

E. A. POE

E DUE CANZONI FEMMINISTE DELL'OTTOCENTO

1. *Once upon an evening dreary  
As I pondered, sad and weary,  
O'er the basket with the mending from the wash the  
day before...*

Così comincia, con un dissacrante salto di registro tematico e linguistico, una canzone intitolata *A Strike*, pubblicata dal giornale sindacale *Labor Leader* il 7 settembre 1889<sup>1</sup>. Si tratta di una protesta contro la ripartizione dei ruoli che affida alla donna l'intero carico del lavoro domestico, senza alcuna limitazione di orario e partecipazione dell'uomo. Dalla data della pubblicazione, si desume che la protesta contro il lavoro domestico non appartiene solo all'elaborazione dei movimenti femministi contemporanei, ma è presente anche in fasi precedenti della battaglia per la liberazione della donna. Infatti, sebbene i movimenti femministi organizzati nell'America dell'800 tendessero a privilegiare rivendicazioni appartenenti alla sfera dei rapporti giuridici e pubblici (culminando nella rivendicazione del diritto di voto), pure la questione del lavoro domestico è presente, se non altro, nella storia personale e nella formazione della coscienza di molte protagoniste. Per esempio, nell'autobiografia di Abigail Scott Duniway, protagonista della lotta per il voto nella regione del Northwest, si legge:

I, when not washing, scrubbing, churning or nursing the baby, was preparing [...] meals in our lean-to kitchen. To bear two

1. La canzone è stata ripubblicata in *American Labor Songs of the Nineteenth Century*, a cura di PHILIP S. FONER, University of Illinois Press, 1975.

children in two and a half years from my marriage day, to make thousands of pounds of butter every year for market, not including what was used [...] at home; to bake and clean and stew and fry; to be, in short, a general pioneer drudge, with never a penny of my own, was not a pleasant business for an erstwhile school teacher<sup>2</sup>.

Ritroviamo la protesta contro il lavoro domestico anche nelle canzoni popolari della tradizione orale, in cui generalmente questo tema contrappone la condizione della donna sposata a quella relativamente privilegiata della nubile:

Dishes to wash, spring to go to,  
When you're married, Lord, you've got it all to do  
Lord, don't I wish I was a single girl again<sup>3</sup>.

Single girl, oh, single girl  
She lays in bed 'til one  
Oh, lays in bed 'til one  
Married girl, oh, married girl,  
She's up before the sun,  
Oh, up before the sun<sup>4</sup>.

Tuttavia, *A Strike* si distingue da questa tradizione, come è evidente fin dalla prima lettura del testo, che riporto qui integralmente:

Once upon an evening dreary,  
As I pondered, sad and weary,  
O'er the basket with the mending from the wash the day  
before.

2. Citato in ELEANOR FLEXNER, *Century of Struggle. The Woman's Rights Movement in the United States*, Harvard University Press, revised edition, 1975, pag. 161.

3. *When I was Single*, in *Folk Song U.S.A.*, a cura di JOHN e ALAN LOMAX, New York, Duell, Pearce & Sloane, 1944.

4. *Single Girl*, cantata dalla Carter Family, nel disco *Anthology of American Folk Music*, a cura di HARRY SMITH, vol. 3 - Songs, Folkways FA/295.

As I thought of countless stitches  
 To be placed in little breeches  
 Rose my heart rebellious in me, as it oft had done before.  
 At the fate that did condemn me,  
 When my daily task was o'er  
 To that basket evermore.

John, with not a sign or motion  
 Read no thought of the commotion  
 Which within me rankled sore.  
 « He », thought I, « when day is ended,  
 Has no stockings to be mended,  
 Has no babies to be tended,  
 He can sit and read and snore!  
 He can sit and read and rest him;  
 Must I work thus evermore? »  
 And my heart rebellious answered,  
 « Nevermore; no, nevermore ».

For though I am but a woman,  
 Every nerve within is human,  
 Aching, throbbing, overworked,  
 Mind and body sick and sore,  
 I will strike. When day is ended,  
 Though the stockings are not mended,  
 Though my course can't be defended,  
 Safe behind the closet door  
 Goes the basket with the mending,  
 and I'll haunted be no more.  
 In the daylight will be crowded all the work that I will do.  
 When the evening lamps are lighted, I will read the papers,  
 too.

La prima differenza che vale la pena di notare è che dall'enunciazione di una protesta si passa qui ad una decisione di lotta e ad un programma rivendicativo. La forma di lotta dello sciopero viene qui estesa dal movimento sindacale al conflitto interno all'organizzazione del lavoro nella famiglia. Sono, d'altronde, gli anni della massima presenza

ed incidenza femminile all'interno delle nascenti organizzazioni operaie americane; e non più tardi di tre anni prima, la lotta per le otto ore aveva raggiunto il suo culmine con lo sciopero generale ed i fatti di Haymarket<sup>5</sup>. Perciò è significativo il fatto che la rivendicazione avanzata in questa canzone sia in ultima analisi una riduzione di orario, analoga a quella dello otto ore: se a prima vista possiamo credere di trovarci di fronte ad una semplice richiesta di un poco di tempo libero, una riflessione più attenta ci mostra che qui si manifesta invece una concezione che assimila il lavoro casalingo alle occupazioni extra-domestiche, e lo ritiene quindi passibile di una definizione dell'orario lavorativo come ogni altro lavoro. E' anche questa la ragione per cui si ritiene possibile estendere a questa rivendicazione una forma di lotta sindacale: perché, come mostra anche la sede di pubblicazione, è all'interno del movimento operaio che viene a collocarsi questa battaglia.

La caduta della distinzione tra lavoro domestico ed extra-domestico è facilitata anche da altre circostanze storiche. Non è casuale che il lavoro qui messo in discussione sia proprio il cucito. Da un lato, gran parte dell'occupazione extradomestica riguarda appunto l'industria dell'abbigliamento, per cui il lavoro extradomestico viene a coincidere con le mansioni domestiche; e le donne costituiranno la componente maggioritaria e più militante di sindacati avanzati come la International Ladies' Garment Workers Union e la Amalgamated Clothing Workers of America. Dall'altro, il carico di lavoro extra-domestico veniva spesso proseguito in casa: proprio attorno agli anni '90, era in pieno vigore il « tenement sweatshop system » in virtù del quale cucito domestico e cucito industriale si intrecciavano nel lavoro fatto in casa dalle donne dei quartieri popolari impiegate nell'in-

5. Cfr. FLEXNER, *op. cit.*, cap. XIV, pp. 199-207. Sulla lotta per le otto ore, cfr. JEREMY BRECHER, *Strike! The True History of Mass Insurgence in America from 1877 to the Present*, San Francisco, Straight Arrow Books, 1972 (trad. it., *Sciopero*, Milano, La Salamandra 1977).

dustria dell'abbigliamento<sup>6</sup>. Solo un pregiudizio duro a morire continua a poter tenere nettamente distinta la « donna che lavora » dalla casalinga<sup>7</sup>.

2. Tuttavia, i motivi di interesse di una canzone come *A Strike* non vanno ricondotti solo al suo contenuto politico, ma riguardano anche la fonte letteraria alla quale il testo rimanda, stabilendo un'interessante relazione intertestuale in cui si intrecciano la cultura letteraria e la cultura della base sindacale. Non è difficile infatti riconoscere, nel distico iniziale di *A Strike*, una citazione quasi letterale di *The Raven*, la poesia di Edgar Allan Poe, pubblicata nel 1845 e subito diventata uno dei testi poetici più conosciuti e popolari in America:

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary  
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore...<sup>8</sup>.

Il rapporto tra i due testi non riguarda, naturalmente, solo l'incipit, ma continua soprattutto con la ripetizione del refrain « Nevermore », che è forse l'elemento più immediatamente riconoscibile della ballata di Poe. Nonostante l'erraticità della punteggiatura e la diversa disposizione grafica (che divide in due i versi con la rima interna), *A Strike* conserva sostanzialmente la forma metrica e strofica del testo di Poe. Anche alcune delle tecniche usate da Poe sono conservate: in primo luogo l'attenzione alla sonorità, all'al-

6. Cfr. BARBARA MAYER WERTHEIMER, *We Were There. The Story of Working Women in America*, New York, Pantheon Books, 1977, capp. 15, 16, 17.

7. Questo è forse il limite più significativo del libro della Mayer Wertheimer. Dedicato alle donne occupate fuori dalle mura domestiche, pone giustamente la rivendicazione del riconoscimento della presenza delle donne nel movimento operaio e nel processo produttivo; ma non affronta mai, neanche per accantonarlo, il fatto che anche le donne escluse da queste realtà non possono non considerarsi « working women ».

8. EDGAR ALLAN POE, *Representative Selections* a cura di MARGARET ALTERTON e HARDIN CRAIG, New York, American Book Company, 1935.

litterazione, alla ripetizione. Ci sono tre coppie di versi che cominciano con le stesse parole; il caso più notevole è:

He can sit and read and snore!  
He can sit and read and rest him;...

La ripetizione identica di versi con varianti minime è presente infatti in quasi tutte le strofe di *The Raven*. Si tratta peraltro di una tecnica che rimanda a quell'aspetto dello stile narrativo della ballata popolare che è noto come « incremental repetition », in cui « a phrase or stanza is repeated several times with some small but material substitution at the same crucial spot »<sup>9</sup>.

E' possibile, tuttavia, rilevare anche alcune differenze significative. Confrontando i due versi iniziali, troviamo infatti che non tutte le parole coincidono: « evening » sostituisce « midnight »; « As » è al posto di « while »; « sad » sostituisce « weak ». La prima di queste tre sostituzioni può spiegarsi facilmente con l'esigenza di collocare l'azione narrata nel momento in cui la protagonista effettivamente comincia il suo lavoro di rammendo. Ma le altre sostituzioni appaiono abbastanza immotivate da rendere plausibile l'ipotesi che siano dovute in primo luogo al fatto che la citazione è fatta a memoria, anziché con il testo di Poe davanti agli occhi.

La qualità musicale e ritmica di gran parte dell'opera poetica di Poe, specialmente quando, come in questo caso, recepisce alcuni artifici della poesia di tradizione orale, tende a favorirne la memorizzazione. La sua stessa popolarità (tuttora esistente: *The Raven* è una delle poesie che sono più spesso fatte imparare nelle scuole medie e inferiori americane) suggerisce quindi la possibilità di un uso mnemonico

9. ALBERT B. FRIEDMAN, *Folk Ballads of the English-Speaking World*, New York, Viking Press, 1963, p. xvii. Per una discussione sulla funzione della « incremental repetition » nella ballata, cfr. GORDON HALL GEROULD, *The Ballad of Tradition*, Oxford University Press, 1957, pp. 105 segg.

del testo di Poe da parte dell'autrice di *A Strike*<sup>10</sup>. Questo attesterebbe quindi della presenza di *The Raven* in una fascia culturale, se non interna, almeno ai margini della tradizione orale. D'altra parte, lo stesso Poe è consapevole di una molteplicità di usi possibili del suo testo, all'interno dei diversi strati di pubblico, come mostra affermando in « *The Philosophy of Composition* » di avere composto *The Raven* con l'intento di scrivere una poesia « that should suit at once the popular and the critical taste » e di conseguire « that degree of excitement which I deemed not above the popular, while not below the critical, taste »<sup>11</sup>. Non è dunque motivo di sorpresa il fatto che alcuni versi, certi aspetti dello schema metrico, e l'artificio del ritornello « *Nevermore* » abbiano fatto presa sul gusto poetico e sulla memoria popolare. Oltre tutto, *A Strike* non è certo un caso isolato: la tendenza a mettere in musica i testi di Poe continua fino al folk-revival degli ultimi anni '60, quando un folk-singer di protesta come Phil Ochs incide le sue versioni musicali di *Annabel Lee* e *The Bells*, uniche canzoni non politiche del suo primo repertorio<sup>12</sup>.

La ragione prima delle sostituzioni verbali notate nel distico iniziale è dunque probabilmente la memorizzazione imperfetta. Tuttavia questa trasformazione produce effetti non trascurabili sulla forma e sul senso del nuovo testo. Colpisce infatti quella sostituzione di « *weak* » con « *sad* », che rimanda singolarmente ad una delle affermazioni programmatiche dello stesso Poe a proposito di *The Raven*:

Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the *tone* of its highest manifestation — and all experience has shown that this tone is one of *sadness*.

10. *A Strike* viene pubblicata anonima; in mancanza di indicazioni contrarie, mi pare logico ritenere che l'autrice sia una donna.

11. Le citazioni dalla « *Philosophy of Composition* » saranno tratte da *Representative Selections*, cit.

12. Cfr. i dischi di PHIL OCHS, *All the News that's Fit to Sing* e *I Ain't Marching Anymore*, Elektra EKS-7269 e EKS-7287.

Senza rendersene conto, dunque, l'autrice di *A Strike* mette in termini espliciti quel « tono » che Poe aveva affidato al suono, al ritmo, al clima generale; quello che Poe tendeva a suggerire, *A Strike* lo dichiara a tutte lettere. Si tratta di uno degli effetti che caratterizzano il passaggio dalla tradizione letteraria ad una fascia intermedia tra la tradizione orale popolare e quella scritta di massa: la trasformazione dell'implicito in esplicito, dell'ambiguo in univoco. Questo effetto si accompagna infatti alla scomparsa dell'allitterazione (« weak » e « while » sono sostituiti da « saw » e « as », lasciando solo « weary »), e dalla nuova composizione grafica che, scindendo in due il verso di Poe, rende il ritmo molto più marcato ed elementare.

D'altra parte, la sostanziale identità del metro e della strofa è più apparente che reale. Poe insiste infatti sull'assoluta originalità della forma metrica da lui adottata. « My first object (as usual) was originality », afferma; e prosegue:

Now, each of these lines, taken individually, has been employed before, and what originality the « Raven » has, is in their combination into stanzas; nothing even remotely approaching this combination has ever been attempted. The effect of this originality of combination is aided by other unusual, and some altogether novel effects, arising from an extension of the application of the principle of rhyme and alliteration.

Ma quando questo inusitato schema viene adoperato per la seconda volta, perde la qualità che lo motivava originariamente: la novità. In realtà, lo schema che Poe aveva adottato perché « altogether novel » viene qui riutilizzato per il motivo opposto: perché è universalmente noto. Il poeta sperimentale dell'avanguardia si trova così a dissodare il terreno per la produzione letteraria di massa; il sempre nuovo si trasforma in sempre uguale, l'innovazione diventa canone.

Ma sbagliremmo se vedessimo in questo passaggio un semplice effetto della natura ripetitiva e subalterna della cultura della base di massa del sindacato. In realtà, l'ado-

zione di una forma conosciuta è un requisito formale essenziale; trattandosi di una canzone, essa è necessaria per l'apprendimento e la ritenzione. Sebbene *A Strike* adoperi i materiali di Poe in senso opposto al suo, pure si basa su una concezione singolarmente analoga a quella di Poe: la scelta della forma metrica, e in generale i criteri compositivi alla base del testo, non sono fatti esteticamente autonomi, ma vanno ogni volta misurati in base al rapporto da stabilire con il pubblico.

Questo stesso procedimento è alla base di un'altra trasformazione, quella che riguarda la lunghezza del testo (da 18 a 3 strofe). Potrebbe trattarsi di un dettaglio irrilevante se non fosse che Poe si sofferma a lungo proprio sulla lunghezza giusta del componimento, scrivendo: « If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression ». *A Strike* adegua la lunghezza all'uso a cui è destinata: quello di essere imparata a memoria e cantata, magari in coro, dalle donne del sindacato. La « unity of impression » va intesa in due sensi: riguardo alle lettrici del giornale, di cui si cerca il consenso attivo; e riguardo ai futuri ascoltatori a cui le lettrici stesse canteranno la canzone. Perciò la canzone deve essere cantabile « at one sitting »<sup>13</sup>; di qui l'ulteriore riduzione, con il passaggio dalla forma (e quindi dalla dimensione) della ballata letteraria a quella della canzone politica, che ha nella lunghezza di tre strofe la sua dimensione più funzionale e comune. Anche in questo caso, dunque, la « philosophy » che sta dietro la trasformazione di *The Raven* in *A Strike* è la stessa che aveva presieduto alla composizione del testo originario.

Non è detto d'altronde che questa trasformazione vada sempre nel senso di un impoverimento: alla scomparsa di

13. La stessa riduzione di lunghezza si verifica nel confronto tra i testi delle ballate popolari provenienti da fonti scritte e quelli provenienti direttamente dalla tradizione orale. Va comunque aggiunto che di solito queste versioni più brevi, essenziali, sono molto più belle.

alcuni elementi di ambiguità e di spessore testuale corrisponde l'introduzione di altri. Penso soprattutto alla portata dissacratrice del distico iniziale di *A Strike*: dove il protagonista di Poe «pondered» curvo sugli esoterici testi di una sapienza dimenticata, la casalinga piega la schiena sul prosaico cesto dei panni di bucato da rammendare. L'incipit aveva evocato le aspettative letterarie connesse al ricordo di Poe: e invece irrompono bruscamente il prosaico, il quotidiano. Da una parola colta come «pondered» si passa con un brusco sbalzo tematico e linguistico ai termini del bucato e del rammendo, percepiti come antiletterari. Questo è tanto più vero se pensiamo alla figura, dietro le spalle della protagonista, del marito: anche lui, come il protagonista di *The Raven*, è immerso nella lettura (la cultura, l'informazione, la parola non appartengono alla casalinga), che è però percepita qui come inattività e dissacrata a sua volta dalla trasformazione del «pondering» in un prosaico ruscare.

C'è da chiedersi, insomma, se i «misteri» della sapienza dimenticata di *The Raven* non includano appunto questa innominabilità poetica del bucato e del cucito, cui *A Strike* trasgredisce introducendoli con sorprendente violenza. A voler giocare sulle parole, potremmo dire che al posto del «forgotten lore» di cui parla Poe, entra qui, nella migliore delle sue accezioni, il «folk-lore»: una sapienza (dimenticata?) che non ritiene necessario escludere i termini umili del quotidiano dalla sfera di ciò che può essere nominato in poesia. Proprio in questa violazione delle gerarchie del linguaggio consiste gran parte della provocazione di tanta poesia contemporanea delle donne<sup>14</sup>; una trasgres-

14. Penso per esempio a una poesia come «Trimming the Sails», di VASSAR MILLER: «I move among my pots and pans/ That have no life except my own,/ Nor warmth save from my flesh and bone,/ That serve my tastes and not a man's...». Oppure «The Quarrel», di DIANE DI PRIMA: «You know I thought I've got work to do too sometimes. In fact I probably have just as much fucking work as you do. A piece of

sione sentita ancora come tale nel 1970 doveva essere particolarmente brutale nel 1889.

In questa logica di rapporti intertestuali, anche la presenza di « sad » al posto di « weak » assume un'ulteriore stratificazione di significato. Certo, la sostituzione è inconsapevole; ma la memoria che ha dimenticato la debolezza, e ha portato a livello di esplicitazione la consapevolezza di quanto sia triste il proprio stato, è appunto la memoria di una donna che si prepara a scendere in sciopero. Che, infatti, non è un atto di « weakness ».

L'imitazione subalterna si rovescia così in dissacrazione: e d'altra parte i due momenti non sono mai tali da escludersi a vicenda in un testo di tipo parodistico. La parodia implica una tale padronanza del modello che viene messo a nudo e implicitamente criticato, da rendere quasi inevitabile l'imitazione; ma l'imitazione, non fosse altro che per lo spostamento straniante che realizza in casi come questo, produce effetti di violazione e irrisione della convenzione imitata. Semplificazione, esplicitazione, dissacrazione riassumono dunque i processi che accompagnano il passaggio di *The Raven* dalla tradizione scritta letteraria alla memoria orale collettiva, da questa alla tradizione scritta del movimento sindacale, e da qui, almeno nelle intenzioni, di nuovo alla tradizione orale di classe.

3. Un altro genere di rapporti tra oralità e scrittura, tradizione popolare e tradizione letteraria, si verifica nel caso di una canzone intitolata *The Housewife's Lament*, che tratta a sua volta del lavoro domestico. La canzone, di cui anche in questo caso riporto il testo, proviene dal diario di Mrs. Sara A. Price, una donna i cui figli — come riferisce Alan Lomax — morirono durante la Guerra Civile:

wood fell out of the fire and I poked it back in with my toe.// I am sick I said to the woodpile of doing dishes. I am just as lazy as you. Maybe lazier... ». Ambedue sono incluse nell'antologia *La poesia femminista*, a cura di NADIA FUSINI e MARIELLA GRAMAGLIA, Roma, Savelli 1974.

One day I was walking, I heard a complaining,  
 And saw an old woman the picture of gloom.  
 She gazed at the mud on her doorstep ('twas raining)  
 And this was her song as she wielded her broom.

*Chorus*

Oh, life is a toil and love is a trouble,  
 Beauty will fade and riches will flee,  
 Pleasures they dwindle and prices they double,  
 And nothing is as I would wish it to be.

There's too much of worriment goes to a bonnet,  
 There's too much of ironing goes to a shirt,  
 There's nothing that pays for the time you waste on it,  
 There's nothing that lasts us but trouble and dirt.

In March it is mud, it is slush in December,  
 The midsummer breezes are loaded with dust,  
 In fall the leaves litter, in muddy September  
 The wallpaper rots and the candlesticks rust.

There are worms on the cherries and slugs on the roses,  
 And ants in the sugar and mice in the pies,  
 The rubbish of spiders no mortal supposes  
 And ravaging roaches and damaging flies.

With grease and with grime from corner to centre,  
 Forever at war and forever alert,  
 No rest for a day lest the enemy enter  
 I spend my whole life in a struggle with dirt.

Last night in my dreams I was stationed forever  
 On a far little rock in the midst of the sea,  
 My one chance of life was a ceaseless endeavour  
 To sweep off the waves as they swept over me.

Alas! 'Twas no dream; ahead I behold it,  
 I see I am helpless my fate to avert —  
 She lay down her broom, her apron she folded,  
 She lay down and died and was buried in dirt<sup>15</sup>.

15. La canzone è stata ripubblicata da ALAN LOMAX in *Folk Songs of North America*, Doubleday, Garden City, 1970. Recentemente ne è

A differenza che nel caso di *A Strike*, qui l'origine è senz'altro nella tradizione orale. La metrica e le formule del testo inducono Lomax a ritenere che la canzone dovesse essere cantata su un motivo popolare irlandese, molto conosciuto, su cui si canta infatti una canzone intitolata *The Old Man's Lament*, che contiene molti versi analoghi a questa. Anche la formula di apertura — « One day I was walking, I heard... » — torna con varianti marginali in moltissime canzoni popolari. Solo per citare esempi presenti nella stessa raccolta di Alan Lomax, basta ricordare oltre a *The Old Man's Lament*, *The Sailor Cut Down in His Prime*, *I Never Will Marry*, *Streets of Laredo*: tutte le volte, questa formula ha la funzione di introdurre il racconto, per lo più in forma di monologo, di un personaggio che muore al termine della canzone. Motivo musicale, incipit, situazione ed esito narrativo sono dunque tutti interni alla tradizione popolare. Lo stesso si può dire, naturalmente, della forma strofa-ritornello, in quartine, che caratterizza infatti anche le altre canzoni affini.

Tuttavia si riscontrano nel testo elementi visibilmente estranei alla tradizione orale: e poco conta stabilire se siano il prodotto di una elaborazione di Mrs. Price su un testo tradizionale, oppure se siano il risultato di un'interpolazione precedente. E' significativo il terzo verso della prima strofa, praticamente incomprensibile se si ascolta il canto, e chiaro invece, grazie alle parentesi, nel testo scritto. La tradizione popolare tende infatti a fare di ogni verso un'unità autonoma, contenente un intero ed unico elemento di significato; mettere insieme l'atteggiamento della donna e le condizioni atmosferiche, con un mero legame logico causale, senza unificarli con qualche immagine, è tendenzialmente estraneo al codice poetico della tradizione popolare. Inutile peraltro

apparsa una versione discografica, incisa dal gruppo femminista Charlie's Aunts (composto da Kate Butler, Helen Tucker, Rebecca Mills), nel disco *Virgo Rising. Once and Future Woman*, Thunderbird LP 7037. Lomax ha tratto il testo da una precedente pubblicazione nella rivista *Sing Out!*, vol. 6, 1956.

sottolineare come in questo caso l'elemento proveniente dalla tradizione scritta si presenti come un inutile appesantimento: la canzone popolare tenderebbe a non aver bisogno di « spiegare » la presenza del fango informandoci che sta piovendo. Lo stesso si può dire del terzo e quarto verso della terza strofa, dove l'unità « in muddy September wallpaper rots » è spezzata dalla fine di verso.

Ma l'elemento che più è connotato nei termini della tradizione colta è il tema del sogno nella penultima strofa. Quelle non frequentissime volte che il sogno è espressamente descritto all'interno di una canzone popolare, esso si manifesta in termini assai diretti come la realizzazione di un evento temuto o desiderato, letteralmente rappresentato nel sogno stesso. Qui invece il sogno costituisce una rappresentazione indiretta, simbolica, della condizione della protagonista: si tratta di un procedimento più familiare alla letteratura.

Il rapporto simbolico che questa strofa istituisce tra la lotta contro le onde e la lotta contro lo sporco costituisce una spia della dimensione simbolica presente nell'intero testo (anche qui, si tratta in un certo senso di una « esplicitazione »: la tradizione orale usa meccanismi simbolici senza necessariamente sentire l'esigenza di dichiararli come tali). L'immagine della protagonista, in lotta contro l'assalto incessante delle onde che minacciano di travolgere la sua affannosa difesa, può infatti istituire un'analogia con il lavoro domestico; ma significa anche qualcosa di più e di altro. E' difficile sfuggire alla suggestione che questa ossessiva battaglia contro lo *sporco*, in cui consiste tutta l'esistenza della protagonista (« forever at war and forever alert ») si possa leggere sia sul piano letterale del lavoro domestico che su quello simbolico di una disperata difesa contro la *sporcizia* di un mondo che minaccia l'integrità (innocenza, virtù, purezza) della donna. A questo sembra infatti rimandare quell'immagine dello sporco che, con un movimento decisamente simbolico, accerchia la protagonista « from corner to centre ».

Come dice una frase fin troppo ripetuta nella compulsiva educazione alla pulizia dei bambini americani, «cleanliness is next to godliness». Rinchiusa in casa perché qualunque altra attività potrebbe «infangarla», la donna si vede affidare una ambigua mansione di «ordine», che definisce la «woman's sphere» come una sfera di essenziale pulizia e moralità: la base su cui si regge la amoralità dei comportamenti esterni delegati agli uomini. Nell'America della rivoluzione industriale e della frontiera, «woman was committed to the protection of society's morals, while in his insatiable appetite for chance, man needed to secure his rear by the safeguard of his private convent»<sup>16</sup>; «the order that men derived from home was the separation of the sexes and the subordination of women»<sup>17</sup>.

Il lavoro domestico si rivela allora non solo come un lavoro materiale particolarmente ossessionante (notiamo, di passaggio, che il termine «haunted» era presente anche in *A Strike*) e faticoso; si tratta anche di un lavoro simbolico che riassume tutta intera la funzione e l'identità affidate alla donna<sup>18</sup>. Per questo il lavoro domestico non finisce

16. G. J. BARKER-BENFIELD, *The Horrors of the Half-Known Life. Male Attitudes Toward Women and Sexuality in Nineteenth-Century America*, New York, Harper & Row, 1976, p. 46.

17. *Op. cit.*, pag. 48.

18. Questa identificazione tra la donna e il lavoro domestico è rappresentata con straordinaria coerenza e concisione nella ballata popolare anglo-scozzese, con il classico distico di apertura: «Lady Margaret sits in her bower door/ Sewing at her silken seam», con cui comincia per esempio *Hind Etin* (numero 41 nella raccolta canonica di FRANCES JAMES CHILD, *The English and Scottish Popular Ballads*, 1882-1898). Lo ritroviamo identico in *Prince Heathen* (104, versione B). Se ne possono citare molte varianti: «Fair Lady Isabel sits in her bower sewing» (*Lady Isabel and the Elf-Knight*, 4); «The King's young dochter was sitting in her window,/ Sewing at her silken seam» (*The King's Dochter Lady Jean*, 52); «Lady Margaret sits in her bow-window/ Sewing her silken seam» (c.s., versione B); «Lady Erskine sits in her chamber/ Sewing at her silken seam» (*Child Owlet*, 291). L'importanza di questa formula non sta solo nella sua frequenza, ma anche nella sua collocazione: quasi sempre in inizio, come a definire una volta per tutta la collocazione della protagonista. Il cucito è peraltro alternativo ad un'altra attività, quella di pettinarsi i capelli: così un'altra variante di *Hind Etin* comincia «May Margret stood in her bouer

mai: non esiste uno standard del quale ci si possa dire soddisfatte, non si arriva mai alla sufficienza, perché la « pulizia » è sempre minacciata<sup>19</sup>. Attraverso il lavoro domestico e la lotta contro lo sporco la donna è spinta a realizzare la sua « godliness », l'unico ideale di perfezione concepibile (ma mai raggiungibile) in un mondo dominato dalla corruzione e dal peccato; ed è un destino di perfezione che grava sulla donna come uno stigma perenne. Perciò la funzione domestica assume una specie di consacrazione religiosa: Ann Douglass fa l'esempio di quelle eroine di romanzi scritti da donne che esaltano la componente di sacrificio contenuta nel loro ruolo, come la protagonista di *Little Foxes* di Harriet Beecher Stowe, che impara a « look at her domestic trials as her haircloth, her ashes, her scourges — accept them — rejoice in them — smile and be quiet, silent, patient and loving under them »<sup>20</sup>. Il lavoro domestico, l'ossessione della pulizia e della perfezione, diventa allora la versione, sul piano materiale della condizione femminile quotidiana, dell'ascesi laica che caratterizza l'etica calvinista: ed ogni trasgressione, ogni inadeguatezza, ogni sconfitta comporta inevitabilmente ansia, senso di colpa, punizione<sup>21</sup>.

door,/ Kaiming doon her yellow hair»; e *Lady Isabel* (261) comincia con « 'T'was early on a May morning/ Lady Isabel combed her hair ». Tuttavia l'alternativa è solo apparente: la cura della propria persona è poco più che una variante della cura della casa, fa parte dei doveri domestici della donna nella società tradizionale ed è anch'essa tesa alla realizzazione di un modello di bellezza/purezza/femminilità (qui simboleggiato dai capelli lunghi).

19. « ...degli standard di pulizia domestica accompagnavano la purezza » nell'ambiente domestico femminile: Ann D. Gordon, Mari Jo Buhle, Nancy E. Schrom, « Le donne nella società americana », in AA.VV., *Donne bianche e donne nere nell'America dell'uomo bianco*, Milano, La Salamandra 1975, p. 73.

20. ANN DOUGLASS, *The Feminization of American Culture*, New York, Knopf, 1977 (la citazione viene direttamente da *Little Foxes* della Beecher Stowe). Il libro della Douglass mostra come questa funzione simbolica del ruolo domestico sia esaltata dalla graduale perdita della funzione direttamente produttiva che il lavoro casalingo aveva fino agli inizi dell'800.

21. La punizione è presente, con meno complicazioni psicologiche e più violenza, in una tradizione diversa, cattolica, come quella dell'Italia

4. In questo passaggio dall'oralità alla scrittura, anche *The Housewife's Lament* stabilisce un collegamento, implicito e forse inconsapevole, ma non per questo meno interessante, con il Poe di « The Philosophy of Composition ». Si tratta di una particolarità, apparentemente minuta ma assai significativa, nell'uso del refrain. Poe aveva scritto a questo proposito:

As commonly used, the *refrain*, or burden, not only is limited to lyric verse, but depends for its impression upon the force of monotone — both in sound and thought. The pleasure is deduced solely from the sense of identity — of repetition. I resolved to diversify, and so heighten, the effect, by adhering, in general, to the monotone of sound, while I continually varied that of thought: that is to say, I determined to produce continuously novel effects, by the variation of the application of the *refrain* — the *refrain* itself remaining, for the most part, unvaried.

The points being settled, I next bethought me of the nature of my *refrain*. Since its application was to be repeatedly varied, it was clear that the *refrain* itself must be brief... This led me at once to a single word as the best *refrain*.

centro-meridionale. Penso ad una canzone piuttosto diffusa in Abruzzo e nel Lazio meridionale, che comincia: « Mamma mia cara mamma/ dammi qualcosa da fare/ se torna mio marito/ mi trova a lavora' ». Ma la suocera consiglia alla sposa di andare invece a dormire; al ritorno, il marito chiede di sua moglie e delle sorelle, e gli viene risposto: « Le tue sorelle in camera/ a cucire e ricamare/ la sua sposina bella/ sta a letto a riposa' ». Allora il marito entrò in camera e uccide la moglie con un pugnale d'argento (salvo poi pentirsi, ma troppo tardi). Ho registrato questa canzone a Roma, da due donne immigrate dalla provincia dell'Aquila. Una versione a stampa, col titolo *La suocera* è pubblicata da GIANNETTA SIMONELLI, *Tradizioni popolari lirine*, Frosinone, 1970. Inutile sottolineare che il tema della punizione alla moglie che non lavora ricorre nella tradizione anglo-americana: cfr. p.es. *The Wife Wrapt in Whether's Skin* (Child 105). Significativa la storia di *The Laird o Drum* (Child 236), che preferisce una ragazza di umili origini ad una nobildonna perché questa non sa o vuole lavorare in casa. Il padre della sposa la loda così: « My daughter canna read or write,/ She never was at school/ Weel can she milk cow and ewe,/ And serve your house fu' well » (vers. C).

Ora, *The Housewife's Lament* si presenta a prima vista con un ritornello di tipo tradizionale, composto di quattro versi ripetuti identici dopo ciascuna strofa. Tuttavia, uno degli effetti più notevoli si produce attraverso la ripetizione, sempre in fine di strofa, di una singola parola con significato variabile: « dirt ». La troviamo infatti alla fine della terza, della sesta e dell'ottava strofa; le prime due volte si riferisce alla sporcizia che invade la casa della protagonista, mentre la terza volta riguarda la terra dentro la quale viene sepolta (suggerendo l'idea che la sporcizia finirà per sopraffarla come le onde nel sogno). Si tratta chiaramente della parola fondamentale della canzone, che rappresenta l'ossessione della protagonista e la sua inevitabile sconfitta; e con la sua duplicità di significati suggerisce la duplicità di livelli, personale e sociale, a cui può essere percepita la questione dello « sporco ». Per la sua centralità nel sistema di immagini del testo, per la sua costante collocazione come una specie di secondo refrain di una sola parola, per la variazione di significato cui è sottoposta, « dirt » svolge qui una funzione analoga a quella di « Nevermore » in *The Raven*.

Tuttavia sbagliremmo se attribuissimo questo uso del « single word refrain » alla sola influenza del precedente letterario di Poe. Lo stesso scrittore infatti non fa che perfezionare e razionalizzare una tecnica espressiva che proviene a sua volta dalla tradizione popolare. Infatti l'uso di chiudere le strofe, se non sempre con la stessa parola, almeno con parole di suono simile tra loro e di significato diverso è estremamente frequente nella ballata narrativa: per esempio, una delle versioni di *Gypsy Laddie* riportate dal Child è composta di 18 strofe, di cui 7 terminano con « laddie » o con « ladie » e le altre 11 con « dearie », « wearie », « near », « bear », « owre »<sup>22</sup>. Avevamo d'altronde già notato un esempio dello stesso genere rilevando la presenza in *The*

22. Per un'analisi più dettagliata di questo procedimento, cfr. A. PORTELLI, « *The Gypsy Laddie* », *Studi Inglesi*, num. 2, Bari 1975.

*Raven* (e di qui in *A Strike*) della tecnica della « incremental repetition ». Inutile poi sottolineare come *The Housewife's Lament* faccia un uso assai abbondante dell'allitterazione: per esempio, i quattro versi del ritornello contengono un'allitterazione ciascuno (anzi, il primo e il terzo ne contengono due). Anche in questo caso, si tratta di una caratteristica della poesia orale (penso alla formula, citata in precedenza, « sewing her silken seam », tra i tanti esempi possibili), che la tradizione della letteratura romantica accentua in modo particolare, come è evidente appunto nel Poe di *The Raven* e soprattutto di *The Bells*.

Siamo dunque di fronte ad un processo molto articolato: un testo di tradizione orale si arricchisce di elementi connessi alla tradizione letteraria scritta, che però questa ha a sua volta derivato, affinandoli e ridefinendoli, da procedimenti già presenti nella tradizione orale. Sia *The Housewife's Lament* che *A Strike* costituiscono dunque indicazioni di come la tradizione letteraria scritta e quella popolare orale non siano due universi separati e incomunicanti: nella rispettiva autonomia e identità, esse stabiliscono un rapporto reciproco e costante di scambio e di arricchimento.

5. In questo senso, è tutt'altro che da trascurare il fatto che nei casi esaminati lo scambio abbia come tramite Edgar Allan Poe e come terreno il lavoro domestico. Poe è l'autore che più consapevolmente individua il processo di formazione di due distinte tradizioni letterarie, quella dell'avanguardia e quella della letteratura di massa. Rivolgendosi a due livelli diversi di pubblico, Poe tiene provvisoriamente in contatto due tradizioni che si avviano a separarsi. Il suo pubblico « popolare » (inteso come « di massa ») ha ancora un rapporto con la cultura orale, e tende a ricostruire il suo testo con i procedimenti della memoria elaborati ai fini della comunicazione orale. D'altra parte, il pubblico « colto » riceve, tramite Poe, elementi provenienti in gran parte della tradizione popolare. Un articolato processo

di ascesa/discesa come quello che abbiamo esaminato trova in Poe un contesto adatto proprio perché il testo stesso di Poe contiene al suo interno la medesima dinamica alto/basso.

Il lavoro domestico a sua volta si propone come terreno di rapporto perché è una condizione che riguarda tanto le donne appartenenti alle classi non egemoni depositarie della cultura orale, che quelle delle classi medie e superiori, abituate al rapporto con la scrittura. Certo, il carico e le condizioni materiali sono diverse; ma forse proprio là dove tende a presentarsi in termini forse materialmente meno gravosi il lavoro domestico esplicita interamente il suo significato simbolico. Come la forma poetica inventata da Poe per *The Raven* si piega alle esigenze della forma popolare della canzone politica, così lo strumento dello sciopero inventato dal movimento operaio si trasforma per entrare dentro la conflittualità più profonda della famiglia.

ALESSANDRO PORTELLI

'MOBY-DICK; OR, THE WHALE':  
ANALISI DI UN TITOLO (\*)

1. *Storia del testo. Stato delle edizioni. Testo prescelto.*

Al pari di ogni altro testo, *Moby-Dick* ha inizio dal suo titolo. Non tutti i testi, tuttavia, pongono problemi ad uno stadio così preliminare delle indagini. *Moby-Dick*, quasi a voler annunciare la propria natura di testo infido e maligno, ce ne pone subito uno: il problema, appunto, del suo titolo.

Non disponiamo del manoscritto, né delle bozze di stampa rivedute dall'autore: manca quindi un'edizione critica definitiva. Inoltre, il libro ha avuto due prime edizioni, una in Inghilterra e una in America, uscite quasi contemporaneamente ma con titoli diversi. Sarà pertanto opportuno ricapitolare brevemente la storia di queste edizioni.

Il manoscritto del *Moby-Dick* fu accettato da un editore inglese, Richard Bentley, di Londra, il medesimo che aveva pubblicato tre precedenti libri di Melville: *Mardi* (1849), *Redburn* (1849) e *White-Jacket* (1850). Anche *Typee* (1846) e *Omoo* (1847) erano apparsi in prima edizione

\* Il presente studio si è diramato in maniera imprevista — ma non gratuita, secondo una logica melvilliana — da un lavoro in corso sui primi venticinque capitoli del *Moby-Dick*, di cui rimane parte integrante. Durante la ricerca, ho notato che di recente, e ovviamente in Francia, si va ponendo una specifica attenzione ai problemi relativi ai titoli delle opere letterarie (vedi per esempio, LEO H. HOEK, *Pour une sémiotique du titre*, *Materiali di lavoro* nn. 20-21, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, genn.-febb. 1973; meno interessante OLGA SCHERER, «Faulkner et le fratricide. Pour une théorie des titres dans la littérature», in *Etudes Anglaises*, XXX, n. 3, juillet-sept. 1977, pp. 329-336). Ciò mi ha indotto a soffermarmi più a lungo su questo aspetto del *Moby-Dick*; la relativa autonomia che, in questa luce, lo studio ha acquistato, mi persuade a pubblicarlo separatamente.

inglese, presso John Murray. A quei tempi, infatti, era molto importante, per un autore americano, assicurarsi una prima edizione inglese, poiché essa apriva la possibilità di una più facile e vasta circolazione su quel mercato librario, anche attraverso il gioco delle recensioni autorevoli, e al tempo stesso dava maggiori garanzie finanziarie sui diritti d'autore riscuotibili in quel paese. Questo costume editoriale aveva notevoli riflessi sui testi, che gli editori inglesi manipolavano con disinvoltura, intervenendo su di essi per ragioni dettate sia da preoccupazioni censorie di natura moral-commerciale (quanto più un romanzo si conformava alla morale corrente in materia di sesso, religione, politica e devozione monarchica, tanto meglio si poteva vendere o collocare presso le numerose e frequentatissime biblioteche circolanti) sia dall'opportunità di uniformare i testi al modello ortografico britannico<sup>1</sup>.

Ecco dunque che l'edizione inglese (apparsa il 18 ottobre 1851 a Londra, appunto presso l'editore Richard Bentley) presenta, oltre a numerose peculiarità testuali che in questo momento non ci riguardano, un titolo (*The Whale*) diverso da quello della prima edizione americana (apparsa a New York il 14 novembre dello stesso 1851 presso l'editore Harper), che è invece *Moby-Dick or, The Whale*.

Quest'ultima titolazione è la più attendibile. Sappiamo infatti che Melville non poté controllare e rivedere le bozze dell'edizione inglese, sulle quali intervenne pesantemente l'editore, mentre curò di persona quelle dell'edizione americana. Inoltre, per quanto riguarda la genesi del titolo, abbiamo la testimonianza di una prima modifica parziale, decisa da Melville in una fase intermedia. Proprio nel momento in cui l'edizione inglese andava in stampa, e cioè nel settembre 1851, Melville fece scrivere a Bentley dal fratello Allan per chiedere

1. Sulle censure apportate all'edizione inglese di *Moby-Dick* vedi WILLIAM S. AMENT, «Bowdler and the Whale», in *American Literature*, IV, n. 1, marzo 1932, pp. 39-46. Ora in PAUL GERHARD BUCHLOH - HARTMUT KRÜGER (a cura di), *Herman Melville*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1974, pp. 90-98.

che il nuovo libro non fosse più intitolato *The Whale*, ma *Moby-Dick*, sicché risaltasse meglio quello che doveva considerarsi « the hero of the volume ». Una seconda ragione era che « it is thought here that the new title will be a better *selling* title » (la sottolineatura è di Allan Melville)<sup>2</sup>. Le operazioni tipografiche erano ormai troppo avanzate perché il titolo potesse essere modificato, ma la richiesta rimane indicativa delle intenzioni dell'autore. E' indiscutibile, quindi, che il titolo da prendere in considerazione sia quello dell'edizione americana, seguita più da vicino dall'autore, e che presenta una sintesi del titolo britannico e della proposta successiva. Analoga preferenza per il testo complessivo dell'edizione americana è del resto manifestata dalla maggior parte degli studiosi, anche se la perdita del manoscritto e delle bozze originali toglie ogni certezza assoluta, e rende indispensabile un attento lavoro di collazione dei vari testi disponibili. Tale lavoro è stato in gran parte affrontato per l'approntamento delle cinque edizioni del testo melvilliano che si possono considerare « critiche » (nel senso che si sono poste il problema di una verifica del testo)<sup>3</sup> mentre si attendono la concordanza, a cura di Hennig Cohen, e la lezione

2. JAY LEYDA (ed.), *The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville, 1819-1891*, 2 voll., Harcourt, Brace and Co., New York, 1951; lettera di Allan Melville a Richard Bentley, p. 427. Di quest'opera, che raccoglie tutti i documenti reperiti a quella data sulla vita di Melville, anche i più minuti, e costituisce quindi un punto di partenza obbligato per ogni indagine sulla biografia melvilliana, è uscita una ristampa arricchita di un Supplemento presso la Gordian Press, New York, 1969.

3. 1. *Moby-Dick; or, The Whale*, a cura di WILLARD THORP, Oxford University Press, New York, 1947 2. *Moby-Dick or, The Whale*, a cura di LUTHER S. MANSFIELD e HOWARD P. VINCENT, Hendricks House, New York, 1952 (si noti l'assenza del punto e virgola a metà del titolo). 3. *Moby Dick; or, The Whale*, a cura di CHARLES FEIDELSON, JR., Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1964. 4. *Moby-Dick*, a cura di HARRISON HAYFORD e HERSHEL PARNER, Norton, New York, 1967; è la cosiddetta « Norton Critical Edition »; a p. XIII viene data la titolazione completa *Moby-Dick; or, The Whale*. I due studiosi mettono in rilievo l'importanza dell'edizione britannica (secondo loro sottovalutata), dal momento che Melville, inviando le bozze americane all'editore inglese, le corresse abbondantemente, « anche se non

probabilmente definitiva del testo, in preparazione nell'ambito dell'edizione completa dei testi melvilliani curata dall'*équipe* di studiosi della Northwestern University di Evanston (Illinois), d'intesa con la Newberry Library di Chicago<sup>4</sup>. La definizione del titolo riveste — come si vedrà — una sua importanza anche per l'interpretazione del testo, e questa è una ragione sufficiente per insistervi, con tanta maggior enfasi in quanto neppure le edizioni più recenti ed accurate sono giunte a scelte del tutto omogenee<sup>5</sup>.

## 2. «Contenuto» del titolo.

Come ogni titolo, anche questo fornisce una indicazione di contenuto, indicazione che siamo tradizionalmente abituati a raccogliere per prima e a considerare basilare, solida, verificabile. Essa dice al lettore «di che cosa parla» il libro; qui, per usare le parole di Allan Melville, annuncia «the

systematically», apportando anche lievi modifiche che non poterono invece comparire nell'edizione americana (p. 475). 5. *Moby-Dick; or, The Whale*, a cura di HAROLD BEAVER, Penguin Books, Harmondsworth, 1972. Lo studioso inglese concorda con Mansfield e Vincent (Hendricks) nel giudicare più autorevole la prima edizione americana (p. 44). Le citazioni melvilliane di questo studio sono tratte dal testo curato dal Beaver.

Accanto alle edizioni sopra elencate si può ricordare il testo, non critico, in due volumi (*Moby-Dick or, The Whale*; senza punto e virgola), compreso in quella che resta finora l'unica edizione completa delle opere melvilliane, la cosiddetta «Standard Edition»: *The Works of Herman Melville*, Constable & Co., Londra, 1922-24, 16 voll., riedita nel 1963 da Russell & Russell, New York.

4. *The Writings of Herman Melville; The Northwestern-Newberry Edition*, diretta da HARRISON HAYFORD, HERSHEL PARKER e G. THOMAS TANSALLE, con la collaborazione di altri studiosi, sotto l'egida del CEAA (Center for Edition of American Authors).

5. Per ulteriori notizie sulle questioni attinenti ai testi melvilliani in genere, si veda la puntuale e aggiornata bibliografia in HERMAN MELVILLE, *Opere scelte*, a cura di CLAUDIO GORLIER, 2 voll., Mondadori, Milano, 1972 e 1975, che tuttavia non menziona l'importante edizione del Beaver, testualmente accurata e ricca di un apparato di note e di commenti che supera le 300 pagine.

hero of the volume ». Si parlerà dunque di balene, anzi di capodogli, e in particolare di un certo capodoglio cui, come a una persona, è stato imposto un nome. Ma ricordiamo Roland Barthes:

la dénotation n'est pas le premier des sens, mais elle feint de l'être; sous cette illusion, elle n'est finalement que la dernière des connotations (celle qui semble à la fois fonder et clore la lecture), le mythe supérieur grâce auquel le texte feint de retourner à la nature du langage, au langage comme nature: une phrase, quelque sens qu'elle libère, postérieurement, semble-t-il, à son énoncé, n'a-t-elle pas l'air de nous dire quelque chose de simple, de littéral, de primitif: de *vrai*, par rapport à quoi tout le reste (qui vient *après*, *au-dessus*) est littérature? (corsivi dell'autore)<sup>6</sup>.

E ricordiamo anche i problemi di scrittura cui, paradossalmente, si è trovato di fronte un uomo di scienza. Nel 1895, accingendosi a descrivere i fenomeni isterici, Freud comprende di dover ricorrere ad un linguaggio capace di adeguarsi a « un oggetto mentale estremamente complicato » che va osservato da « diversi punti di vista », e pertanto conclude: « Non cessa di stupirmi il fatto che le storie cliniche che scrivo si leggano come novelle e siano, per così dire, prive dell'impronta rigorosa della scientificità. Mi devo consolare pensando che ciò vada attribuito evidentemente alla natura del soggetto, più che a una mia preferenza ». Anche ai fini dell'indagine scientifica diventa necessario ricorrere a « una descrizione dettagliata dei processi mentali del tipo che siamo abituati a trovare nei poeti »<sup>7</sup>. Impeccabili le deduzioni che ne trae Franco Rella:

6. ROLAND BARTHES, *S/Z*, Seuil, Parigi, 1970, p. 16 (in it. Einaudi, Torino, 1973).

7. SIGMUND FREUD, *Studien über Hysterie* (1895), in *Gesammelte Werke*, I, Fischer, Francoforte, 1952 (1972<sup>4</sup>), p. 227: « ... es berührt mich selbst noch eigentümlich, dass die Kranken-geschichten, die ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind, und dass sie sozusagen des ernstesten Geprägtes

Il testo analitico si presenta quindi come un linguaggio figurale, come un insieme di «storie», come un complesso di paragoni e di metafore, ma è soltanto attraverso questi paragoni e queste metafore che diventa possibile descrivere *letteralmente* un materiale « pluridimensionale e complesso », che non è mai stato descritto, anche se è stato più volte « rappresentato ». Allora, paradossalmente, è proprio il linguaggio *piano*, « rigoroso », non metaforico, della scienza e della filosofia che assume lo statuto di descrizione metaforica (rappresentazione), di *Umweg*, di diversione. Ed è invece proprio l'intreccio metaforico della *Bildersprache*, la sua materialità, che decostruisce il linguaggio piano, *flächenhaft*, che copre la materialità pluridimensionale e complessa e che ci permette di cogliere *da diversi punti di vista* i diversi dialetti dell'inconscio (corsivi dell'autore)<sup>8</sup>.

### 3. Sociologia della letteratura: il titolo come esca.

Sul piano pubblicitario, commerciale (cui Melville, pur controvoglia, doveva prestare qualche attenzione, date le precarie condizioni economiche in cui versava) un titolo siffatto avrebbe contribuito a ricattare l'interesse di quei lettori che già avevano accolto con favore le sue precedenti storie marinarische ma erano stati delusi dalle astruserie metafisico-allegoriche di *Mardi*; ecco perché Melville, rivolgendosi all'editore inglese attraverso il fratello Allan che gli faceva da agente, tiene a sottolineare l'importanza della balena, proponendola (falsamente, almeno in larga misura)<sup>9</sup> come « the

der Wissenschaftlichkeit entbehren. Ich muss damit trösten, dass für dieses Ergebnis die Natur des Gegenstandes offenbar eher verantwortlich zu machen ist als meine Vorliebe. [...] eine eingehende Darstellung der seelischen Vorgänge, wie man sie vom Dichter zu erhalten gewohnt ist » (in it. in *Opere*, vol. I, Boringhieri, Torino, 1967).

8. FRANCO RELLA, *Introduzione* a AA.VV., *La critica freudiana*, Milano, Feltrinelli 1977, pp. 17-18.

9. « Solo perché da lei prende nome il libro, e perché su di lei converge l'azione, la Balena Bianca è stata a volte erroneamente considerata la vera protagonista del romanzo, o ha perlomeno costituito il centro esclusivo delle discussioni ermeneutiche ». GLAUCO CAMBON, « La caccia ermeneutica a 'Moby Dick' », *Studi Americani*, n. 8, 1962, p. 12.

hero of the volume ». Inoltre l'attribuzione del nome « Moby Dick » avrebbe sicuramente richiamato alla memoria di molti il ricordo di una balena reale, « Mocha Dick », così chiamata dal nome dell'isola cilena presso cui era stata avvistata; « Mocha » (pr. « moka ») alludeva anche, ironicamente, al colore della balena, che era « bianca come la lana »<sup>10</sup> e veniva invece ridefinita « color caffè ». Mocha Dick era famosa, ai primi dell'Ottocento, per la sua inafferrabilità e ferocia, tanto che ancora se ne favoleggiava e se ne scriveva al tempo della stesura del romanzo; una certa fascia di pubblico, quindi, sarebbe stata invogliata all'acquisto e alla lettura di quello che prometteva di essere un avvincente racconto (se non addirittura un resoconto) di avventure marinaresche.

4. *Significante e significato. Sessualità e diabolicità. Anticipazione delle due prospettive fondamentali: Ahab e Ismaele.*

*Moby-Dick; or The Whale* è però un titolo ben diverso da quelli che giustamente contrassegnano narrazioni definibili come realistiche e lineari: *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, per esempio, o *The History of Tom Jones, a Foundling*, o *Emma*.

Sotto un profilo tassonomico, esso è suddiviso in due parti, simmetricamente disposte, ciascuna delle quali si compone di otto lettere, tutte maiuscole e, almeno nella prima edizione americana, tipograficamente identiche:

MOBY-DICK;  
OR,  
THE WHALE.

10. Così la descriveva JEREMIAH N. REYNOLDS in « Mocha Dick: or the White Whale of the Pacific », nel *Knickerbocker Magazine*, maggio 1839, riprodotto inizialmente da R.S. GARNETT sul *Blackwood's Magazine*, CCXXVI, dic. 1929, pp. 841-858, e ora in MANSFIELD-VINCENT (1952), pp. 691-693 (le cui « explanatory notes », di 263 pagine, offrono le più esaurienti informazioni sulle « fonti » di *Moby-Dick*); HAYFORD-PARKER (1967), pp. 571-590; BEAVER (1972), pp. 991-1011.

Questa simmetria si bilancia sulla particella « or », disgiuntiva, eguagliante ed esplicativa al tempo stesso, stampata in corpo minore.

La prima parte del titolo si scinde, a sua volta, quasi per irresistibile gemmazione, in due termini di quattro lettere ciascuno. Altra simmetria, altra dicotomia.

Sul piano matematico, la somma delle lettere del titolo aventi pari importanza è  $(4+4)+8 = 16$ . Secondo le deduzioni di Viola Sachs<sup>11</sup>, che si fondano su decifrazioni esoteriche e su calcoli cabalistici, e prescindono comunque da un'analisi del titolo, 16 è il numero-chiave del libro. Coincidenza singolare ed interessante, in quanto convalida l'ipotesi che la chiave del libro sia riposta anche nel titolo.

*La prima parte del titolo: analisi del significante.* Sotto il profilo semantico, la prima parte del titolo sarebbe incomprendibile se non venisse definita dalla seconda, che ci fa capire come quei due termini (« Moby-Dick ») costituiscano un nome proprio riferito, anziché — come di consueto — ad una persona, ad un cetaceo. L'uso di un nome proprio come titolo è tipicamente melvilliano: tutte le opere scritte prima del *Moby-Dick*, così come le troviamo elencate sui frontespizi della prima edizione americana e di quella inglese, portano titoli nominali: *Typee*, nome di una tribù polinesiana; *Omoo*, appellativo polinesiano corrispondente a « vagabondo »; *Mardi*, il mitico arcipelago; *Redburn*, cognome del protagonista, usato sempre come nome; *White-Jacket*, soprannome del protagonista; lo stesso vale per moltissime opere posteriori a *Moby-Dick*: *Pierre*, *Israel Potter*, *Clarel*, *John Marr*, *Bartleby*, *Benito Cereno*, *Billy Budd*... Rispetto agli analoghi casi, « Moby-Dick » presenta un aspetto particolare: quello di non esprimere un significato specifico<sup>12</sup>.

11. VIOLA SACHS, *La Contre-Bible de Melville: « Moby-Dick » déchiffré*, Mouton, Parigi-L'Aia, 1975, p. 23: « L'architecture de *Moby-Dick* repose sur le carré magique du nombre 16 ».

12. In un libro che descrive le attività abolizioniste svoltesi nella zona di Boston (WILBUR H. SIEBERT, *The Underground Railroad in*

« Moby », soprattutto, non è un appellativo consueto, non possiede un significato assegnato, e può essere ricondotto solo per via associativa ad un concetto, che è quello di mobilità, proprio del vocabolo «mobile», pronunciato «mòubil» o «mòubl», con la seconda sillaba appena percepibile, e quindi accostabile sul piano fonico a «Moby»<sup>13</sup>.

Estendendo l'indagine sull'unico piano qui praticabile, quello del significante, notiamo che la vocale tonica di «Moby» è scura. Secondo Fonagy, «le metafore dei grammatici trovano un complemento vissuto nella poesia, dove effettivamente le vocali 'chiare' sono associate alla luce e alla gioia, le 'scure' all'oscurità, alla tristezza e alla morte»<sup>14</sup>. Inoltre, alle vocali «si attribuisce sovente anche un sesso. Le vocali I, E, U, [evidentemente da intendere co-

*Massachusetts, Worcester, Mass., 1936, p. 20*) Walter Harding ha trovato menzione di un battello chiamato *Moby Dick* che, nell'estate del 1847, avrebbe trasportato da Albany (patria degli avi materni di Herman, e luogo in cui egli passò una parte di quella stessa estate del 1847) a Boston (dove risiedeva il suocero, Lemuel Shaw) il primo schiavo fuggiasco (WALTER HARDING, «A Note on the Title *Moby-Dick*», in *American Literature*, XXII, n. 4, gennaio 1951, pp. 500-501). Ma SIDNEY KAPLAN («The *Moby-Dick* in the Service of the Underground Railroad», in *Phylon*, XII 2nd Quarter, 1951, pp. 173-176) afferma che tale battello non venne costruito prima del 1852, e quindi molto tempo dopo la stesura del romanzo. Lo ricordano MANSFIELD-VINCENT (1952), p. 695.

13. NEWTON ARVIN (*Herman Melville*, Sloane, New York, 1950; rist. Viking Press, New York, 1963, p. 145) accenna ad una possibile connessione tra «Moby» e l'idea di «mobility», mentre molto più tenue mi sembra il legame fra «Moby» e il biblico «Moab» proposto da MANSFIELD-VINCENT (1952), p. 695, come «not unreasonable»: Moab era figlio di Lot e della sua figlia maggiore, e il nome significava «seme del padre» (*Genesis*, XIX, 37). I Moabiti erano idolatri, e spesso usati da Jehovah per punire gli Israeliti. Inoltre Moab e Ahab sono menzionati insieme in un passo di 2 *Re* I, 1: «Allora Moab si ribellò contro Ismaele dopo la morte di Ahab». GEORGE R. STEWART («The Two *Moby-Dicks*», in *American Literature*, XXV, n. 4, gennaio 1954, p. 432) suggerisce, senza insistervi troppo, che «Moby» derivi dalla fusione di «Mocha» e di Toby, il personaggio di *Typee*.

14. ILSÉ BARANDE, *Introduzione a IVAN FONAGY*, «Il carattere pulsionale dei suoni del linguaggio», ne *Il piccolo Hans*, n. 12, settembre-dicembre 1976, p. 57. Il testo originale del Fonagy è «Les bases pulsionnelles de la phonation», in *Revue française de psychanalyse*, XXXIV, n. 1, 1970.