

CONSIDERAZIONI SU *BARTLEBY*

Bartleby è giustamente ritenuto uno dei racconti maggiori di Melville; esso tuttavia si distingue dagli altri *Piazza Tales* e non sarà inutile indagare in qual senso se ne distingua.

Bartleby ci sembra il più poetico dei racconti di Melville. Vogliamo dire con questo che lo sfondo esotico e paesaggistico, tanto caratteristico di tutta la narrativa di Melville, vi è pressoché assente, che tutto l'ordito del racconto sembra prestabilito e calcolato a freddo, che vi predominano insomma, come nei racconti di Poe, la libertà del giuoco e la gratuità del congegno. Nemmeno vi manca un *refrain* ricorrente e come faticoso: «I would prefer not», che ci richiama proprio il «nevermore» in «The Raven», oseremmo dire che persino il busto in gesso di Cicerone, che assiste immobile e impassibile alle vicende dello «avvocato», quasi il simbolo d'una saggezza impotente e disarmata dagli eventi, richiama abbastanza da presso l'altrettanto inerte busto di Pallade nel famoso poemetto poetico. Vi si riscontrano tuttavia altri caratteri che con Poe hanno ben poco a vedere: in primo luogo la desolazione fatalistica dell'autore, del «narratore», che, insieme con altri, è un tratto autobiografico (e Poe in sostanza non è mai autobiografico) e la religiosità (Poe resta astratto da ogni atteggiamento religioso). Tale religiosità è però tanto depressa che l'autore nel corso del racconto giunge finanche a dubitare, come vedremo, della positività del nuovo comandamento, del patto nuovo dell'amore. L'amore vi vien contemplato e ridotto, paradossalmente, all'ordine e alla stregua dei sentimenti farisaici. Il racconto è invero una sorta d'inesorabile processo che l'attore celebra contro se stesso (nei panni dell'avvocato), e in questo senso ci sembra che non siano stati fatti invano, né casualmente, i nomi di Dostoevski e di Kafka.

Vediamo ora il racconto più da vicino. Esso è indubbiamente una breve tragedia, con un protagonista destinato alla catastrofe, *Bartleby*, e un deuteragonista nella figura dell'avvocato che è anche

il « narratore ». Gli altri personaggi sono soltanto elementi di grottesco, macchiette o comparse, introdotti in chiave d'opera buffa, e ci sembra che proprio per le loro eccentricità e deficienze rientrino nella normalità, nella categoria dell'uomo comune, decaduto e schiavo del peccato d'origine. Per convincersene basterà raffrontare con la fatidica frase ricorrente del protagonista il ritornello puramente pittoresco di Turkey: « With submission, sir », una specie di *flourish* che viene puntualmente smentito e contraddetto dalle sue frasi presuntuose e arroganti.

Il protagonista ci viene introdotto come una sorta di pagliaccio tragico, il suo pallore somiglia quello del volto infarinato per lo spettacolo, e tale egli rimane per tutta la lunghezza del racconto; è un personaggio già esaurito a priori: « pallidly neat, pitiably respectful, incurably forlorn ». La sua apparizione e la sua assunzione a scrivano provocano nell'avvocato una serie di riflessioni semicompiaciute e semidispiaciute sul proprio benessere, il proprio successo, la propria rispettabilità, messi a contrasto con lo squalore di quella figura e l'ingratitude del suo mestiere. La complementarietà dei due personaggi che rappresentano poi in fondo, il (relativamente) fortunato e l'assolutamente infelice, ci fornisce la piena misura dell'elemento d'ambiguità nel racconto; i due personaggi son le due facce inseparabili di quell'erma bifronte che per Melville è l'uomo, virtù e vizi, ricchezze e miserie. Ma a differenza di altri suoi racconti in cui predomina assolutamente la magniloquenza, qui il tono conduttore è un tono di sobrietà, in cui peraltro prendono maggior rilievo alcuni rari brani esotizzanti o « metafisici ». Deve esservi ancora segnalata una solennità e ampiezza d'impronta biblica che, anche dove l'influsso non sia dichiarato o comunque esplicito, è frequentemente riscontrabile in tutto il corso del racconto. Così la solitudine del centro newyorkese degli affari, Wall Street, in un mattino domenicale, viene solennizzata attraverso un confronto con le deserte rovine di Petra, un confronto che suona prettamente melvilliano. Bartleby, da rovina d'uomo qual è, usurpa una stanza dell'ufficio dell'avvocato, ci dimora in totale solitudine (solitudine che viene come ingrandita dal contrasto con l'aspetto domenicale della

città); non si pone neppure il problema della legittimità della sua condotta, ma è lì come un simulacro vivente della sventura, sprovvisto d'ogni potere di reazione e persino di timore; nella sua miserevolezza è un mondo a se stante, autonomo e incomunicabile. Agli occhi dell'avvocato che lo sorprende, incredibilmente squallido, cencioso, apaico, egli s'investe tuttavia d'un'aura di solennità, è « a sort of innocent and transformed Marius brooding among the ruins of Carthage! ». Il confronto, o meglio diremmo l'epiteto, è una spia sull'eclettismo esotizzante e quasi decadentistico che caratterizza tutti i romantici americani e più cospicuamente Melville, men cospicuo tuttavia, come s'è detto, in questo che in altri racconti. Squisitamente americana, paesaggistica e siamo per dire pionieristica l'immagine di Broadway paragonata, non già come ci attenderemmo da Melville all'oceano, ma al Mississippi, quasi un attestato del prestigio che quel grandissimo fiume detiene agli occhi e alle menti dei figli dell'America (tale da sostituire qui, come termine di confronto, il mare), un omaggio devoto di uno di quei figli. L'immensità di quel fiume è a tal punto passata in proverbio da non sfigurare sostituito, in metafora, all'oceano.

L'avvocato vien preso non già dal furore ma da una invincibile malinconia. Egli riflette che così lui come Bartleby sono entrambi figli d'Adamo e raffronta mentalmente lo squallore del *ménage* di Bartleby con il lusso e l'ostentazione che ha incontrati a Broadway quello stesso mattino.

Benito Cereno è dominato dalla malvagità d'un uomo o se si preferisce da un destino antropomorfo, Bartleby è aggiogato a una sorte più indecifrabile, impersonale, imprecisa. La sua figura, denudata degli orpelli che invece ricoprono Benito è, nella sua nudità, non meno sconcertante; l'autore in questo caso deve rappresentare la sventura dal vero, per così dire, rinunciare all'effetto del contrasto fra le vesti e l'uomo. I miseri indumenti gettati indosso a Bartleby corrispondono con esattezza alla sua solitudine e alla sua infelicità. L'autore per offrircene una rappresentazione essenzialmente drammatica, deve ricorrere a un crescendo d'impressioni e di suggestioni, di nuovo, diremmo, alla maniera di Poe ma con una più

pungente rappresentazione e caratterizzazione del personaggio e delle fasi drammatiche che attraversa. In conformità di questo assunto, e anche di questo dato caratteristico della personalità di Melville, quando l'avvocato sottopone Bartleby a un interrogatorio, la sua fisionomia rimane impassibile, fuorché per «the faintest conceivable tremor of the white attenuated mouth». Ma quello stesso pallore s'exaspera fino a una visione da delirio o da incubo quando l'ultrara-gionevole avvocato gli chiede d'essere «un pò ragionevole» e la sua risposta, in piena coerenza col suo destino d'eccentricità, è che preferirebbe non essere ragionevole, ed è una fantomatica, disarmante, «mildly cadaverous» risposta.

La chiave dell'inguaribile sventura e miseria di Bartleby noi non la possediamo; l'autore non ce la porge e nemmeno sappiamo fino a qual punto ne fosse in possesso, nonostante il brano esplicativo della conclusione. C'è nel racconto un'unica allusione a un disagio reale, fisico, dello scrivano, ma lo spunto vien come abbandonato e non è più ripreso. Quando Bartleby smette di lavorare, alla sorpresa manifestatagli dall'avvocato risponde che dovrebbe intenderne la ragione. L'avvocato s'avvede allora che i suoi occhi appaiono «dull and glazed». Ma quel male rimane un mistero, non se ne fa più parola, resta sospeso nell'aria del racconto ed è, apparentemente, un male simbolico, quasi un'esternazione della fissità e dell'opacità del dolore di questo personaggio. Nella disperata economia del racconto sembra debba figurare una parte di quel mistero incarnato, di quella incarnazione d'un dolore incurabile, estremo, che è tutto Bartleby, dal principio alla fine, e sembra debba alludere a ciò che fu lo stesso Melville nei molti anni che visse dopo l'insuccesso di *Pierre*. Ma a questo punto culminante, quando cioè egli cessa di lavorare, per l'avvocato diviene non solo una persona inutile, ma un castigo di Dio, un memento vivente, una pietra al collo, «a millstone» come dice l'autore con parola solenne: «In plain fact, he had now become a millstone to me, not only useless as a necklace, but afflictive to bear». Come Amasa Delano in *Benito Cereno*, quel Delano zelante ma poco perspicace con cui in fondo l'avvocato, mutatis mutandis e trasferita la vicenda dal mare alla città, ha pur qualche

tratto in comune, egli vorrebbe fare qualcosa per il suo scrivano, ma questi è precisamente inguaribile, o almeno un uomo come gli altri, e sia pure fra i relativamente migliori, non lo può nonché guarire nemmeno afferrare. Afferra però la sua solitudine, l'assolutezza di quella solitudine. E Melville qui non può impedirsi di ritornare con la fantasia (per quanto con ogni discrezione) al suo abituale termine di paragone, il mare: « But he seemed alone, absolutely alone in the universe. A bit of wreck in the mid Atlantic ». E quando l'avvocato pensa a un eventuale trasloco di Bartleby, si figura in mente una sua presa di posizione, ecco s'insinua nel racconto uno spunto ironico ed empiristico tipicamente americano, l'elusività cioè dell'individuo, che sfugge per ogni verso ai tentativi d'intervento altrui; tale spunto si configura in forma di scoraggiato aforisma: « He was more a man of preferences than assumptions », con allusione naturalmente al ritornello dello scrivano. L'impotenza di qualunque supposizione o presa di posizione, di qualsivoglia « assumption » nei riguardi di Bartleby e in fondo di qualunque tattica (secondo i diversi sensi che la parola assume nel contesto) viene più volte asserita in queste pagine, confermandosi con ciò nel lettore sempre meglio il senso dell'irreparabile. È naturale e logico dunque che a cominciare da questo punto si accentui ancora nel racconto il tono della disperazione e difatti si giunge poco dopo, seguendo il corso tortuoso della dialettica interna dell'avvocato, a disperare addirittura del principio dell'amore, del patto nuovo della carità che, sempre secondo quella dialettica, vien fatto rientrare persino, almeno parzialmente, nella categoria della pratica utilità. Esso è una garanzia, dice in sostanza l'avvocato e per lui l'autore, in quanto è norma saggia e prudente. E aggiunge, con una strana logica paradossale, che implicitamente asserisce la positività del male, che per altre passioni si giunge a uccidere, ma *non* per la carità, quasi che dunque si voglia inculcare attraverso il *test* negativo della capacità o meno d'uccidere la praticità dell'amore, l'amore venga considerato in base a questo curioso *test*, abbassato al livello di passioni quali « la gelosia, l'ira, l'odio, l'egoismo » cui viene paragonato, passioni per le quali *si uccide*, in luogo d'essere elevato almeno al livello di

sentimento superiore. Il brano, alquanto fiacco e di dubbia efficacia, ha tuttavia un'intonazione e una semisolennità predicatorie. L'avvocato vi si dichiara campione insieme della carità e della prudenza, d'un amore farisaico che pertanto non è vero amore, in fondo d'una pseudocarità. Insistiamo su questo passo perché esso ci sembra significativo nei confronti dell'ambiguità di Melville, essendo l'avvocato, come s'è detto, un personaggio almeno in parte autobiografico.

Con l'arrivo degli altri impiegati e coi loro commenti entrano in scena il farisaico senso comune, la ragione dei più, la pubblica ragione che prende scandalo dell'anormale e dell'eccezionale. Ancor più quella pseudocarità si lascia scoraggiare dalla pubblica opinione, quando il mormorio di clienti, di passanti, di casuali visitatori e il pettegolezzo che se ne produce, inducono l'avvocato, dopo gli ultimi tentativi di liquidare Bartleby, a sloggiare lui stesso. La morale è che Bartleby, irremovibile con altri mezzi dall'ufficio, finisce in prigione. E da questo momento il racconto assume una *allure* più strettamente simbolica. Intanto le prigioni son dette popolarmente «tombe» il che già insinua il finale tragico della morte del protagonista o a esso prelude. L'avvocato non può esimersi dal visitarlo, fargli visita, quasi in obbedienza, un'obbedienza involontariamente ipocrita e ancora una volta farisaica, al precetto di visitare i carcerati; l'unico fallo dello scrittore è stato quello dell'inaimovibilità, che per il resto ha persino ricusato il denaro che gli veniva offerto dall'avvocato, e questi lo trova ancora una volta immobile, in mezzo al cortile, a cui gli lasciano libero l'accesso per la sua innocuità. Ha «la faccia rivolta a un alto muro», anch'esso presumibilmente simbolico della solitudine e incomunicabilità del personaggio, e intanto dalle strette feritoie della prigione lo scrutano, lui assurdo innocente, «occhi d'assassini e di ladri». Più irraggiungibile che mai, alla voce dell'avvocato che lo chiama per nome non si volta neppure e risponde, restando con la faccia verso il muro, con una frase leggermente anomala: «I want nothing to say to you». A questo punto ci viene presentata un'altra comparsa comica o tragicomica, l'approvvigionatore privato dei carcerati, un'altra semplice cifra di quel tanto di straordinario che la normalità comporta, o in altri termini

un personaggio che potrebbe indurre alla normalità, alla media generale della sua condizione, Bartleby. Questi invece conferma la propria eccezionalità e anzi questa volta, rifiutando il soccorso, fa anche a meno del condizionale, nel pronunciare il suo motto solito, e usa l'indicativo: « I prefer not to dine to-day » e aggiunge con inusitata ironia: « I am unused to dinners ». L'avvocato dal canto suo riconferma la propria farisaica onorabilità quando all'insinuante approvvigionatore che gli domanda se ha conosciuto un noto malvivente, asserisce gravemente: « No, I was never socially acquainted with any forgers ». La catastrofe va silenziosamente maturando e il linguaggio del racconto ne diviene conformemente più allegorico e allusivo, pur restando pressoché immune dalla magniloquenza che contraddistingue altri racconti di Melville. In presenza di questo finale, di nuovo ci vien fatto di porre *Bartleby* in raffronto con *Benito Cereno*. Ivi Benito, alla fine del racconto, si trovava liberato dal suo antagonista ma non già da se stesso, al cospetto del mare e del cielo, al soffio degli alisei, e Delano lo esortava a liberarsi e ristorarsi nella contemplazione della benefica natura, ma l'altro rispondeva che gli elementi, a differenza degli uomini, non hanno memoria. In sostanza la situazione qui è analoga. Anche Bartleby viene invitato a contemplare il volto della natura nel verde della poca erba del cortile, nell'azzurro del cielo, e anche Bartleby non può corrispondere all'invito; anche lui potrebbe rispondere, come Benito a Delano, che la memoria glielo vieta. Risponde invece, laconicamente, che è dove è: « I know where I am ».

L'avvocato ritorna pochi giorni più tardi, ma quando torna la catastrofe, a insaputa di tutti, s'è già prodotta. La prigione per lui è intanto divenuta un monito o un rimorso materializzato, ché è stato pur lui ad abbandonare e involontariamente a uccidere Bartleby. La prigione diviene ai suoi occhi favolosa, numinosa, si miticizza insomma e, come sempre in Melville, l'allusione storica o leggendaria concorre alla miticizzazione. Stavolta il confronto è fornito all'autore dall'evocazione delle piramidi egizie con la loro imponenza e la loro cupezza, ma anche la verde e irresistibile vita della natura lancia il suo appello patetico: « The Egyptian character of

the masonry weighed upon me with its gloom. But a soft imprisoned turf grew under foot». Quel ciuffo d'erba attesta la ciclicità della vita; sembra «the heart of the eternal pyramids», e il seme di quell'erba l'han lasciato cadere dal cielo gli uccelli. L'avvocato trova Bartleby rannicchiato e rattrappito contro il muro, già morto. I suoi occhi che egli una volta, come s'è detto, aveva visto nell'ufficio «dull and glazed», li vede ora «dim» e «open». Qui conviene anche osservare, trattandosi d'uno scrittore come Melville in cui l'apprensione sensibile o meglio la rappresentazione di tale apprensione, ha un peso precipuo e particolare, che l'avvocato «apprende» la morte dello scrivano come una potente scossa elettrica, che la consapevolezza di questa morte è rappresentata insomma come un vero e proprio cataclisma cosmico: «I felt his hand, when a tingling shiver ran up my arm and down my spine to my feet». Anche qui la mente ci corre a Poe. L'intervento del *grub-man* è calcolatamente assurdo e amaro. Egli domanda se non voglia pranzare, se vive senza pranzare, e l'avvocato risponde di sì, che vive senza pranzare, e gli chiude gli occhi. E il critico analista insisterebbe forse su quel «pranzo» che Bartleby aveva già rifiutato in vita, su quell'elemento del «pranzare» assunto a sinonimo di vivere o sopravvivere. Ma l'ottuso e terragno vivandiere ancora non comprende quella enfasi, e domanda se Bartleby non si sia addormentato. Allora l'avvocato mormora, citando la bibbia, che egli dorme «with kings and counsellors». Ci troviamo dunque di fronte a un'intuizione pessimistica della morte come fine o piuttosto limite o addirittura meta della solitudine e dell'abbandono. Il racconto finisce, qui, ma il tema maggiore della morte come annichilimento occupa tutto il breve epilogo, un finale in sordina che, al pari di tutto il racconto, è enigmatico ed emblematico, non è e forse nemmeno vuole (come sarebbe avvenuto in Poe) una spiegazione, una soluzione. Le lettere non recapitate, o smarrite, che per tanti anni sarebbero state affidate a Bartleby prima che egli passasse alle dipendenze dell'avvocato, vengono dette non casualmente «lettere morte», esse in verità allegorizzano il mondo dei morti (prescindiamo qui dalla segreta allusione alla professione di Melville, la letteratura, che non a torto vi

è stata letta). Bartleby è come se fosse vissuto tanti anni fra i morti; quelle lettere simboleggiano il naufragio della buona volontà, la vanità dei tentativi individuali di giovare al prossimo. Anzi, Bartleby che raduna quelle lettere e le destina all'annuale rogo, ci vien rappresentato come un commesso funebre, che attende alla cremazione di quei morti, le lettere cioè che non sono mai giunte a destinazione: « Dead letters! does it not sound like dead men?... assorting them for the flames ». Il messaggio, il conforto che esse recano, viene sepolto dalla morte e distrutto dalla cremazione. E qui appare un dettaglio che volentieri diremmo metafisico e richiama in modo prossimo la maniera di John Donne, quello dell'anello che viene estratto da una lettera mentre il dito cui era destinato già si polverizza forse nella fossa e accanto ad esso, con un eclettismo caratteristicamente americano, troviamo il biglietto di banca, estratto da una altra lettera smarrita, denaro che fatalmente non recherà sollievo a nessuna miseria.

Bartleby da vivo s'è appropriato di quella morte e distruzione, e se il decesso vien registrato in quel momento, esso era già presente per così dire in tutti quegli anni. Quella morte epistolare è penetrata profondamente in lui. È, a nostro giudizio, proprio la complementarietà dei due personaggi, il riuscito a priori e il fallito a priori, che ce ne porge e ce ne misura il senso sfuggente e ambiguo, un senso che non si chiarisce nella conclusione. E qui Melville diverge da Poe, perché in Poe le conclusioni immancabilmente spiegano e risolvono con precisione matematica anche i congegni più complicati dei suoi racconti. Poe può ben dirsi il meno ambiguo, il più lucido e cerebrale fra i grandi narratori americani e il suo intellettualismo s'intende anzi meglio da un confronto con Melville, tanto più quando si tratti d'un racconto come questo che fra quelli di Melville è forse il più intellettuale; il distacco caratteristico di Poe non era consono alla natura di Melville. Un solo carattere può dirsi che contraddistingua tutta la maggiore narrativa americana dell'ottocento, quello della sensazionalità. Essa è infatti letteratura dell'eccezionale, quale una letteratura di tradizioni non remote non poteva non esserlo (si pensi, per converso, come l'eccezionale si temperi o s'ironizzi nel-

la nostra letteratura dell'eccezionale, in Boiardo, in Ariosto e già in Boccaccio).

Le ultime frasi dell'epilogo hanno una *allure* tutta biblicizzante e la frase conclusiva è un'apostrofe rettorica ma non disdicevole nella quale il misero protagonista viene assunto (proprio come avverrebbe in Dostoevski) a simbolo funzionale dell'umanità: « Ah, Bartleby! Ah, humanity! ».

La conclusione, insomma, è d'un pessimismo totale e riflette il profondo scoramento dell'autore nell'epoca in cui lo compose. Cosa resta infatti in Bartleby e in codesta « humanity » dell'umanità che Melville aveva esaltato benché decaduta in una pagina memorabile di *Moby Dick*, cosa resta di quella « democratica dignità che irradia senza fine da Dio medesimo »?

AUGUSTO GUIDI