

CULTURA

L'opio il tholo, a destra, un ritratto di Herman Melville. Più a destra una foto dello studio dello scrittore. Al centro in basso, un'immagine che riproduce la caccia alle balene nel secolo scorso; la stessa iconografia che fa sfondo al grande romanzo «Moby Dick».

Cento anni fa moriva Herman Melville: i suoi libri esprimono le mille contraddizioni dell'America, dove l'eroismo di Faust diventa l'egoismo di Ahab e una sola nave imprigiona tutta la libertà del mare

L'ossessione di Moby Dick

Cento anni esatti ci dividono dalla morte di Herman Melville, il grande scrittore statunitense scomparso a settantacinque anni il 28 settembre del 1891. A un secolo di distanza, dunque, vale la pena valutare quale sia stata l'eredità umana e culturale di questo narratore eclettico e geniale che, con *Moby Dick* e con alcuni straordinari racconti, ha aperto la strada a tutta la grande letteratura del nostro secolo.

MASTINO LOMBARDO

A un secolo di distanza dalla morte di Herman Melville (avvenuta il 28 settembre del 1891), *Moby Dick* appare sempre di più come il primo e magico classico della letteratura americana. La grande arte, l'acuto punto «classico», non è solo perché rispecchia la rappresentazione della vita di una società, ma soprattutto perché scorge in sua fisionomia più segreta: è così il viaggio del «*Queequeg*» alla caccia della balena bianca si configura come il complemento necessario del viaggio di Colombo, perché Melville (in tutte le sue opere, ma specialmente in *Moby Dick*, che è del 1851), più di qualsiasi scrittore a lui precedente contemporaneo, siano andati i grandi Poe o Hawthorne, a leggere oltre le mappe di Colombo, e dopo di lui i Pelli-grini e gli altri colonizzatori, avevano disegnato. Suo Melville, osservando e destando quelle mappe, ne scopre l'inadeguatezza, la parzialità, l'incapacità a cogliere l'intera verità: e perciò vi tracciò nuovi segni e indicazioni, anche in i contorni troppo netti prevedibili, aggiunge grovigli ambiguità, geroglifici, ridisegna l'America sul modello sfuocato e indefinibile della grande balena. Il Nuovo Mondo che egli scopre risulta allora quello del sogno ma anche dell'incubo americano; il mito della frontiera si intride di feroci; l'individualismo eroico e giusto o è anche, come nel capitano Ahab, disumano egoismo; la libertà infinita di un «*mare ser-zu-rive*» si scontra e si confonde con la cupa pri-

gionia della nave; la gioia della vita è sempre minacciata dalla morte, la speranza dal dubbio, la certezza dal mistero angoscioso di cui è simbolo il bianco del grande Leviatano, adombrante «con la sua indefinita, i vuoti e la sua indistinta spietate dell'universo». Qui sono la grandezza e la «classicità» del Melville di *Moby Dick*. Nel coraggio con cui osa rivelare la «grande contraddizione» americana di cui scriveva Vittorini e con cui osa inventare un linguaggio che la rappresenti e, in tal modo, definisca, l'identità dell'America. Per far ciò, non bastava certo guardare alla contemporanea Inghilterra vittoriana - e del resto la tradizione narrativa inglese era stata già assimilata e insieme trasformata dai primi grandi scrittori americani, Charles Brockden Brown e Washington Irving. Di fatto, ben altro contribuiva a quel processo (che è letterario e insieme storico): la Bibbia e il «divino Shakespeare», Omero e Camoens, Dante e Hawthorne; e poi le relazioni di viaggio, i sermoni, la prosa secentesca, i diari, le personali esperienze di vita sulle navi, la tradizione orale della Nuova Inghilterra. Sono tutte le parole del passato e del presente quelle di cui Melville si appropria per dare un volto, e una voce, al Nuovo Mondo, gettandole in un crogiolo che tutte le brucia, e trasforma, e rende a loro volta nuove, come non fossero state mai pronunciate. E tanto più, poi, che tutte passano attraverso il filtro unificante attinto alla cultura puritana: il filtro che fa

esplodere, come Emerson suggeriva, la potenzialità simbolica del linguaggio, e carica la parola, come avveniva nel simbolismo francese, di nuovi significati, possibilità espressive e ambiguità, dando così plastica forma alla stessa «contraddizione» e trasformando la narrazione in processo conoscitivo (così come, nello Shakespeare più grande, la rappresentazione teatrale diventa cammino di conoscenza). E non che, occorre ripetere, la conoscenza di tale processo conduce sia rassicurante. Come accade, in Europa, dopo l'*Amleto* e il *Don Chisciotte*, così in America, dopo *Moby Dick*, non sarà più possibile se non al livello esterno, «commerciale e propagandistico», proporre un volto dell'America che non abbia i tratti della contraddizione, del dubbio, della mancanza di certezze; e inverso

i grandi scrittori che seguiranno, da James a Faulkner, da Mark Twain a Hemingway, da Salinger a Carver, non potranno, consapevolmente o meno, non seguire le orme di Melville, ripercorrere il viaggio del «*Queequeg*», «dire Noi con voce di tuono» (come Melville diceva di Hawthorne, in una lettera così aggiungendo: «Perché tutti gli uomini che dicono sì, mentono»). Soprattutto con *Moby Dick*, comincia quel lavoro di distruzione dell'immagine convenzionale ed educata dell'America, e della condizione umana, che tutta la vera letteratura americana, narrativa e poetica (si pensi a Emily Dickinson) ha compiuto. In questo senso, il vero «eroe» di *Moby Dick* finisce con l'essere (come osservavo nel 1987 su queste colonne in occasione della ristampa della grande traduzione paveseiana), più del capitano Ahab, lo scrittore, e cioè quella sua «maschera» che è il mozzo di bordo Ismaele, colui che come Giobbe (e come l'Orazio dell'*Amleto*) è scampato «per raccontare questa storia».

Anche così Melville, dopo Colombo, scopre l'America per gli scrittori (e gli uomini) che verranno. Non solo rivelando il volto reale; non solo creando per essa un linguaggio la cui straordinaria ricchezza alimenterà, come una inesauribile miniera, tutta la letteratura successiva; ma anche disegnando una figura d'artista che incarna i compiti, la funzione, il destino dell'artista americano (e moderno). Non è un caso che Ismaele, per raccontare questa «storia», si salvi dal generale naufragio, sfugga al «sudaio» che coprirà uomini e cose, percorrendo le acque sulla bara di Queequeg; l'artista americano, se vorrà essere

pari al suo impegno (e quanto sia arduo e drammatico lo attesterà, l'anno dopo, il protagonista di *Pierre o delle ambiguità*), e poi la stessa difficile esistenza di Melville, il suo lungo silenzio di narratore, dovrà non rifiutare ma vivere, come lo Edgar del *Re Lear*, la tragedia umana (e americana); dovrà conoscere, vedere, morire la verità della morte - «morire alla vita», come l'epitafio di Keats.

Esaurito ogni elogio a proposito dell'immenso *Moby Dick* e dei racconti (magari perfetti come *Billy Budd* o *Benito Cereno*), Herman Melville lascia ancora spazio aperto alla genialità. Genialità inquietante, sottile, capace di leggere la realtà con largo anticipo: stiamo parlando delle poche e memorabili paginette di *Bartleby lo scrivano*, storia di un'impiegato di Wall Street, scritta da Melville nel 1853, due anni dopo *Moby Dick*, quasi come antidoto alla complessità e alla vastità della grande opera.

Bartleby è un impiegato di Wall Street, un quaker, tutto sommato un lavoratore solerte, eppure con scarso desiderio di vita in corpo. «Tanto che a ogni richiesta che egli considerava via via più eccessiva, rispondeva laconicamente «Preferirei di no». Preferirebbe non gravarsi di lavoro diverso da quello di semplice copista; preferirebbe non abbandonare il luogo nel quale esercita la sua modesta professione; preferirebbe non uscire dal cubo di pareti nel quale vive; preferirebbe non mangiare; preferirebbe non alzarsi dal letto; preferirebbe non vivere. Ma, attenzione, preferirebbe anche non morire; dovendo, meglio esistere in quella dubbia condizione intermedia che sta fra la vita e la non vita.

Un paradosso? Può darsi, ma c'è chi non riesce a liberarsi dal suo fascino perverso: il suo datore di lavoro, per esempio. «Preferirei di no» disse lui. Lo guardai fissamente. Il volto era magro e composto. L'occhio grigio era opaco e calmo. Non un'increspatura agitava quella superficie. Se ci fosse stato il benché minimo disagio, livore, insofferenza o impertinenza nei suoi modi in altre parole, se in lui ci fosse stato alcunché di ordinariamente umano, senza dubbio lo avrei cacciato con violenza dall'ufficio. Invece no: Bartleby è imbarazzante e sinistro. La sua indolenza elevata a filosofia può generare più facilmente l'ira piuttosto che rabbia.

Lo scrittore che volle far dimenticare il suo genio

Quando, il 28 settembre dell'891, Melville morì nella sua casa di New York era praticamente uno sconosciuto: al punto che lo stesso *New York Times* ne dava notizia in un breve «memoriale editoriale» solo il 2 ottobre, e ne sbagliava anche il nome («The Late Henry Melville»). Anzi, per alcuni dei lettori alla moda in quella megalopoli già tumultuosamente anonima, crudele e distratta, che Melville forse ancora viveva in quella arida data, giunse come una sorpresa. Scomparso anni di scene letterarie, al giovane artista inglese Herbert Buchanan che di lui cercava notizie per incontrarlo aveva una visita a New York nel 1884, qualcuno rispose che Melville viveva «somewhere in New York», nonostante la conversazione avesse luogo in un punto distante meno di mezzo miglio dall'abitazione dello scrittore.

Il silenzio era una scelta e per questo anche una forma di voce: infatti, all'ultimo suo «romanzo» pubblicato in vita, *L'uomo di fiducia* (1857), dopo il sostanziale «fallimento» commerciale e critico di *Moby Dick* (1851) e ancor più di *Pierre* (1852), e l'indifferenza con cui furono accolti i racconti dei *Piazza Tales* (1856), Melville fece seguire una lunga, ardua ma sovente folgorante stagione di ricerca interiore in poesia, pubblicando privatamente smilzi libretti di versi, e poi il poema *Clarel* (1872) sull'ultimo suo viaggio in Terrasanta e soprattutto terminando giusto il 19 aprile del 1891 quel memorabile testamento che è *Billy Budd*, un viaggio di ritorno e di congedo dagli anni e dai viaggi della sua remota giovinezza, dedicandolo non a caso al capitano Jack Chase, sulla cui nave, la *United States*, Melville appena venticin-

ne faceva ritorno a casa nel 1841 dopo tre anni e mezzo di quasi circumnavigazione del globo per raccontare la sua avventura ismaeliana di vagabondo della realtà e di orfano del vero in *Typee* ed *Omoo*.

A questo precocissimo anonimato, seguito ad un altrettanto precoce, improvvisa e immensa popolarità degli esordi, si attribuisce di solito una data estrema, quasi a marcare una cesura: la data è il dicembre 1866, quando Melville dovette impiegarsi come ispettore della dogana di New York, dopo avere cercato senza successo, contrariamente al suo amico Hawthorne, una nomina consolare in Europa.

Alla dogana restò per quasi vent'anni, e le poche immagini e testimonianze che di lui serbiamo ci mostrano ancora, nella distante malinconia dello sguardo, il bel volto aperto dei suoi trent'anni, al tempo della composizione di *Moby Dick*.

Ma in realtà la vita di Melville e la stessa sua esperienza artistica assomigliano assai poco a una linea parabolica tagliata

Dopo la scarsa fortuna di pubblico e critica dei suoi capolavori, Melville preferì sparire dal mondo letterario, pubblicando solo un «testamento» fatto di poesie e novelle

drammaticamente a metà: le cesure, le discontinuità, il procedere erratico, per prove e fallimenti, attraverso un cammino di ricerca in qualche modo sempre «sperimentale» e aperto, reso impervio da un rapporto difficile col suo tempo ma ancor più da una sfida distruttivamente tenace al proprio demone, sono una costante della sua esistenza e dentro questa drammatica conflittualità le stesse opere, anche le più risolte artisticamente, sembrano quasi un equilibrio provvisorio, e pagato a carissimo prezzo, strappato alle tempeste dell'anima, alle

domande inevase, alle ombre della realtà, la propria inclusa.

Del resto, non è un caso che per Melville ancora oggi non abbiamo, io credo, una biografia critica degna del nome, che possa se non rispondere - anche solo nella ricostruzione documentaria - almeno circoscrivere le tante zone buie e ancora tutte da esplorare di questa grande e tragica avventura umana e letteraria.

È noto infatti, che gran parte delle lettere di Melville e, fra esse, quelle capitali a Hawthorne sono andate perse e so-

no state da lui stesso distrutte, che molta della documentazione richiesta dei vari rami familiari di Melville, per quanto felicemente usata da quella che è a tutt'oggi la sola, vera biografia esistente, cioè la raccolta documentaria di *The Melville Log* (1951) di Jay Leyda, è ancora in sostanza una miniera da scavare. Inoltre solo adesso si sta completando l'edizione critica delle sue opere, e tuttavia ancora poco si sa e molto si ipotizza su manoscritti o inediti scomparsi, così come taluni oscuri momenti della sua vita familiare (per esempio i difficili rapporti con la

moglie in alcuni anni, il sospetto di pazzia, il suicidio del figlio Malcolm, la fuga e la scomparsa in California dell'altro figlio Stanwix) restano iscritti in un silenzio di documenti e di testimonianze insieme indecifrabile ed eloquente.

Ma la zona d'ombra più grande e quella di fatto più insondabile è, nella vita di Melville, l'intenso rapporto d'amicizia, il sodalizio fraterno e intellettuale con Nathaniel Hawthorne: Melville lo frequentò come vicino di casa per circa due anni durante e dopo la stesura di *Moby Dick* e le sue lettere all'autore della *Lettera scarlatta* sono, fra l'altro, uno dei documenti più importanti per una storia culturale della letteratura americana nei suoi anni maggiori.

In esse, la tensione febbrile che porta alla creazione di *Moby Dick*, del complesso tessuto espressivo e ideale che dà voce compiuta alla fine dell'innocenza e all'amara maturità di un artista e del suo paese, è testimoniata in tutta la sua drammatica esemplarità. E qui

che Melville incontra, e fissa per tutti, una volta per sempre, la rottura insanabile con la latente ideologia «imperiale» che, negli anni seguenti la guerra civile, dominerà la trasformazione radicale del paesaggio sociale americano, e la incontra esattamente perché, più di ogni altro - più di Emerson, di Whitman e dello stesso Hawthorne - vede e riflette quel tramonto del sogno adamitico americano come in uno specchio, riconoscendosi cioè come una radice della stessa pianta.

La dissonanza col proprio tempo era per questo totale: e intanto Melville poteva sussistere come artista soltanto se decideva la propria «morte» pubblica, sottraendosi agli sguardi di una fama precaria per immergersi nella propria «stagione all'inferno».

Per esprimere e controllare questo scavo nel sottosuolo dell'irrazionale e del mistero Melville doveva opporre la torrenza sobria, classicamente razionale e geometrica, di quegli apologeti del negativo già in-



Il racconto «Bartleby lo scrivano» anticipò il grande tema del '900

La solitudine, da Dante fino a Beckett

NICOLA FANO

Il racconto «Bartleby lo scrivano» anticipò il grande tema del '900. La solitudine, da Dante fino a Beckett.

