

## Melville poeta: Chafing against the metric bound

Gordon M. Poole\*



Pittura murale greca dalla Tomba del tuffatore a Paestum

*At the Hostelry* di Melville apre con una *petitio benevolentiae*:

Candid eyes in open faces  
 Clear, not keen, no narrowing line:  
 Hither turn your favoring graces,  
 Now the cloth is drawn for wine.<sup>1</sup>

Chi parla è il Marquis of Grandvin, ossia è il vino che parla, non Melville. Infatti *At the Hostelry* è un poemetto che disorienta: formalmente gli artisti convenuti discutono del *pittoresco*, ma nella sostanza l'argomento del contendere è un al-

\* Gordon Poole vive in Italia dal 1957 ed è ora in pensione dopo aver insegnato letteratura inglese e americana presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli per trentacinque anni. Ha curato l'edizione di *"At the Hostelry"* and *"Naples in the Time of Bomba"*, di Herman Melville (1989), nonché quella di due volumi di poesie di Melville: *Napoli ai tempi di re Bomba* (1995) e *Melvil-*

*le poeta e l'Italia* (2011).

1. "Occhi candidi in facce aperte, / chiari, non taglienti col ciglio aggrozzato/ volgente qui le vostre grazie cortesi; / la tovaglia è stesa per offrire vino" (traduzione mia). Herman Melville, *"At the Hostelry"* and *"Naples in the Time of Bomba"*, a cura di Gordon Poole, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1989, p. 7.

tro, non immediatamente evidente. Melville era a favore di un atteggiamento di sobria, spregiudicata valutazione della realtà in tutte le sue manifestazioni. E da scrittore invita questo genere di atteggiamento. Le sue opere, sempre problematiche, sfuggenti, cercano lettori attenti, persino sospettosi. Ma egli era anche a favore del vino; mi piace pensare che fosse lui il solitario bevitore al piano superiore del ristorante Delmonico, intento a evocare le ombre di pittori e scultori di diversi tempi e diversi paesi. Anche questo nostro convegno, pur senza il vino, è stato una sorta di simposio.

Come gli artisti nella sala superiore, anche noi abbiamo un comune oggetto di studio. Il loro era nominalmente il pittoresco, il nostro è Melville, in tutti i suoi aspetti. E come loro, noi inevitabilmente e giustamente infondiamo negli argomenti specifici di cui ci occupiamo altre istanze – ideologiche, religiose, etiche, filosofiche, filologiche, politiche. L'argomento sotteso al dibattito degli artisti di *At the Hostelry* sul pittoresco era il potere politico, i suoi usi e abusi, il ruolo dell'artista nella società e il suo rapporto con la *power structure*, come la si designava a Berkeley negli anni Sessanta.

Come gli artisti della sala superiore, proveniamo da diversi paesi, e tutti ci siamo imbevuti profondamente dei testi di Melville. La comunità di studiosi cui apparteniamo si estende oltre quelli fisicamente presenti al convegno. Comprende coloro che non sono potuti venire e coloro la cui presenza virtuale potrebbe essere assicurata dal moderno miracolo di *skype*. Si estende anche a coloro che furono e non sono più, coi quali ancora siamo in compagnia. E come il solitario bevitore, le nostre teste sono piene di personaggi: ciascuno di noi ha una propria evocazione di Herman Melville, e insieme a lui ci sono i nostri Billy Budd, i nostri Achab, i nostri Redburn, Jack Gentian, capitano Vere, Jack Chase, Dr. Cadwallar Cuticle, Clarel, e tutte le altre ombre che abitano le nostre fantasie. E veniamo a Melville da diverse direzioni e per diverse ragioni.

Qualche volta è la geografia a determinare il destino. Fu Napoli a portarmi a Melville. Entrai a Napoli nel settembre del 1957 a cavalcione della mia piccola motocicletta tedesca DKW di 125cc con la quale avevo attraversato le Alpi. Arrivai nel bel mezzo della festa di Piedigrotta, che era una grande festa popolare a Napoli in quei tempi. Solo che io, nella mia ingenuità, non sapevo che fosse una festa. Mi avevano detto che i napoletani erano – come dire? – esuberanti. Quindi lì per lì credei che si comportassero sempre così – suonando certi strani strumenti musicali, cantando, danzando per le vie, mangiando, bevendo, festeggiando. I venditori decantavano le proprie merci melodicamente e le esibivano sulle bancarelle con una sensibilità estetica. C'è un'espressione inglese, un po' arcaica, *to make merry*, un lascito lessicale di un'Inghilterra pre-vittoriana, "merry old England", ma venendo dalla Nuova Inghilterra puritana, io non sapevo esattamente cosa volesse dire. Ebbene, a Napoli cominciai a capirne qualcosa. Mentre la baldoria continuava per le strade e nei locali all'aperto, asini tagliavano, cavalli nitivano e sbuffavano, carri con enormi ruote facevano baccano sulle lastre di basalto. Che posto! Nelle parole ingenue di Jack Gentian, prima di maturare giudizi più articolati sulla Napoli borbonica:

True freedom is to be care-free!  
And care-free seem the people here

A truce indeed they seem to keep  
Gay truce to care and all her brood.<sup>2</sup>

Ho citato da *Naples in the Time of Bomba*, ma nel 1957, pur avendo letto *Moby-Dick*, non avevo mai sentito parlare di questo poemetto. Né sapevo allora che Herman Melville era venuto a Napoli cento anni prima di me, nel 1857, durante il Carnevale. Diversamente da me lui sapeva che era una festa, anzi era venuto appositamente per vederla.

Quando cominciai a insegnare lingua e letteratura inglese e statunitense presso l'Istituto Universitario Orientale diciotto anni dopo, nel 1975, trovai nella biblioteca della stanza di Nord-Americano il *Journal* di Melville del suo viaggio negli anni 1856-1857, a cura di Howard C. Horsford, un melvilliano scomparso che è certamente molto presente fra noi durante questo convegno. Naturalmente prestai particolare attenzione alle pagine che trattavano della visita di Melville a Napoli. E questo mi portò al poema *Naples in the Time of Bomba* e agli *Archivi Nazionali*, dove trovai un "Registro degli Esteri" tenuto dalla polizia generale, nel quale venivano inseriti i nominativi e altre informazioni relative agli stranieri in visita alla città negli anni 1850. Ivi trovai vergato il nome di Melville e fui in grado di offrire una ragionevole spiegazione di perché questi dopo qualche giorno fu accostato da un ufficiale di polizia, "a jabbering man with a document" (un uomo blaterante con un documento in mano), come scriveva Melville nel diario di viaggio. Era successo che Melville, arrivando a Napoli, aveva inavvertitamente comunicato alla polizia, a bordo del vaporetto ancorato nel porto, informazioni sbagliate sull'albergo presso il quale avrebbe alloggiato. Questa storia fu la base del mio primo articolo su Melville, il quale, con mio sommo piacere, fu pubblicato da Donald Yannella sui "Melville Society Extracts" nel 1986.

Dopo tale incoraggiamento, la mia successiva sortita fu di curare un'edizione di *At the Hostelry and Naples in the Time of Bomba* che uscì nel 1988. Questo lavoro, che richiese un sabbatico per fare ricerche presso la New York Public Library e la Houghton Library alla Harvard University, mi consentì di avere la straordinaria esperienza di toccare con mano i manoscritti di Herman Melville. Lo studio di questi mi permise di apportare parecchie correzioni ai testi dei due poemi curati da Raymond Weaver nel 1924, Howard Vincent nel 1947 e Aaron Kramer nel 1972. Inoltre, fui in grado di dimostrare che Robert Ryan nel 1971 e Kramer nel 1972 avevano ragione nel ritenere che la poesia *Pausilippo*,<sup>3</sup> pubblicata in *Timoleon, etc.*, era stata estrapolata da *Bomba*, di cui costituiva la sezione V.

2. "È libero chi è libero dal peso / d'ogni pensiero, e così è questa gente. / Sembrano aver concluso qui una tregua / con il Timore e tutta la sua schiatta". Herman Melville, *Melville poeta e l'Italia*, a cura di Gordon Poole, Filema, Napoli 2011, p. 71. Ulteriori citazioni dalle poesie italiane di Melville si intendono

riferite a questa edizione. Di altre poesie citate fornisco invece traduzioni in prosa.

3. La grafia 'Pausilippo' non era un'invenzione di Melville ma la resa comune in inglese. Come, ad esempio, nel romanzo di Radcliffe *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents* (1797).

Se la cura di un'edizione ti porta più vicino al poeta, popolando la tua mente di critici e personaggi, niente crea maggiore intimità con un autore quanto il tradurlo. Ti accorgi con sorpresa come talvolta non avevi capito certe parole o certi passi che invece pensavi di aver capito mentre li leggevi. Inoltre, sei costretto a fare un'attenta *close reading* del testo, durante la quale devi essere meticolosamente sensibile alla precisa denotazione e connotazione del linguaggio del poeta, più di quanto non si possa fare leggendo semplicemente, senza il compito di trasportare il tutto in un'altra lingua. Almeno così è stato per me.

Si prenda il seguente passo della poesia *Pausilippo*.<sup>4</sup> Dopo aver raccontato la triste storia delle sofferenze patite da Silvio, un mendicante e musicista di strada che ricorda la figura di Silvio Pellico, il turista impietosito, che osserva dal proprio landò, conclude: "All this, / With pity for impoverishment / And blight forestalling age's wane." Fino a quando non cercai di tradurre questo brano, non mi ero mai soffermato sul significato dell'ultima frase. Ora invece, riflettendo più attentamente, come poteva *blight*, cioè l'aggregato dei mali subiti da Silvio, *forestall*, cioè ritardare, posporre il decadimento dovuto alla vecchiaia? Non avrebbe contribuito al contrario ad accelerare tale decadimento? Per un momento l'indegno sospetto mi attraversò la mente che forse Melville aveva sbagliato, ma da tempo avevo imparato umilmente a dargli il beneficio del dubbio. Poi ebbi la felice idea di cercare *forestall* nella mia copia del dizionario Webster del 1854 che avevo portato con me attraverso l'Atlantico nel baule del bisnonno, in un'epoca in cui soltanto i ricchi viaggiavano in aeroplano. Il primo significato di *forestall* un secolo e mezzo fa non aveva niente a che fare con impedire, rimandare, posporre ma, come colleghi più dotti di me forse sanno, era giusto l'opposto: "anticipare". E c'era una citazione da Milton: "Why need a man forestall his date of grief / And run to meet what he would most avoid?" (Perché l'uomo deve anticipare il suo appuntamento col dolore e correre incontro a ciò che più vorrebbe scansare?) Per cui tradussi il passo melvilliano: "Tutti si impietosirono al ricordo / per l'uomo immiserito che i dolori / avevano invecchiato innanzi tempo". Se non avessi dovuto tradurre il passo, probabilmente non mi sarebbe venuto in mente di cercare il significato di *forestall* all'epoca di Melville.

Nella mia esperienza, tradurre implica due fasi: un periodo preparatorio di ricerche e studio del testo, seguito dalla seconda fase, quando lo si rende nella seconda lingua, che nel mio caso è o l'inglese o l'italiano. Nella prima fase si tratta di un'attività di studio, ma quando vieni all'atto traduttivo smetti "i panni reali e curiali" dello studioso, come li chiamava Machiavelli, e – nel caso della traduzione della poesia – diventi poeta tu stesso. O almeno, per metà poeta. Per metà, perché chiaramente non hai alcuna responsabilità per la concezione generale e il disegno dell'opera, né per l'argomento, per il genere, per il tono, o per la struttura (almeno in parte), perché questi aspetti sono di pertinenza dell'autore originario. Tuttavia, egli non è in grado di parlare al nuovo pubblico con la propria voce, quindi lo

---

4. 'Pausilippo', diversamente da 'Posillipo', porta l'accento sulla terza sillaba, come dimostra la metrica dei seguenti versi di *Bomba*: "I mused on Virgil, here inurned / On Pausilippo, legend tells". *Melville poeta*, cit., p. 86.

devi fare tu per lui, il più fedelmente possibile. Quanto al concetto di fedeltà nella traduzione, è una questione spinosa e assai dibattuta, che non voglio trattare qui. Dirò però che quando sei nella seconda fase, quando stai schizofrenicamente trasformando in italiano l'inglese che ti entra nell'orecchio attraverso l'occhio, devi mettere lo studio da parte, perché l'intrusione di preoccupazioni da studioso spegnerebbe la creatività poetica.

Se mi è consentito un paragone un po' azzardato, per anni ho giocato a biliardo, in particolare a un gioco con tre palle dal nome cineticamente espressivo di carambola. Senza mai diventare un esperto, ho imparato qualcosa durante gli anni in cui frequentavo le sale di biliardo, piene di fumo, della mia magica città. Prima si deve decidere qual è il colpo che si intende eseguire. Fatto ciò, si colloca la stecca orizzontalmente, poggiandola sul dorso della mano sinistra col pollice alzato e, guardando e allineando, si cerca di concepire un'immagine mentale di come la tua palla bianca deve partire per toccare le altre due palle. Si individua un punto su una palla o una sponda, si decide come colpire, con quale effetto e quale forza. Poi però si mette da parte la razionalità e si entra in un'altra dimensione, il momento in cui si cerca di realizzare il progetto: e colpisci. A questo punto possono intervenire strani fenomeni psicologici che ti fanno sbagliare il colpo, ammesso che l'avessi progettato bene. Forse, proprio mentre tiri indietro la stecca per lanciare il colpo, hai un rigurgito di razionalità, di ripensamenti, e cambi qualcosa. Come se il gomito, figurativamente, fosse stato urtato da uno spirito perverso, un *gremlin*, quello che i napoletani chiamano 'o *munaciello*. Ricordate quel film con Paul Newman, *The Hustler (Lo spaccone)*? Per me è un film *cult*.

Ebbene, per me tradurre la poesia è un po' come giocare a biliardo. Dopo le ricerche e lo studio, entri nella dimensione poetica e agisci. C'è però un'importante differenza: un colpo di biliardo è un atto irripetibile. Come una bottiglia di vino che cambia nel corso del tempo, ma l'apri una sola volta. Nel caso della traduzione, hai la possibilità di fare un *labor limae*. Nelle parole di Melville alla fine di *Bomba*:

And here this draught at hazard drawn,  
Like squares of fresco newly dashed,  
Cools, hardens, nor will more receive,  
Scarce even the touch that mends a slip.<sup>5</sup>

In verità Douglas Robillard, con altri, ha giustamente sottolineato che Melville era assiduamente devoto al *labor limae*, continuamente rivedendo i suoi testi per fare ritocchi, al punto di apporre correzioni anche sulle copie dei suoi libri già stampati.<sup>6</sup>

5. "E questo abbozzo, schizzato per caso, / come un affresco dipinto da poco, / nell'indurirsi non ammette aggiunte, / se non lievi ritocchi correttivi". *Melville poeta*, cit., p. 124, 125.

6. Douglas Roubillard, a cura di, *The Poems of Herman Melville*, The Kent State University Press, Kent and London 2000, p. 47 e *passim*.

Quando ho cominciato a rendere i versi di *Bomba* in italiano, ho cercato di riprodurre i tetrametri melvilliani in una maniera che inizialmente presumevo fosse quella più fedele: con gli ottonari. Mi sono accorto rapidamente, come traduttore-poeta, che non funzionava e ho optato per l'endecasillabo, proprio come Ruggero Bianchi avrebbe fatto poi nella sua bella traduzione di *Clarel*. Soltanto più tardi, riflettendo sulle differenze tra l'inglese come lingua nella quale l'isocronia è determinata dagli ictus e da una gran quantità di parole monosillabiche, mentre l'italiano è una lingua sillabo-accentuativa prevalentemente polisillabica, nonché sulla tendenza di Melville di favorire una peculiare contorta concisione (frasi come "to feet I spring" anziché "to my feet I spring"), solo allora ho trovato una spiegazione razionale dell'inopportunità dell'ottonario. Al momento, invece, sono passato intuitivamente all'endecasillabo senza alcun ulteriore ripensamento.

Torniamo però alla prima fase, quando ti attrezzai per la traduzione facendo ricerche e studiando il testo. Un aspetto di questa fase è naturalmente la consultazione di studi critici. Il tuo lavoro, o come critico o come traduttore, ti rende partecipe di quella comunità di studiosi cui ho accennato in apertura, sia i vivi che i morti, dei quali sei in compagnia e coi quali hai vari gradi di accordo e di congenialità. Lasci inoltre che loro discutano tra loro, anche animatamente, persino con veemenza, come gli artisti nella sala al piano superiore di Delmonico.

Ma prima di tutto viene il tuo lavoro sui testi. Nel caso di Melville poeta, questo può costituire un sfida. Melville è, insieme a Whitman e Dickinson, ciascuno a modo suo, un innovatore della dizione poetica ottocentesca. Generalmente preferisce il tetrametro all'andante del pentametro con una pausa metricamente imposta alla fine di ogni verso. Nell'interesse di una concisione che egli sembra particolarmente desideroso di ottenere, i suoi versi spesso entrano in conflitto con le costrizioni metriche. Questo, e una certa sua ruvidezza idiomatica e sintattica, ha portato molti studiosi di Melville, soprattutto in passato, a considerarlo maldestro, un versificatore inesperto. Ma non è così. Hershel Parker, in *Melville: The Making of the Poet*, ha abbondantemente documentato la serietà con cui Melville studiò la sua arte; e io sono d'accordo con Parker nel porre Melville tra i tre maggiori poeti statunitensi dell'Ottocento. A un certo punto in *Bomba* egli esprime la propria poetica succintamente mentre parla di Virgilio, "Rome's laureate in Rome's palmy time":

Nor less whose epic's undertone  
In volumed numbers rolling bland,  
Chafing against the metric bound,  
Plains like the South Sea ground-swell heaved  
Against the palm-isle's halcyon strand.<sup>7</sup>

La frase che trovo particolarmente pertinente per la poetica melvilliana è "Chafing against the metric bound". Melville è un poeta che si diletta nel caricare il linguag-

---

7. "...di Roma ai tempi d'oro il laureato, / il sommo artefice di un'epopea / dove ogni verso, a ondate successive, / ai metrici confini si ribella, / come i marosi nei mari del Sud / infranti contro l'isola di palme"; *Melville poeta*, cit. pp. 86, 87.

gio con più di un significato – preferisco questo modo di descrivere la sua pratica poetica piuttosto che parlare di ambiguità. Non vedo le sue opere come ambigue, né ambigui i suoi procedimenti mentali o le sue idee.

Quando il linguaggio, soprattutto il linguaggio poetico, viene caricato con più di un significato, il lavoro del traduttore diviene più difficile, proprio come succede quando si devono tradurre giochi di parole. Un esempio estremo di tale difficoltà è offerto da una poesia in *Timoleon, The Attic Landscape*, una che io naturalmente non ho tradotto per il mio libro di poesie di Melville sull'Italia. Curiosamente essa fu inclusa nell'*Oxford Book of American Light Verse* (1979); suppongo che dipenda da cosa si intende per 'light'.

The Attic Landscape

Tourist, spare the avid glance  
That greedy roves the sights to see:  
Little here of "Old Romance",  
Or Picturesque of Tivoli.

No flushful tint the sense to warm –  
Pure outline pale, a linear charm.  
The clear-cut hills carved temples face,  
Respond, and share their sculptural grace.

'Tis Art and Nature lodged together,  
Sister by sister, cheek to cheek;  
Such Art, such Nature, and such weather  
The All-in-All seems here a Greek.<sup>8</sup>

Certo, la prima e terza strofe presentano i loro problemi di interpretazione. Il lettore critico dovrà investigare le origini dell'espressione "Old Romance", fra virgolette, e ricordare che Tivoli, dove Melville andò in visita per una giornata durante la

---

8. *Il paesaggio attico*. "Turista, risparmiati lo sguardo avido che non si sazia di passare da una cosa all'altra: niente di 'romantica antichità' qui, o di pittoresco di Tivoli. Nessuna tinta rosseggiante da scaldare i sensi, ma una sagoma pura e pallida, un fascino lineare. Le colline ben delineate s'affacciano ai templi scolpiti, rispondono, e ne condividono la grazia scolpita. Arte e Natura alloggiate insieme, sorella con sorella, guancia a guancia; e che Arte! che Natura! e che tempo! La *tota in toto* qui sembra greca" (traduzione mia). Herman Melville, *Published Poems*, a cura di Robert C. Ryan, Harrison Hayford, Alma MacDougall Reising, Thomas G. Tanselle, Northwestern University Press, Evanston, IL 2009, p. 300. Lyon Evans, *The Significance of Melville's Greece Poems*, in *Melville Among the Nations*, dà importanza a "seems" qui, come a dire che la divinità *sembra* essere greca ma non lo è. Non sono d'accordo. Intanto, quando Melville nella sua poesia vuole dare alla parola 'seem' una patina ironica la mette sotto un ictus metrico. Per esempio, nei versi da *Bomba* citati sopra: "And care-free seem the people here, / A truce indeed they seem to keep." A questo aggiungerei una citazione dal *Journal* di Melville dove, evidentemente con approvazione, egli annota: "Singular melting together of art in ruins and Nature in vigor" (*Journal*, Feb. 23, 1857 – Singolare fusione di arte nelle rovine insieme alla Natura nel suo vigore).



permanenza a Roma, rappresentava il pittoresco per eccellenza. Nella terza strofe c'è quell'espressione platonica, "All-in-All", da capire. Giova notare che una variante poi scartata era "God". Ma questi sono i soliti problemi che bisogna porsi quando si legge la poesia di Melville, dove spesso si trovano riferimenti extratestuali che oggi giorno sono arcani, e forse potevano esserlo già allora.

Ma qui abbiamo problemi di ben altra difficoltà. Guardando attentamente il linguaggio del testo, mi chiedo come fare un'analisi logica della seconda strofe. Douglas Robillard considera "temples" il soggetto di tre verbi, "face", "respond" e "share".<sup>9</sup> Se è così, la strofe può essere parafrasata come segue: i templi si affacciano verso le colline, rispondono, e condividono la loro grazia scolpita. Sembra filare liscio. Sennonché ci si può chiedere come bisogna intendere "share" e a cosa fa riferimento il pronome possessivo "their". "Share" ha due significati in inglese. Sono i templi che *prestano* la propria grazia scolpita alle colline? O bisogna intendere che i templi *partecipano di, condividono* la grazia scolpita delle colline? Nel primo caso "their" si riferisce ai templi; nel secondo si riferisce alle colline. Raddoppiamenti di significato come questi rendono difficile la traduzione.

Ma un'altra possibilità è che "hills", invece di "temples", sia il soggetto di "face", "respond" e "share". Se fosse così, si potrebbe parafrasare come segue: le colline s'affacciano ai templi, rispondono e "share their grace". Come prima, "share" potrebbe significare o *lend* o *partake in*; le colline potrebbero o prestare la propria grazia scolpita ai templi o partecipare della grazia scolpita di questi.

Una terza possibilità, di nuovo con "hills" come soggetto, potrebbe essere che "the carved temples face" sia una frase subordinata restrittiva. In questo caso, si potrebbe leggere così: le colline, verso le quali i templi si affacciano, rispondono e "share" la propria grazia scolpita, con la stessa incertezza quanto al significato di "share" e quindi di "their".

Questo ci darebbe sei possibili interpretazioni della strofe, con vari gradi di plausibilità. Data una certa carenza di attenzione per la poesia di Melville in passato, con certe importanti eccezioni (e pensiamo specialmente in questo momento al fu Walter Bezanson), un problema interpretativo del genere che qui ho esposto non si sarebbe sollevato, e forse c'è chi sarà riluttante anche ora a prendere in considerazione dubbi esegetici come i miei. Era troppo facile allora supporre che Melville avesse "a tin ear for poetry", era stonato, come Alfred Kazin credeva. Ma Hershel Parker ha fatto notare che Melville scrisse tutte le sue maggiori opere in prosa nel giro di soli dodici anni, dal 1844 al 1856, mentre dedicò oltre trenta anni alla poesia, senza contare i versi in *Mardi*. Lavorò sui *Burgundy Club Sketches*, prose e poesie, quasi fino alla morte. "Stonato o no", la poesia era per lui un oggetto di forte e continuativo impegno.

Quindi, date le diverse possibili interpretazioni del passo che ho illustrato, alcune forse più probabili di altre, si può, se si vuole, optare per una sola lettura, guidati dalla propria sensibilità linguistica e specialmente dalla propria sensibilità per il linguaggio

---

9. *The Poems of Herman Melville*, cit., p. 343.



di Melville. Se si trattasse di prosa, io potrei forse essere d'accordo con questa strategia. Ma si tratta di poesia, e l'esperienza m'insegna che quando si tratta di poesia e ci si trova davanti a molteplici significati, è bene prenderli in considerazione tutti. In questo caso, piuttosto che attribuire la molteplicità di significati a un'incompetenza o a una distrazione dell'autore, preferisco concedergli il beneficio del dubbio. Farei un atto di fede per accettare l'idea che l'apparente *ambiguità*, se non esattamente intenzionale, nel senso di volutamente e un po' perversamente congegnata, perlomeno, in fase di *labor limae*, fu accettata dal poeta come, in qualche modo, coerente con il senso della poesia. Per dirla apertamente, propendo a convalidare tutti i significati.

Se siamo disposti ad andare avanti con quest'idea, almeno provvisoriamente, si può notare che nella terza strofe, l'ultima, l'Arte e la Natura sono intimamente, quasi inestricabilmente congiunte, "lodged together, / Sister by sister, cheek to cheek". Ognuna dà all'altra. La Natura qui non è il "not me" di Emerson; l'essere umano – l'architetto, il poeta, l'artista – è radicalmente dentro la natura, e lo sono anche le sue opere, il suo lavoro, la sua *techne*, la sua arte. Inoltre, l'arte e la natura nella Grecia antica sono arricchite, o meglio integrate da un terzo elemento naturale, il tempo atmosferico, sì da formare una specie di trinità, un trino-in-uno, una "tota in toto", dove il tempo è l'elemento più spirituale e più mobile, il quale avvolge e congiunge gli altri due.<sup>10</sup> Forse la molteplicità di significati, nessuno dei quali deve necessariamente essere preso come il significato, esprime proprio questa fusione.

Ma ora, mettetevi nei panni del traduttore, un traduttore che ha determinato che la polisignificazione sintattica presente nel testo era nelle intenzioni del poeta, o in ogni caso è lì e dovrebbe essere conservata nella traduzione. Come si può facilmente immaginare, trasportare tutto questo in una lingua straniera costituirebbe una notevole sfida. Ma come ho detto, poiché la poesia, *The Attic Landscape*, parla della Grecia e non dell'Italia, io non l'ho dovuta tradurre.

Un altro aspetto della ricerca e dello studio propedeutici alla traduzione è quello di usare, con le dovute cautele, riferimenti in un'opera melvilliana per avere chiarimenti su problemi d'interpretazione in un'altra. In *Bomba* compare, presso un vinaio, un bel giovane popolano che canta una canzone. Jack Gentician ne è attratto ma prudentemente resiste alla tentazione: "Tarnished Apollo! – But let pass.

---

10. Per descrivere adeguatamente questo miracolo di interazione tra arte e natura, Melville attinge a un concetto ermetico, il "Tutto nel Tutto". La sua fonte può essere *Il sofista* di Platone (244 E – 245 D) o le epistole di San Paolo (1 Cor 15:28; Eph 1:23; Col 3:11). Fra i Padri della Chiesa l'espressione divenne un comune aforisma nonché oggetto di intensa discussione per secoli. William Blake: "Mere enthusiasm is the all in all... Passion and expression are beauty itself". Si veda Raymond B. Waddington, "All in All": *Shakespeare, Milton, Donne and the Soul-in-Body Topos*, "English Literary Renaissance", XX, 1(1990), pp. 40-68. Si veda anche Lyon Evans, *The Significance of Melville's Greek Poems*, in *Melville among the Nations* (cit., pp. 119-128). Egli dice che il paragone istituito fra l'Arte e Lais, "the fairest of her kind", suggerisce la duplicità dell'arte, in quanto il suo "kind" era quello delle prostitute (p. 121). Se Evans ha ragione, allora il riferimento a Platone in *The Same*, la poesia che segue immediatamente e commenta *The Attic Landscape*, potrebbe essere interpretata come un'accettazione della condanna platonica dell'arte, della poesia, come un inganno, inadatta alla cultura di una repubblica ideale. Ci si può però chiedere se la voce narrante di *The Attic Landscape* sia quella di *The Same*.

/ Best here be heedful, yes and chary, / Sentiment nowadays waxeth wary, / And  
idle the ever-cooked Alas!"<sup>11</sup> Ecco la canzone intonata dal giovane:

Name me, do, that dulcet Donna  
Whose perennial gifts engaging  
Win the world to dote upon her,  
In meridian never aging!

Look, in climes beyond the palms  
Younger sisters bare young charms –  
She the mellower graces!  
Ripened heart maturely kind,  
St. Martin's summer of the mind,  
And pathos of the years behind –  
More than empty faces.<sup>12</sup>

Lavorando su *Bomba* capii che si trattava di un indovinello. Provvisoriamente opinavo che la "dulcet Donna" fosse Napoli. Però quando lessi *Clarel* anni dopo, notai che il cantatore in *Bomba* è simile all'ebreo francese di Lione, al quale Melville dedica tre canti importanti nell'ultima parte del poema (IV, 26-27-28). Walter Bezanson commenta: "Il lionese rappresenta anche la SENSUALITÀ: è introdotto dal narratore con una 'satyr's chord' (4.25.59) e muove Derwent a esprimere una rapsodia (4.27) sulla dolce forma di questo Bacco giovane e attraente. Clarel è profondamente turbato dalla sua bellezza femminile, che il narratore paragona a quella di una 'Polynesian girl' (4.26.249)". Bezanson prosegue dicendo che il lionese è "prodigal in his sexuality" in quanto esprime apprezzamento sia per le donne ebreiche che per un compagno, Don Rovenna, i due essendo "locked friends". Quando quella notte Clarel sogna di "clasping arms" che lo trattengono dal deserto della rinuncia ascetica, Bezanson trova che non sia chiaro se le braccia siano di Ruth o del lionese. Ebbene, se siano dell'una o dell'altro (e ancora una volta forse l'ambivalenza è voluta), è stato il contatto col lionese a suscitare il sogno.<sup>13</sup>

L'identificazione della "dulcet Donna" in *Bomba* è favorita dal confronto con un passo di *Clarel*, che consente di rilevare delle rassomiglianze con la canzone in *Bomba* cantata dal giovane presso il vinaio. Il "Prodigal" lionese si

---

11. "Un offuscato Apollo? – Lascia andare! / Qui meglio essere cauto, e sulle tue, / guardingo è il sentimento al giorno d'oggi, / e vano, dopo, andare a lamentarsi". *Melville poeta*, cit. pp. 80, 81.

12. "Oh dimmi chi sia quella donna, / d'incanti perenni dotata, / sì dolce che il mondo l'adora, / sì bella che etade non ha! // Di lì dai palmeti nei climi lontani / tu vedi le grazie più giovani e fresche, / di men temperate beltà. /

Il cuore di lei è aperto e amoroso, / siccome l'estate del buon San Martino, / col pianto pei visi perduti e pel tempo / che passa, che mai tornerà". *Melville poeta*, cit. pp. 80, 81.

13. Walter Bezanson, *Historical and Critical Note*, in Herman Melville, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land*, a cura di Hershel Parker, Harrison Hayford, G. Thomas Tanselle e Alma MacDougall Reising, Northwestern University Press, Evanston, IL, 2008, p. 625.

allontana a cavallo insieme a un gruppo di pellegrini, ultimo della fila, e canta la seguente canzoncina:

Rules, who rules?  
 Fools the wise, makes wise the fools –  
 Every ruling overrules?  
 Who the dame that keeps the house,  
 Provides the diet, and oh, so quiet,  
 Brings all to pass, the slyest mouse?  
 Tell, tell it me:  
 Signora Nature, who but she! (IV.27.324-331)<sup>14</sup>

Le rassomiglianze tra l'episodio in *Bomba* e questo in *Clarel* sono evidenti. In entrambi un viandante è tentato sessualmente da un giovane sensuale, paragonato a Bacco, un cantatore il cui atteggiamento di *carpe diem* contrasta con lo stato d'animo riflessivo e cupo dell'altro che l'osserva. In entrambi i casi l'attrazione è omoerotica, e in entrambi non sfocia in una relazione. La differenza tra i due canti è che nel canto del lionese viene fornita la risposta alla domanda: Chi è? La donna che governa è "Signora Nature". L'uso della parola italiana "Signora" piuttosto che di un termine francese equivalente, come ci si poteva aspettare da un lionese, rafforza l'affinità con la situazione in *Bomba*, dove chi canta è napoletano. Anche il termine "Donna", interpretato etimologicamente, può suggerire un accostamento tra i due testi: nell'italiano moderno *donna* è il termine comunemente usato per indicare una persona adulta di sesso femminile, ma deriva da *domina* e in origine indicava il ruolo autorevole della nobildonna di corte, una che governa.<sup>15</sup> Ella è dolce, come la "Signora Nature" nel canto del lionese, una che quietamente determina le cose. Si può quindi ragionevolmente concludere che probabilmente la "dulcet Donna" sia da intendere come *Madre Natura*.

La poesia che ho trovato più ardua da tradurre è "After the Pleasure Party", una delle migliori ma anche fra le più difficili. Era stata tradotta da Alfredo Rizzardi, un socio dell' AISNA, l'Associazione Italiana di Studi Nord-Americani, che conoscevo, avendolo incontrato in diverse occasioni. Diversamente da Rizzardi, ho voluto rendere la poesia in versi metricamente scanditi. Le altre poesie basate sul viaggio del poeta attraverso l'Italia erano meno difficili, anche se Melville non è mai semplice. Voglio dire però che tradurre queste poesie è stata un'esperienza intensa e lunga, ma gioiosa, che mi ha permesso di approfondire la mia conoscenza di Melville nonché di imparare qualcosa circa la traduzione poetica.

14. "Governa, chi governa? / Gabba il saggio e fa saggio lo sciocco – / Governa al di là d'ogni governo? / Chi è la dama che tiene la casa, / Provvede al cibo e oh! tutta calma, / Tutto determina, anche il più timido topo? / Ditelo, ditelo a me: / Lady Natura: e chi se no!", *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land*, cit., pp. 476-77. *Clarel: poema e pellegrinaggio*

*in terra santa*, trad. e cura di Ruggero Bianchi, Einaudi, Torino 1999, p. 487.

15. *Donna* si usa talvolta accompagnata al nome di un'aristocratica o di una persona socialmente importante. La parola comune per la donna nell'italiano antico era *femmina*, che oggi è generalmente considerata poco rispettosa.



Following me how noiselessly,  
Envy and Slander, lepers hand in hand.  
All this. But at the latticed eye –

“Hey! Gondolier, you sleep, my man;  
Wake up!” And shooting by, we ran;  
The while I mused, This, surely, now,  
Confutes the Naturalists, allow!  
Sirens, true sirens verily be,  
Sirens, waylayers in the sea.

Well, wooed by these same deadly misses,  
Is it shame to run?  
No! flee them did divine Ulysses,  
Brave, wise, and Venus’ son.

Calunnia e Invidia, mano in man, lebbrose  
che senza alcun rumore mi seguivano –  
Sì, e altro ancor. Ma a quel celato sguardo...

“Ehi, gondoliere, stai dormendo? Via!  
Or svègliati!” e virando noi fuggimmo.  
E riflettevo: dei Naturalisti  
la tesi questo confuta, nevero?  
Esiston le sirene, eccome no?!  
Sirene che nel mar sono in agguato.

E se tali fatali signorine  
ti fan la corte, è vile chi ne scappa?  
Ma no! il divino Ulisse fuggì via,  
lui prode, savio e figliuolo di Venere.<sup>16</sup>

---

16. *Melville poeta*, cit., pp. 32, 34 (originale), pp. 33, 35 (traduzione italiana). Per ascoltare letture di sia dell'originale che della traduzione si può andare sul sito <[melvillesociety.org](http://melvillesociety.org)>, cliccare su “Media -- Audio - Poetry readings”.

---