

Cinzia Schiavini

## Melville e Londra: rifrazioni ai margini dell'abisso

\* Cinzia Schiavini ha pubblicato un saggio su Henry Roth ("Àcoma" n. 13) e uno su J. D. Salinger ("Il confronto letterario", n. 29). È dottoranda presso l'Università degli Studi di Milano con un progetto di ricerca su spazio e identità nazionale nella narrativa di Herman Melville.

1. La conoscenza diretta che Melville aveva della metropoli inglese deriva principalmente da due viaggi, il primo (e più importante) dei quali risale al novembre 1849, quando l'autore vi soggiorna per un mese e mezzo. Il secondo viaggio è invece dell'aprile-maggio del 1857: in questa occasione Melville si ferma nella capitale per una settimana e poche sono le tracce di questa seconda visita nei suoi *Journals*. Resta il dubbio se Melville avesse visitato la città precedentemente, durante il suo primo viaggio (come marinaio) in Europa: tuttavia, le descrizioni molto astratte della metropoli nel romanzo *Redburn* tendono a negare questa possibilità.

2. Nella contrapposizione città/campagna e Vecchio/Nuovo Mondo che domina il mito americano e che schematicamente il Nord America isti-

The aorta of a whale is larger in the bore than the main pipe of the water-works at London Bridge, and the water roaring in its passage through that pipe is inferior in impetus and velocity to the blood gushing from the whale's heart. *Paley's Theology* (*Moby-Dick*, "Extracts")

### Fra Vecchio e Nuovo Mondo

Balene grandi come città e città che diventano balene bianche, quasi impossibili da catturare attraverso la scrittura. Fra le tante balene bianche che popolano la narrativa di Herman Melville, enigmi apparentemente indecifrabili attorno a cui ruotano numerosi romanzi e racconti (dalla *quest* di *Mardi* ai dinieghi di *Bartleby the Scrivener*), Londra affiora fra le onde del più famoso romanzo dell'autore come unità di misura dello spazio e della vita stessa: il sangue e il cuore della balena accanto ad uno dei cuori della città, in una sintesi estrema di due elementi centrali dell'universo melvillian.

Se brevi accenni sono presenti in molte opere, da *Moby-Dick* a *The Confidence Man*, Londra è presente essenzialmente in tre racconti e due romanzi: *Redburn* (1849), *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumb*, *The Two Temples*, *The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids* (tutti scritti fra il 1853 e il 1854) e *Israel Potter* (1855).<sup>1</sup>

Londra affiora *in primis* per comparazione: il mutare della città, o anche solo dell'occhio che la osserva, è il risultato della dialettica con altri elementi esterni – primo fra tutti quello con la madrepatria.<sup>2</sup> Melville, scrittore scomodo proprio nel momento in cui distoglie lo sguardo dai Mari del Sud e passa a volgerlo sulla società statunitense, guarda a Londra come a uno degli elementi che, pur nella sua "realtà altra", si confrontano costantemente con l'America. Nei due romanzi, Europa e Stati Uniti dialogano sotteraneamente lungo tutto il racconto: in *Redburn*, per l'adolescente americano alla sua prima esperienza oltreoceano, la città in particolare costituisce la meta agognata dell'esperienza europea; mentre in *Israel Potter* la metro-

poli europea rappresenta per il soldato americano prigioniero per cinquant'anni in Inghilterra il luogo dell'esilio forzato da cui sogna di fuggire.

Il parallelo fra Vecchio e Nuovo Mondo è invece esplicito nei tre racconti, tutti costruiti come "dittici", bipartiti nel confronto/contrasto fra Stati Uniti e Inghilterra: in *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumb* vengono confrontate la povertà dei contadini americani e quella dei mendicanti londinesi; *The Two Temples* presenta le esperienze dirette del narratore prima in una chiesa di New York e poi in un teatro londinese; infine, *The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids* confronta implicitamente la condizione felice degli avvocati che vivono nella City e quella di un gruppo di ragazze americane sfruttate in una cartiera del New England.

In generale, la capitale britannica di Melville è un'entità spesso sospesa fra dimensione epica e mosaico metropolitano, pervasa da immagini bibliche, costantemente in bilico dentro alla dicotomia paradiso/inferno; ma anche una città-teatro in cui ogni cosa appare ciò che non è, un luogo che si maschera e trasforma di continuo, prima oasi felice e poi mostro/leviatano, pronto a inghiottire (e paradossalmente a salvare da peggior sorte) chiunque vi si avventuri.

### **Trompe l'oeil: Londra come specchio e come maschera**

Uno dei primi aspetti che emergono nella rappresentazione di Londra è senza dubbio la sua "teatralità": la città come palcoscenico, come specchio e come maschera irreale e sfuggente, caratterizza *Redburn*, una delle opere scritte da Melville per risollevare la propria carriera di scrittore dopo il risultato fallimentare di *Mardi*. Tutto il romanzo è pervaso da un più o meno esplicito risvolto ironico-parodico: fra le pieghe del racconto è chiaro l'intento dell'autore di mostrare i limiti e le contraddizioni insite nell'ennesima riproposizione dell'Adamo Americano a confronto con la corruzione europea.

Questo controcanto melvilliano risulta particolarmente significativo proprio per quanto riguarda l'episodio londinese. *Redburn* viene persuaso dall'ambiguo Harry Bolton (inglese e quindi corruttore) a fuggire da Liverpool e a seguirlo nella capitale. La disillusione di *Redburn* è notevole: non solo l'amico non gli mostrerà la città, ma lo trascinerà anche in una sala da gioco da dove, persi tutti gli averi, Harry fuggirà il mattino seguente con l'ingenuo protagonista. Le poche pagine dedicate all'avventura londinese presentano uno squarcio urbano estremamente sintetico:

---

tuisce come strategia di separazione e costruzione di una identità "altra", Londra veniva a rappresentare ciò che era agli antipodi rispetto all'America: il locus urbano della complessità e contraddittorietà europee, capitale della ex-madrepatria e quindi ovvio contraltare del giardino dell'Eden che gli Stati Uniti volevano incarnare. Eppure Londra, contesto urbano per eccellenza, è legato a filo doppio agli stessi Stati Uniti: come nota fra gli altri Wyn Kelley, in *Melville's City: Literary and Urban Form in Nineteenth-Century New York* (Cambridge, Cambridge University Press, 1996), essa, nuova "caput mundi" dell'età moderna, funge anche da modello esplicito per la prima metropoli americana, New York.

Sostammo là per la notte e il giorno dopo ripartimmo, trasportati in un turbine attraverso un vasto panorama di villaggi, prati, parchi, su per viadotti ad arco e sotto meravigliose gallerie, finché, quasi fuori di me per l'eccitazione, mi trovai depresso a terra, nella sera illuminata da lampade a gas, sotto un'immensa tettoia, a Euston Square. Finalmente ero a Londra e nel West End!

"Svelto, non c'è tempo da perdere," disse Harry.

Chiamò una carrozza, diede sottovoce al vetturino il numero di una casa in una strada di Londra, salimmo e partimmo immediatamente. Mentre avanzavamo rotolando sul selciato rumoroso, superando piazze, chiese e botteghe, con il cocchiere che svoltava agli angoli come un pattinatore sul ghiaccio, tutto il frastuono di Londra che mi rimbombava nelle orecchie e i muri di mattoni e di calcina che si succedevano senza fine, pensavo a New York come a un villaggio, a Liverpool come a una carbonaia e a me stesso come a un'altra persona, tanto ir-reale sembrava tutto intorno a me.<sup>3</sup>

La città si riduce a un accumulo di particolari e frammenti (strade, chiese e palazzi), registrati dal protagonista come tanti fotogrammi di una pellicola nella frenetica corsa in carrozza, in una sorta di prologo cinematografico che anticipa la più elaborata rappresentazione teatrale che si sta per svolgere, di lì a poco, di fronte allo sgomento Redburn. Prospettive multiple si sommano e accavallano come in un quadro cubista, mentre il giovane cerca di guardare contemporaneamente in diverse direzioni e non perdersi nulla; ma a parte Euston Square, Londra resta anonima, vissuta solamente dietro la cornice del finestrino, uno schermo (il primo di una serie di schermi, reali e metaforici) che impedisce al protagonista di entrare appieno nella città

Il vortice cittadino si placa momentaneamente con l'arrivo dei due alla meta di Harry, un "posto di ritrovo abbastanza lussuoso, aperto a un pubblico selezionato", <sup>4</sup> che solo alla fine il protagonista capirà essere una sala da gioco. Redburn paragona il luogo a un "palazzo di Aladino", e la descrizione della scena è tutta incentrata sul contrasto fra apparenza e realtà: le aspettative di Redburn lo illudono di trovarsi in una casa aristocratica al cospetto di nobili signori, popolata di conti e contesse a cui si aspetta con malcerato orgoglio di essere presentato.

Quella che Melville crea qui è una costruzione architettonica dell'inganno: pareti dipinte in modo tale da fuorviare l'occhio attraverso *trompe-l'oeil*, colonnati e marmi inesistenti, false torrette e tavoli finto-moreschi.

---

3. Herman Melville, *Redburn*, Milano, Mursia, 1989, pp. 191-92.  
4. Ivi, p. 192.

L'inganno (e la recita) si rifrange dallo spazio agli stessi personaggi: il gestore (che Harry chiama "duca") appare a Redburn un canuto nobiluomo; e persino Redburn si immagina di essere "qualcun altro", e si ritrova a esibire un signorile contegno e a recitare una indifferenza che non prova alla prospettiva di essere introdotto nella buona società londinese. Questa falsa opulenza è essa stessa una *performance* ad uso e consumo degli avventori del luogo, un mezzo per coltivare in loro l'illusione di poter raggiungere una tale ricchezza, o per illuderli di averla già raggiunta mettendo piede nella bisca. È l'inganno in cui probabilmente cade Harry, che corre ai tavoli; inganno che intrappola anche Redburn, non per sete di ricchezza ma per desiderio di aristocraticità.

La caduta dei paramenti nobili avviene di lì a poco, fatto questo che catapulta il protagonista dal sogno all'incubo. Quando Harry decide di giocare d'azzardo, conduce Redburn attraverso uno stretto passaggio fino a una stanza lussuosa nel retro del palazzo: un percorso che porta dietro le quinte del palcoscenico, dove l'errore di interpretazione del protagonista diviene palese e dove una nuova *performance* prende il sopravvento: non più indotta da elementi esterni, ma generata dal subconscio del protagonista. Redburn, preso dallo sconforto e dalla paura, interpreta e proietta sul lusso che gli sta intorno un nuovo velo, nuovi spettri: quelli della corruzione e della dissipazione, sia fisica che morale. La stanza è riccamente addobbata con tappeti persiani, candelieri, sculture classicheggianti, carte da parati elaborate. Appena vi mette piede, Redburn nota: "Entrando nella stanza, mi parve di affondare lentamente in un riluttante mare di falaschi, tanto era spesso ed elastico il tappeto persiano, che imitava aiuole di tulipani, di rose e di giunchiglie, come un pergolato di Babilonia".<sup>5</sup> Redburn teme di essere fagocitato da quel luogo, di sprofondarvi e non riuscire a riemergere; nella solitudine e nella dorata prigionia in cui Redburn è costretto, la stanza si trasfigura nella sua mente in preda al terrore:

Rabbrividivo ad ogni passo e credevo quasi che ci fosse un assassino che mi inseguiva. Tutto il luogo pareva infetto e mi venne l'idea bizzarra che, con quei damaschi, dovesse essere stato importato qualche flagello dall'Oriente. E pensavo: quel vino giallo pallido che ho bevuto di sotto era per caso drogato? Questa doveva essere una casa le cui fondamenta poggiavano dritte sull'abisso infernale. Ma simili terrificanti fantasie non facevano che legarmi di più, come per incantesimo, alla sedia. Pur desideroso di precipitarmi fuori da quella casa, le mie membra parevano incatenate.<sup>6</sup>

5. lvi, p. 194.

6. lvi, p. 197.

Fondamenta infernali e paesaggi demoniaci: come l'utopia londinese si era prima fondata su visioni paradisiache di magnificenza assoluta, così ora il suo contraltare distopico costruisce nella mente di Redburn un vortice negativo che affonda appieno nella rappresentazione biblica:

Avvertivo un misterioso senso di paura, mai provato prima, tranne quando mi aggiravo nelle più abiette e squallide tane dell'iniquità nautica, a Liverpool. Tutti gli specchi e i marmi sembravano brulicare di lucertole; e pensavo tra me che, anche d'oro e d'argento, il serpente del vizio è pur sempre un serpente.<sup>7</sup>

---

7. Ivi, p. 198.

Il lusso ostentato viene da Redburn messo in relazione con la degenerazione morale che la sua etica puritana gli suggerisce. Sogno e disillusione sono entrambe *performances* opposte e complementari, moti di ascesa e caduta, in un percorso ideale dalla commedia alla tragedia. Il tutto in un gioco teatrale sempre più evidente: la città rimane fino alla fine una presenza nascosta a Redburn, lontana rispetto al palcoscenico barocco della sala da gioco. Essa tuttavia esercita una funzione maieutica: come uno specchio, fa emergere e riflette i pregiudizi e le paure del provinciale. Qui non è il viaggiatore a disvelare Londra, ma è la stessa Londra a togliere la maschera al viaggiatore – la sua infondata pretesa di aristocraticità, il bigotto terrore per la corruzione europea, il suo ingenuo confondere apparenza e realtà, vita e teatro.

### **Fra paradiso e inferno: verticalità londinesi**

Direttamente collegato alla visione demoniaca della stanza in *Redburn* vi è un secondo aspetto chiave nella rappresentazione di Londra: la strutturazione dello spazio metropolitano lungo l'asse verticale, in senso sia reale, sia simbolico. Abbiamo visto come il protagonista di *Redburn* tenda a rapportare l'esperienza londinese a uno scenario infernale: vi è nell'opera una trasfigurazione del contesto urbano come paradiso o come inferno, con il giovane Adamo americano che si ritrova a faccia a faccia col serpente della civiltà europea. Proprio la dimensione biblica suggerisce che la vicenda narrata non si limiti semplicemente a un percorso di disillusione individuale: vi è infatti una polarizzazione eccessivamente marcata e poco realistica fra l'ingenuità di Redburn e la corruzione londinese, un'esagerazione quasi parodica del terrore esercitato dalla metropoli europea sul protagonista.

Quella di Melville non è solo o tanto una parodia rivolta alla buona fede di Redburn. L'ottica individuale di quest'ultimo sembra invece farsi emblema di quella statunitense, riproponendone stereotipi e paure: il provinciale crede di vedere ciò che gli era stato inculcato dalla concezione puritana, ovvero Londra come un luogo "infernale" e infetto, alla Edgar Allan Poe, legato all'Oriente e dunque doppiamente luogo-simbolo di corruzione. Melville tuttavia riesce a salvare *in extremis* Londra, stemperandone la negatività presunta in una elaborata fantasia del singolo (suggestionabile) individuo, non avallata dall'esperienza diretta.

Se l'alto e il basso sono dimensioni soprattutto metaforiche nella parabola di *Redburn*, nelle opere successive di Melville queste coordinate assumono una maggiore concretezza – sia nell'universo laico che in quello cristiano. Uno degli esempi migliori si ritrova nella seconda parte di *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumb*.<sup>8</sup>

L'ambientazione è il palazzo di Guildhall il giorno dopo la cerimonia di insediamento del nuovo sindaco e il relativo sontuoso banchetto; come da tradizione, gli avanzi di cibo vengono distribuiti ai poveri. Quella che Melville ci presenta è una scena hogarthiana: orde di mendicanti prendono d'assalto le entrate come barbari al sacco di Roma e si contendono gli avanzi del pasto di re e regine – un'immagine che, come nota William Dillingham,<sup>9</sup> ricorda quella del sacrificio di Cristo. La dimensione religiosa riaffiora qui anche a livello spaziale: il palazzo di Guildhall infatti, caratterizzato com'è dalla struttura gotica, dal movimento architettonico verticale e dalla presenza di navate, rimanda da vicino allo spazio sacro per eccellenza: la chiesa.

Melville costruisce la scena come una scatola chiusa, isolata dal resto della città, alienata e alienante, con le finestre troppo alte per guardar fuori e con lo spazio interno saturato non solo dalla presenza dei poveri, ma anche dal contraltare architettonico: in alto, decorazioni ricche, arazzi, piatti d'oro e d'argento, statue con sorrisi sardonici; e sotto, ad appestare la scena (il sarcasmo di Melville è qui onnipresente), i poveri a scansarsi per una crosta di pane:

Le pareti frusciano quanto il fogliame di una foresta, coperte com'erano da tutte quelle bandiere dei vincitori. Non si poteva guardar fuori, perché le finestre erano tutte all'altezza di ventiquattro piedi dal pavimento. Privato di ogni altra vista, mi trovavo circondato da uno spettacolo veramente splendido, e cioè splendido, finché non volsi lo sguardo in basso...<sup>10</sup>

**8.** L'unico racconto accettato e pubblicato da una rivista statunitense, l'"Harper New Monthly Magazine" – forse proprio per il fatto di essere l'unico che non presenta esplicitamente la condizione dei poveri americani come peggiore di quella dei poveri inglesi.

**9.** William Dillingham, *Melville's Short Fiction, 1853-1856*, Athens, The University of Georgia Press, 1977, cap. 5.

**10.** *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumbs*, trad. it. *Il budino del povero e le briciole del ricco*, in *Billy Budd e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1992.



La divisione fra spazio alto e spazio basso è sia reale sia metaforica: sopra sta la ricchezza che incombe sul sotto, sulle classi più misere, che divengono qui il “pavimento” del microcosmo (anche sociale) londinese, scatola che racchiude mille contraddizioni.

Un altro microcosmo urbano dove l’alto e il basso giocano un ruolo centrale si trova nella prima parte di *The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids*. Dopo un breve preambolo sul luogo, Melville passa a descrivere il gruppo dei Templari, avvocati della City che si riuniscono regolarmente nello studio/abitazione di uno dei membri della conventicola a mangiare, bere e conversare fino a tarda notte:

---

**11.** *The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids*”, trad. it *Il Paradiso degli Scapoli e il Tartaro delle Fanciulle, Billy Budd e altri racconti.*, cit., p. 171.

**12.** La specularità fra i due luoghi, Paradiso e Tartaro, è assoluta: entrambi sono luoghi isolati dal resto del mondo, ma invece del cancello costituito a Londra da Temple Bar, in America troviamo le montagne nere che circondano la valle; al posto di un fiume che ricorda l’Eufrate ve ne è uno che ricorda il Fleggetonte; intorno, invece della metropoli infernale ritroviamo (come sarà poi in *Israel Potter*) una *wilderness* desolata, arida, luogo deputato della industrializzazione che, come la povertà, l’America di Melville cerca di negare e dimenticare, nascondendola nei luoghi più inaccessibili.

Si trova non lontano da Temple Bar. Quando ci si va per l’usuale cammino, è come uscire da una pianura calda e arida ed entrare in una fresca e profonda ombrosa vallata, protetta da colline.

Se, stanco dal frastuono e inzaccherato dal fango di Fleet Street, – dove I commercianti Benedick si affollano ogni ora, con le righe dei loro libri mastri incise sulla fronte, pensando al rincaro del pane e al ribasso dei bambini, – se voi destramente svolgate a un angolo misterioso e non infilare una strada, ma scivolare per un segregato sentiero monastico, fiancheggiato da scure, tranquille e solenni costruzioni e, continuando a procedere, date l’addio al mondo travagliato dagli affanni, infine vi troverete, libero e svincolato, nei tranquilli chioschi del Paradiso degli Scapoli.

Dolci sono le oasi del Sahara, incantevoli gli insulari boschetti nelle praterie battute dal sole d’agosto, dilettevole la pura fede tra le mille perfidie; ma ben più dolce, più incantevole, più dilettevole il trasognato Paradiso degli Scapoli, che si trova nel pietroso cuore della stupefacente Londra.<sup>11</sup>

La dimensione biblica è lampante fin dal titolo: gli Earls of Courts sono autentici paradisi dove la metropoli infernale arretra per lasciare spazio a un’oasi in apparenza edenica e felice.<sup>12</sup> Il percorso del narratore è ancora (come nel palazzo di Guildhall) un moto di ascesa: accompagnato dall’amico templare, si reca sul luogo del convivio salendo per una ripida scala e finisce per trovarsi in una stanza accogliente, tanto in alto da trovarsi “quasi in paradiso”.

Nonostante la cena descritta sia alquanto raffinata e piacevole, il lettore non viene indotto a guardare a quel mondo con un’ottica completamente positiva. L’ascesa per raggiungere il convivio si delinea sempre più come un volontario distacco e oblio nei confronti di tutto ciò che sta al di fuori del mondo degli Scapoli e dei loro piaceri. Sebbene tanto l’architettura quan-

to il nome scelto (i "Templari") rimandino all'universo religioso, il narratore prontamente sottolinea come questo involucro sia in realtà vuoto: i Templari veri non esistono più, ormai sepolti da secoli; solo "il nome resta, e resta nominalmente la società, restano gli antichi terreni e alcuni degli antichi edifici".<sup>13</sup> Il passato e la religione sono un guscio di cui gli avvocati si impadroniscono, svuotandolo del significato originario. L'alto e il basso perdono qui di significato (morale) esattamente come il nome stesso della congrega. Il sovvertimento dell'esperienza è evidente: l'alto diviene alienazione e la città uno degli agenti chiave nello scardinamento delle coordinate e dei valori.

Il medesimo sovvertimento, stavolta in chiave positiva, fra alto e basso, fra mondo laico e mondo religioso, si ritrova in *The Two Temples*. Anche in questo caso il titolo si riferisce ai due luoghi in cui sono ambientati i racconti. Il primo è una chiesa di Wall Street da cui il narratore viene scacciato in malo modo perché non vestito in maniera abbastanza elegante: per assistere alla funzione religiosa egli decide allora di salire sulla torre campanaria e viene arrestato. Il secondo tempio è invece un teatro londinese davanti al quale lo stesso narratore, depresso e senza soldi, si trova a passeggiare; dopo che un operaio gli ha regalato il biglietto entra e, in mezzo a un pubblico popolare particolarmente benevolo nei suoi confronti, ripensa alla chiesa newyorkese, che ora gli appare come il palcoscenico per un vuoto rituale a beneficio della ricca *middle class*.

Il ribaltamento dei valori si gioca dunque su un doppio livello: in senso "spaziale", con la sovversione della dicotomia paradiso americano / inferno inglese; e in senso morale, con la sacralità tolta alla chiesa e attribuita a un teatro popolare. Due sono i moti di ascesa, speculari nel dittico: la salita in solitudine nella torre campanaria e quella verso i palchi londinesi, stavolta non più solo, ma immerso in un mare di gente:

Entrato, continuai a procedere e a salire e a errare per parecchie scale e passaggi cuneiformi scarsamente illuminati, le cui nude pareti mi ricordavano vivamente la mia scesa nella torre gotica sull'altro lato dell'oceano. [...] Io mi ritrovai nella galleria più elevata del tempio. Ma non più solo, non più nel silenzio dell'altra volta. Questa volta ero in mezzo a dei compagni. Non tra la folla più elegante, non tra la folla che occupava le poltrone, ma in una quanto mai piacevole compagnia di gente allegra, socievole, quella che ci voleva per un povero derelitto qual ero io. Operai tranquilli e soddisfatti, e le loro allegre mogli e sorelle, con qua e là qualche moccioso in grembiule, tutti con luminose facce intente, che, inermigiate dall'eccitamen-

---

**13.** *Il Paradiso degli scapoli*, cit., p. 172.



to e dall'aria surriscaldata, si protendevano come dipinti cherubini sul vasto firmamento umano aperto sotto di loro.<sup>14</sup>

I due luoghi, chiesa e teatro, sono dunque caratterizzati dallo stesso forte senso di verticalità, quasi vertiginosa: come nota Sanford Marowitz,<sup>15</sup> vi è la stessa struttura architettonica e la stessa "architettura sociale" – le classi agiate in basso (nelle navate e nella platea) e il povero in alto (il narratore solitario e il proletariato).

---

14. *The Two Temples*, trad. it. "I due templi", *Billy Budd e altri racconti*, cit., pp. 145-146.

15. Sanford Marowitz, *Melville's Temples*, in Christopher Sten Kent, ed., *Savage Eye: Melville and the Visual Arts*, Ohio, The Kent State University Press, 1991.

Melville continua ad usare la dicotomia alto/basso per fini simbolici: mentre l'alto e il basso in *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumb* stavano ad indicare una disparità fra classi, qui la dicotomia indica chiaramente un giudizio morale. Melville innalza sui palchi il proletariato inglese capace di gesti magnanimi, avvolgendolo in un calore "positivo" che trasforma i visi della folla nei palchi in guance da cherubino radiose e solari. Sprofonda invece in basso i benestanti newyorkesi, in una dimensione infernale sottolineata dalle ventate di aria calda che quasi soffocano il protagonista mentre cerca di affacciarsi verso la folla riunita. Si assiste qui a uno scambio di valori fra universo laico e universo cristiano, fra l'alto e il basso, in una ridefinizione di spazi e funzioni attraverso la lente di ingrandimento della metropoli.

Le coordinate urbane vengono a loro volta ridefinite non solo in relazione all'aspetto simbolico, ma anche in base quello funzionale, "orizzontale": in questo caso, vi è la contraddittoria fruizione dello spazio pubblico per eccellenza (la chiesa) in spazio privato ed elitario. Un aspetto, quello di spazio pubblico e spazio privato, particolarmente significativo proprio per quanto riguarda il discorso su Londra, che plasma e ridisegna nuove mappe della metropoli europea.

### Fra pubblico e privato

Uno degli aspetti legati alla suddivisione e fruizione delle geografie urbane è costituito dal nuovo rapporto che si instaura fra spazio pubblico e spazio privato. Forse per motivi legati anche all'esperienza personale dell'autore, Londra emerge come un mondo in cui domina la geografia pubblica (sebbene frammentata), composta da luoghi fortemente condizionati e plasmati soprattutto in base alla stratificazione sociale. Fin da *Redburn* il lettore si trova immerso, per usare le parole di Melville, in un "luogo con un pubblico selezionato", a sottolineare l'appartenenza elitaria del gruppo di frequentatori immersi in un contesto che potrebbe ricordare una casa e un ricevimento, ma che si rivela essere di ben altro tipo.

Pubblico e privato si scontrano apertamente in *The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids*: il Paradiso degli Scapoli è un luogo a metà fra l'ufficio e l'abitazione, una reinvenzione volontaria del *living/working space*. Come nel caso dei luoghi privati, la funzione dello spazio è qui essenzialmente protettiva:

La chiesa, i chiostri, i cortili, le volte, i prati, i sentieri, i refettori, le sale di banchetto, le biblioteche, le terrazze, i giardini, i viali spaziosi, i domicili, le sale di ritrovo, che coprono un'enorme estensione di terra sono tutte raggruppate le une accanto alle altre, e ben al riparo dal circostante clamore della vecchia città, il tutto poi mantenuto con quel decoro che garba agli scapoli – nessuna parte di Londra può offrire così piacevole rifugio a un'anima che ami la pace.<sup>16</sup>

Così come gli avvocati “si impadroniscono” del nome e della tradizione dei Templari, allo stesso modo si appropriano del loro spazio, di quello pubblico; negano prima la funzione religiosa dell'Ordine e poi quella sociale del luogo che, separato dalla sua funzione pubblica e “alienato” dal resto della città, risulta alla fine un microcosmo sterile e astorico, fortificato contro il resto del mondo che pure lo mantiene, e segno evidente del malfunzionamento del corpo sociale.<sup>17</sup> Non è un caso che i protagonisti siano i facoltosi avvocati della City: solo i benestanti si possono permettere di convertire lo spazio pubblico in privato, sembra dire l'autore.

Anche in *The Two Temples* si ripete il contrasto fra apparenza e realtà, con la chiesa che sembra un teatro e il teatro una chiesa. Il paradosso si riferisce soprattutto allo scambio di funzione degli spazi: entrambi sono luoghi pubblici, ma in questo caso la chiesa perde la sua capacità aggregativa e comunitaria proprio per il fatto di divenire “spazio privato” a uso e consumo degli eleganti frequentatori; è un luogo che tradisce la sua stessa natura e funzione negando l'accesso al narratore. Al contrario, il teatro diviene il luogo dove si riunisce tutta la comunità: vi si trovano sia le classi agiate sia i lavoratori, festanti e bendisposti anche nei confronti di uno straniero mal vestito. Mentre la chiesa newyorkese instaura una palese selezione economica, il teatro londinese sembra invece svincolarsi da tale dimensione: il biglietto e la birra vengono entrambi regalati al narratore senza un soldo.

La contrapposizione fra due funzioni diverse del medesimo luogo sta invece alla base della seconda parte di *Poor Man's Pudding and Rich Man's Crumb*. Il palazzo londinese di Guildhall è uno spazio pervaso dalla transitorietà, luogo es-

**16.** Ivi, p. 173.

**17.** Viceversa, in *The Tartarus of Maids*, lo spazio privato viene sottratto all'individuo, che si trova letteralmente costretto a vivere nel luogo di lavoro (come avverrà, in un misto di scelta e costrizione, anche in uno dei racconti più celebri di Melville, “Bartleby the Scrivener”); alienato da ogni forma sociale, egli perde la dimensione “privata” e anche per questo si ritrova sempre più simile a una macchina, ridotto a una funzione del processo produttivo. I mutamenti degli spazi sociali non si limitano insomma alle nuove metropoli, ma si estendono a tutto il sistema di produzione industriale, in un accumularsi progressivo di spazi ibridi ma distinti ancora fortemente in base alla stratificazione sociale.

---

**18.** Qui, al contrario, ci viene presentato l'ambiente domestico (una cattedra umida e malsana in cui moglie e marito cercano dignitosamente di sopravvivere) e soprattutto rurale. In questa prima parte del dittico Melville rinuncia alla tagliente ironia che riserva per la scena londinese – illudendo forse il pubblico americano che si tratti di un attacco rivolto solo alla ex-madrepatria.

**19.** "Il budino del povero e le briciole del ricco", cit., p. 163.

**20.** L'opposto di quanto succede nella prima parte del dittico, *Poor Man's Pudding*, *Il budino del povero*, dove i due spazi che si alternano sono la casa del ricco e quella del povero: due luoghi totalmente privati, in cui il narratore si intrufola con autocoscienza *voyeuristica*.

senzialmente pubblico che nel giro di ventiquattro ore ospita prima re e regine e poi mendicanti. Si tratta di una transitorietà legata sia al moderno sia alla dimensione urbana, come conferma specularmente l'altra parte del dittico, *Poor Man's Pudding*, ambientata nelle campagne americane,<sup>18</sup> in cui tutta la scena è congelata in una angosciosa fissità temporale. Al contrario, l'ingresso dei poveri nel palazzo londinese è caratterizzato dalla frenesia e dal caos. Dice il narratore, spintonato all'ingresso dai poveri inglesi: "Pareva di essere travolti da una folla di cannibali, che partecipassero a un'orgia su qualche spiaggia pagana. Gli esseri che mi circondavano ruggivano di fame. Perché, in questa possente Londra, la miseria fa impazzire. Mentre in campagna unisce".<sup>19</sup>

Anche in questo caso Londra non è il luogo della povertà peggiore, ma solo lo spazio in cui le contraddizioni divengono più lampanti, una sorta di amplificatore di una condizione globale che investe anche le campagne americane. L'amplificarsi delle contraddizioni nella capitale britannica è il risultato in questo caso di un'anomala coincidenza di spazi: il luogo pubblico inglese descritto è lo stesso per i nobili come per i poveri (e lo *shock* del narratore è anche la conseguenza dell'avvicinarsi di due classi tanto lontane fra loro nel giro di poche ore). Va però sottolineato come le due classi fruiscono diversamente del medesimo spazio: per i ricchi, la sala viene vissuta come un'estensione della propria dimora – arredata con arazzi e piatti d'oro, diviene una grande casa dove celebrare un evento mondano. Al contrario, per i mendicanti la sala è un proseguimento della strada: irrompono come una vera e propria orda famelica, si accalcano, strappano con le mani i pezzi di cibo, si lanciano alla ricerca degli avanzi così come farebbero sui marciapiedi e insorgono contro le forze dell'ordine in tumulti da strada. Il luogo pubblico anche qui sostituisce il privato, "negato" ai poveri londinesi,<sup>20</sup> che si accontentano delle briciole del ricco e dei loro spazi momentaneamente vacanti.

Ed è proprio il luogo esterno e pubblico per eccellenza, la strada, l'elemento che prende sempre più il sopravvento nella rappresentazione di Londra. Dopo l'attenzione per la verticalità e la teatralità della dimensione londinese (due tratti, come si è visto, fortemente legati agli interni), le immagini attorno a cui ruota la raffigurazione urbana si traslano in partiture più estese, corali: la visione si allarga via via fino a comprendere buona parte del labirinto urbano, quel mosaico complesso e variegato che Melville aveva fin qui preferito tenere sullo sfondo, come una breve inquadratura sfocata a mo' di cornice.

## Londra, Pompei e Leviatano

Spazi interni, scatole chiuse tramite cui il narratore melviliano cerca di classificare l'esperienza londinese: al di fuori di queste teche, la città assume via via altre forme, altri connotati, spesso contrapposti a quelli dei microcosmi presi in esame. Se nei racconti l'unico modo per descrivere Londra sembrava essere per Melville quello di sezionarla in piccoli luoghi / frammenti, ora il passaggio a una visione d'insieme porta Melville a dipingere la città proprio come fosse una grande balena, specularmente a quanto suggerito nella breve citazione su Londra (qui riportata come epigrafe e tratta da *Moby-Dick*).

Lo scarto fra interno ed esterno, fra una Londra-microcosmo e una Londra-personaggio, entità labirintica ma anche antropomorfizzata, si riscontra in maniera esemplare in "Temple Second". Prima di recarsi a teatro e approdare alla propria oasi di pace, il narratore si trova a vagare senza meta nelle strade della città. Nella raffigurazione d'insieme del contesto urbano nel fervore del sabato sera, Londra emerge come entità viva e pulsante, dove gli individui scorrono simili a sangue nelle vene: la metropoli emerge come un mostro inquieto, fatto di corpi e moto incessante, un Leviatano composto di arterie e umanità (dantescamente dannata) che si accalca e perde nelle sue strade:

E così mi misi a errare tra quelle indescrivibili folle, che ogni settima notte si versano e ruggiscono per ciascuna delle principali arterie e bloccano le vene secondarie di quel gran Leviatano che è Londra. Era la notte di sabato, e i mercati e i negozi, ogni bancarella, ogni banco gemeva sotto l'urto di un'ondata che non cessava mai. Tre milioni di esseri umani stavano vetovagliandosi per la domenica. Pochi, tra quelli, affamati al pari di me che, per la mia sfinita stanchezza, mi lasciavo travolgere negli angoli dagli umani vortici di quella folla priva di scrupoli, come vien travolta e sbattuta una festuca dal norvegese Maelstrom. Quali tragici risucchi nell'oblio devono conoscere quegli incessanti marosi. Meglio perire in mezzo a migliaia di pescicani nel bel mezzo dell'Atlantico, che morire, forestiero e senza un soldo in tasca, nella babilonica Londra. Desolato, reietto, privo d'amici, errai dunque attraverso quei tre milioni di miei simili. Le diaboliche luci a gas, coi loro tartarei raggi che piovevano su fangose e viscide strade, illuminavano scene pietose e spietate.<sup>21</sup>

Lo spazio denso del luogo chiuso si amplifica qui nella calca di un'intera città che si riversa all'esterno, nello spazio aperto. Nella strutturazione verticale esaminata in precedenza,

---

21. *I due templi*, cit., p. 142.

Londra si presenta in questo caso come uno spazio a metà fra inferno e Babele: la città diviene un enorme calderone in cui si mischiano alla rinfusa tutti gli elementi che il *flâneur* aveva tentato di osservare e catalogare ognuno nel suo spazio. Qui, come in *Redburn*, è la città ad avere il sopravvento sul narratore, fino a farlo fuggire in un luogo più rassicurante, al riparo dalla minaccia di venir fagocitato dal mostro urbano.

Il rifugio in oasi meno caotiche non è invece possibile per il protagonista dell'ultimo romanzo di Melville, *Israel Potter: His Fifty Years of Exile*, storia di un eroe della guerra d'Indipendenza americana fatto prigioniero ed esiliato per cinquant'anni a Londra. Qui le strade e la dimensione corale della città prendono definitivamente il sopravvento, in uno degli spaccati più incisivi e complessi della città, dipinta in un quadro che vede l'intricarsi di molteplici piani simbolici, figurativi ed interpretativi.

Israel, povero e senza possibilità di ascesa sociale, vede la Londra del sottosuolo, fatta di mendicanti senza casa e classi umili che cercano di sopravvivere come possono. Ancora sull'onda di suggestioni dantesche (il capitolo s'intitola *In the City of Dis*), la prima immagine di Londra che vediamo attraverso gli occhi del protagonista ricorda un'enorme fucina infernale, con il transito incessante di uomini che giungono dentro la città attraversando il ponte sepolcrale sul Tamigi che rimanda esplicitamente all'ingresso nella città dei morti:

Nella tarda mattinata di un lunedì di novembre – un lunedì funesto, un cinque di novembre, il giorno di Guy Fawes assai funesto, nebbioso, malinconico e pieno davvero di polvere da sparo, come si vedrà tra breve – Israel si trovò dunque incastrato tra l'enorme folla che ogni giorno la fuliginosa Londra offre allo straniero curioso: una folla ereditaria – una corrente del Golfo di umanità – che da secoli e secoli non cessa di riversarsi sul London Bridge come un banco interminabile di aringhe.<sup>22</sup>

Sospeso su alte e sepolcrali arcate di pietra, il ponte nero e fuliginoso pareva un'enorme sciarpa di crespò che ornasse il fiume di festoni. Altrettanti festoni funerari lo attraversavano a occidente; mentre verso levante, in direzione del mare, file e file di carboniere color gaietto se ne stavano attraccate a fianco a fianco, come flotte di cigni neri. [...] qua e là, come carri funebri in attesa, le chiatte di carbone andavano alla deriva, spinte con le pertiche sui fianchi, seguendo alla rinfusa la corrente.

E come la corrente sospingeva tutte le imbarcazioni, allo stesso modo un'analogo corrente sembrava incalzare tutti gli uo-

---

**22.** *Israel Potter: His Fifty Years of Exile*, trad. it. *Israel Potter*, Milano, Mursia, 1989, p. 527.

mini, tutti i cavalli e tutti i veicoli che si muovevano a terra. Simili a formicai, le arcate del ponte brulicavano di una processione di carri, carrozze, barocchi e vetture rumorose di ogni genere, con il muso dei cavalli di chi stava dietro a contatto con il retro dei veicoli che stavano davanti, tutti inzaccherati di fango color ebano. Fango color ebano che si appiccicava come la pece degli ebrei. A volte quella massa, reagendo a qualche impulso misterioso proveniente da una lontana retroguardia, tra invisibili strade serpeggianti, si lanciava in avanti con un èmpito frenetico. Come se uno squadrone di centauri, sull'altra riva del Flegetonte, carico dopo carico, stesse traghettando un'umanità tormentata con tutte le sue masserizie. [...] Come in un'eclissi, il sole era occultato, l'aria era cupa e scura e tutto aveva un aspetto opaco e sbigottito, come se un vulcano dei dintorni, eruttando il suo fumo premonitore, stesse per inghiottire la grande città, al pari di Ercolano e di Pompei o delle Città della Pianura.<sup>23</sup>

23. Ivi, pp. 527-28.

Confluiscono qui vari livelli simbolici e metaforici. Vi è soprattutto la progressiva antropomorfizzazione dello scenario, attraverso i numerosi paralleli con il mondo animale e un accumulo di dettagli e particolari tesi alla raffigurazione a tutto tondo del "corpo urbano". Qui Londra non è solo il contenitore di umanità e cose, ma è essa stessa macrocorpo meccanico di cui scorgiamo l'interno, le viscere: rivestita di drappi funerei e dentro, sotto, ribollente di animali e umanità. La descrizione in *Israel Potter* vanta sorprendenti somiglianze con la *Waste Land* eliotiana (sebbene nel romanzo di Melville l'aspetto fisico, corporeo, sia maggiormente messo in risalto): quello che accomuna le due immagini è la rappresentazione di Londra come spazio onnipervasivo, una sorta di universo a sé stante, che incombe sull'umanità senza concedergli via di fuga. Da Londra non si può uscire, ma solo entrare: la città diviene un enorme buco nero che attrae ogni cosa, animale, uomo o macchina.

In questo vortice cittadino, il rapporto fra protagonista e spazio si fa quasi osmotico: Israel (il cui nome rimanda significativamente al luogo dell'esilio per eccellenza) è un eroe ridotto all'oblio per cui Londra diviene una pietra tombale, una moderna Pompei, dove l'aria piena di fumi di carbone sommerge ogni cosa. Londra inscena e amplifica la "morte sociale" di Israel, la sua discesa agli inferi: la città, come Israel, è la creatura al margine dell'abisso, senza ponti o legami con l'esterno; è tanto simile al protagonista da farsi quasi suo "corpo esterno" – come una matrioska o una scatola cinese.

Questo vortice centripeto che anima Londra assume via via connotati sempre più ampi. Nel processo di accumulo e strati-



ficazione, la città non si limita a farsi maschera e specchio di Israel, non fagocita solo il protagonista, ma anche altri spazi centrali emersi in precedenza nell'opera di Melville: la geografia della miseria che l'autore aveva inizialmente relegato nelle strade di Liverpool e, soprattutto, lo spazio americano per eccellenza, quello della *wilderness*, della natura selvaggia – in una completa sovrapposizione di mappe, simboli e contesti londinesi e americani, fino a un'ambigua coincidenza delle rispettive identità.

---

24. *I due templi*, cit., pp. 146, 313.

### **Wilderness urbana: Londra, mari, giardini**

Nel gioco caro a Melville di rovesciamenti e opposizioni, Londra viene associata a immagini del mondo naturale più di quanto non avvenga per gli Stati Uniti, la cui essenza, il cui cuore, vengono raffigurati come una macchina (è quel che avviene in *The Tartarus of Maids*). Viceversa, i diversi nuclei di Londra ci vengono via via presentati simili a "oasi", "isole", "oceani", "deserti". Tali immagini e parallelismi si condensano intorno a quelli che sono i due perni centrali nella cultura americana e nella narrativa di Melville: il mare e il giardino edenico.

Se l'irruzione della natura in *Redburn* ha una connotazione profondamente negativa (le immaginarie lucertole che brulicano sulle pareti della lussuosa stanza e il serpente del vizio sempre in agguato), in "Temple Second" essa costituisce invece un contraltare positivo. La sacralità del teatro non viene sancita solo dai parallelismi con la funzione liturgica, ma soprattutto dalle immagini naturali, paradisi pagani che ritornano di continuo anche dopo le prime opere ambientate da Melville nei mari del Sud. In particolare, in questo racconto la platea del teatro si trasforma in un mare che brilla sotto gli occhi del narratore come un fondale ricoperto da coralli, in uno scorcio che sembra anticipare le raffigurazioni impressioniste.

La ringhiera era bassa. Pensai ai grandi piombi di scandaglio e al marinaio che, sulle landre del bastimento, issa la sagola con quel lungo e strascicato grido musicale, che gli è caratteristico. E, come letti di sfavillanti coralli, attraverso il profondo mare del fumo azzurro, scorgevo lontano gli ingioiellati colli e le bianche sfavillanti braccia delle signore in platea. E non appena il volume del suono sali ondeggiando sino a me, e si ruppe in una spumeggiante e iridescente cascata di melodie, contro la balaustra della galleria, involontariamente chinai la testa...<sup>24</sup>

A differenza di *Temple Second*, in cui il parallelo ha una direzione univoca, in *The Paradise of Bachelors* si rivela invece la

natura ambigua del confronto con il mondo naturale, giocata di nuovo sul contrasto fra apparenza e realtà. La concreta de-generazione sotto l'apparenza paradisiaca viene tracciata dall'autore anche attraverso precisi rimandi al contesto naturale:

Il Tempio, infatti, è una città a sé. Una città con il meglio di quanto può occorrere, come è indicato dalla precedente enu-merazione. Una città come un parco, aiuole di fiori, una riva che dà sul fiume – e il Tamigi vi fluisce davanti aperto, come davanti al paradiso terrestre fluiva il placido Eufrate.<sup>25</sup>

Ancora una volta la descrizione viene incanalata fra i bina-ri della comparazione con l'universo religioso e con il mondo della natura. Ma, esattamente come in questo racconto la di-mensione religiosa è solo il manto che ricopre la dinamica com-merciale della giustizia, così anche la natura edenica del giar-dino si svela, sotto la maschera, corrotta e corruttrice: "Infatti i palazzi sono una specie di alveare di uffici e alloggi. Come un buon cacio, il Tempio è completamente traforato in ogni parte dalle comode celle degli scapoli. Splendido posto, delizioso e indimenticabile!"<sup>26</sup>

I Templari sono alla fine vermi che si annidano nella società contemporanea, parassiti che ne svuotano le strutture sociali trasformandole in un guscio in cui rinchiudersi, ammantandosi di spazi e orpelli sacri. Maggiormente autentici sono allora quei mendicanti che invadono la Guildhall in *Rich Man's Crumb*, un'umanità ridotta ai suoi istinti primari e paragonata dal nar-ratore a un'orda di cannibali su una spiaggia pagana: i selvag-gi e i mendicanti divengono gli elementi negativi di due para-disi contrapposti (quello naturale dell'isola e quello urbano del ricco palazzo), che portano alla luce, invece di mascherare, le contraddizioni del mondo moderno, sempre vicino allo stato di barbarie primitiva.

Anche in *Israel Potter* numerosi sono i riferimenti al mondo naturale e sia gli elementi meccanici sia gli stessi esseri umani si trasfigurano spesso in immagini animali: le navi carboniere sembrano cigni, la nebbia si arrampica come una capra nelle vie cittadine, gli uomini si muovono come "banchi di aringhe", i soldati senza lavoro che giungono in città sono simili a locu-ste; infine, lo stesso Israel viene paragonato a una vecchia quercia che resiste all'assalto del tempo e dei suoi simili:

... Israel continuò in qualche modo a sopravvivere, come le querce di scoglio, secolari e salde, che seppur ferite dai chicchi di grandine delle tempeste o addirittura mutilate senza moti-vo dai boscaioli di passaggio, per quanto ostacolate dagli al-

25. *Il Paradiso degli scapoli*, cit., p. 173.

26. *Ivi*, p. 174.

beri rivali e inchiodate dalle rocce, riescono tuttavia contro ogni probabilità a mantenere vivo il nervo vitale della radice principale.<sup>27</sup>

È qui chiaro l'intento da parte dell'autore di presentarci il paesaggio urbano inglese attraverso gli occhi di Israel, il quale applica alla città i paradigmi conoscitivi propri di un ex-contadino del New England. Tuttavia, non sembra solo questa la ragione della copiosa presenza di tali similitudini: l'impressione è che queste ultime siano solo il primo passo verso l'introduzione del contesto americano della *wilderness* dentro alla metropoli britannica – contesto che da simbolico si fa reale nell'esperienza del protagonista.

Israel si sforza di conservare dentro di sé lo spazio statunitense, di riviverlo, per quanto possibile, nella metropoli inglese: in essa si aprono, infatti, squarci sul mondo rurale che Israel credeva perduto. Il primo di questi luoghi di evasione dalla fornace urbana è il mercato di Covent Garden:

Nel frequentare il mercato di Covent Garden di prima mattina per acquistare i giunchi che gli occorre, provava quegli insoliti momenti di sollievo di cui s'è fatto cenno in precedenza. Quelle chiacchiere con le rubizze venditrici ambulanti in grembiule, sulle cui guance madide stillava ancora la rugiada dell'alba sui prati; quel trovarsi circondato da balle di fieno, come chi rastrelli mucchi e covoni nei campi [...] quel dirigersi piano verso casa con gli altri, come uno spigolatore con il suo covone di grano – tutto questo era indicibilmente gradevole. Nella miseria e nell'amarezza, rinchiuso dal bisogno tra mura incrostate, aveva reminiscenze rurali dei giorni piacevoli della propria fanciullezza [...] E a volte, stimolato da piccoli avvenimenti in sé insignificanti, il pensiero della patria – influenzandolo in maniera graduale e inavvertita o assalendolo impetuoso con ricordi – lo sopraffacevano per un istante con una sorta di allucinazione.<sup>28</sup>

Il secondo e più importante luogo metaforico riferito all'America e al suo mito è l'aiuola ovale di St. James Park, di cui Israel, nel suo nuovo lavoro di giardiniere, deve occuparsi:

Una bella mattina del luglio del 1800, per buona sorte e in parte per pura carità, fu assunto da uno dei guardiani, per curare il tappeto erboso di un tratto ovale cintato, all'interno del parco di St. James [...]. Era un piccolo ovale, recintato da un'inferrata alle cui sbarre spuntava la verzura incarcerata, come una selvaggia creatura dei boschi prigioniera della propria gabbia. E là lo straniero Israel – guardandosi a volte intorno con aria

---

27. Israel Potter, cit., p. 534.  
28. Ivi, p. 532.

sognante e occhi sbarrati – pareva un manzo fuggiasco stupefatto o un indiano Pequod segregato sulle coste di Narragansett Bay, molto tempo fa, dopo aver sconfinato abusivamente. E là il nostro esule sentì nell'animo il richiamo del New England. Lavorava infatti pensando alla patria; e pensando alla patria mentre lavorava nella quiete verdeggiante di quella piccola oasi, un pensiero estatico ne generava un altro...<sup>29</sup>

Prendersi cura della piccola oasi di verde significa per Israel continuare a coltivare la memoria e il sogno del giardino d'America che si è lasciato alle spalle. La *wilderness* statunitense entra qui nella metropoli inglese sotto forma di una creatura prigioniera, in gabbia come lo stesso protagonista.

Il luogo chiuso di Londra e dell'aiuola viene associato da Israel a un percorso a sua volta chiuso, nella speranza del ritorno nella propria madrepatria. Costante è il pensiero della distanza che separa questa Piccola America che è l'Ovale di St. James Park da quella vera e propria: "Ma subito, bloccandosi a mezza strada, con lo sguardo sconsolatamente fisso sull'inferriata, gli sovvenne che avrebbe dovuto traversare un campo<sup>30</sup> ben diverso, il grande campo dell'oceano...".<sup>31</sup> Ecco che i tre spazi centrali si sovrappongono sullo schermo di Londra e nella mente di Israel: il Vecchio Mondo, l'America e il mare. L'ovale dell'aiuola, una gabbia che sembra imprigionare ma anche incarnare il protagonista, si confronta con l'ovale del mare, che gli appare "quasi un fratello".<sup>32</sup> A essi va aggiunto un altro spazio "ovale" implicito con cui Israel si identifica: il percorso circolare proprio dell'esule, dalla madrepatria all'Europa e ancora indietro, agli Stati Uniti di cinquant'anni dopo. Circolarità di un destino singolo ma con rifrazioni che coinvolgono le storie e i percorsi delle due nazioni.

### L'eterno ritorno: Londra e i paradisi perduti

Nelle ultime pagine di *Israel Potter*, Londra sembra divenire per il protagonista quasi uno schermo su cui proiettare i ricordi della patria lontana, per riviverli e farli rivivere, in forme diverse, nella metropoli europea. Negli anni di esilio di Israel, gli Stati Uniti si smaterializzano e trasfigurano nella "Terra Promessa" che Israel evoca nei racconti al figlio. Gli Stati Uniti diventano pienamente un luogo mitico tramandato di generazione in generazione; e come ogni luogo mitico, anche la madrepatria nella mente di Israel resta un paradiso astorico immune dallo scorrere del tempo, contrapposta alla vorticosa capitale britannica.<sup>33</sup> Gli Stati Uniti cambiano naturalmente volto nei cinquant'anni di lontananza di Israel; e quando final-

29. *Ibidem*.

30. "Oval" nel testo inglese.

31. *Israel Potter*, cit., p. 533.

32. *Ivi*, p. 535.

33. Eppure la Londra di Israel, sotto la cappa figurale della città di Dis, racchiude e riflette le dinamiche e le aporie di entrambi gli universi: direttamente, si riferisce agli albori dell'industrializzazione inglese, tempo in cui il romanzo è ambientato; simbolicamente, fa anche riferimento al mondo contemporaneo di Melville, a quegli Stati Uniti che, oltre alla rapida crescita industriale, iniziavano ad affacciarsi sullo scenario internazionale e preparavano il proprio ingresso nella fase imperialista, in un processo di avvicinamento alle dinamiche socio-politiche della ex-madrepatria.

mente l'esilio giunge al termine, un'amara sorpresa attende padre e figlio. L'America di Israel è scomparsa: tornatovi ottuagenario, il protagonista non la riconoscerà più e nessuno nel villaggio natale si ricorderà più di lui, esattamente come accadde a Rip Van Winkle, altro personaggio a cavallo della guerra di Indipendenza scampato alla macina della storia. L'America diverrà per Israel il deserto, il luogo, questa volta fatale, dell'assoluta alienazione, col suo mondo scomparso e sepolto, "senza nemmeno una lapide" – a differenza della grande pietra tombale che era e rappresentava Londra.

Paradossalmente ma non troppo, Melville suggerisce che l'Eden americano si può solo trovare nella fantasia e nel ricordo dell'esule, "racchiuso" dentro lo spazio fisico e della memoria nella metropoli londinese. In questo senso, Londra emerge non tanto come contraltare, quanto come la custodia di quel sogno – una gabbia che in realtà non schiaccia Israel, ma serve a preservarne i ricordi, a perpetuare il mito. Le mura, concrete come il recinto o metaforiche come la distanza, hanno insomma una funzione protettiva: tengono in vita Israel e il suo sogno, costituiscono l'unico rifugio possibile ormai rimasto.

Ecco allora che il percorso circolare non si riferisce più solo al destino del singolo, ma anche e soprattutto all'andamento ciclico della storia che si ripete, simile nelle sue dinamiche su entrambe le sponde dell'oceano. Il percorso circolare di Israel arriva a simboleggiare il percorso circolare della storia stessa, dei processi economici e sociali che accomunano Vecchio e Nuovo mondo. E dunque la stessa Londra si trasfigura in una sorta di eterna Fenice, una creatura che sull'orlo del precipizio risorge metaforicamente dalle ceneri, altrove. Londra è in *Israel Potter* paragonata a Pompei, ma è anche foriera di quel che saranno New York e Chicago. Una fenice, quella europea, che a differenza di quanto avviene nel Nuovo mondo conserva le spoglie del passato, diventando per Israel, come per tanti scrittori e personaggi nei decenni successivi, il luogo dove preservare il sogno o digerire la disillusione.