

QUATTRO RACCONTI GOTICI DI MELVILLE

Ad un'analisi semantica i racconti di Melville presentano serie coerenti di scelte strutturali: parole ed immagini hanno una funzione fondamentale in quanto esse, ne sia l'autore consapevole o meno, si caricano di potenziali significati e tradiscono giudizi di valore. Nei racconti le immagini tratte dalla letteratura gotica sono a tal punto frequenti che l'influsso di questa tradizione appare scontato¹. Ciò che resta da definire è quale significato essa abbia avuto per Melville e a qual fine e in che modo egli ne abbia utilizzato i procedimenti ed i motivi.

Nell'elenco compilato da Merton M. Sealts² dei libri acquistati o presi in prestito da Melville riscontriamo la presenza di romanzi come *Vathek* di Beckford, *The Castle of Otranto* di Walpole, *A Princess of Thule* di Blake, *Frankenstein* della Shelley, *Caleb Williams* di Godwin, e di un trattato come *A Philosophical Enquiry* di Burke, quest'ultimo ad attestare un interesse critico e consapevole nei confronti della narrativa del terrore. Per quanto riguarda gli scrittori del romanzo tedesco dell'orrore sappiamo soltanto che nel 1850 prese in prestito da un amico il *German Romance* di Carlyle, in cui compaiono traduzioni di opere di scrittori romantici e qualche volta gotici come Tieck e Hoffmann; mentre d'altro canto è noto che possedeva *Titan* di Richter e *Der Geistesher* di Schiller.

1. L'influsso della letteratura gotica sull'opera di Melville è già stato studiato in modo dettagliato da HEINZ KOSOK in *Die Bedeutung der Gothic Novel für das Erzählwerk Herman Melvilles* (Hamburg 1963) e da NEWTON ARVIN in «Melville and the Gothic Novel», *New England Quarterly* (1949), 35-48. Tuttavia essi si sono limitati a stabilire la consistenza di tale influsso attraverso l'analisi dei *devices* gotici impiegati da Melville. Si avverte in entrambi i casi l'assenza di un tentativo di andare oltre un confronto testuale per indagare quali siano state le motivazioni che hanno determinato l'impiego della *machinery* gotica e in quale modo essa sia stata utilizzata. L'inclinazione di Melville verso tale gusto ci viene quindi presentata come una sorta di capriccio letterario, un atteggiamento eccentrico rispetto alla tematica più seria dello scrittore.

2. MERTON M. SEALTS, «Melville's Reading: A Check-list of Books Owned and Borrowed», *Harvard Library Bulletin*, II (1948), 141-163, 378-392; III (1949), 268-277, 407-421; IV (1950), 98-109; VI (1952), 239-247.

Tra le opere degli scrittori americani che si erano ispirati al gotico aveva letto *The Red Rover* di Cooper; possedeva poi le opere complete di Poe e di Hawthorne, incluso *Mosses From an Old Manse*. Di quest'opera, da cui traspare un certo gusto per il gotico, fu entusiasta al punto da scrivere una recensione, nella quale dimostrava di apprezzare in Hawthorne soprattutto l'interpretazione del gusto gotico, quel continuo muoversi tra zone di luce e di oscurità, fino ad approdare ad una «blackness ten times black». Secondo Melville «this great power of blackness» derivava a Hawthorne da «that Calvinistic Sense of Innate Depravity and Original Sin, from whose visitations, in some shape or other, no deeply thinking mind is always and wholly free»³. In effetti sembra egli stesso incapace di definire esattamente ciò che lo attrae in quell'opera: all'inizio della recensione afferma che la qualità più notevole e rara di cui Hawthorne avesse dato prova in questi racconti era la «great art of telling the truth»; in seguito tuttavia si mostra via via più interessato a quegli aspetti di *Mosses* che gli appaiono tipicamente gotici. In definitiva sembra apprezzare Hawthorne tanto più in quanto questi, pur continuando a fare ampio uso di *devices* gotici, aveva concentrato il suo interesse sul problema psicologico del male, trattando il gotico in modo simbolico e traducendone la *machinery* in metafore di terrore psicologico, sociale e metafisico⁴. L'opera di Hawthorne, così come Melville l'aveva interpretata, veniva a costituire quel *trait d'union* tra Shakespeare, la letteratura gotica europea e la tradizione americana, capace di dare omogeneità ai vari influssi che in modi diversi lo avevano contagiato.

Melville aveva trovato nei romanzi gotici facili spunti comici, come dimostrano i primi frutti della sua attività letteraria, *Frag-*

3. HERMAN MELVILLE «Hawthorne and His Mosses», *Literary World* (17 agosto 1850).

4. HUBERT H. HOELTJE ha osservato come questa recensione, «however revelatory of of Melville» non possa comunque essere considerata una valida interpretazione di *Mosses*, ma dimostri piuttosto l'ingenuità di Melville come critico nel voler attribuire a Hawthorne la propria visione della realtà: «...what must one think of the 'blackness ten times black', which Melville, in holding a mirror up to himself saw pervading Hawthorne through and through? HUBERT H. HOELTJE, «Hawthorne, Melville and 'Blackness'», *American Literature*, v. 37, 1 (marzo 1965), 41-51.

ments from a Writing Desk, pubblicati nel 1839; questa tendenza ritorna anche nei *Piazza Tales*, in «The Apple-Tree Table», l'unico racconto in cui Melville inserì tutti i particolari necessari a creare un *setting* gotico in senso tradizionale, per raggiungere un effetto di comicità piuttosto che di terrore. Al centro della vicenda è un tavolo «dingy and dusty», ingombro di «be-crusted, old purple vials and flasks, and a ghostly, dismantled old quarto», che il narratore ha reperito in «a very old house in an old-fashioned quarter of one of the oldest towns off America». Si tratta di una soffitta che «had been closed for years», tanto che «it was thought to be haunted». Il tavolo in questione è caratterizzato da «two plain features... significant of conjuration and charms the slab being round, supported by a twisted little pillar, which, about a foot from the bottom, sprawled out into three crooked legs, terminating in the three cloven feet. A very satanic-looking old table, indeed»⁵. Come si vede ci sono tutte le premesse per un racconto di fantasmi; Melville parla esplicitamente di «a Gothic pulpit-stairway, leading to a pulpit-like platform, from which a still narrower ladder someways higher to the lofty scuttle»⁶. Tuttavia, proprio perché tutto è detto fin dall'inizio e ben poco spazio è lasciato all'immaginazione, il racconto non va oltre queste premesse ed il *setting* gotico fa da sfondo ad un divertente quadro di vita familiare, mentre la leggerezza di tono ci induce a pensare ad un uso più parodistico che non metaforico della tradizione gotica. È comunque interessante notare come in un racconto come questo, in cui i presunti fantasmi ed il carattere misterioso del tavolo non costituiscono altro che il pretesto per una gradevole comicità, Melville trovi modo di introdurre il motivo del patto faustiano, trattandolo tuttavia semplicemente, come uno di quegli elementi che sono parte integrante della *machinery* di un romanzo gotico (si pensi all'impotanza che tale tema aveva assunto in *Moby Dick*):

...I turned inward to behold the garret now unwontedly lit up. Such humped masses of obsolete furniture. An old escritoire.....and broken-

5. *The Complete stories of Herman Melville*, a cura di JAY LEYDA New York, 1949.

6. *Ibidem*, 410.

down chairs, with strange carvings, which seemed fit to seat a conclave of conjurers. And a rusty, iron-bound chest, lidless, and packed full of mildewed old documents; one of which, with a faded red ink-blot at the end, looked as if it might have been the original bond that Doctor Faust gave to Mephistopheles — and, finally, in the least lighted corner of all ... stood the little old table one hooped foot, like that of the Evil One — dimly revealed through the cobwebs. What a thick dust, half paste, had settled upon the old vials and flasks; how their once liquid contents had caked, and how strangely looked the mouldy old book in the middle — Cotton Mather's *Magnalia* ⁷.

In seguito, riferendosi all'impressione ricevuta dalla lettura di questo volume, scriverà:

I was, in fact, under a sort of fascination... I felt nervous. The truth, that though, in my previous night-readings, Cotton Mather had but amused me, upon this particular night he terrified me... Now for the first time it struck me that this was no romantic Mrs. Radcliffe who had written the *Magnalia*, but a practical, hard-working, earnest, upright man, a learned doctor, too, as well as a good Christian and orthodox clergyman ⁸.

In questo modo Melville pone le tradizioni e le credenze del calvinismo nella stessa dimensione leggendaria dei fantasmi e dei racconti di spiriti. Vale a dire, ripropone ad un livello più superficiale ciò che aveva affermato a proposito di *Mosses from an Old Manse*, considerando retaggio del calvinismo quell'attrazione che spinge una mente sensibile verso il mondo di tenebre e di oscurità che si cela al di sotto delle apparenze del mondo fenomenico.

Uno dei temi principali dei racconti, su cui si insiste soprattutto in «The Piazza», è il carattere illusorio della realtà: un gioco di luci determina un'illusione ottica, inducendo il protagonista a crearsi un'idea fantastica del panorama che gli si offre dalla veranda: il luogo gli appare «one spot of radiance, where all else was shade. Fairies there, thought I, some haunted ring where fairies

7. *Ibidem*, 412.

8. *Ibidem*, 415.

dance»⁹. Ma il sogno non ha lunga durata, ed egli sarà costretto a constatare che «when the curtain falls, truth comes in with darkness. No light shows from the mountain. To and fro I walk in piazza deck, haunted by Marianna's face and many a real story»¹⁰. Come nei romanzi degli scrittori gotici, anche qui apparenza e realtà non coincidono: al motivo dell'inganno e della simulazione è stato tuttavia sostituito l'espedito raffinato dell'illusione ottica.

In «The Piazza» le premesse del *pattern* gotico appaiono nel complesso decantate e quasi del tutto dissolte: Marianna non verrà salvata dal protagonista, poiché, sebbene in alcuni momenti siamo indotti ad immaginarla prigioniera di un qualche misterioso personaggio, non esiste in realtà un *villain* da cui proteggerla; essa è vittima dell'ambiente, di una natura cui Melville nega qualsiasi carattere benefico. Infatti, al pari di Poe egli sembra condividere la concezione medievale e calvinistica del mondo naturale dominato da una forza demoniaca, e ce ne fornisce un esempio cospicuo nelle descrizioni del «Tartarus of Maids», che rivelano la propria appartenenza alla grande tradizione barocca di Salvator Rosa, tradizione a cui già Ann Radcliffe e gli altri narratori gotici si erano ispirati.

La segheria abbandonata, che si staglia contro un paesaggio cupo e desolato, evoca quel profondo senso di decadenza e rovina che è tipico dell'*haunted castle*:

The black-mossed bulk of those immense, rough-hewn, and spike-knotted logs ... tumbled together in long abandonment and decay, or left in solitary, perilous projection over the cataract's gloomy brink impart to this rude wooden ruin, not only much of the aspect of one rough-quarred stone, but also a sort of feudal, Rhineland, and Thurmberg look, derived from the pinnacled wildness of the neighboring scenery¹¹.

Ed i precipizi, le forre, il «Blood River», le «maniac springs» della «Woedolor mountain» sono tutti aspetti di una medesima na-

9. *Ibidem*, 442.

10. *Ibidem*, 453.

11. *Ibidem*, 196.

tura malefica. Gli elementi del gotico hanno fornito allo scrittore il modo di esprimere la propria *Weltanschauung*, concretizzando in immagini quelle forze del male di cui egli percepiva l'azione costante in un mondo che riteneva fosse stato concepito «in fright».

Ma è nelle «Encantadas» che le solitudini di Melville raggiungono il culmine della desolazione. Il paesaggio che appare come «sublime» ed infinito risente della prospettiva gotica, in quanto lo scenario naturale non ha una funzione di puro ornamento, ma ci appare dominato, alla luce di una concezione animistica già propria del gotico, da una forza demoniaca. D'altro canto tale prospettiva è superata, poiché non si determina una melodrammatica e romantica corrispondenza tra paesaggio naturale e paesaggio dell'anima, e nemmeno dal paesaggio scaturiscono presagi di imminenti sciagure; piuttosto sulla percezione dell'infinità dell'universo incombe l'*horror vacui*:

Take five-and-twenty heaps of cinders dumped here and there in an outside city lot; imagine some of them magnified into mountains, and the vacant lot the sea; and you will have a fit idea of the general aspect of the Encantadas, or Enchanted Isles. A group rather of extinct volcanoes than of isles, looking much as the world at large might, after a penal conflagration...¹²

Nelle «Encantadas» il pittoresco romantico si fa misura e specchio di una desolazione totale ed assoluta, in cui la nota più forte è costituita dall'assenza di vita umana: «No voice, no low, no haul is heard; the chief sound of life here is a hiss»¹³. Ciò che è più ossessivo e sconcertante è il silenzio infinito del luogo, a cui corrisponde il senso di privazione, di assenza e di morte, sia della natura che dell'elemento umano. Secondo la teoria del sublime di Burke, la privazione è da considerarsi una delle sette cause del senso di orrore, e quello che è stato definito il sublime negativo di Melville¹⁴ non è mai così suggestivo come nella descrizione delle En-

12. *Ibidem*, 49.

13. *Ibidem*, 51.

14. MAURITIA WILLETT, «The Silences of Herman Melville», *American Transcendental Quarterly* VII (1970), 85-92.

cantadas: il monte Rodondo non è solo desolato, è «haunted», ed il silenzio, la mancanza di voci umane, sono ossessivamente sottolineati dal «demonic din» di «strong bandit birds, with long bills cruel as daggers». Le epigrafi ai bozzetti, tratte dal *Paradise Lost* di Milton indicano anch'esse in che senso si muova la progressione lessicale attraverso cui Melville stabilisce il crescendo del tono:

«Darke, dolefull, dreary, like a greedy grave;/That still for carrion carcasses doth crave:/ On top whereof ay dwelt the ghastly owle,/Shrieking his balefull note, which ever drave;/Far from that haunt alla other chearefull fowle;/And all about it wandring ghostes did wayle and howle»¹⁵.

Gradualmente l'atmosfera diventa quella tipica del romanzo gotico; più volte si insiste sulla maledizione che incombe sul luogo: «But the special curse... of the Encantadas... is, that to them change never comes... on the oppressive, clouded days...the dark, vitrified masses...present a most Plutonian sight»; e sulle apparizioni misteriose e sinistre degli animali repellenti che vivono su queste isole: «Most ugly shapes and horrible aspects...all dreadful pourtraicts of deformitee»¹⁷.

I riferimenti ai paesaggi gotici, «it is all better if this tower stand solitary and alone, like that mysterious Mewport one, or else be the sole survivor of some perished castle»¹⁸, ed il gusto per il pittoresco sono espliciti:

Approached in one direction, in cloudy weather, its great overhanging height and rugged contour, and more especially a peculiar slope of its broad summits, give in much more the air of a vast iceberg drifting in tremendous pose. Its sides are spit with dark cavernous recesses, as an old cathedral with its gloomy lateral chapels. Drawing nigh one of these gorges from the sea...conveys a very queer emotion to a lover of the picturesque¹⁹.

15. *Ibidem*, 49.

16. *Ibidem*, 50-51.

17. *Ibidem*, 55.

18. *Ibidem*, 60.

19. *Ibidem*, 67.

Le immagini si fanno sempre più ardite («There toil the demons of fire who... irradiate the nights with a strange spectral illumination...») ²⁰, fino ad evocare pratiche magiche e sortilegi:

...a strange sail was descried, which — not out for keeping with alleged enchantments of the neighborhood — seemed to be staggering under a violent wind, while the frigate lay lifeless as if spell-bound An enchanted ship no doubt ²¹.

Il carattere dell'*imagery*, densa di termini come *devil*, *demons*, *diabolical*, ha pure origine gotica: erano stati infatti gli scrittori gotici che, alla ricerca di avvenimenti prodigiosi da introdurre nei propri romanzi, si erano volti con interesse alla demonologia. Ma se la scelta delle immagini dimostra un'affinità ancora una volta l'intento è diverso: agli scrittori gotici esse servivano a creare un mondo soprannaturale fittizio in cui il lettore poteva evadere, sfuggendo in tal modo alla piattezza e al grigiore della realtà quotidiana; a Melville esse invece forniscono il mezzo per esprimere una realtà psicologica vera quanto la realtà effettuale; cosicché in seguito a tale processo simbolico le Encantadas ci appaiono come l'oggettivizzazione di tutto ciò che di negativo esiste nel mondo, e non al di fuori del mondo.

La natura è, come nella narrativa gotica, nemica, ed appare dotata di volontà propria nell'opporre un'ostinata resistenza alla sventurata eroina: «She struggles on through the withered branches, which seek at every step to bar her path» ²². Oltre alla figura dell'eroina non manca neppure quella del *villain*, nel personaggio di Oberlus, benché soltanto abbozzata, poiché Melville sembra qui interessato alla figura umana soltanto per quanto concerne il potere contaminante che una natura corrotta esercita su tutto ciò con cui viene a contatto.

Oberlus è uno di quei numerosi esempi di «Natural Depravity» creati da Melville, in cui, come nei *villains* gotici, all'aspetto

20. *Ibidem*, 71.

21. *Ibidem*, 74-75.

22. *Ibidem*, 96.

orripilante corrisponde una natura perversa e corrotta: «He now approves himself a man, or rather devil, in the way of cajoling or coercing others into acquiescence»²³.

È l'autore stesso, ci sembra, che ci fornisce la chiave di lettura delle «Encantadas» quando accenna alla propria sensibilità di fronte a certi aspetti abnormi della natura, il cui ricordo, anche dopo che molto tempo è trascorso, non cessa di angosciarlo:

...such is the vividness of my memory, or the magic of my fancy, that I know not whether I am not the occasional victim of optical delusion concerning the Galapagos. For, often in scenes of social merriment, and especially at revels held by candle-light in old-fashioned mansions, so that shadows are thrown into the further recesses of an angular and spacious room, making them put on a look of haunted undergrowth of lone woods, I have drawn the attention of my comrades by my fixed eye and sudden change of air, as I have seemed to see, slowly emerging from those imagined solitudes, and heavily crawling along the floor, the ghost of a gigantic tortoise with 'Memento' burning in live letters upon his back²⁴.

È caratteristica propria del gotico la suggestione esercitata da certi paesaggi, da certe atmosfere, sullo stato d'animo dei personaggi, che sono indotti a scoprire nella realtà oggettiva che li circonda un'origine ai terrori che albergano nella propria mente. Da parte di Melville esiste evidentemente questa tendenza a popolare il reale di ombre, a proiettare in esso le proprie angosce cosicché i riferimenti ai monasteri, alle rovine, ai fantasmi non ci appaiono il frutto di un pedissequo rifarsi alla tradizione del romanzo gotico, ma si pongono piuttosto come la proiezione in immagini concrete di una mente particolarmente sensibile ad un certo tipo di suggestione.

Non è un caso che anche nel diario che Melville cominciò a tenere nel 1857, un anno dopo la stesura dei racconti, quando intraprese il viaggio in Europa e Medio Oriente, si ritrovino frequentemente annotazioni che fanno da contrappunto all'*imagery* gotica dei racconti. Howard C. Horsford ha osservato come «the journal

23. *Ibidem*, 108.

24. *Ibidem*, 54.

shows, in a non-literary — and to that extent, unselfconscious context, — how certain ideas and symbolic values, evident enough in the short stories and novels of the last years, continued to obsess his thinking»²⁵. Si vedano le osservazioni a proposito della grotta della Sibilla, «What in God's name were such places made for, & why? Surely man is a strange animal. Dining into the bowels of earth then building up towards the sky. How clear an indication that he sought darkness rather than light»²⁶. O l'impressione lasciatagli dall'interno di una piramide egiziana: «A feeling of awe & terror came over me... I shudder at idea of ancient Egyptians. It was in these Pyramids that was conceived the idea of Jehovah. Terrible mixture of the cunning and the awful»²⁷.

La desolazione della Giudea sembra esercitare lo stesso effetto del paesaggio delle Galapagos: «Whitish mildew pervading whole tracts of landscape—bleached—leprosy—encrustation of curses...bones of rocks—crunched, knawed, & mumbled—mere refuse & rubbish of creation...As the sight of haunted Haddon Hall suggested to Mrs. Radcliffe her curdling romances, so I have little doubt the diabolical landscapes great part of Judea must have suggested to the Jewish prophets, their ghastly theology»²⁸. Il senso di morte, espresso attraverso immagini di desolazione, di violenza, o di terrore, è ovunque percepibile nel diario; anche nelle «Encantadas» la tonalità è quella della morte, e la morte vi torna alla fine come suggello, anche qui evocata con immagini di tipo gotico:

It is but fit that, like those old monastic institutions of Europe whose inmates go not out of their own walls to be inurned, but are entombed there where they die, the Encantadas, too, should bury their own dead, even as the general monastery of earth does hers²⁹.

25. HOWARD C. HORSFORD, (a cura di) *Journal of a Visit to Europe and the Levant by HERMAN MELVILLE*, Princeton 1953, 19.

26. *Ibidem*, 106.

27. *Ibidem*, 117.

28. *Ibidem*, 137-151.

29. JAY LEYDA ed, *The Complete Stories* cit., 116.

Un diverso esempio, e forse il più riuscito, di utilizzazione di motivi gotici, si ritrova in «Bartleby», dove Melville ci dà appieno la misura della propria abilità e sensibilità nel fare ricorso alla tradizione riclaborandone i moduli secondo un'ottica del tutto personale: ciò che del gotico rimane è una tensione psicologica, un procedere per allusioni a terrori sconosciuti, un'inquietudine che sollecita il lettore a spingersi al di là della realtà effettuale del racconto.

Il personaggio di Bartleby, analizzato in rapporto alla rappresentazione nel racconto di due mondi diversi ed opposti, ci appare come la sintesi di tutti quegli aspetti indefinibili, sfuggenti e misteriosi di una realtà inconoscibile; mentre d'altro canto le figure farsesche di Turkey, Nippers e Ginger Nut si pongono come rappresentanti di una realtà quotidiana perfettamente comprensibile, e quindi rassicurante.

Il punto di contatto tra questi due poli opposti è dato dalla figura del narratore, che vive in questa realtà concreta e comune, ma non è tuttavia insensibile ad una certa inquietante attrazione verso il mondo di Bartleby: «...strange to say—I tore myself from him who I had so longed to be rid of»³⁰. La figura dello scrivano, «a motionless young man ... pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn!»³¹ si fa ai suoi occhi via via più ambigua, e mentre il suo comportamento desta reazioni normali nei colleghi («...I think his conduct quite normal and, indeed, unjust, as regards Turkey and myself. But it may be only a passing whim») ³², non cessa di turbare il narratore, «...Had there been anything ordinarily human about him, doubtless I should have violently dismissed him.... But there was something about Bartleby that not only strangely disarmed me, but, in a wonderful manner, touched and disconcerted me»³³.

30. *Ibidem*, 38.

31. *Ibidem*, 11.

32. *Ibidem*, 18.

33. *Ibidem*, 13-14.

Il narratore si trova a riflettere sul mistero che circonda il passato dello scrivano, «I now recalled all the quiet mysteries which I had noted in the man.... that he had declined telling who he was, or whence he came, or whether he had any relatives in the world»³⁴, e sulla strana influenza che questi esercita su di lui: «Bartleby...with his cadaverous gentlemanly *nonchalance*, yet withal firm and self-possessed, had such a strange effect on me, that uncontinnently I slunk away from my own door and did as desired»³⁵.

A partire dal momento in cui sorprende Bartleby nell'edificio deserto, egli viene a contatto con il profondo squallore della solitudine, con la desolazione dell'uomo solo con se stesso: «This building, too, which of week-days hums with industry and life, at nightfall echoes with sheer vacancy, and all through Sunday is forlorn. and here Bartleby makes his home; sole spectator of a solitude which he has seen all populous - sort of innocent and transformed Marius brooding among the ruins of Carthage!»³⁶ ed è come se avesse guardato nell'abisso del proprio animo.

A questo punto non è più uno spettatore, né quello che chiamiamo un «reliable narrator», è diventato partecipe della realtà di Bartleby, verso cui sente al tempo stesso attrazione e repulsione: vuol liberarsi dello scrivano, ma sente il bisogno di mettere a tacere la propria coscienza offrendogli del denaro; non può fare a meno di sentirsi responsabile per il fatto che egli si trovi in prigione e quindi si preoccupa di assicurargli un trattamento particolare. In definitiva liberandosi di Bartleby tenta di liberarsi di una realtà che vorrebbe continuare ad ignorare.

Ci sembra quindi che il sensazionalismo di tipo gotico («Like a very ghost, agreeably to the laws of magical invocation, at the third summons, he appeared at the entrance of his heritage») ³⁷ e le allusioni al fatto che lo scrivano possa non essere una figura reale, ma piuttosto un fantasma, («what does conscience say I should do with this man, or, rather, ghost?...He now persists in haun-

34. *Ibidem*, 23-24.

35. *Ibidem*, 21.

36. *Ibidem*, 23.

37. *Ibidem*, 19.

ting the building generally, sitting upon the banisters by day, and sleeping in the entry by night»³⁸, indichino la scelta del narratore-protagonista di allontanare la realtà Bartleby, di renderla innocua, facendo dello scrivano una figura di romanzo del terrore, appartenente ad un mondo che, lo sappiamo, non esiste.

Nella rivelazione finale secondo cui Bartleby aveva lavorato in un periodo precedente della sua vita nel «Dead Letters Office» è intrinseca una duplicità di intenti:

Dead letters! does it not sound like dead men? Conceive a man by nature and misfortune prone to a pallid hopelessness, can any business seem more fitted to heighten it than that of continually handling these dead letters, and assorting them for the flames?... Sometimes from out the folded paper the pale clerk takes a ring – the finger it was meant for, perhaps, moulders in the grave... On errands of life, those letters speed to death³⁹.

Da un lato c'è l'allinearsi alla tradizione gotica: non possiamo infatti non cogliervi l'affinità con l'espedito dell'*explained supernatural* di Mrs. Radcliffe: il contatto continuo con la morte fisica avrebbe determinato in Bartleby la morte spirituale, privandolo delle sue caratteristiche umane per renderlo simile ad uno spettro. Come accade nei romanzi di Ann Radcliffe, anche quando viene fornita una spiegazione razionale, l'atmosfera di mistero che si era creata non accenna a svanire. Dall'altro lato Melville prende le distanze dal gotico in modo sostanziale. I romanzieri gotici come la Radcliffe e, in America, Charles Brockden Brown, si diffondevano in spiegazioni scientifiche dei fenomeni apparentemente soprannaturali allo scopo di fornire al lettore razionalista un *device* gratificante che gli permettesse di lasciarsi coinvolgere dall'atmosfera di terrore senza che la sua capacità di raziocinio venisse in qualche modo messa in dubbio. Il compito che Melville si trova ad affrontare è l'opposto: la spiegazione non sarà quindi esplicita né tantomeno scientifica: non si tratta di tranquillizzare il lettore e gra-

38. *Ibidem*, 37-39.

39. *Ibidem*, 47.

tificarne la capacità di raziocinio, dimostrando che il mondo degli spiriti non esiste. L'unica tranquillità possibile si ha qualora si ammetta, seppure attraverso un'allusione indiretta, («on errands of life those letters speed to death»), la possibilità che *Bartleby* sia uno spettro e quindi appartenente ad un mondo che non è il nostro.

È ovvio a questo punto che il finale enigmatico è funzionale al racconto e che una spiegazione esauriente finirebbe per farlo cadere nel grottesco. Così come ci sembra che ciò possa considerarsi valido per l'opera di Melville in generale, la cui attualità risiede per buona parte nell'impossibilità di limitarne, decifrandola, la materia simbolico-suggestiva.

Evidentemente, per poter utilizzare la sostanza gotica in un processo simbolico così fluido e sfuggendo ad ogni tentativo di risoluzione logica, Melville ha dovuto spogiarla da tutti quegli impacci che potevano derivare dall'impiego di una *machinery* ormai logora; indicativo in questo senso è il modo in cui è stato trattato il *setting*: niente più rovine, né muschio, né cattedrali, soltanto la prospettiva gotica ridotta all'essenziale: la concezione della vita come un'enorme trappola da cui non esiste scampo; da cui la ripetizione insistente di immagini di 'clausura': l'edificio abbandonato; la finestra che si affaccia su un muro cieco; il paravento che nasconde *Bartleby* agli occhi degli altri; la prigione, non a caso chiamata con il nome del greco popolare, «Tombs». Il terrore è il terrore nella sua forma più pura, quello dell'uomo che ha guardato nell'abisso della propria vita e del mondo circostante, cosicché ciò che viene espresso è un senso di orrore tutto psicologico, che già sembra anticipare il surrealismo di Kafka.

La conclusione a cui possiamo giungere è che ciò che fa di Melville uno scrittore gotico nell'accezione più ampia del termine, è il suo credere in un mistero insolubile e minaccioso alla base della realtà. Melville ha utilizzato i *devices* gotici per drammatizzare la sua visione del male, per darle corpo e sostanza, per trasportare in immagini vive e consistenti una realtà metafisica, per esplorare «the power of blackness».

La concezione del male nell'opera di Melville si era venuta facendo sempre più complessa; all'inizio assumeva forme convenzionali: era miseria e crudeltà in *Redburn*, in cui, adeguandosi al

pattern gotico, Melville aveva ambientato buona parte dell'azione in Europa. Era perdita dell'innocenza in *White-Jacket*; ed in entrambi i casi aveva i suoi agenti in personalità malvage, prive di particolare complessità. In *Moby Dick* non è più possibile individuare con chiarezza quali forme il male abbia assunto, poiché l'ambiguità pervade tutta l'opera: in essa Melville dà forma alla prospettiva gotica di Ahab, alla sua concezione dell'universo dominato da una forza democratica. *Moby Dick* ci appare come la rappresentazione di questa forza, ma anche come la proiezione dei terrori che derivano all'uomo dal suo proprio io; a questo punto è impossibile stabilire se la balena bianca esista per l'esercizio della volontà di Ahab o, se al pari di questi, possieda una coscienza ed uno scopo. La stessa ambiguità morale caratterizza «Benito Cereno», che la scelta delle immagini, e il linguaggio fortemente modalizzato a creare un'atmosfera fantastica, rendono un racconto tipicamente gotico⁴⁰.

Melville utilizza i *devices* gotici in modo non convenzionale. Gli scrittori gotici tendevano a creare stereotipi, a fissare significati univoci: l'esempio di questo processo di cristallizzazione è evidente nella dicotomia ovunque presente in questo tipo di narrativa tra l'innocenza della bionda eroina e la bruna sensualità della *dark lady*. In Melville, anche se significazioni allegoriche sono presenti, l'*imagery* gotica non si cristallizza, ma si complica di significati molteplici, esprime in modo evocativo una pluralità di valori, e costituisce non già il punto di arrivo di una mente allegorizzante, quanto lo stimolo per un'immaginazione simbolica.

Per quanto riguarda i personaggi è stato possibile individuare determinate caratteristiche che ne indicano, se non la discendenza, perlomeno l'affinità con le figure create dagli scrittori gotici.

Melville, pur mostrando di condividere l'opinione di Poe, secondo il quale il terrore era «not of Germany but of the soul», ha comunque prestato attenzione al *setting*: la stessa atmosfera che circondava l'*haunted castle* si ritrova in certe descrizioni delle «Encantadas» e del «Tartarus of Maids», e, in forma più rarefatta, cir-

40. Data la quantità di letteratura critica esistente al proposito, non abbiamo ritenuto necessario includere «Benito Cereno» nella nostra analisi.

conda l'edificio desolato che fa da sfondo alla vicenda di Bartleby. Come nei romanzi gotici la natura riflette spesso lo stato d'animo dei personaggi, e, anche qui secondo la prospettiva gotica, si presenta a volte come dotata di volontà propria.

Tuttavia Melville rovescia il *pattern* tradizionale dei romanzi della Radcliffe e degli altri scrittori gotici: mentre questi infatti si preoccupano di chiarire gli avvenimenti misteriosi, Melville non risolve le ambiguità, poiché esse sono il frutto dell'ambiguità morale che è alla base di tutte le sue opere; ciò è soprattutto evidente in «Bartleby» e in «The Piazza», in cui il tentativo di ristabilire una distinzione manicheistica tra bene e male, quella stessa distinzione che era stata alla base del gotico, si perde al contatto di una realtà che si rivela elusiva e sfuggente.

Gli scrittori gotici, infine, avevano creato nei loro romanzi un mondo fittizio e soprannaturale; Melville, pur riallacciandosi a questa tradizione, ne ha evitato gli aspetti più superficiali ed eclatanti e, cogliendone gli elementi più vitali ed interpretandoli in modo simbolico, è riuscito a trarre dall'esperienza ordinaria e comune immagini suggestive, ha creato visioni di orrore che non ci appaiono incredibili e riescono assai più impressionanti. Il mondo che ci presenta non è fittizio, poiché egli sembra percepire la realtà fenomenica e la realtà noumenica con uguale intensità; gli eventi soprannaturali non sono inseriti allo scopo di appagare la sensibilità morbosa del lettore, ma a rappresentare una realtà vera quanto la realtà effettuale. Quando approda ai migliori risultati, Melville non ha necessità di introdurre avvenimenti a dir poco improbabili; e nel suo modo di trattare il soprannaturale egli appare mosso non dalla volontà di stupire, propria degli scrittori gotici, quanto piuttosto dal proposito di mostrarci quanto fragile sia la parete che divide il mondo visibile dall'incognito invisibile: «All visibile objects, man, are but pasteboard masks».

CHIARA BRIGANTI