forms and Issues*, Praeger, Westport, pp. 103-112.
- LEFEVERE A. (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London/New York.
- LEWIS S. (1931), *Il nostro signor Wrenn* [1914], trad. it. e cura di Pavese C., Bemporad, Firenze.
- MATT L. (2022), "Gianni Celati: la scrittura dello smarrimento", in *Treccani - Lingua Italiana*, [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/percorsi/percorsi\\_355.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_355.html), 18 gennaio [ultimo accesso 31 gennaio 2022].
- MANETTI B. (2002), "VilaMatas e l'arte della fuga", in *La Repubblica*, 5 maggio, p. 20.
- MAROVITZ S. (2007), "The Melville Revival", in KELLEY W. (a cura di), *A Companion to Herman Melville*, Blackwell, Malden, pp. 515-531.
- MATTIOLI E. (1983), *Studi di poetica e retorica*, Mucchi, Modena.
- MELVILLE H. (1851), *Moby-Dick; or, The Whale*, Harper & Brothers, New York.
- ID. (1941), *Moby Dick*, trad. it. e cura di Pavese C., Frassinelli, Torino.
- ID. (1954), *Bartleby lo scrivano*, in *Racconti di Herman Melville*, a cura di Giachino E., Einaudi, Torino, pp. 64-110.
- ID. (1962), *Bartleby, the Scrivener* [1853], in ID., *The Piazza Tales* (1856), Hendricks House, New York, pp. 43-91.
- ID. (1965), *Moby Dick, or The White Whale* [1851], Dent, London.
- ID. (1991), *Bartleby lo scrivano*, trad. it. e cura di Celati G., Feltrinelli, Milano.
- ID. (1994), *Bartleby lo scrivano. Benito Cereno*, trad. it. Lonza G., Garzanti, Milano.
- MOLLIA F. (1963), *Cesare Pavese*, La Nuova Italia, Firenze.
- MONDO L. (1961), *Cesare Pavese*, Mursia, Milano.
- MONDO L., CALVINO I. (a cura di) (1968), *Cesare Pavese: Lettere 1926-1950*, Einaudi, Torino.
- MOORE J. B. (1964), "Achab and Bartleby: Energy and Indolence", in *Studies in Short Fiction*, 1, summer, pp. 291-294.
- MORI G. (2012), "Per una lettura in chiave antifascista della prima traduzione di Benito Cereno", in *ÁCOMA. Rivista Internazionale di Studi Nordamericani*, Nuova Serie, XIX:2, *Glocal Melville*, pp. 105-113.
- MUMFORD L. (1929), *Herman Melville: A Study of his Life and his Works*, Harcourt Brace, New York.
- MUNDAY J. (2005), *Introducing Translations Studies: Theories and Applications*, Routledge, London.
- NORD C. (1991), *Text Analysis in Translation. Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis* (1988), Rodopi, Amsterdam.
- ID. (2011), "A chi si rivolge il traduttore?", in *Tradurre. Pratiche teorie strumenti*, I:1, autunno.
- PASERO N. (1986), "Il testo, il rimosso, il mercato. Divagazioni sull'ideologia intertestuale", in BONAFIN M. (a cura di), *Intertestualità*, Il melangolo, Genova, pp. 67-73.
- PASINETTI P. M. (1937), "Gioventù rosa negli U.S.A.", in *Critica fascista*, XVI:1, novembre, pp. 11-12.
- PAVESE C. (1930), "Lettera ad Arrigo Cajumi", 16 ottobre, dattiloscritto, Archivio Gozzano-Pavese, Università degli studi di Torino.
- ID. (1931), "Lettera a Enrico Bemporad", in ID., *Lettere*, Einaudi, Torino 1966, pp. 290-291.
- ID. (1932a), "Melville", in *La Cultura*, gennaio-marzo, pp. 9-12.
- ID. (1932b), "Prefazione", in H. Melville, *Moby Dick*, cit., pp. III-XIX.
- ID. (1947), "Ieri e Oggi", in *L'Unità*, 3 agosto.
- ID. (1948), *La casa in collina*, Einaudi, Torino.
- ID. (1950), *La luna e i falò*, Einaudi, Torino.
- ID. (2000), *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* [1952], Einaudi, Torino.
- ID. (2020), *Interpretazione della poesia di Walt Whitman* (tesi di laurea, 1930), a cura di V. Magrelli, Mimesis, Milano-Udine.
- PEROSA S. (1997), "Introduzione", in ID. (a cura di), *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein*, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, Venezia, pp. 13-15.
- PIAZZA M. (1997), "Bartleby o dell'anima irraggiungibile", in *Belfagor*, LII:3, 31 maggio, pp. 326-331.
- PINSKER S. (1975), "Bartleby the Scrivener: Language as Wall", in *Colleghe Literature*, II:1, Winter, pp. 17-27.
- PINTOR G. (1950), "Americana", in ID., *Il sangue d'Europa*, Einaudi, Torino, pp. 217-220.
- PLACIDO B. (1991), "New York 1853, Wall Street", in *La Repubblica*, 29 settembre, p. 18.
- RUNDLE C. (2004), "Importazione avvelenatrice: la traduzione e la censura nell'Italia fascista", in *Il Traduttore nuovo*, LIV:60, pp. 63-76.

- ID. (2019), *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista* (2010), Carocci, Roma.
- SALTER S. (2012), "I Got a Crush on That Fellow'. Cesare Pavese, Herman Melville e il desiderio di un traduttore", in *ACOMA. Rivista Internazionale di Studi Nordamericani*, Nuova Serie, XIX:2, *Glocal Melville*, pp. 98-104.
- SCHNEIDER M. (2008), "Riscrivere, riraccontare, tradurre", in BELPOLITI M., SIRONI M. (a cura di) *Riga*, 28. *Gianni Celati, Marcos y Marcos*, Milano, pp. 45-49.
- STEINER G. (1975), *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford.
- STELLA M. (1977), *Cesare Pavese traduttore*, Bulzoni, Roma.
- VENUTI L. (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London.
- ID. (2012), *Gli scandali della traduzione. Per un'etica della differenza* (1998), Guaraldi, Rimini.
- ID. (2019), *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic*, University of Nebraska Press, Lincoln (NE).
- VITI A. (2012), "Gianni Celati postmodernista problematico: lettura di *Notizie ai naviganti*", in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, XLI:2, maggio/agosto, pp. 113-124.
- VITTORINI E. (2008), "Americana. Le origini", in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, Einaudi, Torino, pp. 128-131.