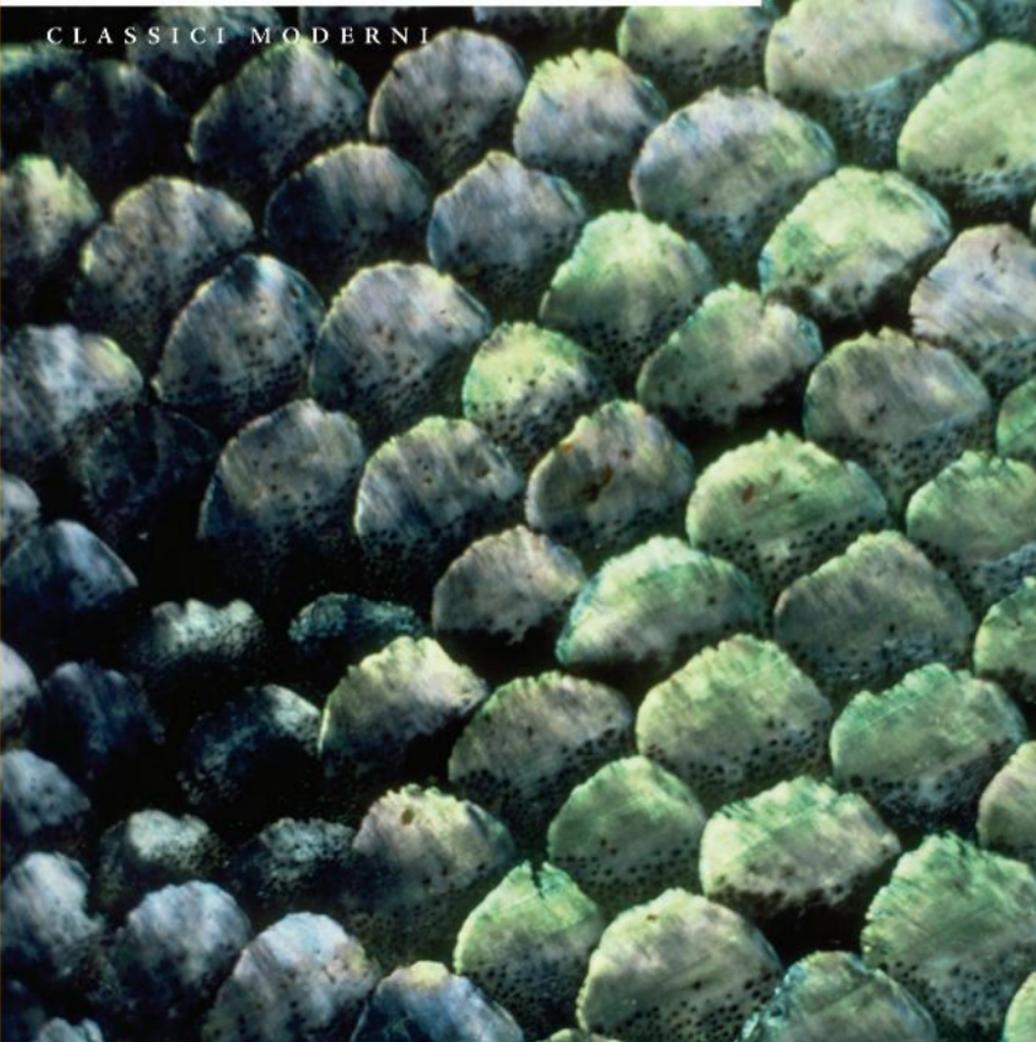


Edgar Allan Poe  
LE AVVENTURE  
DI GORDON PYM

introduzione di Michele Mari  
traduzione e note di Maria Gallone

BUR  
rizzoli

CLASSICI MODERNI



Edgar Allan Poe

Le avventure di Gordon Pym

Introduzione di Michele Mari  
Traduzione e note di Maria Gallone

BUR  
rizzoli

CLASSICI MODERNI

Proprietà letteraria riservata  
© 1957, 1994 R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A., Milano  
© 2009 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-03445-6

Titolo originale dell'opera:  
*The Narrative of A. Gordon Pym of Nantucket*

Prima edizione BUR Superclassici 1994  
Prima edizione BUR Classici moderni ottobre 2009

Per conoscere il mondo BUR visita il sito [www.bur.eu](http://www.bur.eu)

## INTRODUZIONE

di Michele Mari

Scritto nel 1837, quando Poe aveva solo ventotto anni, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* è una dimostrazione eloquente di come la vocazione possa più dell'intenzione.

L'intenzione era confezionare un romanzo d'appendice di successo che sfruttasse ambiguamente (giocando cioè sulla presunta o meglio possibile veridicità delle avventure narrate) il crescente interesse per le spedizioni antartiche, acceso dai viaggi di Cook (1772-1775) e incrementato nei primi decenni dell'Ottocento da numerosi bollettini di missioni scientifiche e da ancor più numerose dicerie di marinai (la prima esecuzione cartografica degna di questo nome si sarebbe avuta solo nel 1842, dopo il viaggio di Charles Wilkes). Contraddicendosi l'una con l'altra, tutte queste voci contribuirono a fare dell'Antartide una landa ancora più incognita di quanto fosse ai tempi di Magellano, avvolgendola di un'aura leggendaria che in alcuni eccitò il miraggio di sconfinite ricchezze, in altri resuscitò l'antico mito di Atlantide. Particolare clamore accompagnò, verso il 1818, la cosiddetta teoria del «Buco di Symmes», secondo la quale i due Poli, essendo bucati, sarebbero stati le porte per accedere all'interno della Terra; nel 1820 il responsabile di questa teoria, John Cleves Symmes, pubblicò con lo pseudonimo di Adam Seaborn un romanzo swiftiano (*Symzonia. A Voyage of Discovery*) che narrando di una razza antarti-

ca di uomini evolutissimi e raffinatissimi sembra anticipare gli Eloi della *Macchina del tempo* di Wells, ma che per l'insistenza ossessiva sul tema del bianco può essere messo in relazione anche con il romanzo di Poe. Il quale tuttavia, intenzionato a offrire ai lettori del «Southern Literary Messenger» (il periodico che avrebbe ospitato a puntate la prima parte del *Gordon Pym*) una storia «classica» di avventure marinare, non avrebbe risentito di questo lievito fantascientifico senza la decisiva mediazione di Jeremiah Reynolds. Costui, entusiasta della teoria di Symmes, allestì nel 1829 una spedizione per dimostrarne la fondatezza, ma essendo tornato senza prove, e nondimeno discorrendo di meraviglie inenarrabili, ottenne solo di screditarla definitivamente (caduto in disgrazia, il povero Reynolds non poteva sapere che dal suo viaggio sarebbe comunque nato qualcosa di meraviglioso: giacché avendo raccolto al largo del Cile alcune voci su una terribile balena – anch'essa bianca –, una volta tornato pubblicò un opuscolo, *Mocha Dick: or, the White Whale of the Pacific*, che molti anni dopo sarebbe finito nelle mani di Hermann Melville...). Venuto a conoscenza di questa vicenda solo nel 1837, quando il *Gordon Pym* era quasi ultimato, Poe volle incontrarsi con Reynolds, e anche se non ce ne restano testimonianze, è verosimile che quella conversazione non sia restata senza effetto ai fini dell'improvvisa conclusione del romanzo nel segno del bianco; ed è abbastanza impressionante che dodici anni dopo, nel delirio che precedette la morte nell'ospedale di Baltimora, Poe esclamasse: «Reynolds! Reynolds! Oh, Reynolds!».

Ma, al di là della visionarietà fantastica che impronta il finale facendone quasi un racconto a sé (non è un caso che nella memoria dei lettori quella decina di pagine lasci un segno più duraturo di tutto il resto della narrazione, come avesse tinto l'intero romanzo di bianco), l'intenzione avventurosa, o epico-marinara, o picaresca,

e comunque «popolare», è fin dall'inizio frustrata, o meglio corrotta, dal genio di Poe per il delirio. Il delirio è vago, solipsistico, morboso, dove l'avventura vuole robustezza e precisione di coordinate, oggettivazione di contrasti ariosità di spazi; soprattutto, il delirio è narrativamente improduttivo, tende al lirico o al sublime, disdegna il principio di causalità. Certo, nel *Gordon Pym* si trovano tutti gli ingredienti della letteratura avventurosa di mare: ammutinamenti e assassini, burrasche e naufragi, scontri con i «selvaggi» ed esplorazioni di isole; e si trovano pure gli elementi del (presunto) resoconto di viaggio, dalla finzione diaristica alla precisione delle coordinate nautiche e dei riferimenti geografici al tecnicismo della terminologia marinara. Ma il lettore non ingenuo sente che il vero Poe non è lì, ma si cela dietro o sotto quei fatti e quei nomi.

Come in molti dei suoi racconti, il delirio di Poe è un corteggiamento della morte. Prefigurata, «vista», saggiata, attraversata, la morte si fa esperibile e quindi reversibile: non cessazione della vita ma una sua costante dimensione. Sotto questo aspetto le vicende del giovane Arthur Gordon Pym non sono altro che una catena di morti simboliche. Dall'iniziale naufragio sull'*Ariel* («fui risuscitato da uno stato assai prossimo alla morte») al «sonno profondo, quasi letargico» che ripetutamente lo coglie nella sua buia cassa di clandestino; dalla sepoltura «prematura» (tema ossessivo cui Poe avrebbe dedicato un celebre racconto) nella medesima cassa a quella nelle viscere dell'isola di Tsalal («Sono fermamente convinto che non esista per un uomo catastrofe maggiore e tale da portarlo al culmine della miseria fisica e morale, della sepoltura vivente. La tenebra atroce che lo avvolge, l'intollerabile oppressione dei polmoni, i vapori soffocanti che salgono dalla terra umida si uniscono all'agghiacciante constatazione che si è al di là ormai dei più remoti confini della speranza, già nel regno dei mor-

ti»); dall'incubo ricorrente della morte per fame e per sete, sul relitto del *Grampus*, all'angoscioso sorteggio cannibalesco che fino all'ultima pagliuzza lo lascia sospeso fra la vita e la morte; dalla tentazione di lasciarsi sprofondare in un crepaccio dell'isola di Tsalal (narrata in modi che preludono al racconto *The Imp of the Perverse*) alla scomparsa finale nel «baratro immane» che si apre nel bianco, Arthur Gordon Pym *muore* in continuazione. La sua è una storia senza progresso e senza dialettica: la continua esperienza della morte è l'esperienza del nulla, e il bianco conclusivo, rappresentando l'assenza o l'annullamento di ogni colore, insegna che vivendo non si impara, non si costruisce, non si cresce; quel bianco assoluto («the perfect whiteness of the snow») è la negazione beffarda della storia, della cultura, dell'umano. Diversamente dal Maelström, questo abisso non si lascerà conoscere; la sua intolleranza è la stessa della voragine in cui si spegne la testimonianza del *Manoscritto trovato in una bottiglia* («Ed ecco, orrore sopra orrore! Sulla destra e sulla sinistra subitaneamente il ghiaccio si spalanca, e vertiginosamente ruotiamo, in immensi cerchi concentrici, lungo gli orli di un gigantesco anfiteatro, le cui mura affondano il culmine nella lontana oscurità»).

La solitudine nella tenebra, il dolore, la fame e la sete, le ferite, il labirinto (dalla stiva-labirinto del *Grampus* alle grotte labirinto di Tsalal), il cannibalismo; tutto sembra inoltre alludere a un rituale iniziatico, ma l'iniziazione di Pym non è né sociale né esoterica: è bensì tautologica, e non conduce ad altro fine, non produce altro valore, che non siano il dolore stesso del rituale. Ma nulla è semplice, in Poe: ecco allora, accanto all'ossimoro di un *Heart of darkness* candido, una subdola idea di rinascita: quell'inatteso *tepore* del Polo, quelle acque *lattee*, quei nove mesi intercorsi fra l'inizio e la fine del viaggio (20 giugno 1827 – 22 marzo 1828)... E però il sospetto è

che anche quest'estrema ipotesi di salute sia funzionale alla viziosa circolarità del morire: forse che Arthur Gordon Pym, dopo essersi in qualche modo salvato e dopo aver firmato una *Prefazione dell'Autore*, non rientra improvvisamente nel nulla prima ancora di avere concluso il suo racconto, sì che la conclusiva *Nota dell'Autore* è attribuita al «signor Poe»? E dopo tanto prodigioso ritorno in patria e alla vita, non bastano a Poe queste poche righe per rilegarlo più strettamente alla morte? Che il *Gordon Pym* sia costellato di «simulazioni» della morte è poi da mettere in relazione con la ricorrenza di un altro motivo: quello dell'inganno. Arthur Gordon Pym si imbarca sul *Grampus* grazie alla *falsificazione* di una lettera; *si nasconde* nella stiva; l'equipaggio *si ammutina* (ma il marinaio Dirk Peters organizzerà un *contro-ammutinamento* coronato da successo grazie a un macabro *travestimento* di Pym); i sopravvissuti al naufragio *si illudono* alla vista di un vascello che si rivelerà colmo di cadaveri; dando avvio a nuova serie di lutti il salvataggio da parte del *Jane Guy* è un lieto fine *apparente*; i cordialissimi abitanti di Tsalal sono mostri di *doppiezza* (come gli Yahoos del *Gulliver*, «quegli isolani per i quali sentivamo tanta stima e rispetto erano in realtà i farabutti più barbari, più doppi, più sanguinari che mai abbiano contaminato la faccia del globo»); l'Isola della Desolazione verdeggia ai naviganti, «ma si tratta di un'impressione ingannevole»: insomma non si dà parvenza che non sia illusione, fino a quei georgifici, a quel grido *Tekeli-li*, a quell'epigrafe finale che parafrasa Giobbe e a quella bianca cortina che si stende come il velo di Maya.

Poe si divertì anche a disseminare il romanzo di apparenti indizi, di presunti segnaicoli di un *sensò* generale. Il contrappunto cromatico del bianco e del nero ne costituisce la serie più vistosa: dalle tenebre della stiva alla pelle nera del cuoco – «un vero demonio» – che guida gli

ammutinati (essendo figlio di un bianco e di una indiana delle *Black Hills* Dirk Peters si divide invece fra le ragioni dei rivoltosi e quelle dei prigionieri) tutto sembra rinviare a una visione manichea del cosmo, ma l'ultima parte del romanzo, annullando ogni nero in un bianco nullificante, vanifica ogni tensione. Già prima del finale, del resto, quegli estremi non-colori sono trattati da Poe come meri temi musicali: ora in armonia, come nel manto dei pinguini (e *Penguin* è il nome della nave che salva il protagonista e Augustus dal primo naufragio, e *Penguin* si chiamava la nave della spedizione di Reynolds) o in quelle prodigiose scacchiere formate dai nidi dei pinguini e degli albatross, ora in contrasto (i neri isolani di Tsalal, isola dove persino gli albatross sono neri, sono terrorizzati dalle candide camicie di lino di Pym e Peters), ora in un rapporto di estraneità (nei torrenti di Tsalal le vene chiare e le vene scure scorrono parallele senza confondersi).

A fronte di tanta generosità e apertura di suggestioni, si comprende perché il *Gordon Pym* abbia influenzato più di uno scrittore. Stevenson si ricordò del cuoco del *Grampus* per il Silver dell'*Isola del Tesoro* e, specialmente al riguardo di Secundra Dass, parrebbe avere avuto presenti molte pagine del romanzo di Poe nello scrivere l'ultima parte del *Master di Ballantrae*; Melville, oltre a risentire in profondo tutta la visionarietà del *Gordon Pym*, modellò su Dirk Peters il suo Queequeg (e su Too-wit il Babo di *Benito Cereno*), e imitò l'incipit di Poe – «My name is Arthur Gordon Pym» – con il perentorio «Call me Ismahel» che apre *Moby Dick* (più difficile è acclarare il rapporto fra i due scrittori in merito all'«epopea» nantuckettese, essendo entrambi debitori alla *Narrative of the Most Extraordinary and Distressing Shipwreck of the Whale-Ship Essex of Nantucket* di Owen Chase, 1821); Conrad potrebbe avere almeno parzialmente desunto dal *Gordon Pym* quel senso della «disce-

sa» che informa il suo *Heart of darkness*; Verne scrisse addirittura una «continuazione» del romanzo di Poe (*Le Sphinx des Glaces*); Lovecraft ambientò il racconto *At the Mountains of Madness* là dove Arthur Gordon Pym scompare...

Parlando di Poe, Giorgio Manganelli ha ottimamente argomentato che «la sua figura retorica fondamentale è l'iperbole» («Scegliendo l'esagerazione e la coerenza, rifiutando la comunicatività sociale e la semplicità, Poe si pone alle radici, malate e vitali, della letteratura, dell'arte moderna; è il letterato, nel momento in cui la letteratura si fa teratologia, inventrice di mostri e di miracoli»). Orbene, non credo ci sia lettore del *Gordon Pym* che dalla prima all'ultima pagina non avverta questa lacerante spinta all'eccesso, come per una sotterranea volontà di fare continua violenza alla storia. «Sogni paurosissimi in cui mi vedevo sopraffatto da ogni sorta di disgrazie orribili», «una notte di angosce e di fatiche innarrabili», «l'ondata più spaventosa che io abbia mai veduta», «un tanfo, un fetore che non v'è parola umana che valga a descrivere... inconcepibile, infernale, intollerabile», «uno stato di angoscia fisica e mentale che è umanamente impossibile descrivere», «l'alternativa più orrenda che mente d'uomo potesse contemplare», «preda imbecille del più abietto, del più miserevole terrore», «Vi sono cose che si possono immaginare ma che le parole non hanno l'efficacia di esprimere, non riuscendo a rendere adeguatamente l'orrore indicibile della realtà»: sono le frasi come queste (se ne contano a centinaia) a dettare il «registro» dominante del *Gordon Pym*, dove tutto è da preferire perché tutto è già al di là dell'umano, in quella landa brumosa, malata («un caos di forme labili, malcerte») in cui si annulla irrimediabilmente ogni ambizione avventurosa. Il mare, quello stesso mare generatore di storie (le policrome, esotiche fole di Omero e Camões, di Stevenson e Salgari) è per Arthur Gordon