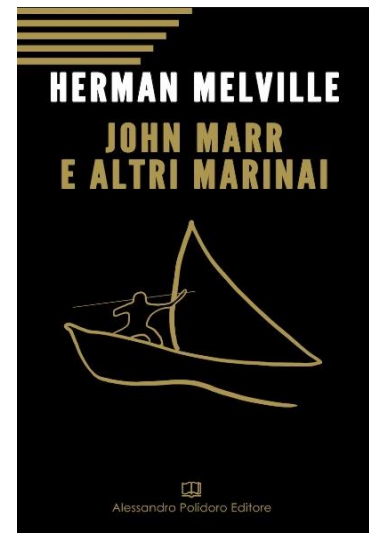


Gordon M. Poole, a cura di

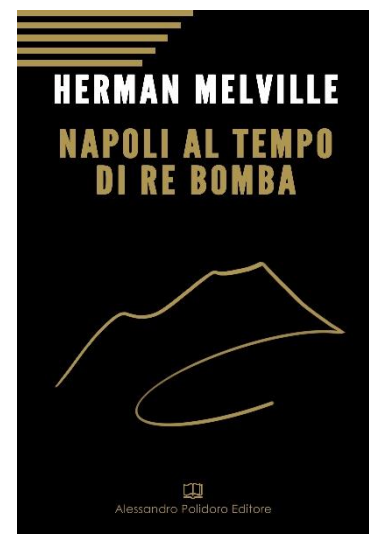
Herman Melville. John Marr e altri marinai. Con alcuni versi marinari

Napoli, Alessandro Polidoro Editore, 2019, pp. 202



Herman Melville. Napoli al tempo di re Bomba

Napoli, Alessandro Polidoro Editore, 2019, pp. 89



Recensione di Donatella Izzo

Keywords: *Herman Melville, translation studies, American studies, poetry translation*

Moby-Dick, lo sanno tutti, è il classico americano per eccellenza: il testo che, per pressoché unanime consenso, occupa nella letteratura degli Stati Uniti uno statuto comparabile a quello della *Divina Commedia* nella letteratura italiana, o delle tragedie di Shakespeare nella letteratura inglese. Questo fa di Herman Melville, l'autore di *Moby-Dick*, lo scrittore forse più canonico e venerato di tutta la letteratura americana. Di solito, degli scrittori canonici e venerati filologi, letterati e critici tesaurizzano, tramandano e sezionano ogni verso, ogni riga e ogni parola, per giovanile, spuria, zoppicante o d'incerta attribuzione che sia. È dunque veramente bizzarro, al confronto, il destino della poesia di Melville, trascurata dalla gran parte non soltanto dei lettori comuni, che neppure sanno che esiste, ma anche dei critici e degli americanisti di professione, ad eccezione di un'appassionata minoranza. Tra questi,

Gordon Poole, il traduttore e curatore di questi due volumi, è lo studioso che ha fatto più di chiunque altro per proporre le poesie di Melville all'attenzione del pubblico italiano.

In effetti, è quanto meno sorprendente notare fino a che punto la produzione poetica melvilliana sia stata tradizionalmente trascurata. L'hanno ignorata quasi all'unanimità gli storiografi della poesia statunitense: nella *Columbia History of American Poetry* a cura di Jay Parini (1993; un volume di oltre ottocento pagine), per esempio, la raccolta *Battle-Pieces* si merita un breve paragrafo, *Clarel* una riga e mezzo, mentre a leggere le cinque pagine dedicate a Melville nel capitolo sull'epica nell'Ottocento si scopre che in realtà parlano di *Moby-Dick*. Non va molto meglio nelle cinquecento pagine del quarto volume, dedicato alla poesia dal 1800 al 1910, della grande *Cambridge History of American Literature* curata da Sacvan Bercovitch (2004). A Melville sono dedicate in tutto quindici pagine, in cui si parla solo di *Battle-Pieces*, subito definito come un "intractable work" composto di poesie che sono "even more difficult to construe [...] than it is to appreciate them" (Wolosky 2004, 233): un'opera ardua e riottosa, ancora più difficile da capire che da apprezzare. Non una descrizione incoraggiante.

In realtà, il rapporto tra poesia e prosa nella scrittura di Melville è sempre stato riconosciuto: chiunque si sia soffermato sulla qualità della prosa di *Moby-Dick*, sul suo senso del ritmo e del suono, sul suo uso creativo, complesso e stratificato del lessico, e sulla sua capacità di tessitura del discorso narrativo, sa che le categorie di "prosa" e "poesia" sono, se intese come reciprocamente escludentisi, restrittive. Non è un caso del resto che fra i suoi grandi maestri di prosa ci siano poeti come Shakespeare e Milton, piuttosto che la tradizione sette-ottocentesca del romanzo. Riconoscere questo significa però a ben guardare ancora una volta il contrario del riconoscere Melville come poeta, poiché l'accento cade sempre sulla potenza e onnicomprensività della sua prosa, non sul valore o interesse autonomo della sua poesia. I critici melvilliani hanno per lo più rappresentato la poesia di Melville come un ripiego, forzato o volontario, indotto dall'insuccesso critico e commerciale dei suoi ultimi romanzi, *Pierre* (1852), *Israel Potter* (1855) e *The Confidence-Man* (1857), spesso leggendo la poesia – anche in base alla limitatissima tiratura delle ultime raccolte, venticinque copie pubblicate da Melville a proprie spese – come una forma di rinuncia alla comunicazione e alla ricerca di un pubblico. Peraltro, nell'Ottocento la poesia era invece di regola una forma d'espressione letteraria tutt'altro che privata: era anzi letta in pubblico, imparata a memoria, citata, recitata, e poesie come quelle di Longfellow negli Stati Uniti o di Tennyson in Gran Bretagna godevano di un'enorme popolarità. L'idea della poesia come di per sé un ripiegamento, dunque, non regge, tanto più che lo scrittore vi si dedicò ininterrottamente, dal 1856-57 – data dei suoi primi versi, frutto del viaggio nel Mediterraneo, pubblicati solo in seguito – attraverso la raccolta *Battle-Pieces*, del 1866, e poi il lungo poema

Clarel, 1876 (18.000 versi: più di quelli che compongono l'*Iliade*, la *Divina Commedia* o il *Paradise Lost*), fino alle piccole edizioni in poche copie di *John Marr and Other Sailors* e *Timoleon*, rispettivamente del 1888 e 1891, l'anno della morte di Melville. Melville ha scritto più versi di Samuel T. Coleridge, T.S. Eliot o Robert Frost, e praticò la poesia per trent'anni e il romanzo soltanto per undici (anche se a quest'ultimo calcolo bisognerebbe aggiungere la protratta composizione di *Billy Budd*). Come mai dunque non lo chiamiamo poeta?

Melville, ci ricorda Gordon Poole citando *in exergo* giudizi di Allen Ginsberg e di illustri studiosi melvilliani, è, con Emily Dickinson e Walt Whitman, fra i maggiori poeti dell'Ottocento americano. Se questo non viene comunemente riconosciuto è forse perché il peso della sua fama di romanziere – o per meglio dire, la feticizzazione della sua immagine come romanziere – ha del tutto soverchiato e oscurato la sua opera come poeta. Come scrive William Spengemann, l'idea che abbiamo di Melville è stata estrapolata dalla prosa e, a partire da questa, reificata in una figura autoriale, “the thing called ‘Melville’”: di conseguenza, nella concezione corrente “Melville is not a nonpoet because he did not write poetry; what he wrote is not poetry because he himself was not a poet” (1999, 571): non è che sia un non-poeta perché non scrisse poesia; quello che scrisse non è poesia perché è lui che non è un poeta. Se provassimo a invertire l'ottica consueta e a pensare a Melville come a un poeta che per un certo periodo della sua vita ha scritto anche romanzi, suggerisce Spengemann, forse saremmo finalmente in grado di apprezzare la sua poesia. E di renderci conto che in poesia, non meno che nel romanzo, Melville stava cercando strade nuove e ancora impensate, sospeso fra l'istanza romantica di considerare la parola letteraria capace di una funzione conoscitiva e simbolica profonda – “the Great Art of Telling the Truth,” secondo la nota definizione di Melville stesso – e la percezione protomodernista di un universo nel quale qualunque verità ha perso il suo fondamento, sia esso di carattere religioso, filosofico, scientifico, o politico-istituzionale. In questa tensione, la verità può solo essere cercata in modo sperimentale, attraverso lo scandaglio di una realtà frammentaria, plurima e relativa, di cui la poesia diviene il veicolo non in quanto forma di dizione e disposizione codificata, ma al contrario proprio per la sua capacità di sintesi verbale e di scorciatoia sintattica.

È questo il Melville (quasi sconosciuto in Italia) ora proposto in traduzione, con accanto i testi originali, grazie ai due eleganti volumi meritoriamente pubblicati dall'editore napoletano Polidoro, uno dei quali è impreziosito da suggestive immagini di Cristina Cerminara.

John Marr e altri marinai, originariamente pubblicato nel 1888 in venticinque copie, presenta quattro monologhi poetici di altrettanti personaggi di anziani ex marinai, ciascuno dotato di una propria fisionomia e un proprio percepibile atteggiamento esistenziale, che si riflette – come

nota Poole nell'introduzione – nella prosodia dei versi oltre che nel tenore, più o meno tetro o conciliato, della retrospezione memoriale che li accomuna tutti: evocazione di fantasmi che emergono “da mari di volti/estranei ormai e dal tempo cancellati” (47) o di momenti in cui la levità nel giocare con la vita diventa eroismo; galleria narrativa di figure ed episodi all'insegna dell'“ubi sunt?” o battute febbrili dettate dai “pensieri distorti” (89) di un marinaio febbricitante che si congeda dalla vita e dai compagni. Ugualmente ispirate alla memoria sono le poesie delle sezioni che seguono, “Versi marinari” e “Versi marinari minori,” in cui echi di Shakespeare e di Coleridge si alternano a battaglie navali, tempeste e naufragi, costruendo paesaggi marini fortemente metaforici: battuti dalle intemperie, costellati di alghe putrescenti, popolati di relitti, sorvolati da ali presaghe “che come ombre seguono” (103) sotto cieli inattingibili. Paesaggi desolati e deserti, oppure ostinatamente solcati da esseri umani tesi in una resistenza collettiva, talvolta premiati dal ritorno in un porto sicuro, più spesso destinati a un sonno insondabile nel profondo del mare, tra “conchiglie e [...] tesori alla deriva” (117). Con il loro impianto drammatico e narrativo, queste poesie fanno a meno del tradizionale io lirico del poeta come centro di percezione ed emozione – nei rari casi in cui emerge una prima persona non drammatizzata si tratta di un plurale “noi” – ma investono i propri personaggi, eventi e oggetti di una sostenuta meditazione filosofica ed esistenziale. La loro dizione, occasionalmente aulica ma spesso diretta e concreta, e la straordinaria varietà di metri e ritmi – che si distendono lenti o si contraggono con passo battente, ora guardando alla ballata, ora cristallizzandosi in epigrammatiche forme brevi – ci restituisce un poeta ellittico e dotto, intellettualmente audace e allusivo: un poeta sperimentale, che nella sua ricerca intellettuale trascende i confini dei generi, e forza i limiti codificati del discorso letterario della sua epoca: “dove ogni verso, a ondate successive,/ai metrici confini si ribella,/come i marosi nei mari del Sud/infranti contro l'isola di palme” (30), scrive Melville in *Napoli al tempo di Re Bomba*, richiamando a sé, attraverso l'immagine geograficamente incongrua dei mari del Sud, una definizione di Virgilio che è in effetti la sintesi dell'atteggiamento dello stesso Melville come versificatore.

Questa forzatura metrica non è soltanto la pratica di uno sperimentatore letterario, ma anche la sintesi formale di una dialettica fra autorità e ribellione, potere e libertà, limite arbitrario e trasgressione, dovere (o forza di necessità) e piacere, che sottende a tutta l'opera di Melville, da *Typee* fino a *Billy Budd*. Di questo troviamo segni molto chiari nel secondo volume, appunto *Napoli al tempo di Re Bomba*, poema inedito alla morte di Melville, di cui Gordon Poole – che ne aveva già fornito alcuni anni fa una prima traduzione italiana, pubblicata da Filema e qui rivista – ha anche il merito di aver allestito sui manoscritti e pubblicato nel 1989 la prima effettiva edizione critica, *At the Hostelry and Naples in the Time of Bomba*, ormai introvabile. Il

poema, che alterna sezioni in versi a introduzioni in prosa, accompagna il marinaio-turista Jack Gentian lungo il percorso dello stesso Melville nel corso della sua visita del 1857, in giro per le vie di Napoli al tempo appunto di “re Bomba,” cioè di Ferdinando II di Borbone, che come è noto si era guadagnato questo nomignolo con la sua feroce repressione dei moti siciliani. Un poema di argomento napoletano, quindi – e forse anche per questo, a lungo ancor meno valorizzato dalla critica melvilliana negli Stati Uniti – ma certo non un pezzo di innocuo colore locale.

Melville non era un turista ingenuo, e per lui il viaggio nel Mediterraneo, di cui fa parte la tappa napoletana, costituì non solo l'occasione di visitare bellezze naturali, monumenti e rovine, ma anche materia di osservazione e riflessione sul presente. A confronto di tanti viaggiatori americani coevi capaci di cogliere soltanto il pittoresco di lazzari, scugnizzi, straccioni e saltimbanchi sullo sfondo di una natura generosa, Melville riconosce a colpo sicuro, accanto al Carnevale per le strade, i segni di uno stato di polizia, e il suo Jack Gentian, per quanto attratto dalle feste in strada, e imparzialmente solleticato nei sensi dalla bellezza tanto delle donne quanto degli uomini che incontra, non manca di cogliere come i cannoni della fortezza siano rivolti sulla città, anziché sui suoi ipotetici assalitori; come le parate di truppe armate abbiano una funzione programmaticamente intimidatoria; come fra i mendicanti si nascondano le spie del re, e l'altare funzioni come alleato del trono; e come l'apparente spensieratezza della popolazione non sia forse che “disperazione rattoppata,” “coraggio che addosso gli sbrindella” (23): un po' atteggiamento esistenziale, un po' necessità di sopravvivenza, un po' rivolta latente. Tutta la visita a Napoli si costruisce così come un dibattito fra piacere e potere, fra sensualità e autorità, fra Eros e Thanatos, incarnato quest'ultimo non solo dalle minacciose armate del re Borbone, ma anche dal Vesuvio con la sua minaccia incombente. Così che fra bellezze naturali e rovine, richiami dei sensi e minacce, peso della storia e attimo presente, azione politica e abbandono estetico-erotico, *carpe diem* e *memento mori*, il poema mette in scena una sorta di irrisolto dialogo filosofico di cui Napoli con tutte le sue tensioni – la Napoli classica e la Napoli storica, la Napoli cupa e la Napoli gaudente, la Napoli rivoluzionaria e la Napoli superstiziosa – diventa la localizzazione concretissima e precisa, e al tempo stesso capace di generalizzare e universalizzare i suoi significati.

Qualche osservazione conclusiva sulla traduzione. Tradurre la poesia è sempre difficilissimo, e tradurre Melville anche in prosa – cioè senza il vincolo del metro e della rima – è un'impresa titanica. Tradurre la poesia di Melville, quindi, è qualcosa che rasenta la missione impossibile, e che solo uno studioso melvilliano di profonda sapienza e immensa passione, un americano italiano d'elezione che è anche un filologo e italianista provetto, dotato di un vocabolario invidiabile in entrambe le lingue e capace di radicare la sua traduzione nella tradizione poetica

italiana, poteva intraprendere e portare a termine con successo. È subito chiaro a chi legge che questa è stata per Gordon Poole un'opera profondamente seria ma al tempo stesso profondamente ludica, nel senso di meravigliosamente gratuita e fatta per passione, per sfida e per diletto. Il luogo dove questo istinto ludico, nel senso alto, viene meglio allo scoperto è lo splendido tour de force del canto del ragazzino nella IX sezione di *Napoli al tempo di Re Bomba*, tradotto in napoletano. È un momento degno di Peppe Barra o di Enzo Moscato: un regalo fatto a Melville, capace di aggiungere una dimensione nuova al poemetto.

Donatella Izzo (dizzo@unior.it) insegna Letteratura angloamericana all'Università di Napoli "L'Orientale." È autrice o curatrice di numerosi libri e saggi, pubblicati in Italia e all'estero, su testi e autori della letteratura americana, incluso Melville, e su questioni di teoria letteraria e di studi culturali. Nel 2012, insieme a Giorgio Mariani, ha fondato OASIS - *Oriente American Studies International School*.

Opere citate

Gordon M. Poole, a cura di. *Melville poeta e l'Italia*. Napoli: Filema, 2011.

Melville, Herman. *At the Hostelry and Naples in the Time of Bomba*. A cura di Gordon M. Poole. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1989.

Parini, Jay, a cura di. *The Columbia History of American Poetry*. New York: Columbia University Press, 1993.

Spengemann, William C. "Melville the Poet." *American Literary History* 11.4 (Inverno 1999): 569-609.

Wolosky, Shira. "Poetry and Public Discourse, 1820-1910." *The Cambridge History of American Literature. Vol. 4: Nineteenth-Century Poetry, 1800-1910*. A cura di Sacvan Bercovitch. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 147-480.