

© 2000 Lozzi & Rossi Editori, Roma

È vietata la riproduzione, anche parziale, in qualsiasi forma senza
il consenso scritto dell'editore.

Lezioni Americane

Anna Scacchi

A una voce sola

Il racconto della storia in

Benito Cereno

di Herman Melville

ISBN 88-86576-28-5 Collana Lezioni Americane

Lozzi & Rossi s.r.l.
00152 ROMA - Circonvallazione Gianicolense, 210
Tel. 06.53.76.549 Fax 06.53.49.779 E-mail lozzi.rossi@flashnet.it



*Per Carlo, Maria e Agnese,
perché senza di loro lo avrei scritto prima,
ma non sarebbe stato lo stesso*

Indice

Premessa	7
Introduzione: <i>Intorno al testo</i>	
All'alba, una nave all'orizzonte	9
L'artista e il mercato	10
Hawthorne, maestro e compagno di esilio	13
La revisione del mito	15
Capitolo primo: <i>Dal grigio al bianco e nero</i>	
"A shadowy tableau": la nave sconosciuta	19
Gli occhi del buon capitano	22
Il turista <i>yankee</i> nei mari del Sud	24
L'imperialismo benevolo di Delano	29
Pazzo o impostore? Lo stile paranoico	38
Il narratore e la seduzione del lettore	42
Premesso che non sono un razzista...	49
Capitolo secondo: <i>La vera storia della San Dominick</i>	
Il bianco e il nero	57
La questione delle intenzioni	63
La luce a mezzanotte	70
La nebbia si dirada: i documenti	77
Il racconto della vittima	82
Demoni o eroi?	86
Echi e rovesciamenti	91
Epilogo: <i>Il silenzio di Babo</i>	99
Note	107
Bibliografia	121
Indice dei nomi	125

Premessa

Parlare del significato di un'opera letteraria, ha scritto Jonathan Culler, è raccontare la storia di una lettura. Questa, dunque, è la storia della mia lettura di "Benito Cereno". Ma tanto più lo è, dal momento che l'incontro del "lettore" con il racconto di Melville è al centro della mia analisi del testo. Quando parlo dei lettori e delle loro reazioni, perciò, mi riferisco a me stessa, a come ho letto il racconto da studente e a come, insegnandolo, ho cominciato a prestare attenzione al potenziale semiotico che il ruolo del destinatario, ipotetico o reale che sia, ha in esso. Ma, soprattutto, mi riferisco agli studenti di Roma Tre e della Sapienza che ho guidato nella loro prima lettura del racconto: sulle loro osservazioni si basano le mie riflessioni.

E poi ancora, a tutti quegli amici e familiari che ho costretto a fare da cavie per analizzare le loro risposte di "lettori per la prima volta". Sono queste le persone che costituiscono il contenuto concreto di un termine che uso di frequente senza dare spiegazioni, per non appesantire con precisazioni di teoria e metodo un saggio che aspira ad arrivare al destinatario senza pause, con la tensione narrativa e la capacità di coinvolgere di una lezione. Mi sembra doveroso, però, farlo almeno qui, prima di tutto per ringraziarli, ma anche per evitare di indurre chi legge in un equivoco.

Rimando, per le definizioni di "lettore implicito", "lettore ideale", "lettori storici", "autore implicito", e così via, all'abbondanza di saggi che sottopongono a una seria revisione le teorie di Iser e del *reader-response criticism*, sottolineando la storicità del significato dell'opera letteraria e la collocazione socio-culturale dei suoi lettori concreti. Affinché i destinatari di questo volume non siano indotti a rivestire di un valore universale e normativo le reazioni al testo di quelli che spesso chiamo semplicemente e semplicisticamente "il lettore contemporaneo", preciso che si tratta di un certo numero di persone reali, le cui risposte hanno confortato la mia ipotesi, ma sono ben lontane dall'esaurire le possibili posizioni di un lettore nei confronti del racconto. Tanto per chiarire la loro posizione razziale, sono tutti lettori bianchi.

Per fare un esempio, significativo, credo, di altre letture possibili, riporterò l'aneddoto raccontato da Dan McCall in *The Silence*

of *Bartleby*. Durante una rappresentazione della versione teatrale di Robert Lowell di "Benito Cereno", uno spettatore nero di mezza età alla drammatica scena della rasatura è scoppiato in una risata irrefrenabile. La vista di uno schiavo nero che avvicinava un affilato rasoio al collo del suo padrone bianco lo faceva cadere in convulsioni. È evidente che quello spettatore stava producendo un senso che, in quella platea, era l'unico a vedere nella scena. È evidente che la sua risposta è radicalmente diversa da quella dei miei "lettori storici", i quali leggendo la scena della rasatura per la prima volta non hanno visto quel rasoio come un'arma, e alla riletura, quando lo vedevano solo un'arma, non sono riusciti a scorgervi nessun lato comico. L'altra storia, quella che a mio parere i lettori bianchi del testo difficilmente vedono, per quel signore nero di mezza età era dominante e la trappola che spinge il lettore a scegliere l'alternativa scartata da Delano, senza chiedersi se ci siano altre spiegazioni possibili, per lui non poteva scattare.

A Carlo, Manuela, e in particolare Tatiana, *lettrice eccellente*, i quali, oltre a leggere o rileggere "Benito Cereno", si sono anche prestati a leggere quello che scrivevo io, un grazie di cuore.

Introduzione

Intorno al testo

All'alba, una nave all'orizzonte

Siamo nel porto di Santa Maria, una piccola isola deserta all'estremità meridionale della costa cilena, e corre l'anno 1799. Amasa Delano, americano, originario di una cittadina del Massachusetts, è da due giorni all'ancora nella baia con il mercantile di cui è capitano quando, in una delle albe grigie e nebbiose tipiche della zona, viene avvistata un'imbarcazione sconosciuta all'orizzonte, che sembra trascinata dalle onde come una nave fantasma.

Così ha inizio "Benito Cereno": con quell'abbondanza di determinazioni spazio-temporali che, nei racconti di Poe, va a costituire il noto in cui irromperà il fantastico. E il richiamo a Poe nelle prime pagine di "Benito Cereno" è forte. La visione offuscata dalle nebbie mattutine e dai vapori che esalano dalle acque; la calma piatta che rende il mare più sepolcro che fonte di vita; la nave, misteriosa come un vascello fantasma, che emerge dalle nebbie ricoperta di una vegetazione simile a una sottile peluria; lo scafo incrostato di conchiglie, come un legno che da lungo tempo vaghi negli oceani; il ponte, che all'apparenza deserto si rivela brulicante di strani personaggi, simili a frati incappucciati; l'affastellarsi di rimandi ai luoghi cari al gotico: il palazzo decaduto, il monastero, il Canal Grande, il chiostro, la Spagna dell'Inquisizione, l'Italia delle corti rinascimentali.

Nelle prime pagine del racconto si moltiplicano i presagi dell'imminente irruzione dell'*unheimlich* nel mondo familiare dell'osservatore: "Shadows present, foreshadowing deeper shadows to come".¹ In un'atmosfera carica di premonizioni che pongono il lettore in una situazione di aspettativa e tensione, la nave priva di insegne che sta entrando nel porto sin dall'*incipit* appare come spazio dell'ignoto, dell'esotico, dello straordinario, dell'assenza di regole. A questo mondo non reale, al di fuori del tempo, si contrappone la nave di Delano, la *Bachelor's Delight*, luogo del familiare e del quotidiano, spazio dell'ordine e della legge. Anche qui un personaggio-testimone che rappresenta la razionalità, il buon

sensu dell'uomo comune, si trova davanti a eventi fuori dell'ordinario che gli vengono posti come un nodo da sciogliere, un enigma di cui trovare la soluzione.²

Anche qui, come tanto di frequente avviene nella letteratura americana del periodo, il testo mette in scena il processo ermeneutico, chiamando in causa il lettore, costringendolo a partecipare alla produzione del senso.³

Possiamo fidarci della versione della storia che ci viene proposta da Amasa Delano? Possiamo credere all'interpretazione del reale di un personaggio che incarna l'americano medio, nei termini in cui la "giovane nazione" andava elaborando la propria identità collettiva: un uomo nuovo democratico, gioviale, ottimista, ragionevole, pragmatico, diretto, noncurante delle forme ma leale, generoso, affidabile e pieno di buonsenso *yankee*?

No, sostiene il narratore, vibrando un colpo mortale alla possibilità di immedesimazione del lettore con il personaggio che gli fornisce lo sguardo sugli eventi, con un celebre passo sul cui significato si continua a discutere. No, la visione di qualcuno che non crede alla malvagità umana non può che essere parziale, offuscata, come lo è effettivamente, fuor di metafora, quella di Amasa Delano in questa alba nebbiosa nella quale il grigio sembra aver ingoiato tutti gli altri colori. Tuttavia, il passo è complesso, ambiguo, e con la sua indeterminatezza ha provocato il dibattito: il buon Delano è una parodia del trascendentalista? È una caricatura di Emerson, o di Thoreau, o di entrambi? È una satira dell'abilità tutta americana di dimenticare il passato? È, "Benito Cereno", una presa di distanza, analoga alla revisione hawthorniana del passato puritano, dalla storia collettiva che la nazione andava narrandosi, dell'America come luogo del nuovo inizio, della *tabula rasa*? E quella frase, con la sua contorsione di ipotetiche e incisi, non sembra anche implicare che il saggio debba riflettere, non soltanto sull'acutezza intellettuale di Delano, ma anche sulla sua bontà?

L'artista e il mercato

Prova straordinaria della capacità di Herman Melville di muoversi in modo magistrale tanto nella misura del romanzo quanto in formati narrativi più compatti, "Benito Cereno" (1855) fa parte di un gruppo di cinque racconti, pubblicati inizialmente senza firma sulla rivista *Putnam's*, e raccolti in seguito, con l'aggiunta di una storia inedita, nei *Piazza Tales* (1856).⁴ Il testo è, quindi, una delle

rare infrazioni di quel silenzio contro cui la scrittura di Melville, dopo un ritmo frenetico che lo aveva portato, dall'esordio nel 1846 con *Typee*, a pubblicare sette romanzi in sette anni, si troverà a lottare nel periodo che segue allo sconcerto e all'indignazione provocati dai temi e dal linguaggio di *Pierre*. E, insieme con "The Encantadas", costituisce il ritorno al mare, dopo la pausa "terrestre" dell'ultimo romanzo e dei primi racconti pubblicati sulle riviste *Putnam's* e *Harper's*.

Molto è stato scritto sul declino della popolarità di Melville a partire dalla pubblicazione di *Mardi* (1849), sul suo progressivo alienarsi il favore dei lettori a causa di un impellente bisogno di spiegare le ali creative per seguire l'istinto che lo spingeva, come scrisse nel 1848 al suo editore inglese, ad abbandonare la narrativa realistica "to out with the Romance".⁵ Nel racconto del caso Melville che si è diffuso nel corso del Novecento, il fatto che scrivere diventasse per lui sempre più difficile è stato spesso interpretato, senza mezzi termini, come il soccombere dell'arte al silenzio impostole dal mercato. Che cosa era successo nel rapporto tra lo scrittore e il suo pubblico, secondo i critici che negli anni venti avviavano la sua canonizzazione?

I lettori avevano accolto bene *Typee* e *Omoo*, avventurose storie di marinai nei misteriosi mari del sud, che li avevano attratti con il fascino della storia vera di un uomo che aveva vissuto tra i cannibali.⁶ I recensori, da parte loro, li avevano considerati romanzi ben scritti, vivaci e realistici, e avevano apprezzato nel giovane esordiente un talento narrativo che prometteva un futuro grande scrittore. Poi, così narra la leggenda, Melville legge Shakespeare, conosce Nathaniel Hawthorne. Decide, come scrive con una delle sue metafore legate al mare, di lasciare il nuoto di superficie per il "tuffo in profondità", rifiutando il compromesso con il mercato. Il risultato, *Moby Dick*. Il più grande romanzo americano per il nostro secolo, per quanto si continui a dibattere su quale etichetta di genere si possa assegnare a un'opera che sembra infrangere qualunque legge compositiva. Un fiasco, o quasi, per quello di Melville. E, subito dopo, *Pierre*, che provocherà recensioni oltraggiate e attacchi personali allo scrittore, al limite dell'ingiuria. E dopo *Pierre*, il progressivo inabissarsi di Melville nel silenzio: l'artista, costretto dalle richieste del mercato a prostituirsi ai gusti volgari di un pubblico che vuole facili lacrime ed emozioni, preferisce rinunciare a scrivere.

Un fiasco, come si diceva, furono *Moby Dick*, ma soprattutto *Pierre*, per la maggioranza dei lettori di allora: alcuni dei quali autorevoli, come Fitz-James O'Brien, scrittore ora dimenticato ma un tempo di solida reputazione; altri, legati allo scrittore da amicizia e ideali comuni, come Evert A. Duyckinck, uno degli intellettuali più attivi del gruppo della Giovane America,⁷ di cui anche Melville faceva parte. Un guazzabuglio di stili, una caotica mescolanza di filosofia mal digerita, narrativa realistica e passi linguisticamente fuor di registro: queste erano le accuse mosse da gran parte dei lettori professionisti a *Moby Dick*. In altre parole, la follia di un giovane autore che si è montato la testa e vuol fare l'artista.

A partire dal revival degli anni venti — quando negli Stati Uniti ha inizio la trasformazione di Herman Melville da autore di romanzi marinari a grande padre della letteratura americana⁸ — la difficile scrittura melvilliana, insofferente dei limiti di genere, profondamente metaletteraria, giocata sulla consapevolezza della rottura delle regole narrative, sul gusto per la parodia e per la citazione, intessuta di intertestualità, ha cominciato a essere apprezzata proprio per quegli aspetti che la rendevano incomprensibile ai lettori del secolo scorso. Tanto che si ha spesso l'impressione che Melville sia in realtà un maestro del Novecento, finito per un capriccio del caso e per sua sfortuna nell'Ottocento, epoca rigida e angusta con la quale ha poco, pochissimo, a che vedere.⁹

"I dollari sono la mia dannazione ... Ciò che mi sento più spinto a scrivere, quello viene bandito, — non rende. Eppure, nell'insieme, non riesco a scrivere nell'altro modo. Così alla fine il risultato è un garbuglio, e tutti i miei libri sono delle rappezature",¹⁰ scrive Melville a Hawthorne in una nota lettera del 1851, divenuta in seguito il manifesto della protesta dell'artista americano contro il suo paese. E ancora: "Ma la Verità è la cosa più stupida sotto il sole. Cerca di guadagnarti da vivere con la Verità — e finisci alle società di beneficenza"¹¹; "A che scopo elaborare ciò che nella sua stessa essenza ha vita così breve come un libro moderno? Anche se in questo secolo scrivessi i Vangeli, morirei nel fosso della gogna".¹² Che cosa lo poteva spingere a scrivere parole tanto dure, se non il fatto che il suo tentativo di tuffarsi in acque profonde, di passare ai posteri come qualcosa di più dell'"uomo dei cannibali", era stato severamente redarguito dal mercato editoriale, da cui si sentiva ricacciato nello spazio angusto dei narratori di storie di mare? I critici del "Melville Revival" non hanno dubbi e, sostenuti dal loro stesso senso di isolamento, come intellettuali, in

un'America dedita al culto del denaro, interpretano senza filtri o mediazioni le parole di Melville, trasformandolo in un archetipo dell'artista americano.¹³

I testi, d'altro canto, si prestavano a questa lettura: dai capitoli frettolosamente aggiunti a *Pierre* in seguito alle stroncature di *Moby Dick*, alle lettere, al racconto "Bartleby, the Scrivener", il cui protagonista si rifiuta di scrivere a comando, è stato facile, per chi voleva la grande letteratura americana una letteratura di opposizione, trovare in essi le tracce di un rifiuto. Melville diviene una figura eroica, uno scrittore profondamente, e tragicamente, impegnato a mettere a nudo i pregiudizi e la falsa coscienza dei propri contemporanei, anche a costo dell'emarginazione da parte dei lettori. È forse per questo che certe opere più difficilmente leggibili da questa ottica contro culturale, come per esempio la poesia della Guerra Civile, vengono trascurate o giudicate mal riuscite. È questo il caso, in parte, anche di "Benito Cereno", che, con la sua ambigua visione razziale, per molto tempo verrà considerato dai critici un racconto debole dal punto di vista formale.

Hawthorne, maestro e compagno di esilio

Il 20 luglio del 1851 Melville scrive a Richard Bentley, il suo editore inglese: "This country & nearly all its affairs are governed by sturdy backwoodsmen—noble fellows enough, but not at all literary, & who care not a fig for any authors except those who write those most saleable of all books nowadays—i.e.—the newspapers, & magazines".¹⁴ Da una parte l'opera che dura, unica, eterna come i Vangeli, inestimabile, prodotta in quello "stato d'animo silenzioso come il crescere dell'erba in cui un uomo *dovrebbe* sempre comporre".¹⁵ Dall'altra il testo moderno, di cui è icona il giornale: effimero, pronto al consumo, inestricabilmente legato al suo tempo e continuamente replicabile. Il senso di isolamento di Melville, destinato a diventare totale negli anni che seguono, è già ormai profondo. La sua posizione come artista, egli sembra credere, è quella di un esule.

C'è qualcuno, però, che sembra condividere il suo disagio, che sembra poter essere per lui compagno e maestro. Melville aveva conosciuto Hawthorne nell'estate del 1850, a Stockbridge, nel Berkshire, e nel giro di pochi mesi ne aveva fatto il destinatario di una corrispondenza appassionata. Forse *malgré lui*, perché poco si sa della reazione del malinconico Hawthorne¹⁶ — del quale manca

no le lettere, distrutte con ogni probabilità dallo stesso Melville – a tanto entusiasmo: qualche commento nei diari fa pensare che egli facesse resistenza alla relazione empatica che gli veniva proposta. Anche dalle lettere di Melville sembra delinearsi un Hawthorne restio al coinvolgimento che gli si impone, imbarazzato dalla profusione sentimentale del giovane, un Hawthorne che forse condivideva con la moglie l'impressione che la mente dell'amico si trovasse in uno stato di "coscienza instabile" e che le convinzioni con tanta prepotenza dichiarate fossero poco più che pose adolescenziali.¹⁷ Melville fa di Hawthorne il partner di un rapporto intenso, nel quale, come in altri casi di amicizie letterarie, il più giovane si rivolge al più anziano con il tono ammirato e seduttivo insieme del discepolo che parla al maestro.

Per alcuni brevi anni Hawthorne sarà il suo interlocutore privilegiato, l'unico ritenuto capace di comprendere gli aneliti ad andare oltre del giovane autore. La fiducia nei manifesti destini americani che ancora emerge con prepotenza da "Hawthorne and His Mosses" – recensione lunga, appassionata e anomala dei racconti di Hawthorne che Melville pubblicò sul *Literary World* neanche due settimane dopo averlo conosciuto, e ad anni di distanza dalla pubblicazione di *Mosses from an Old Manse* (1846) – si incrina presto, a causa, principalmente, di motivi di contrasto profondo,¹⁸ che lo porteranno ad abbandonare il progetto nazionalista. Ma l'avversione antidemocratica per "l'umanità in massa" è anche il frutto di un atteggiamento contraddittorio, che lo spinge verso la ricerca presso il pubblico, nonostante il disprezzo che nutre per esso, di un'approvazione che va oltre la mera motivazione economica.

Le lettere a Hawthorne abbondano di momenti di esaltazione celebrativa e autocelebrativa, i quali si mescolano ad accenti di sconforto che lasciano via via spazio a un umore tetro, a una pulsione di rinuncia alla fama e al mondo. A tratti la strategia retorica – il tentativo di costruire attraverso le parole un terreno comune tra Hawthorne e sé stesso, di posizionare entrambi in uno spazio *altrove* rispetto al mondo, ponendo le premesse di un "noi" in cui i ruoli di discepolo e maestro si confondono – è trasparente. In esse a volte si ravvisa una concitazione del tono, nella quale è facile leggere l'ansia di impressionare favorevolmente l'interlocutore, di colpire l'immaginazione e sedurla con la forza della rivelazione intima, di sollecitarne l'adesione emotiva a un progetto comune che, si potrebbe dedurre dal ritorno continuo all'argomento senza che in esso vengano incorporati apporti dell'altro, è solo di Melville.¹⁹ Le

richieste di scuse per lettere esaltate in risposta a missive serene e cordiali sembrano obliquamente protestare contro una freddezza dell'amico, così come gli inviti a che non si senta obbligato a rispondere sembrano celare una preghiera di segno opposto.

La corrispondenza si interrompe con la partenza di Hawthorne per l'Inghilterra, nel 1853. Per una volta, lo scrittore si è schierato dalla parte giusta: il suo amico Franklin Pierce, espansionista e antiabolizionista, fautore di una politica di convivenza con il Sud dei proprietari di schiavi e disposto a chiudere entrambi gli occhi pur di evitare conflitti nazionali, è diventato presidente degli Stati Uniti, anche grazie al lavoro di propaganda svolto da Hawthorne. La militanza democratica ripaga finalmente lo scrittore con la carica di console a Liverpool, una delle sedi più ambite.²⁰ Il compagno partirà per l'Europa, non come esule ma come rappresentante del governo americano. Melville lo visiterà brevemente, nel 1856, prima di partire per il suo pellegrinaggio solitario in Terra Santa e nel Mediterraneo, ma la loro affinità elettiva, se pure essa sia mai stata reciproca, è giunta a termine. Le loro strade, unite per un breve periodo, e forse soltanto grazie a un fraintendimento – come dichiara in modo reciso e suggestivo Giuseppe Nori, contrapponendo la figura di un Melville *maudit* a quella di un Hawthorne borghese e organico al sistema – sono ormai divise per sempre:

Melville ... inasprisce sempre più la propria visione marginale verso tendenze artistiche contro culturali, modellate, entro certi limiti, sull'esempio di Hawthorne. Hawthorne, invece, per molti versi erroneamente interpretato da Melville come il portavoce-modello di una produzione letteraria antagonista e negativa, percorre la via maestra dell'integrazione culturale e politica che lo porterà ad affermarsi come l'esempio per eccellenza di istituzionalizzazione e canonizzazione artistica negli Stati Uniti.²¹

La revisione del mito

La critica letteraria – negli Stati Uniti, ma non solo – ha a lungo narrato la storia dell'artista americano come la storia di un esule. Incapace di piegarsi alle volgari leggi di un mercato editoriale sempre più dominato dai gusti femminili, l'artista americano era condannato all'esilio intellettuale: la fuga in Europa, come nel caso di Henry James, o la capitolazione alla censura di una tradizione *genteel* spesso rappresentata dalla moglie, come nel caso di Mark Twain, o, segno ancor più drammatico dell'inevitabile inari-

dimento della fonte della creatività nel suolo non congeniale del pragmatismo *yankee*, l'abbandono della scrittura, la scelta del silenzio. È questo, per gran parte della critica fino a pochi anni fa, il caso di Herman Melville.

Ancora di recente H. Bruce Franklin, in uno degli esempi più evidenti della duttilità di "Herman Melville" come figura capace di essere rivendicata da fazioni opposte, affermava che il destino di silenzio cui è stato condannato lo scrittore non si era risolto, nonostante le apparenze, neanche con la riscoperta avvenuta nel Novecento.²² Il Melville rivendicato da Franklin è, naturalmente, non il rampollo di una famiglia di ascendenze illustri, benché impoverita, ma il suo figlio reietto, che parte come marinaio sulle baleniere e per qualche anno condivide la sua cuccetta con quei "mariners, renegades, and castaways" – proletari di tutte le razze assoggettati, al pari degli schiavi afroamericani, al libero arbitrio di un padrone che ha su di loro potere di vita e di morte – cui darà voce nei suoi primi romanzi.

Melville, in altre parole, è un'icona di enorme potenziale semiotico, in grado di servire tanto le necessità di istituzionalizzazione degli studi letterari negli Stati Uniti di inizio secolo, quanto le revisioni e le riscritture della storia letteraria che verranno operate in seguito. E, come ha sottolineato di recente Myra Jehlen, l'assunto implicito della sua grandezza continua a dominare la critica anche oggi, nonostante l'ondata revisionistica in atto.²³ Negli ultimi decenni, infatti, vari studiosi hanno deciso di tornare alle fonti, per vedere se confermavano l'interpretazione tradizionale della biografia di Melville. Nuovi documenti privati si sono aggiunti di recente alle testimonianze dirette in nostro possesso e una ricca varietà di strumenti bibliografici è stata messa a disposizione degli studiosi.²⁴ Tutto ciò, sulla base della varietà di approcci critici interessati a portare allo scoperto i meccanismi ideologici che operano nella formazione di un canone letterario, ha prodotto una revisione del mito dell'artista ridotto al silenzio dal mercato.²⁵ Sarebbe sbagliato, però, pensare che il risultato importante di tale revisione sia l'ottenere un ritratto, a differenza dell'altro, fedele al "vero". Semmai, l'importanza del caso Melville è nel fatto che insegna proprio l'opposto: e cioè che ogni lettura non può che essere parziale e storica.²⁶

Poco importa, qui, riprendere gli argomenti del controritratto che la critica melvilliana è andata disegnando negli ultimi due

decenni, da cui Melville emerge sempre meno come un esule in patria, e sempre più come uno scrittore in stretto dialogo con il suo tempo.²⁷ Importa invece, qui, rileggere il suo episodico ritorno alla scrittura negli anni immediatamente seguenti a *Pierre*, perché a questo periodo appartiene "Benito Cereno". Come va interpretato il passaggio dalla misura del romanzo a quella del racconto? Dei pochi racconti che Melville pubblicò intorno alla metà degli anni cinquanta è stato detto tempo fa da Warner Berthoff – il primo a sostenerne l'importanza, ed era allora un'affermazione controcorrente – che, se anche essi fossero i soli testi sopravvissuti, sapremmo di essere davanti al grande scrittore.²⁸ Buona parte della storiografia letteraria, però, ha interpretato il passaggio di Melville dal romanzo al pezzo breve per le riviste come una sorta di caduta, attribuendo a lui stesso una valutazione negativa di questa svolta della sua carriera letteraria. Davanti al rifiuto degli editori di impegnarsi con opere lunghe, *so the story goes*, Melville per sopravvivere è costretto a scendere al compromesso con il mercato, e si rassegna a quello, meno doloroso ma che pure aveva in precedenza rifiutato, di inviare contributi anonimi alle riviste letterarie.

Avvezzi come siamo stati all'idea che solo il Novecento abbia saputo rendere giustizia a Melville, è facile immaginare che i *Piazza Tales* siano stati ignorati dal pubblico ed esecrati dai recensori. Ma non è così. O, almeno, la storia sembra un poco più complessa. Intanto, l'interpretazione del passaggio di Melville al formato breve del pezzo giornalistico, anonimo e confezionato per il consumo immediato da parte di un pubblico più esteso, come fatto disdicevole per un autore di romanzi appare certamente forzata: non soltanto scrivere per le riviste era pratica diffusa tra tutti i letterati, ma quelle cui Melville mandò i suoi pezzi, *Harper's* e *Putnam's*, erano le più autorevoli sulla scena nazionale e ospitavano i contributi dei maggiori scrittori del tempo.²⁹ Inoltre, la lettura di questo passaggio come segno di capitolazione al mercato non funziona perfettamente, perché in fondo sin dai suoi esordi egli aveva contribuito, anche se non di frequente, a giornali quali il *Literary World* di New York, e aveva persino lavorato nella redazione dello *Yankee Doodle*, un settimanale satirico che ebbe vita breve. In altre parole, aveva fatto pienamente parte di quella scena culturale newyorkese che stava trasformando la città in sineddoche della nazione e che abitava, in particolare, i luoghi dell'editoria delle riviste.³⁰

Dalle note critiche dell'edizione più autorevole delle sue opere,

che nel 1987 ha pubblicato il volume nel quale sono inclusi i *Piazza Tales*, inoltre, apprendiamo che egli, nonostante i tre insuccessi infilati uno dopo l'altro, continuava a essere apprezzato e corteggiato dal mercato editoriale, tanto da essere tra gli scrittori più pagati del periodo: cinque dollari a pagina, il massimo compenso previsto per la pubblicazione su rivista. La casa editrice Harper, benché avesse perso soldi con i suoi libri e non fosse disposta a pubblicarne altri a breve termine, concesse spazio a Melville sulla rivista e gli editori di *Putnam's*, nonostante la notorietà negativa delle ultime opere, accettarono senza difficoltà di pubblicare sia *Israel Potter*, che era già apparso a puntate, sia la raccolta di racconti proposta dallo scrittore. Inoltre, se l'anonimato poteva sembrare un passo indietro, che fosse Melville l'autore di "The Encantadas" e di "Benito Cereno" era cosa nota a molti. E, forse, egli stesso lo aveva accolto come un modo per evitare che le polemiche di *Pierre* continuassero a influenzare la ricezione delle sue opere.

Anche le recensioni, in verità, appaiono diverse da come ce le si poteva aspettare. Non sono numerose, ma la gran parte è generosa di lodi per lo stile e la vivacità delle descrizioni e saluta con gioia il ritorno dell'autore di *Omoo* e *Typee*. Da molte di esse si ha l'impressione che il nome di Melville non fosse del tutto in esilio. Certamente, ciò che dei *Piazza Tales* viene apprezzato dai contemporanei non ha molto a che vedere con le interpretazioni odierne, ma l'impressione generale che si ricava dalla lettura delle recensioni è che forse, nel silenzio di Melville che segue a *Pierre*, il ruolo giocato dall'industria culturale sia stato sopravvalutato rispetto ad altri aspetti, maggiormente legati a difficoltà individuali nel risolvere la tensione tra il desiderio dell'apprezzamento del pubblico e quello di sperimentare linguaggi narrativi che, cadendo al di fuori della tradizione cui esso era avvezzo, rischiavano di risultare illeggibili.³¹ Opere come "Bartleby" e "Benito Cereno", in questa ottica, non sono piccole perle minori nella discesa verso il silenzio di un autore ucciso dalla cultura di massa. Esse appaiono, piuttosto, tappe fondamentali nella ricerca, faticosa e controversa certamente, di un linguaggio narrativo diverso da parte di uno scrittore che, nonostante gli insuccessi, continuava a essere stimato e paragonato ai maggiori autori del tempo, da Washington Irving, a Brockden Brown, a Hawthorne. Il percorso di Melville, allora, più che verso il silenzio appare muoversi in direzione di un asciugamento e condensazione della parola che approderà al linguaggio poetico.

Capitolo primo

Dal grigio al bianco e nero

"A shadowy tableau": la nave sconosciuta

Both house and ship, the one by its walls and blinds, the other by its high bulwarks like ramparts, hoard from view their interiors till the last moment; but in the case of the ship there is this addition; that the living spectacle it contains, upon its sudden and complete disclosure, has, in contrast with the blank ocean which zones it, something of the effect of enchantment.

"The morning was one peculiar to the coast. Everything was mute and calm; everything gray": subito dopo averci dato le coordinate spazio-temporali della storia, il narratore lascia il racconto allo sguardo del protagonista, il capitano yankee Amasa Delano, il quale, avvisato dal suo secondo che "a strange sail" sta entrando nel porto, si reca sul ponte a osservare l'avvicinarsi dell'imbarcazione. In un'alba senza vento nella quale mare e cielo si confondono in un unico colore, un grigio plumbeo che, insieme con i vapori mattutini che si levano dall'acqua, impedisce all'occhio una visione nitida, Delano scruta l'orizzonte. La nave sconosciuta entra nella baia con un corso esitante, come di chi non sia esperto di quei mari, e priva di insegne. Il suo aspetto misterioso e il comportamento enigmatico del suo capitano, Don Benito Cereno, danno il via a una serie di congetture sul "true character" del vascello — è un'imbarcazione in difficoltà, come sembra, o si tratta in realtà di pirati che vogliono impadronirsi del prezioso carico della nave americana? — che troveranno risposta solo al calare della sera, quando Delano, dopo aver trascorso tutta la giornata a bordo della *San Dominick* in compagnia dello spagnolo senza essere riuscito a sciogliere i dubbi sulle sue vere intenzioni, si appresta a ritornare a bordo della *Bachelor's Delight*.

È allora che Don Benito si getta nella lancia dell'americano e le scaglie che avevano offuscato lo sguardo di Delano finalmente cadono: Cereno non è un pirata intenzionato a impadronirsi della sua nave, come il capitano americano aveva temuto, ma un ostaggio nelle mani

degli schiavi, che, guidati da Babo, si sono ribellati durante la navigazione, uccidendo il loro padrone e gran parte dei bianchi, e hanno assunto il comando ordinando allo spagnolo di riportarli in Africa. L'equipaggio della nave americana ingaggia una furiosa battaglia con gli schiavi ribelli, che stanno tentando di fuggire, e la nave viene finalmente riconquistata e riportata all'ancora nel porto a mezzanotte.

Qui ha termine la prima parte del racconto, che è ormai tradizione consolidata considerare suddiviso in tre sottounità dalle caratteristiche testuali nettamente diverse: la narrazione iniziale, la parte più lunga, basata sul punto di vista di Delano; i documenti del processo; l'epilogo. Le tre parti sono distinte tra loro non soltanto, come si vedrà meglio in seguito, dal tipo di voce narrante utilizzato e dal rapporto che essa intrattiene con il lettore implicito e con lo stesso Delano, ma anche da caratteristiche tipografiche che ne mettono in evidenza, nel corpo del testo, il diverso statuto narrativo.¹ Alla prima parte — che, come si è detto, è raccontata da un narratore in terza persona ed è focalizzata sul punto di vista di Delano, per cui il lettore "dipende" da essi per la sua interpretazione degli eventi — segue un breve passo in cui viene introdotta la dichiarazione resa da Don Benito nel corso del processo agli schiavi ribelli: qui, in apparenza almeno, il lettore ha accesso diretto ai documenti.²

Benché qualche lettore superficiale — a somiglianza di chi, pensando che l'inizio di *Moby Dick* sia "Call me Ishmael", trascura le pagine che precedono il primo capitolo — possa cadere nell'errore di considerare più o meno concluso il racconto, ritenendo le poche pagine che seguono solo un esempio del gusto di Melville per la giustapposizione di tipi diversi di scrittura, l'importanza della seconda parte è fortemente sottolineata nel testo. La voce narrante, infatti, pone grande enfasi sul fatto che si tratta di una deposizione resa davanti ai giudici dal testimone più importante degli eventi e, di conseguenza, della parte del racconto che potrà sciogliere tutti i dubbi su ciò che è stato fin lì narrato: è qui, in altre parole, che il lettore potrà accedere alla "vera storia" della *San Dominick*. Ai documenti legali segue l'epilogo, nel quale, dopo un breve *flash-back* in cui assistiamo, quasi in una scena teatrale, a un dialogo avvenuto tra i due capitani durante la navigazione verso Lima, apprendiamo che lo spagnolo morirà tre mesi dopo il processo nel monastero di Monte Agonia.

Il testo, in breve, è palesemente costruito su una struttura di graduale avvicinamento alla verità: dalla focalizzazione stretta su

un personaggio, al documento storico, a un narratore a focalizzazione zero che osserva gli avvenimenti dall'esterno e ci aggiorna sugli sviluppi degli eventi. Tre diverse modalità di scrittura che, almeno in superficie, segnalano il progressivo percorso di avvicinamento alla verità da parte di un lettore posto davanti ad apparenze ingannevoli. E a sottolineare che proprio di distinguere tra la verità e le apparenze si tratta, in apertura del testo si moltiplicano, insieme con le doppie negazioni che affermano, gli incisi, le disgiuntive, le ipotetiche e le litoti che caratterizzano il livello sintattico-grammaticale del racconto, i riferimenti a immagini confuse, ambigue o indefinite, ad aspettative disattese, a prime impressioni che vengono successivamente smentite, a un processo lento di disvelamento della realtà: "Upon gaining a less remote view, the ship ... appeared like a white-washed monastery ... Upon a still higher approach, this appearance was modified, and the true character of the vessel was plain ...". (48)

Si moltiplicano le allusioni alla singolarità del comportamento e dell'aspetto della nave e alla difficoltà di ricondurla, in quello spazio deserto e senza legge, al noto e al familiare. Paradossalmente la vista — senso che domina tutto il racconto, dall'ansioso scrutare di Delano al rifiuto di guardare di Cereno al muto sguardo finale di Babo — non riesce a fornire all'intelletto dati definitivi, che aiutino l'interpretazione:

It might have been but a deception of the vapors, but, the longer the stranger was watched, the more singular appeared her maneuvers. Ere long it seemed hard to decide whether she meant to come in or no—what she wanted, or what she was about. (47)

Sono frequenti i richiami a luoghi culturali che, nell'immaginario angloamericano del secolo scorso, possedevano una forte connotazione di duplicità, di ingannevolezza, di volontaria mancanza di corrispondenza tra l'esterno e l'interno: la Spagna barocca delle cospirazioni e della pompa, dell'austerità compassata e della decadenza imperiale, degli *hidalgos* impoveriti, che nascondevano lo stomaco vuoto dietro ai modi sdegnosi e alle vesti sfarzose; l'Italia degli intrighi machiavellici e dei veleni, della corruzione dei potenti e del lusso sfrenato; il monachesimo cattolico, con le sue trame e le lotte intestine ordite nei chiostri; l'ordine dei domenicani, i *Black Friars*, tra tutti, forse, quello che appariva il più compromesso con il potere mondano, il più lontano dalla semplicità e dalla spiritualità dei Padri Pellegrini.

I campi semantici in gioco, mentre la nave sconosciuta si avvicina, riguardano quindi inganno, menzogna, apparenza, verità; il *topos* dominante, nel testo, è quello di una forma che cela al suo interno la propria essenza, di un fuori che nasconde un ben diverso dentro; la struttura del racconto appare, sin dalle prime pagine, quella di un difficile percorso verso la verità.

Gli occhi del buon capitano

While Captain Delano was thus made the mark of all eager tongues, his one eager glance took in all the faces, with every other object about him.

Se si trattasse di un film, dal momento in cui Delano, all'alba, sale sul ponte della *Bachelor's Delight* fino al termine della prima parte lo spettatore si troverebbe davanti a una lunga soggettiva, tanto da vedere la faccia del capitano solo alla fine del racconto. E infatti, mentre Don Benito e Babo vengono descritti minuziosamente – alto, spettrale ed emaciato il primo, simile a un abate ipocondriaco³; basso e tozzo il suo schiavo, secondo l'iconografia tipica della coppia servo-padrone basata sul modello di Don Chisciotte e Sancio Panza – dell'aspetto fisico di Delano non sappiamo nulla, quasi che nulla debba intervenire nel testo a separarci dal corpo che ci fornisce il punto di osservazione. Il lettore è immerso nella coscienza del capitano americano e tutti i dati che gli arrivano riguardo agli avvenimenti enigmatici cui si trova davanti sono filtrati dai suoi occhi.⁴ Non c'è altro punto di vista, in un racconto che da subito si rivela costruito intorno alla possibilità di penetrare con lo sguardo lo strato superficiale della realtà per arrivare alla verità. Ci sono solo gli occhi di Delano – in un racconto in cui il lettore è costretto a navigare in un mare di indizi dell'ingannevolezza delle apparenze, della difficoltà di lettura del mondo: maschere, costumi, polene nascoste da teli bianchi, gesti enigmatici, simboli offerti al capitano americano perché ne legga il giusto significato, come il nodo gettatogli dal marinaio affinché lo sciogla, o le catene che imprigionano Atufal – a fornire al lettore il punto di osservazione.

Bisognerà, perciò, fidarsi degli occhi del buon capitano, rassegnarsi a vedere, della storia, ciò che vede lui, perché non abbiamo, in tutta la prima parte, una diversa focalizzazione sugli avvenimenti. E però chi parla, in questo racconto? Perché già il dirci in balia

degli occhi di Delano implica che come punto di vista egli non ci soddisfa completamente. Che cosa è intervenuto, nel testo, a metterci in guardia sui limiti dell'acutezza di percezione del "buon capitano" – appellativo che ricorre in modo ossessivo, tanto da richiamare alla mente l'onesto Iago con cui Otello si rivolge sempre al suo traditore: per contrasto, naturalmente, perché buono e generoso Delano sembra esserlo davvero, e come un cavaliere medievale, e secondo il codice d'onore dei marinai, si precipita a soccorrere la nave "in distress" – e a farci capire che no, di questi tempi, occhi troppo buoni non sono i migliori per guardare la realtà? Non è la prima cosa che facciamo normalmente, come lettori, quella di diffidare quando il protagonista è anche il punto di focalizzazione di un testo, ma semmai, al contrario, gratificati dall'accesso privilegiato alla sua coscienza, tendiamo a immedesimarci con lui, ad aderire alla sua *visione* del mondo.

È intervenuto il narratore, il quale, dopo averci dato in due brevi paragrafi il dove e il come, e averci proiettato già al terzo all'interno di Delano, al quarto ci mette in guardia dal fare nostra questa visione del mondo; una visione offuscata non soltanto letteralmente, da nebbie e brume mattutine e da un grigio che, colore dominante, cancella i confini tra le cose, ma anche da un'inguaribile tendenza a vedere, per dirla in metafora, solo il lato roseo della vita:

Considering the lawlessness and loneliness of the spot, and the sort of stories, at that day, associated with those seas, Captain Delano's surprise might have deepened into some uneasiness had he not been a person of a singularly undistrustful good nature, not liable, except on extraordinary and repeated incentives, and hardly then, to indulge in personal alarms, any way involving the imputation of malign evil in man. Whether, in view of what humanity is capable, such a trait implies, along with a benevolent heart, more than ordinary quickness and accuracy of intellectual perception, may be left to the wise to determine. (47, corsivo mio)

Naturalmente, quale effetto può avere una frase simile se non quello di invitare chi legge a drizzare le orecchie, aguzzare la vista, e cercare di andare oltre lo sguardo di Delano? Questo, inoltre, in una posizione ben strana per il lettore, obbligato a un tempo a identificarsi con il protagonista e a prenderne le distanze, in un racconto in cui, ripetiamolo ancora una volta, la natura ingannevole dello sguardo sembra essere il centro tematico e simbolico del testo. E allora, se non potremo fare a meno della sua *visione* fisio-

logica nella nostra percezione degli eventi, per ciò che riguarda invece l'interpretazione sappiamo che non dovremo lasciarci sedurre dalla sua *visione ideologica*.

Dopo un'affermazione del genere, è inevitabile che il lettore metta da parte la tendenza a una relazione empatica con un protagonista tanto limitato da credere che il resto del mondo sia buono come lui e si allei, invece, con il narratore. Un narratore ironico, che, pur continuamente ricordando la bontà d'animo del capitano *yankee*, allo stesso tempo ne rammenta la semplicità e l'incapacità di ironia. In questo modo il lettore implicito è invitato a condividere la sua posizione di superiorità, di maggiore consapevolezza del male, se anche ciò significa non essere benevoli e altruisti come Delano. Se il difetto di Delano è quello di non saper vedere il male, noi invece, insieme con il narratore, lo vedremo e non ci faremo ingannare dalle apparenze. E quando le scaglie cadranno dagli occhi del buon capitano, finalmente capirà la verità, che noi avremo intuito con largo anticipo.

Il turista yankee nei mari del Sud

*Trying to break one charm, he was but becharmed anew.
Though upon the wide sea, he seemed in some far inland
country; prisoner in some deserted chateau, left to stare
at empty grounds, and peer out at vague roads, where
never wagon or wayfarer passed.*

Non appena la nave si avvicina Delano sale a bordo e ha inizio quello che spesso, nel testo, viene descritto come un viaggio in un paese straniero, un viaggio che sembra toccare tutti i luoghi sacri del più tipico *Grand Tour* di un viaggiatore americano dell'Ottocento. La *San Dominick*, che, come si è già detto, da lontano sembra un monastero appollaiato sui Pirenei, vista da vicino assomiglia a un antico e decaduto palazzo italiano; i balconi delle sue gallerie ricordano quelli che si affacciano sul Canal Grande; il castello di prua un'antica torre in rovina; la cabina di poppa un casino di caccia arredato, oltre che con oggetti che rimandano a una mascolinità solitaria e aggressiva, con elementi che fanno riferimento al mondo cattolico e alle pratiche di tortura dell'Inquisizione spagnola. La presenza rumorosa e vivace dei neri – alcuni dei quali sono impegnati a lavorare accompagnandosi con il canto, mentre altri, sfaccendati e curiosi, seguono il capitano passo passo, come

una turba di mendicanti che si accalca sul malcapitato turista occidentale – sposta ancora più a sud, con i richiami ai paesaggi nordafricani, l'asse di questa geografia immaginaria ruotante sul Mediterraneo.

Come avviene in ogni viaggiatore al suo arrivo in un luogo ignoto, la curiosità di Delano – eccitata dall'aspetto straordinario dell'imbarcazione, con i segni che raccontano antichi fasti e un passato secolare, con le ricche decorazioni che rimandano a un complesso codice mitologico e simbolico, il cui significato non è familiare all'americano – lo spinge a scrutarsi ansiosamente intorno, cercando di leggere e dare un senso a ciò che lo circonda, attraverso il ricorso alla comparazione culturale. Il comportamento di Delano ha grandi somiglianze con quello di certi viaggiatori americani del secolo scorso, appartenenti alla emergente *middle class*, che si recavano in Europa non soltanto perché attratti da una ricchezza storica e culturale di cui la madre patria sembrava priva, ma soprattutto perché alla ricerca di un sigillo di raffinatezza e status sociale che solo il *Grand Tour* poteva garantire. Nelle lettere a casa e nei diari di viaggio, però, spesso essi come Delano finivano per annotare in dettaglio, non le emozioni prodotte dalle meraviglie artistiche viste nei loro pellegrinaggi, ma il ben diverso stordimento provocato dalla sporcizia, dalla miseria e dal malgoverno, trasformando l'incontro con l'Europa in un'occasione per celebrare la superiorità della cultura nazionale.⁵

A somiglianza di questi turisti, che come gli "innocenti" descritti da Mark Twain controllano lo shock culturale misurando lo spazio europeo sovraccarico di segni indecifrabili con rassicuranti unità di misura americane, Delano – quasi sopraffatto dalla "noisy confusion" della nave, che gli ricorda un transatlantico carico di emigranti – comincia a mettere in ordine l'affastellarsi di sensazioni prodotto in lui dall'aspetto esotico della *San Dominick* per mezzo delle griglie interpretative della sua cultura originaria. Inizialmente la mente del capitano registra dati insoliti, che non si accordano con le sue aspettative. Come, per esempio, il prevalere del nero sul bianco sul ponte della nave. Il fatto che il numero degli schiavi sia di gran lunga superiore a quello dei marinai, o che essi, invece di essere confinati sottocoperta, godano di un'insolita libertà di movimento e inoltre si comportino in modo piuttosto indisciplinato, lo sorprende. Ma la storia che gli viene raccontata da bianchi e neri a una sola voce, e che viene in seguito confermata da Don Benito, offre risposte plausibili a tutte le sue domande

inespresse: dopo una burrasca che, al largo di Capo Horn, ha quasi affondato la nave, una pestilenza è scoppiata a bordo uccidendo gran parte dei bianchi e una buona metà dei neri. I quali, sostiene Don Benito, non sono indocili come potrebbero sembrare all'americano, che non è abituato a trattare con schiavi, ma tranquilli e pacifici, proprio come aveva asserito il loro padrone, Alexandro Aranda, morto durante il viaggio. Talmente facili da trattare che sin dall'inizio sono stati lasciati privi di catene e liberi di circolare sul ponte a loro piacimento.

Ciò che colpisce negativamente Delano, quando sale a bordo della *San Dominick*, è proprio l'assenza apparente delle divisioni gerarchiche che strutturano il suo mondo: in altre parole, quella caotica mescolanza di bianco e nero, di cui il grigio con cui si è iniziato il racconto è stato una premonizione, turba la tranquillità del suo animo, abituato alla "quiet orderliness of the sealer's comfortable family of a crew". (54) Al posto della piramide patriarcale che rappresenta il suo modo di figurarsi il potere⁶ – una armoniosa struttura familiare, con al vertice un padre autorevole e giusto, protettivo e illuminato, e al di sotto gli altri membri del gruppo, ordinatamente suddivisi per rango e funzioni – l'americano trova una massa informe priva di un capo.⁷ Per ironia, cioè, Delano vede sulla *San Dominick* proprio ciò che tanti viaggiatori europei, ma anche numerosi osservatori interni che si interrogavano sui limiti e le possibilità della democrazia, in quegli anni vedevano negli Stati Uniti: confusione, disordine, arbitrarie mescolanze di ambiti e funzioni. Marinai bianchi e schiavi neri lo assalgono insieme, in una sola turba tumultuosa, raccontando "in one language, and as with one voice, ... a common tale of suffering". (49, corsivi miei)

Le due razze che popolano la *San Dominick*, invece di essere assegnate a funzioni e spazi diversi, vivono insieme e la contiguità provoca continue infrazioni della disciplina, portando alla luce i tratti peggiori di entrambe. Bianco e nero, sopra e sotto, alto e basso, fuori e dentro, dominatori e dominati: tutte le rassicuranti opposizioni che formano i paradigmi attraverso cui Delano interpreta la realtà, in questa strana nave, paiono confondersi e le qualità distintive di un polo contaminarsi al contatto con l'altro. Ciò che manca sulla nave spagnola, appare subito chiaro agli occhi di Delano, è un capo degno di questo nome, qualcuno che con "good-natured authority" ne garantisca il funzionamento come fa lui sulla *Bachelor's Delight*. Per il democratico capitano americano, infatti, il colpevole del cattivo funzionamento di una comunità non può

che essere colui che è al vertice della piramide, responsabile della gestione degli inferiori, i quali, lasciati a loro stessi, privi di freni, degenerano in una vocante e turbolenta moltitudine. La feroce "discussione nazionale" che seguì alla Rivoluzione Americana lo aveva chiarito: solo nelle repubbliche l'autorità può essere *good-natured*, perché concessa liberamente dai rappresentati ai rappresentanti, anche se esse, però, sono in pericolo costante, tanto dall'alto, perché possono facilmente trasformarsi in tirannidi, quanto dal basso, dal momento che il potere del popolo corre il rischio di corrompersi in anarchia.

La retorica repubblicana aveva rivestito di panni nobili la preoccupazione della *leadership* nei confronti di una possibile degenerazione dell'esperimento americano, creando la figura del cittadino guardiano della democrazia. Il segreto per dare solidità a un tale precario equilibrio, avevano sostenuto gli intellettuali del gruppo federalista, è nella trasformazione della "mob", massa governata dalle passioni e dagli egoismi individuali, in "people", razionale e ordinato popolo, capace sia di autocontrollo, sia del controllo dei rappresentanti. E tutto ciò è compito degli elementi migliori della nazione, dei "better few" cui è delegata la rappresentanza dei cittadini. È così che funziona la *Bachelor's Delight*, nella quale, grazie a una "giusta autorità" liberamente riconosciuta dai subordinati, comandante ed equipaggio formano una "famiglia" armoniosa e unita: La *San Dominick*, invece, è una monarchia il cui capo è un sovrano dal potere assoluto – come del resto vale per tutte le navi nella narrativa di Melville, quando il punto di vista non è quello del comandante, come in questo caso, ma quello dei marinai⁸ – tuttavia anche lì il responsabile del buon funzionamento dello stato è il capitano, e davanti alla disordinata eterogeneità della nave spagnola, alla confusione che regna tra la sua popolazione, Delano non può che dare la colpa a Don Benito, vuota icona del potere.

Nella visione del mondo di Delano, non ci possono essere dubbi su chi si trova al di sopra e chi è sottoposto, come appare chiaro dal suo comportamento una volta salito a bordo della nave. Quasi aggredito da una massa affamata e assetata che, si può immaginare, lo vede come un salvatore, egli, infastidito dalla calca, cerca immediatamente con gli occhi la propria controparte – "impatient of the hubbub of voices, the visitor turned in quest of whomsoever it might be that commanded the ship" (50-51) – per averne il racconto di ciò che è accaduto alla *San Dominick*. Da quella narrazione di dolore e sofferenze che lo ha accolto al suo

arrivo, raccontata da neri e bianchi insieme, non ha avuto che frammenti dello svolgersi degli eventi, e ora, nel tentativo di ricomporre le testimonianze dirette in una serie di fatti ordinati, si rivolge all'unica fonte per lui autorevole, il solo che, dalla sua posizione superiore, può fornire "la storia per intero":

The visitor's curiosity was roused to learn the particulars of those mishaps which had brought about such absenteeism, with its consequences; because, though deriving some inkling of the voyage from the wails which at the first moment had greeted him, yet of the details no clear understanding had been had. The best account would, doubtless, be given by the captain ... Would Don Benito favor him with the whole story? (54)

La storia che Don Benito gli narra, come si diceva, risponde a tutti i dubbi che Delano cela al suo interno, quasi che il suo autore sia consapevole dei punti in cui la situazione della *San Dominick* può contraddire le aspettative del capitano, e l'americano ne viene rassicurato. Tuttavia le parole, si sa, possono essere menzognere e allora Delano preferisce affidarsi ai suoi occhi – alla sua capacità di indagare il reale – per cogliere in ciò che lo circonda segni che confermino o contraddicano la versione della storia di Don Benito.

Intorno a lui, come sappiamo, c'è il caos: eterogeneità, confusione, sporcizia, disordine, mancanza di disciplina, pigrizia, irrazionalità, come nel più tipico paese mediterraneo del più tipico *travelogue* borghese dell'Ottocento americano. Ma, in realtà, il suo stupore di turista *yankee* davanti all'esotico ambiente in cui si trova immerso è soltanto una posa di superficie, perché Delano appartiene a quella classe di viaggiatori che sanno già, prima della partenza, ciò che troveranno fuori di casa loro. E forse, nonostante l'apparente atteggiamento da esota con cui a tratti si guarda attorno, trovando gusto nella diversità della *San Dominick*, il capitano americano condividerebbe il giudizio di La Bruyère che "[a]llcuni completano la propria corruzione viaggiando, e perdono così quel poco di religione che restava loro".⁹ Al contrario di altri personaggi di Melville, come Tommo, il protagonista di *Typee*, per i quali "going native" è un rischio concreto di perdita della propria identità cui si sottraggono all'ultimo momento con la fuga, Delano non corre alcun pericolo di farsi affascinare, e quindi assimilare dalla differenza culturale, perché è ben salda dentro di lui la convinzione della propria superiorità. I paradigmi interpretativi che egli possedeva prima di salire a bordo della misteriosa nave spagnola non

vengono messi in discussione; anzi, è proprio in base a essi che Delano riesce a integrare la storia che gli viene narrata con le stranezze che vede intorno a sé.

Per quanto tutto gli appaia insolito e fuori dell'ordinario, niente lo è tanto da spingerlo ad abbandonare il noto e il familiare per comprendere ciò che è diverso e sconosciuto. A somiglianza di quei turisti che visitano i paesi stranieri per trovarvi una conferma del loro sapere consolidato sulle caratteristiche culturali dei vari popoli, e puntualmente scoprono che, come esclama Dorothy nel *Mago di Oz*, non c'è posto al mondo come casa propria, Delano – il quale, con il prolungarsi della sua permanenza a bordo della *San Dominick*, sempre più spesso volge con nostalgia lo sguardo all'orizzonte, in cerca della fedele lancia *Rover* che lo deve riportare a bordo della sua nave – scioglie ogni dubbio con il ricorso allo stereotipo. Il Vecchio Mondo, egli da americano del democratico Massachusetts e da viaggiatore con una certa esperienza lo sa bene, non è regolato come negli Stati Uniti dall'autorità dei migliori, liberamente riconosciuta dai ranghi inferiori, ma tiranneggiato da un potere gestito in maniera dispotica. Perché meravigliarsi, quindi, se invece dell'ordine e dell'efficienza della *Bachelor's Delight* – cui si riferisce continuamente utilizzando il linguaggio domestico e le metafore che negli Stati Uniti la retorica politica usava di frequente per riferirsi alla nazione¹⁰ – sulla *San Dominick* non troviamo altro che degenerazione e caos?

L'imperialismo benevolo di Delano

*We are the nation of human progress, and who will, what
can, set limits to our onward march?*

John L. O'Sullivan, "The Great Nation of Futurity"

Il misterioso comportamento di Don Benito – il quale, invece di accoglierlo con riconoscenza, come sarebbe lecito aspettarsi da chi riceve un aiuto insperato dopo tante sofferenze, lo tratta con sussiego; sembra sottoporsi malvolentieri alla sua compagnia e spesso si mostra assente, passivo, taciturno, come qualcuno che oltre alla salute del corpo abbia perso anche la lucidità dell'intelletto; si apparta in inspiegabili confabulazioni con il suo servo e alterna, nel modo di trattare i sottoposti, la noncuranza a momenti di familiarità eccessiva, la debolezza a gesti di violenza esagerata – sarebbe inspiegabile e preoccupante se provenisse da un compa-

triota di Amasa Delano, ma è perfettamente logico nel campione di una nobiltà decaduta ed estenuata come quella ispanica. Il fatto che lo spagnolo sia vestito con raffinata eleganza nel costume nazionale, completo nei dettagli più lussuosi e superflui, quando tutto sulla nave mostra trascuratezza, il complesso rituale per mezzo del quale impartisce gli ordini e viene informato dell'andamento delle cose, la rigidità con cui continua a essere eseguita la routine quotidiana per ciò che riguarda la sua persona, nonostante l'abbandono di ogni altra elementare norma di pulizia, sono tutte cose che non mancano, naturalmente, di suscitare in Delano un senso di assurdità. L'accostamento illogico di inefficienza e rigidità estrema, di assenza di regole e ritualità del comportamento, di pompa e sporcizia, però, non fatica a trovare giustificazione, agli occhi del borghese e democratico *yankee*, nelle origini socioculturali dello spagnolo.

E lì dove il racconto delle lunghe bonacce contrasta con ciò che Delano conosce per esperienza diretta di quelle latitudini, di nuovo il ricorso al pregiudizio culturale lo aiuta a sciogliere ogni dubbio, spiegando le illogicità con l'inattitudine al comando di Don Benito:

The portion of the narrative which, perhaps, most excited interest, as well as some surprise, considering the latitudes in question, was the long calms spoken of, and more particularly the ship's so long drifting about. Without communicating the opinion, of course, the American could not but impute at least part of the detentions both to clumsy seamanship and faulty navigation. Eying Don Benito's small, yellow hands, he easily inferred that the young captain had not got into a command at the hawse-hole, but the cabin-window; and if so, why wonder at incompetence, in youth, sickness, and gentility united? (58)

Delano si meraviglia, e tuttavia le sue sono domande retoriche, che contengono già in sé le risposte desiderate. Perché lo spagnolo fa così? Ma già, perché è spagnolo, "why wonder". Perché meravigliarsi se un capitano troppo giovane, malato, e per giunta aristocratico, si rivela incapace di adempiere alle proprie funzioni? "How unlike are we made!" (61), esclama l'americano con più che una punta di compiacimento, quando Cereno si mostra sconvolto all'idea che, se il corpo di Aranda fosse a bordo della nave, ciò potrebbe essere una consolazione per il suo animo.

La stessa affermazione sembra implicitamente accompagnare ogni giudizio di Delano sullo spagnolo: quanto siamo diversi! Si sa

che nel Vecchio Mondo, a differenza del libero Mondo Nuovo, la posizione di un uomo non dipende da ciò che sa e vuole fare, ma dalle sue origini familiari: incatenato per sempre alle classi più umili, se lì ha avuto la sfortuna di nascere; al vertice della scala sociale, a dispetto di inettitudine e pigrizia, se figlio dei ranghi dell'aristocrazia. Si sa che nella terra delle possibilità, invece, non ci sono limiti né ostacoli alla fortuna di un uomo di valore: era questo il messaggio che veniva diffuso dagli intellettuali americani, impegnati a far propaganda prima alle colonie e poi alla nuova repubblica attraverso la stampa negli anni in cui "Benito Cereno" si finge. Negli anni in cui Melville scrive, altri intellettuali erano impegnati a elaborare teorie che fornissero un saldo terreno ideologico all'espansione nel continente e dare sostegno al sogno americano, attraverso narrazioni storiche le quali assegnavano ai Padri Pellegrini - e non a quei primi coloni di Jamestown le cui motivazioni economiche al viaggio verso il Nuovo Mondo erano troppo evidenti per poter essere cancellate - il ruolo di eroi fondatori.¹¹

Da Crèvecoeur a Franklin a Benjamin Rush, in molti si erano prodigati in "consigli agli emigranti" - destinati a favorire l'arrivo di giovani borghesi intraprendenti - che promettevano, oltre alla libertà di idee e culto, la ricchezza per chi non aveva paura di lavorare sodo e non si affidava alle proprie origini per farsi strada nel mondo. E dell'ideologia della "upward mobility" Amasa Delano, che è chiaramente un *self-made man* orgoglioso del proprio successo, è certamente intriso. Herman Melville, invece, che era figlio di un mercante rovinato da un capitalismo in espansione febbrile; che era stato costretto a muoversi all'indietro nella scala sociale, quando nel 1840, impossibilitato a trovare altre forme di sussistenza dopo una breve esperienza come insegnante, aveva deciso di imbarcarsi sulla baleniera *Acushnet*; che nel 1847 era tornato a vivere in una New York dove un crescente numero di soggetti per i quali la teoria della mobilità sociale non sembrava valere - irlandesi, italiani, neri liberi, e così via - si andavano ammucchiando intorno alla zona dei Five Points, era forse più scettico al riguardo.¹²

Più che vero sconcerto, in fin dei conti, l'atteggiamento di Delano è una sorta di posa culturale, mediante la quale la superiorità del proprio luogo di appartenenza viene riconfermata attraverso la comparazione con il suo opposto. Le riflessioni del capitano americano sugli eventi - nonostante le determinazioni spazio-temporali dell'*incipit* e l'enfasi sui caratteri misteriosi dell'incontro, della nave e della ciurma, che dovrebbero concorrere a sottolineare

l'unicità, la singolarità di ciò di cui Delano è testimone – prendono continuamente la forma di un discorso generale sulle identità nazionali e sulle caratteristiche culturali delle varie razze presenti sulla nave, in cui ogni cosa viene giudicata e valutata sulla base del suo corrispettivo "americano". Don Benito – e ciò, come si vedrà, ancor di più vale per i neri, ciascuno dei quali viene interpretato dallo *yankee* come esempio di una categoria: da Babo, icona del "servo fedele", ad Atufal, il "nobile selvaggio", a Francesco, il quale, nonostante l'aspetto sereno e *nonchalant*, gli offre immediatamente lo spunto per una riflessione sulla figura del "mulatto tragico" – non è un individuo concreto, autonomo, anche lì dove sembra godere di uno statuto di unicità grazie alla singolarità della sua apparenza e alle sue funzioni di capo, ma sempre l'incarnazione dei tratti peculiari di una razza:

Why, Don Benito is a very capricious commander. But he is not the first of the sort I have seen; though it's true he rather exceeds any other. But as a nation—continued he in his reveries—these Spaniards are all an odd set; the very word Spaniard has a curious, conspirator, Guy-Fawkish twang to it. (79)

A tratti Delano sembra esercitare un bonario approccio universalista – "And yet, I dare say, Spaniards in the main are as good folks as any in Duxbury, Massachusetts", egli continua subito dopo aver indicato l'intrigo come una caratteristica nazionale degli spagnoli – che, riconoscendo l'umanità dell'Altro, potrebbe essere la base di una comunicazione non viziata dagli stereotipi culturali. In realtà, però, egli non abbandona mai la salda roccia del suo etnocentrismo. Un etnocentrismo che la sua esperienza di viaggiatore – egli, ricordiamolo, non è un provinciale che non si è mai mosso dalla natia Duxbury, ma, al contrario, un uomo che conosce il mondo, il quale si picca di parlare un ottimo spagnolo e cita volentieri dalla letteratura di viaggio contemporanea¹³ – non fa altro che consolidare: proprio perché ha viaggiato e ha visto altri paesi, proprio perché conosce le lingue e i costumi stranieri, è autorizzato a interpretare e decodificare secondo il sapere consolidato del suo tempo sulle differenze tra le razze e le nazioni. Non è un caso che gli aggettivi di nazionalità, *American*, *African*, *Spaniard*, ricorrano con frequenza nel testo. È soprattutto Don Benito, però, a essere continuamente indicato come "lo spagnolo": i suoi inchini sono "Castilian" (59), i modi gravi sono effetto di "national formality" (51), il comportamento sprezzante è simile a quello di Carlo V,

"his imperial countryman" (53), il gesto d'ira che lo ha spinto a vendicarsi del graffio accidentale di Babo durante la rasatura è "Spanish spite". (88)

Quando Delano è colto dal dubbio che si tratti di un pirata che si fa passare per il membro di una delle più ricche e note famiglie dell'aristocrazia coloniale spagnola, gli basta guardarne il nobile profilo per recuperare la fiducia in lui: "Away with suspicion. He was a true off-shoot of a true hidalgo Cereno". (65) Se attraverso le parole si può mentire, di questo l'americano è consapevole, non si può fare altrettanto con il corpo: in un'ideologia che assegna sostanza biologica alla "differenza di sangue", è inevitabile che il corpo sia visto come un significante razziale che non si presta al mascheramento, all'impostura, e che esso costituisca la sede ultima della verità. Delano ha una grande fiducia nella trasparenza dei tratti somatici, nella loro leggibilità secondo un discorso razziale che vedeva nel naso aquilino dell'ebreo il segno della sua rapacità, nella forma schiacciata del cranio dell'africano il segno della sua stupidità, e così via. Così come il volto emaciato e aristocratico di Cereno rivela la nobiltà del suo sangue, il corpo tozzo e sgraziato di Babo ne rivela la condizione di servo, strettamente connessa alla sua appartenenza alla razza africana: "There is something in the negro which, in a peculiar way, fits him for avocations about one's person". (83) I suoi occhi non possono che esprimere fedeltà, sollecitudine, affetto nei confronti del padrone, il suo viso e tutta la sua postura l'umiltà che gli si addice.

Quando uno dei neri colpisce in un gesto d'ira un bianco ferendolo, però, Delano non può più trattenere dentro di sé il turbamento ed è costretto a intervenire per correggere le cose. Ed è interessante che egli sia mosso all'azione proprio dalla mancanza di rispetto e umiltà in uno schiavo, perché ciò rivela un nodo centrale nel testo e nel contemporaneo discorso americano sulla schiavitù. I neri sono servi naturali, la schiavitù è la condizione di vita ideale per la razza africana, bisognosa di guida e protezione, sostenevano gli ideologi del Sud. Ma allora perché si teme la rivolta? perché c'è bisogno della frusta, dei cani e dei sorveglianti, per impedire la fuga?

Gli eventi sono stati anticipati da Melville, rispetto alla fonte, al 1799: sarebbe errato trasferire senza alcun filtro al personaggio del testo una consapevolezza della questione razziale che poteva appartenere solo al lettore di metà Ottocento, il quale si trovava

immerso in un dibattito continuo sulla legittimità della schiavitù. La discussione – benché fosse stata avviata sin dalla fondazione delle colonie, con l'arrivo a Jamestown nel 1619 di venti africani in vendita – solo nel corso del XIX secolo si era trasformato in una diatriba violenta, nella quale opposte fazioni si confrontavano sul significato stesso dell'Unione e dei suoi testi fondanti, la Dichiarazione d'Indipendenza e la Costituzione. All'epoca della pubblicazione del racconto – a qualche decennio dall'insurrezione guidata da Nat Turner (1831) e dalle rivolte della *Amistad* (1839) e della *Creole* (1841), che avevano ricevuto una grande attenzione da parte della stampa nazionale, e a pochi anni dal *Fugitive Slave Act* (1850), che aveva rimesso in questione la possibilità per il Nord di continuare a ignorare il problema ideologico, morale, politico e, non ultimo, socioeconomico posto dalla schiavitù – l'applicabilità del principio dei diritti naturali agli schiavi, la conciliabilità della "peculiar institution" con i valori della Rivoluzione, l'eventualità che un'insurrezione generale degli afroamericani potesse costituire una minaccia per la sopravvivenza della nazione, erano questioni pressanti. Il lettore del *Putnam's Magazine* – una rivista di dichiarate simpatie abolizioniste che sotto la direzione di Frederick Law Olmsted, nel 1855, aveva accentuato il proprio schieramento nella diatriba – poteva leggere il racconto dall'interno di quel discorso sulla legittimità della schiavitù, per quanto riuscisse con facilità a mantenerlo a un livello profondo della coscienza, come si vedrà in seguito.

La posizione di Delano è diversa. Tuttavia è curioso che egli, tanto pronto alla critica culturale, non faccia alcun commento sull'ingiustizia morale della schiavitù: dopo tutto il buon capitano – campione della democrazia *yankee*, repubblicano fino al midollo, amico dei neri – proveniva da uno stato, il Massachusetts, che la aveva abolita nel 1783 e da una nazione, gli Stati Uniti, che nel 1794 aveva proibito il trasporto di schiavi su navi americane e nel 1808, insieme con la Gran Bretagna, ne dichiarerà illegale la tratta atlantica.¹⁴ Le riserve di Delano, invece, riguardano più che altro gli effetti negativi che il rapporto schiavo-padrone, relazione fondata su un'intimità che lo repelle e attrae allo stesso tempo, ha sui bianchi e l'incapacità dello spagnolo di controllare gli africani, a causa della quale viene messa a repentaglio la sicurezza della nave. Nel suo inventario del carico della *San Dominick*, l'americano mette i neri insieme con le altre merci senza che il linguaggio acquisti alcuna coloritura emotiva nel parlare di uomini e oggetti

come parti analoghe: "the true character of the vessel was plain—a Spanish merchantman of the first class; carrying negro slaves, amongst other valuable freight". (48) E quando si accorge che si tratta di una rivolta di schiavi, non avrà alcuna remora morale a porsi al servizio dello schiavista Cereno per aiutarlo a ritornare in possesso della sua proprietà.

"Doubtless, doubtless", risponderà Cereno ogni volta che l'americano gli porrà la questione dei neri, prodigandosi in consigli su come tenerne a freno l'irruenza e illustrando le sue teorie sui pro e i contro della mescolanza razziale. "Doubtless, doubtless", senza però fare nulla, agli occhi di Delano, per riprendere il controllo della situazione. Cereno sembra rassegnato a un fato avverso, con quella passività e inerzia che per il capitano *yankee* sono responsabili dell'inevitabile decadenza della sua razza, di contro alla spinta vitale che ha significato l'altrettanto inevitabile ascesa delle razze più giovani, come quella anglosassone trapiantata negli Stati Uniti. L'americano, pratico e attivo per temperamento, caritatevole per bontà d'animo, passa all'azione, offrendo il suo aiuto allo spagnolo – viveri, nuove vele, degli ufficiali che lo assistano nel comando – per arrivare al porto più vicino, e programmando silenziosamente dentro di sé di riportare al più presto l'ordine sulla *San Dominick*.

Tra le numerose infrazioni alle regole cui Delano assiste durante la sua permanenza a bordo, quindi, l'insubordinazione razziale è l'unica che lo spinge a rompere il silenzio che si è imposto. Finora ha tenuto per sé tanto le critiche alla cattiva gestione della *San Dominick* quanto il suo desiderio, da cittadino del Mondo Nuovo imbevuto di utopia, di riformare il reale, ma davanti alla mancanza di rispetto dei neri nei confronti della gerarchia del colore, chiede spiegazioni e alla noncuranza di Don Benito reagisce affermando con veemenza che sulla sua nave, in un caso simile, la punizione sarebbe stata immediata:

In amazement, Captain Delano inquired what this meant. To which the pale Don Benito dully muttered, that it was merely the sport of the lad.

"Pretty serious sport, truly", rejoined Captain Delano. "Had such a thing happended on board the Bachelor's Delight, instant punishment would have followed".

At these words the Spaniard turned upon the American one of his sudden, staring, half-lunatic looks; then relapsing into his torpor, answered, "Doubtless, doubtless, Señor".

Is it, thought Captain Delano, that this hapless man is one of those paper captains I've known, who by policy wink at what by power they cannot put down? I know no sadder sight than a commander who has little of command but the name. (59)

"Instant punishment would have followed": l'uso della forma impersonale è significativo. Nella mente di Delano esistono due modelli di autorità: il potere personalistico, legato al corpo e al sangue, di cui è portatore Cereno, modello arcaico, inefficiente, che corre continuamente il rischio di sfociare nel proprio opposto, il caos della rivolta; e un'autorità impersonale, transitoria, legata alla funzione e non al soggetto che la esercita, moderna, efficiente, "good-natured", che è quella esercitata da lui stesso. Delano non si chiede se ci siano delle ragioni che egli non conosce in ciò che è accaduto sul ponte della *San Dominick*. Le ragioni le sa bene: Don Benito è un incapace, un comandante fantoccio che finge di accettare quello che non ha la forza di reprimere. È a causa della sua inettitudine che gli schiavi, docili se guidati e trattati con ferma autorità, sono turbolenti. E senza ombra di ironia, quando non è terrorizzato dal timore che Cereno stia tramando contro di lui, progetta di esautorarlo al più presto dal comando per il suo bene e quello della nave, con argomenti analoghi a quelli con i quali gli Stati Uniti giustificavano in futuro i loro interventi armati nella politica interna di altre nazioni:

Evidently, for the present, the man was not fit to be entrusted with the ship. On some benevolent plea withdrawing the command from him, Captain Delano would yet have to send her to Conception, in charge of his second mate, a worthy person and good navigator—a plan not more convenient for the *San Dominick* than for Don Benito; for, relieved from all anxiety, keeping wholly to his cabin, the sick man, under the good nursing of his servant, would probably, by the end of the passage, be in a measure restored to health, and with that he should also be restored to authority. (69)

Spesso il capitano Ahab, con il suo anelito monomaniaco al dominio della natura, è stato letto come figura di un espansionismo statunitense, nei cui confronti Melville era critico, che sarebbe sfociato nei conflitti di fine secolo con la Spagna per il controllo di Cuba e delle Filippine. La presenza di Ahab e di altre figure superomistiche nella cultura americana, però, non è affatto problematica. L'imperialista alla Ahab non crea mai, in altre parole, frizioni o cesure nel discorso nazionale sull'identità, se non in superficie.

Semmai è Ishmael — l'americano rappresentativo, il narratore orfano che è il testimone del caos indotto dalla monomania di Ahab, l'unico sopravvissuto alla tragedia del vecchio che può dar vita al nuovo — il personaggio del quale valutare le connessioni con la politica imperialista che i teorici del *Manifest Destiny* andavano elaborando a metà secolo.

O Amasa Delano. È il benevolo capitano *yankee*, in realtà, a fornire il luogo migliore per analizzare le strategie culturali attraverso cui l'ideologia nazionale degli Stati Uniti risolve — o semplicemente sposta, rimuove, allegorizza — la tensione tra democrazia e imperialismo, perché offre un modello ideologico compatibile con gli ideali democratici e repubblicani di cui essa si fa alfiere. Così come sarà non l'imperialismo violento con cui gli Stati Uniti interverranno nelle Filippine, ma l'imperialismo "benevolo" esercitato nei confronti di Cuba — lo slogan "Give Cuba Freedom!" fu condiviso anche da molti antiimperialisti estremamente critici verso la politica estera degli Stati Uniti — a fornire lo stampo su cui modellare, soprattutto a livello ideologico, i futuri interventi americani nei Caraibi e nel resto del mondo. Interventi non causati dalla volontà di difendere interessi economici, si sosterrà, ma solo dalla necessità di adempiere alla propria missione di campioni della libertà. Interventi non miranti a occupare militarmente le terre altrui, ma solo a "proteggere la democrazia nel mondo", lasciandovi, al posto di istituzioni carenti, non democratiche, piccole copie della costituzione degli Stati Uniti.¹⁵

Nello stesso periodo in cui Melville scriveva il racconto, la *leadership* politica statunitense era ossessionata da un problema analogo a quello di Delano: gli spagnoli sarebbero riusciti a tenere a freno gli schiavi cubani, o c'era il pericolo che la situazione di turbolenza continua sfociasse nella rivolta, come era accaduto a Santo Domingo? E Cuba era talmente vicina! Un'altra repubblica di neri a un passo dalle coste del sud degli Stati Uniti era un incubo, più che una minaccia: un incubo che veniva messo spesso davanti agli occhi della collettività americana, forse più spesso di quanto non fosse giustificato dalla gravità della situazione cubana. D'altra parte, se è vero, come sostengono molti storici, che l'interesse statunitense nei Caraibi non è spuntato all'improvviso a fine secolo, con la chiusura della frontiera, ma è direttamente collegato alle spinte espansioniste dei piantatori del Sud, allora si capisce che la propaganda basata sull'incubo nazionale della rivolta degli schiavi era la migliore per fare accettare agli americani una guerra contro la Spagna.

Non è un caso, perciò, che Delano manifesti apertamente le sue critiche alla gestione del potere di Cereno solo quando la rottura della disciplina coinvolge i neri, né che la sua risoluzione di esautorare lo spagnolo dal comando sia immediatamente seguita da un altro episodio di insubordinazione razziale, quasi a sottolineare la saggezza. Nonostante l'attenzione con cui egli evita ingerenze nel governo della *San Dominick* — è attento a non far salire a bordo i suoi marinai, per esempio, e cerca di evitare qualunque allusione al disordine della nave — la sua tendenza a esercitare la propria "good-natured authority" prende il sopravvento ogni volta che gli schiavi non stanno al loro posto, rischiando anche di provocare una crisi, come quando con un gesto "half-mirthful, half-menacing" (79) ingiunge ai neri di farsi indietro. Scene come questa, che alludono alla possibilità di una rivolta, non potevano che giustificare agli occhi del lettore di allora la decisione di Delano di spodestare dal comando un uomo in evidente stato confusionario. Soprattutto, non potevano che rendere tali piani di restaurazione dell'ordine tranquillizzanti per il lettore come lo sono per il capitano, rendendolo sordo a quell'ironia che a noi contemporanei sembra evidente: "There was a difference between the idea of Don Benito's darkly pre-ordaining Captain Delano's fate, and Captain Delano's lightly arranging Don Benito's". (70, corsivi miei)

C'è differenza tra la pirateria e la difesa dell'ordine e della democrazia, così come c'è differenza tra il nero e il bianco, tra l'oscurità e la luce, tra il Vecchio Mondo e il Nuovo, e così via. E però su questa questione della pirateria bisognerà tornare, perché si tratta di un campo semantico che riaffiora nel testo a più livelli.¹⁶

Pazzo o impostore? Lo stile paranoico

The singular alternations of courtesy and ill-breeding in the Spanish captain were unaccountable, except on one of two suppositions—innocent lunacy, or wicked imposture.

Inizialmente, come si diceva, il capitano *yankee*, per quanto sia sorpreso dallo stato dell'imbarcazione e dell'equipaggio e sconcertato da alcune incongruenze della storia che gli viene narrata da Don Benito, non fatica a trovare giustificazioni di ordine socioculturale a ogni stranezza della misteriosa nave spagnola. Costituzionalmente portato, a dire del narratore, all'ottimismo e

alla benevolenza, per quanto alcuni comportamenti di Cereno suscitino in lui un senso di disagio non si lascia influenzare da irrazionali apprensioni. Grazie all'esercizio del buon senso torna sempre a una spontanea simpatia per lo sfortunato capitano spagnolo. La sorpresa, in lui, si scioglie in pena "both for the Spaniards and blacks", la critica in compassione, il giudizio in comprensione. Solo dopo ripetuti segni, come il narratore ci aveva preannunciato, il capitano si decide a prendere in considerazione l'ipotesi che Benito Cereno non sia quel che sembra e dice di essere, un *hidalgo* di Spagna reso ancor più taciturno e melanconico dalle sventure, ma piuttosto un impostore intenzionato a impossessarsi del prezioso carico della *Bachelor's Delight*.

Da questo punto in poi, il testo acquista un ritmo incessante, segnato dall'annotazione precisa del passare del tempo e dal ripetersi, nella mente del capitano, di un'ossessiva domanda: la storia che gli è stata raccontata è vera o falsa? Dal momento in cui l'alternativa si formula nella sua mente, Delano non riesce più a liberarsi del tutto dal sospetto e per tutto il resto della prima parte del racconto continuerà a interrogarsi ansiosamente sulle vere intenzioni di Don Benito. A ogni tentazione irrazionale — che produce in lui "a ghostly dread of Don Benito", spingendolo a evitare, durante la sua visita della nave, gli spazi chiusi e oscuri degli interni e a cercare invece l'aria aperta, la luce del sole, il ponte dal quale può scorgere la *Bachelor's Delight* e la lancia *Rover* che torna a prenderlo — Amasa Delano reagisce rammentando a se stesso la propria innocenza e la sicurezza con la quale si deve muovere nel mondo chi ha la coscienza pulita. All'illeggibilità dei segni che lo circondano, al labirinto di significati della nave spagnola, risponde con il linguaggio del familiare, del domestico, della memoria, con il ritorno al mondo noto dell'infanzia, ribadendo la propria identità di semplice, schietto americano del Massachusetts, senza un nemico al mondo:

"What, I, Amasa Delano—Jack of the Beach, as they called me when a lad—I, Amasa; the same that, duck-satchel in hand, used to paddle along the waterside to the school-house made from the old hulk; —I, little Jack of the Beach, that used to go berrying with cousin Nat and the rest; I to be murdered here at the ends of the earth, on board a haunted pirate-ship by a horrible Spaniard? —Too nonsensical to think of! Who would murder Amasa Delano? His conscience is clean. There is some one above. Fie, fie, Jack of the Beach! You are a child indeed; a child of the

second childhood, old boy; you are beginning to dote and drole, I'm afraid". (77)

"A haunted pirate-ship", "a horrible Spaniard": ma queste sono finzioni letterarie, tratte di peso dalla tradizione del romanzo gotico! Fantasmî nutriti da un passato oscuro e millenario, che nulla hanno a che fare con un cittadino della repubblica degli Stati Uniti, semplice, franco, trasparente. Un uomo innocente e privo di rimorsi, come non può che essere chi ha ricominciato dall'inizio, fondando un mondo nuovo e un *novus ordo saeculorum*.¹⁷ Con la fiducia di chi sa di essere dalla parte dei giusti e di avere, in aggiunta, Dio dalla sua, Delano si libera dei cattivi pensieri: "Who would murder Amasa Delano? His conscience is clean. There is some one above".

E, tuttavia, non riesce che per poco ad avere ragione di quelle che, nei momenti di lucidità, giudica paure irrazionali. Lo stesso paesaggio, gli elementi della natura, cui si rivolge per recuperare la sua fiducia nel mondo, sembrano riluttanti a sostenere l'ottimismo innato del capitano e continuamente lo rigettano nel dubbio. L'alleanza *naturale* dell'americano e della *wilderness* – spazio forse irto di ostacoli ma privo di confini, che gli consente di espandersi illimitatamente, sostanziano la sua identità di uomo nuovo, ignaro delle stretture che soffocano l'europeo – in questo racconto sembra venire a mancare: le correnti ostacolano l'avanzata della *Rover*, allontanando la nave spagnola; i venti si levano nella giusta direzione, per poi ricadere nuovamente, trasformandosi in una bonaccia che fissa tutte le cose come in una scena irreale; a mezzogiorno la luce del sole, invece di scacciare le ombre, sembra quella obliqua e flebile che precede il crepuscolo; il profilo dell'isola gli nasconde più volte la vista della *Bachelor's Delight*, accrescendo in lui il senso di esilio e la nostalgia.¹⁸ Nonostante l'esercizio continuo della razionalità a freno dell'immaginazione, il suo stesso corpo sembra reagire all'ambiente esterno in modo indipendente dalla mente, rispondendo con trasalimenti e brividi di paura anche lì dove lo sguardo e l'intelletto gli dicono che non c'è niente da temere. E forse il momento più vicino alla rivelazione che un'altra storia giace al di sotto di quella che viene raccontata a Delano, e di quella che il lettore si va costruendo, è quando, nel passare vicino ai pulitori di accette, i polpacci del capitano si contraggono involontariamente in uno spasmo di terrore: l'intelletto, forse, gli dice che i neri amano servire i bianchi e tanto più amano Delano, che è così benevolo con loro, ma il suo corpo parla un linguaggio differente.

Se, dunque, nelle prime ore della sua permanenza a bordo della *San Dominick*, il buon Delano è mosso a compassione per quei derelitti e soprattutto per lo sfortunato Cereno, quando il pensiero che possa trattarsi di pirati si forma dentro di lui, la sua mente comincia a oscillare, in modo sempre più rapido e vorticoso, tra le due alternative. Continuamente, dentro di sé, riesamina le informazioni in suo possesso, cercando di ritornare a una visione distaccata e razionale, e continuamente, dall'esterno, arrivano segnali che suscitano in lui timori e sospetti. L'incapacità di decidere per l'una o per l'altra possibilità – sono amici o nemici? Cereno è un povero pazzo o un impostore? Dice la verità o finge? – sembra quasi trascinarlo in un vortice, in un labirinto di supposizioni che lo spingono in una sorta di vertigine del pensiero: "Ah, these currents spin one's head round, almost as much as they do the ship". (73)

A dire il vero, per essere un uomo di "carattere eccezionalmente buono e fiducioso", Delano sembra nutrire una tendenza piuttosto pronunciata a diffidare degli altri e, soprattutto, a temere per la propria incolumità. Qualunque episodio poco chiaro sembra scatenare in lui il timore che Cereno stia complottando per massacrarlo e, a volte, basta la sola vista improvvisa dello spagnolo o dei suoi ipotetici complici, a farlo tremare di paura. Secondo quello che qualcuno ha definito lo stile paranoico della cultura americana – e che altri hanno identificato come uno dei temi portanti della letteratura nazionale, ossessionata sin dalle origini, benché ciò appaia paradossale in un paese che ha costruito la propria identità sul mito dell'innocenza, dall'idea di trame ordite in segreto dal Vecchio Mondo ai danni del Nuovo – l'innocente capitano *yankee* vede ovunque complotti e intrighi e scruta ansiosamente il mondo che lo circonda alla ricerca di segni di cospirazioni contro la sua persona.¹⁹ Fino a sera, quando finalmente la lancia riesce ad accostarsi alla *San Dominick* per prenderlo a bordo, in Delano si continuano ad alternare il sospetto che Cereno sia un pirata e il rimorso per aver sospettato di lui, ed egli sembra paralizzato nell'incapacità di decidere quale delle due interpretazioni sia quella "vera".

Quando lo spagnolo salta dalla nave per sfuggire ai neri, l'americano lo afferra alla gola, convinto che sia finalmente arrivato il momento della verità: il pirata camuffato da *hidalgo* ha gettato la maschera, rivelando il suo "true character". Soltanto grazie ai marinai che richiamano la sua attenzione su quanto sta avvenendo Delano si accorge che Babo, il quale ha seguito il suo padrone nella lancia, ha in mano un pugnale puntato al cuore di Cereno:

That moment, across the long-benighted mind of Captain Delano, a flash of revelation swept, illuminating in unanticipated clearness, his host's whole mysterious demeanor, with every enigmatic event of the day, as well as the entire past voyage of the *San Dominick*. He smote Babo's hand down, but his own heart smote him harder. With infinite pity he withdrew his hold from Don Benito. Not Captain Delano, but Don Benito, the black, in leaping into the boat, had intended to stab.

Both the black's hands were held, as, glancing up towards the *San Dominick*, Captain Delano, now with scales dropped from his eyes, saw the negroes, not in misrule, not in tumult, not as if frantically concerned for Don Benito, but with mask torn away, flourishing hatchets and knives, in ferocious piratical revolt. (99)

Finalmente la luce si fa strada e, per ironia sulla quale bisognerà riflettere, ciò avviene proprio al calar del sole, continuamente associato nel testo alla razionalità e alla natura benevola dell'americano. Nessuna delle due alternative tra le quali ha oscillato la mente di Delano era quella giusta. Entrambe avevano il difetto, secondo lo stile paranoico del pensiero, di leggere il mondo in funzione di sé, di prendere in considerazione soltanto ipotesi di storie al cui centro c'è chi guarda. Vittima del temuto complotto, in pericolo di vita, non è Delano ma il capitano spagnolo.

Come avevamo immaginato sin dall'inizio, dopo il monito del narratore a non fidarsi ciecamente degli occhi di Delano, il buon capitano non ha capito nulla di ciò che accadeva. Il problema che rimane da affrontare, però, è quanto degli eventi abbia capito il lettore. Perché, se ha seguito l'avvertimento del narratore, mentre Delano si dibatteva tra i dubbi, non riuscendo a scegliere tra le due alternative, la sua posizione di superiorità rispetto al punto di vista del capitano lo avrà portato a decidere senza alcuna esitazione: impostore.

Il narratore e la seduzione del lettore

È il vedere che determina il nostro posto all'interno del mondo che ci circonda... Vediamo soltanto ciò che guardiamo. Guardare è un atto di scelta.

John Berger, Questione di sguardi

Se, quando cadono le scaglie dagli occhi dell'americano, esse cadono anche dagli occhi del lettore – se, in altre parole, anche noi

ci troviamo di fronte a un'alternativa che non avevamo preso in considerazione – allora è necessario ripensare alla relazione tra il punto di vista e la voce narrante. E, di conseguenza, al nostro stesso rapporto con Delano, dal momento che quelle che sono apparse durante la lettura due posizioni separate e inconciliabili si rivelano, alla fine della prima parte, in buona misura analoghe e coincidenti. Ciò che è rimasto invisibile agli occhi del buon capitano *yankee* neanche noi siamo stati capaci di vedere: dobbiamo interrogarci allora, tanto sulla natura di questa incapacità del nostro sguardo, quanto su quella di ciò che non abbiamo visto, perché lì deve essere il nodo della questione.

Ma se l'americano è un semplice della cui acutezza intellettuale il saggio è stato chiamato a giudicare dal narratore, dov'è che nel testo si costruisce la coincidenza di cui si è detto? Come è possibile confondere Delano e il narratore, se è vero, come si è affermato, che quest'ultimo, in posizione di superiorità nei confronti dell'ingenuo capitano americano, adotta un tono ironico – il tono della distanza emotiva – nei suoi confronti? Abbiamo forse investito anche il narratore di un distacco ideologico che era in gran parte nei nostri occhi di osservatori di fine Novecento? E, soprattutto, che cosa ha in comune Delano con noi lettori contemporanei, che ne abbiamo osservato il comportamento, durante la giornata passata a bordo della *San Dominick*, giudicandolo un campione della capacità tutta americana di ricominciare sempre dall'inizio, senza colpe né rimorsi, senza memoria né responsabilità, costruendo una mitologia dell'innocenza sul massacro degli indiani e sulla schiavitù dei neri?

Delano fa parte della galleria di ritratti melvillianiani del "safe man": uomini di buon cuore e intelletto limitato, pronti, sì, a muoversi a compassione per i derelitti ma non ad agire per cambiarne le sorti. Uomini mediocri, incapaci di andare oltre lo strato più esterno del reale, i quali, come il narratore di "Bartleby", o quello di "Jimmy Rose", si trovano davanti a personaggi enigmatici che, dopo il tuffo in profondità, sono ritornati segnati in modo indelebile dalla loro esperienza e separati per sempre dai loro confratelli. I narratori di questi racconti – tipi tranquilli, bonari, avvezzi soltanto al nuoto di superficie, che si trovano casualmente nel ruolo di testimoni dell'unicità di tale esperienza – non possono far altro che rassegnarsi a non capire e vengono meno anche alla loro funzione di narratori, la quale si riduce alla fine a una esclamazione compassionevole, e però inutile alla comprensione e, soprattutto, inca-

pace di promuovere l'azione: "Ah Bartleby! Ah humanity!"; "Poor, poor Jimmy—God guard us all—poor Jimmy Rose!"²¹ In "Benito Cereno", però, il narratore, con il segnalare la limitatezza della visione di Delano, si colloca in una posizione di superiorità che lo definisce ben altrimenti capace di fare da testimone all'unicità dell'esperienza della *San Dominick*.

Tuttavia, "Benito Cereno", più di "Bartleby" e di altri racconti di quegli anni cruciali dopo *Pierre*, non permette tanto facilmente al lettore di separare se stesso dalla posizione ideologica del "safe man". E ciò proprio a causa della scissione della funzione del narratore/testimone in due ruoli distinti e allo stesso tempo complementari e sovrapposti. Infatti, nonostante la dichiarazione iniziale del narratore, nella quale egli prende le distanze dal punto di vista invitando chi legge a fare altrettanto, non sempre è facile distinguere tra la sua voce e l'interpretazione dell'animo candido di Delano. Il fatto che alla fine della prima parte il lettore si trovi nella stessa posizione del capitano di fronte agli eventi — a osservare un testo che non ha saputo leggere — indica che la distanza del narratore da Delano è soltanto apparente.

Forse bisogna riesaminare la convinzione, piuttosto diffusa, che sia Delano il personaggio attraverso cui Melville getta uno sguardo ironico sull'America del suo tempo. In questa ottica il narratore è la voce dell'autore, il quale mette in ridicolo l'ideologia del destino manifesto della nazione e la fiducia nella perfettibilità degli esseri umani e delle loro istituzioni. Il "buon capitano", allora, è una parodia tanto dell'ottimismo e della "self-reliance" dei trascendentalisti, quanto del nazionalismo infantile che circolava negli Stati Uniti dell'età di Jackson, basato sull'idea che l'America offrisse al mondo intero la promessa di una rigenerazione politica e morale, sociale e culturale. Allo stesso modo, con il suo finale invito a dimenticare il passato — "But the past is passed; why moralize upon it? Forget it" — e la continua spinta a correggere la realtà secondo il suo ideale, Delano sembra essere una versione ironica dello spirito utopistico del periodo, con quella fiducia nella possibilità di cambiare il mondo, di ricominciare dal principio, che portava tanti a impegnarsi nei più disparati esperimenti di vita alternativa.

Questo genere di interpretazioni, però, sorvola sull'importanza del fatto che la cecità del capitano americano davanti al "true character" della *San Dominick* sia replicata in quella di chi legge attra-

verso la sua alleanza con il narratore: in quanto figura di un lettore ingenuo e incompetente del testo che ha di fronte, Delano non è che un *doppelgänger* del lettore, doppio di sé con il quale, come in ogni racconto fantastico, prima o poi egli si dovrà incontrare. Che Delano dia voce a una cultura nazionale convinta della propria superiorità, sia nei confronti delle decadute razze del Vecchio Mondo, sia in quelli delle barbare razze scure, è indubbio. Se egli, però, fosse solo uno sciocco, in contrapposizione a un narratore lungimirante e percettivo, il racconto non porrebbe tutti i problemi di interpretazione che continua a generare. Sarebbe facile per il lettore rifiutare la posizione del capitano e collocarsi altrove nel testo, benché dipenda dalla sua percezione per poter costruire la propria interpretazione degli eventi. Ciò, invece, non avviene completamente e fondamentalmente, nel racconto, è che a un certo punto chi legge debba prendere atto della parziale coincidenza esistente tra questo punto di vista ingenuo e inaffidabile e il proprio.

In effetti, la struttura del testo è più complessa di quanto si potrebbe pensare alla prima lettura, nella quale si tende a interpretare il racconto secondo un modello narrativo — quello imperniato sul percorso della *detection* — nel quale il narratore, per statuto, deve essere affidabile, perché se offrisse un resoconto falso o tendenzioso il lettore non potrebbe partecipare al processo di svelamento della verità. Con ciò, naturalmente, non si vuole suggerire che il narratore di "Benito Cereno" mentisca — ciò sarebbe privo di senso in un racconto in terza persona — ma soltanto che il testo costruisce sul terreno della sua affidabilità e reticenza la complicità tra il punto di vista e il lettore. La voce narrante, infatti, prende le distanze da Delano rispetto alla questione della sua abilità nel percepire la malvagità negli uomini, ma è sostanzialmente contigua alla voce del capitano dal punto di vista ideologico. In altre parole, la griglia culturale attraverso la quale Delano percepisce e decodifica gli eventi insoliti cui si trova davanti, se si mette da parte la sua minore propensione a vedere il male nel mondo, è analoga a quella utilizzata dal narratore.

Sarà forse opportuno chiarire la questione con qualche esempio che illustri i modi in cui il testo porta le posizioni radicalmente "separate" di Delano e del narratore a sovrapporsi. In passi come quello che segue, a chi appartenga la voce che parla è chiaro, anche se il monologo interiore del capitano è reso in discorso indiretto libero, senza la mediazione di frasi introduttive del tipo "egli pensò che":

Viewing him in this light, it seemed but a natural token of the perverse habit induced by a long course of such hard self-restraint, that, notwithstanding the present condition of his ship, the Spaniard should still persist in a demeanor, which, however harmless, or, it may be, appropriate, in a well appointed vessel, such as the San Dominick might have been at the outset of the voyage, was anything but judicious now. But the Spaniard perhaps thought that it was with captains as with gods: reserve, under all events, must still be their cue. (53-54)

Per quanto non si tratti del pensiero lineare e diretto che ci si aspetterebbe da un pragmatico marinaio del nord degli Stati Uniti, tuttavia le valutazioni e le implicazioni morali di questo brano, così come le ipotesi sulle motivazioni del comportamento dello spagnolo, sono quelle di Delano.

Il passo, però, è inserito all'interno di una più vasta sezione nella quale Delano, dopo il primo "comprehensive glance" attraverso cui ci viene presentata la nave in profondità di campo, fissa lo sguardo su Cereno e sul servo che lo sostiene, e si concentra nella lettura minuziosa e nell'interpretazione del capitano spagnolo, dall'aspetto fisico alla voce al comportamento sdegnoso. La reazione di Delano nei confronti della freddezza dello spagnolo, dopo l'iniziale disagio, è quella di trovare ampie giustificazioni al suo modo di fare. Tuttavia ripetutamente, nel testo, compaiono parole come "design", "disguise", "policy", "device", le quali, usate per spiegare il comportamento di Don Benito come un atteggiamento tipico del comandante di una nave, contribuiscono a creare un'atmosfera di menzogna e inganno che mette in allerta il lettore. Sapendo che Delano tende a non vedere la malvagità negli uomini, saremo autorizzati a diffidare dello spagnolo.

In altri casi, invece, giudizi, deduzioni e valutazioni appartengono a un ambito ideologico più vasto, condiviso dal narratore, dal lettore implicito, e, probabilmente, dai lettori storici contemporanei al testo, anche se quelli odierni, forse, non sono altrettanto pronti a farli propri per intero. Si veda, per esempio, il passo che segue:

Though occasionally the four oakum-pickers would briefly address some person or persons in the crowd below, yet the hatchet-polishers neither spoke to others, nor breathed a whisper among themselves, but sat intent upon their task, except at intervals, when, with the peculiar love in negroes of uniting industry with pastime, two and two sideways clashed their hatchets together, like cymbals, with a barbarous din. (50, corsivo mio)

"The peculiar love in negroes of uniting industry with pastime": lo strano gesto dei pulitori di accette viene interpretato secondo una griglia culturale che assegna alla razza nera una particolare propensione a mescolare ambiti che – in una società, come quella degli Stati Uniti di metà Ottocento, in apparenza fortemente coesa intorno a un'etica capitalista del lavoro – sono percepiti come radicalmente separati. Soltanto nel bambino e nelle razze inferiori – che infatti il darwinismo, nella volgarizzazione che dominerà il discorso di civilizzazione della seconda metà del secolo, posizionerà sulla scala evolutiva allo stadio dell'infanzia della civiltà – avviene questa impropria fusione di ambiti diversi.

È chiaro che il sapere razziale che affiora nel commento qui analizzato è in perfetto accordo sia con le opinioni che Delano esprime nelle sue conversazioni con Benito Cereno, sia con quelle che tiene celate nel suo pensiero, ed è quindi plausibile che la coloritura morale della descrizione sopra citata sia una sua interpretazione dei dati visivi, resa in discorso indiretto libero. Tuttavia, a differenza del passo precedente, che il lettore implicito deve interpretare in modo diverso da Delano in quanto sa di non poter condividere l'ottimismo e la benevolenza di questi nel giudicare l'enigmatico comportamento di Cereno, qui non ci sono ragioni testuali evidenti perché ciò avvenga. Il lettore implicito, in altre parole, qui è autorizzato ad attribuire al narratore le considerazioni sulle caratteristiche razziali dei neri e inconsciamente, a causa del processo di identificazione che lo porta ad aderire alla sua visione del mondo, a farle proprie.

A volte le frasi che introducono i pensieri di Delano, invece di sottolineare che si tratta della sua interpretazione personale degli eventi, li presentano semplicemente come l'appercezione da parte del capitano di dati oggettivi del reale:

Marking the noisy indocility of the blacks in general, as well as what seemed the sullen inefficiency of the whites, it was not without humane satisfaction that Captain Delano witnessed the steady good conduct of Babo. (52, corsivi miei)

O ancora, dopo che un brivido di paura l'ha colto mentre passa tra i pulitori di accette: "But when, facing about, he saw the whole file, like so many organ-grinders, still stupidly intent on their work, unmindful of everything beside, he could not but smile at his late fidgety panic". (59, corsivi miei) Verbi come "see", "mark" e "witness" tendono a far cadere la funzione connotativa di ciò che segue

al di fuori della sfera valutativa del soggetto: più semplicemente, non è Delano a ritenere Babo un servo fedele perché è incapace di vedere il male, ma Babo è effettivamente un servo fedele, della cui buona condotta Delano è soltanto un testimone. Allo stesso modo, i pulitori di accette non sembrano stupidamente intenti al loro lavoro agli occhi velati di razzismo di Delano — il quale tra l'altro, come sappiamo, nutre una gran simpatia per i neri — ma sono tali anche a quelli più avvertiti del lettore implicito. Con ogni probabilità il razzismo evidente dell'avverbio "stupidly" infastidirà i lettori contemporanei, ma è necessario tenere in debita considerazione un fatto: difficilmente penseremo che anche gli aggettivi "intent" e "unmindful" siano errate valutazioni dell'americano e che il compito dei neri sia diverso da quello che stanno in apparenza svolgendo.

È significativo che nel passo citato in precedenza il comportamento dei bianchi, introdotto alla pari di quello dei neri dal termine neutro "marking", sia reso più complesso dall'uso di "seemed": i neri sono indocili e rumorosi, Babo è buono e fedele, ma i marinai sembrano indolenti e torvi. Se tratto culturale caratterizzante, per una nazione avvezza agli intrighi come quella spagnola, è l'opacità del rapporto tra l'apparenza e l'essenza, in una razza primitiva e infantile come quella nera, al contrario, il rapporto tra esterno e interno non può che essere trasparente. Anche la capacità di dissimulazione, benché connotata negativamente nella visione ideologica di Delano e del narratore, implica una superiorità culturale della quale gli africani non partecipano. Di conseguenza il capitano, il narratore e il lettore potranno procedere insieme per tutto ciò che riguarda l'interpretazione del comportamento dei neri, mentre si separeranno nei confronti del complesso comportamento degli spagnoli. Inoltre, tutto ciò che il testo presenta come appartenente all'ambito dell'oggettivo passa al lettore come se non fosse ascrivibile ad alcuna prospettiva. In quanto dato dell'esperienza indipendente dal giudizio morale, non "appartiene" a nessuno in particolare e può, quindi, essere accolto come "reale" senza che il lettore si chieda, per esempio, se gli occhi del capitano, ciechi al male, non siano anche afflitti da una più radicale incapacità di vedere. In altre parole, non ci si chiede se egli veda veramente tutto o se al suo occhio trasparente alcune cose risultino talmente opache da sembrare assenti.²²

È in base alla sostanziale identità tra narratore e punto di vista che alcuni giudizi e considerazioni generali non solo valgono per

entrambi, ma tendono a implicare nella struttura ideologica operante nel testo anche il lettore ideale. Poiché si è stabilita quell'alleanza di cui si diceva in precedenza tra il lettore e il narratore, ci troviamo nella strana posizione di dissentire dal nostro punto di vista e, allo stesso tempo, accettarne senza farci domande gran parte della visione. Rifiutiamo i giudizi che il capitano *yankee* deduce dai dati sensoriali che colpiscono i suoi occhi, senza chiederci se la sua percezione del testo che ha di fronte non sia già interpretazione. È come se, allertati dal narratore a diffidare di Delano a causa della sua bontà d'animo, ci accontentassimo di riservare a questo aspetto la nostra facoltà di giudizio, accogliendo tutte le strutture ideologiche attraverso le quali il narratore e Delano leggono il reale, quasi non si trattasse di costrutti culturali, ma del modo oggettivo in cui le cose stanno: bianco e nero, sopra e sotto, dominatori e dominati, dentro e fuori, alto e basso, padroni e schiavi. È per questo che, quando cade la maschera di Babo, la "verità" coglie di sorpresa anche noi.²³

Premesso che non sono un razzista...

*And so, still presenting himself as a crutch, and walking
between the two captains, he advanced with them towards
the gangway; while still, as if full of kindly contrition,
Don Benito would not let go the hand of Captain Delano,
but retained it in his, across the black's body.*

Se, alla fine della prima parte del racconto, anche noi abbiamo preso in considerazione soltanto Benito Cereno come possibile "autore" della storia che veniva narrata; se, ipotizzando che si trattasse di una messinscena, abbiamo pensato solo a lui come regista; se, come Delano, abbiamo sospettato soltanto degli spagnoli, guardando Babo e gli altri neri come esseri semplici, trasparenti, naturali; allora la nostra incapacità di vedere ha a che fare con la nostra capacità di vedere i neri. O meglio, con la capacità di vederli, all'interno di quelle opposizioni che strutturano il mondo di Delano e del narratore, non soltanto al polo passivo, subalterno, di chi è dominato, ma anche nella posizione che ci è apparsa naturalmente occupata dai bianchi.

A questo punto si impone una rilettura, per la quale il racconto appare espressamente disegnato, alla ricerca dei momenti in cui si poteva capire e tuttavia non si è capito. Una rilettura che cerchi le

tracce della storia rimasta invisibile, durante la quale il nostro distacco da Delano diverrà radicale, ma forse sarà accompagnato dalla consapevolezza che, come scrive Robert Levine, anche noi siamo al contempo complici del sistema e contro di esso: "[a]s rereaders we turn against Delano's 'innocent' and blinding racism and institutionalism. Yet our participation in his willed blindness compels us to contemplate our own desires for good order and our own desires to 'take to' Babo".²⁴ Ma prima di tornare indietro a riconsiderare gli eventi, alla luce della rivelazione che abbiamo avuto e della deposizione resa da Don Benito in tribunale, sarà necessario esaminare più a fondo questa nostra incapacità di vedere, per non correre il rischio, come tanti lettori autorevoli del racconto, una volta che ci siamo accorti che il capitano spagnolo è vittima di una rivolta di schiavi, di continuare a crederlo una vittima innocente. E soprattutto di continuare a leggere "Benito Cereno", anche dopo aver compreso che i limiti della visione di Delano sono di altra natura rispetto a quelli accennati dal narratore, come se il problema del buon capitano sia l'ingenuità.

È facile per il lettore di oggi prendere le distanze dai commenti razzisti che compaiono nel testo e dalle pretese democratiche di Delano. Quando distribuisce con rigorosa imparzialità l'acqua, ma vorrebbe riservare le provviste più pregiate per i bianchi e per Don Benito in particolare; quando scende con condiscendenza nel ghetto dei neri e dei marinai a chiacchierare amabilmente con i sottoposti ogni volta che il comportamento ambiguo del loro capo lo turba; quando, scorgendo quello che sembra un segnale di avvertimento da uno degli spagnoli, crede che egli voglia metterlo in guardia "by gratitude for a kind word on first boarding the ship"; quando strizza l'occhio a Babo, compiacendosi con lui per gli allegri colori della bandiera spagnola adoperata a mo' di asciugamano per la rasatura di Don Benito, perché, si sa, i neri amano le tinte vivaci: in tutti questi momenti Delano ci appare non lo *yankee* innocente e un po' tardo descritto da tanti critici degli anni quaranta e cinquanta, ma l'americano con il kappa degli anni in cui, per la sinistra europea, gli Stati Uniti erano l'incarnazione dell'imperialismo capitalista. Quello di Delano, allora, e ci sembra impossibile che ciò non fosse nelle intenzioni di Melville, è il ritratto di un razzista talmente convinto della propria superiorità culturale da rimanere sbalordito che qualcuno nel mondo non sia d'accordo con lui. Un imperialista talmente sicuro della propria infinita bontà da consegnare la voce di chi dissente dal piano della rivendicazione storica a quello della

depravazione morale: il nemico è un esempio dell'insondabile "blackness" dell'animo umano, e come tale "unaccountable". Qualunque processo di identificazione ci appare impossibile, anzi spesso la nostra lettura, ancora prima della rilettura, prende la forma di un percorso compiuto contro di lui.

Tuttavia continua a essere piuttosto difficile, ammesso che si possa ancora leggere il racconto per la prima volta senza sapere che si tratta di una rivolta di schiavi, immaginare che l'autorità sulla *San Dominick* non sia più nelle mani del comandante spagnolo ma in quelle dei neri. Bianco e nero, sopra e sotto, alto e basso, dentro e fuori, civile e selvaggio, schiavo e padrone: le categorie apparivano confuse, sulla *San Dominick*, ma che potessero essere rovesciate, nonostante la nostra certezza che non siano quelle con cui noi guardiamo il mondo, questo non lo avevamo pensato. Che Benito Cereno non sia né un pazzo né un impostore, ma un ostaggio di Babo – il quale è il vero regista di una farsa dove lo spagnolo è soltanto una marionetta, un fantoccio costretto dai neri a mettere in scena la raffigurazione bianca del potere, indossandone i simboli – è di solito un'ipotesi che ancora oggi colui che legge ignaro dell'esito, catturato dall'oscillazione di Delano tra le due alternative, trascura di prendere in considerazione. Ancora oggi lo studente posto davanti al testo per la prima volta – anche se è, per ragioni storico-culturali evidenti, disposto a leggere "Benito Cereno" dalla parte dei neri, anche se si ritiene radicalmente estraneo alla visione razzista e imperialista del capitano *yankee* – è di solito sorpreso quanto Delano, quando la maschera dello schiavo zelante e servile cade dal volto di Babo. Cerchiamo di analizzare più da vicino il racconto per ciò che riguarda la questione della razza, per capire meglio come si crei questa involontaria complicità tra il lettore e un punto di vista che egli, sin dall'inizio, considera inaffidabile.

Nel racconto, gran parte delle valutazioni che non sono direttamente collegate a Delano, e che fanno parte, come si è detto, di un più vasto contesto culturale di cui narratore, punto di vista e lettore implicito partecipano, riguarda proprio la questione dei rapporti razziali. Si rifletta, per esempio, sulla descrizione del "fedele" comportamento di Babo:

Sometimes the negro gave his master his arm, or took his handkerchief out of his pocket for him; performing these and similar offices with that affectionate zeal which transmutes into

something filial or fraternal acts in themselves but menial; and which has gained for the negro the repute of making the most pleasing body servant in the world; one, too, whom a master need be on no stiffly superior terms with, but may treat with familiar trust; less a servant than a devoted companion. (52, corsivo mio)

In passi come questo, i commenti sulla "naturale attitudine" dei neri a servire, ossia sulla loro "costituzionale disposizione" a farsi estensione del corpo del loro padrone, e, più in generale, la struttura patriarcale del pensiero su cui essi poggiano — in base alla quale il rapporto tra lo schiavo e il suo padrone non ricade nella sfera dell'economico, bensì in quella del familiare, permettendo una relazione intima e fiduciosa che non rende necessari i modi rigidamente distanti che è bene tenere con gli inferiori della propria razza — appartengono tanto a Delano e al narratore, quanto al contesto ideologico in cui entrambi agiscono. "[T]hat affectionate zeal which has gained for the negro the repute of making the most pleasant body servant in the world": una società intera condivide l'opinione che i neri siano i servi migliori del mondo, perché zelanti, affezionati e consapevoli della propria inferiorità.

Quando, più avanti, viene descritta una delle scene chiave del testo, la rasatura, di nuovo la voce narrante si fa portavoce dell'ideologia razziale di Amasa Delano e di quella della sua società insieme. Il passo merita di essere citato per intero:

There is something in the negro which, in a peculiar way, fits him for avocations about one's person. Most negroes are natural valets and hair-dressers; taking to the comb and brush congenially as to the castinets, and flourishing them apparently with almost equal satisfaction. There is, too, a smooth tact about them in this employment, with a marvelous, noiseless, gliding briskness, not ungraceful in its way, singularly pleasing to behold, and still more so to be the manipulated subject of. And above all is the great gift of good humor. Not the mere grin or laugh is here meant. Those were unsuitable. But a certain easy cheerfulness, harmonious in every glance and gesture; as though God had set the whole negro to some pleasant tune.

When to all this is added the docility arising from the unaspiring contentment of a limited mind, and that susceptibility of blind attachment sometimes inhering in indisputable inferiors, one readily perceives why those hypochondriacs, Johnson and Byron—it may be something like the hypochondriac, Benito Cereno—took to their hearts, almost to the exclusion of the entire

white race, their serving men, the negroes, Barber and Fletcher. (83-84, corsivi miei)

Il problema, qui, è capire chi stia parlando. A chi appartenga, cioè, la voce che con tono *matter-of-fact* ci presenta il servaggio dei neri come un tratto biologico della razza, così come forse, per implicazione, lo è la disposizione dei bianchi a esserne "the manipulated subject of".

La digressione sull'eccezionale abilità dei neri come valletti personali, con i riferimenti colti a Johnson e a Byron,²⁵ non sembra ascrivibile alla cultura del capitano di un mercantile statunitense, ma, piuttosto, a quella del narratore. Delano, che altrove si è dimostrato di discrete conoscenze per ciò che riguarda la contemporanea letteratura etnografica,²⁶ possiede le nozioni tipiche di chi ha viaggiato a lungo e ha, come gran parte dei suoi connazionali del tempo, una buona conoscenza delle Sacre Scritture, ma non sembra uomo dotato di una vasta erudizione letteraria. Ogni volta che compaiono riferimenti di questo genere, se ascoltiamo con attenzione possiamo sentire gli accenti del narratore, e tanto più in questo passo, che generalizza sulle caratteristiche della razza nera con il tono razionale e pacato del filosofo morale, scettico e profondo conoscitore del genere umano, che abbiamo imparato ad attribuire alla voce narrante.

Il modo con cui il testo prosegue non fa che confermare l'ipotesi che qui sia il narratore a dare espressione al sapere condiviso del proprio tempo, dal momento che il passaggio alla visione di Delano è segnalato apertamente: "But if there be that in the negro which exempts him from the inflicted sourness of the morbid or cynical mind, how, in his most prepossessing aspects, must he appear to a benevolent one?". (84, corsivo mio) In questo passo, inoltre, l'accesso del lettore alle opinioni del capitano sui neri non è immediato, come quando, per mezzo del discorso diretto o di quello indiretto, abbiamo potuto ascoltare proprio le parole con cui Delano rifletteva sulla bellezza del rapporto di intimità e fiducia che lega servo e padrone, ma è filtrato da una voce narrante che, con un distacco velato di ironia, ci spiega la particolare attitudine dell'americano verso la razza africana. Se i neri sanno farsi amare persino da noti cinici e misantropi, non sorprende che in un personaggio come Delano la benevolenza per la razza africana prenda addirittura la forma di una passione, analoga a quella che altri hanno per i cani.

È facile, per noi lettori contemporanei, tutti in varia misura alfabetizzati nel linguaggio del postcolonialismo, sentirsi dell'ironia, in questo accostamento del nero a un animale, ma bisogna fare attenzione a non sovrapporre la nostra prospettiva al testo. Nel sapere razziale di cui la voce narrante è portatrice, l'ironia non riguarda l'inconsapevole razzismo di Delano. Commenti analoghi, del resto, circolavano liberamente nel Nord abolizionista senza suscitare scandalo, neanche tra i bianchi che lottavano per l'emancipazione dei neri convinti del loro diritto a essere inclusi nella definizione di essere umani.²⁷ Semmai, come nella nota osservazione iniziale, oggetto dell'ironia del narratore, nuovamente, è la sua esagerata benevolenza. Perché Delano amico dei neri lo è non "philanthropically, but genially". Non per considerazioni di ordine culturale e magari politico, ma per natura, per una sorta di costituzionale bontà d'animo che in qualche modo lo mette in sintonia con le razze scure. Così come tratto razziale dei neri è l'attitudine a servire i bianchi, tratto razziale dei bianchi rappresentati da Delano è la passione per i neri. Insomma, il capitano non è un abolizionista. Non è uno di quegli intellettuali del Nord che difendono la causa dei neri ricorrendo ad astratte argomentazioni filosofiche sui diritti naturali degli esseri umani, lamentando la corruzione morale operata dalla schiavitù su tutti coloro che vi partecipano o appellandosi al sentimento e alla religione.²⁸ È un uomo comune e di buon cuore con una grande simpatia – spontanea, istintiva, biologica – per i neri. E infatti, benché da uomo del Nord non veda di buon occhio certi effetti della "peculiar institution" sui padroni – "Ah, this slavery breeds ugly passions in man" (88), esclama dentro di sé; convinto di un meschino accesso d'ira nello spagnolo, quando vede lo schiavo con la guancia sanguinante, dopo che ha "accidentalmente" ferito Cereno mentre lo radeva – non esita a manifestare il suo desiderio di possedere Babo: "I should like to have your man myself—what will you take for him? Would fifty doubloons be any object?" (70).

È saggio e opportuno però, di questi tempi e in questi luoghi, sembra implicare il narratore, essere in rapporti così familiari con chiunque? I neri saranno pure gioviali e buontemponi, ma, in quanto appendice fisica e spirituale del padrone, partecipano sicuramente della cospirazione sulle cui tracce sono lettore e narratore. Delano, quindi, farebbe bene a non cercare nell'espressione aperta e solare di Babo consolazione ai dubbi in cui lo getta l'insondabilità dell'animo di Don Benito, perché se il padrone è impegnato in

un piano malvagio, altrettanto farà lo schiavo per quanto, di sua natura, semplice e incapace di artefici. E dunque siamo noi che leggiamo il testo dopo le lotte degli anni sessanta per i diritti civili a prenderci gioco dell'inconsapevole razzismo di Delano. Il narratore ci strizza l'occhio soltanto sulla sua semplicità, perché con lui condivide gran parte dell'ideologia razziale, che, come tutte le ideologie, si autodefinisce non come costruzione culturale, ma come naturale ordine del mondo.

Se poi riflettiamo sul fatto che il narratore in terza persona, che tendiamo a percepire come voce incorporata e priva di collocazione storica, culturale, razziale e di genere, è il luogo in cui in un testo si va a situare l'ideologia, appare comprensibile, allora, che le posizioni di Delano, del narratore e del lettore implicito si intreccino in modi difficilmente districabili sulla questione della razza, e generino confusione in chi legge il racconto mantenendo le distanze dallo yankee e dalla sua antipatica condiscendenza nei confronti dei neri.

Confusione nel lettore, ambiguità nel testo. Ambiguità deliberate, bisogna chiedersi, o involontarie indecisioni, sintomo dell'incapacità di Melville di collocarsi al di fuori del suo tempo? Era intenzione dell'autore, in altre parole, implicare il lettore nell'ideologia del narratore per far sì che, al momento dello svelamento della vera storia della *San Dominick*, il testo funzionasse nei suoi confronti come un'esperienza conoscitiva ineludibile – per la quale il suo lettore ideale, a differenza di Delano ma a somiglianza di Cereno, perde definitivamente l'innocenza? O l'ambiguità è semplicemente il dibattersi senza vie d'uscita nelle maglie dell'impasse ideologica da parte di un autore che, come Ishmael in *Moby Dick*, sembra esclamare "Who ain't a slave? Tell me that", e perdersi così in un oceano di generalizzazioni, a somiglianza dei giovani filosofi panteisti di vedetta sull'albero maestro i quali, impegnati a risolvere "the problem of the universe",²⁹ non vedono passare le balene?

In altre parole, dobbiamo leggere "Benito Cereno", e forse la grande opera d'arte in generale, come un testo contro culturale o come il luogo eccellente di creazione, sostegno e diffusione dell'ideologia di una cultura? E per ciò che riguarda Melville, dobbiamo ascoltarlo come una voce di denuncia contro la sua società e le false illusioni del sogno americano, come sostiene la maggioranza dei critici, o dobbiamo invece considerarlo, come vogliono alcuni,

un intellettuale organico al regime, il quale attraverso la coppia oppositiva Ahab/Ishmael o quella Cereno/Delano costruisce un'opposizione tra imperialismo cattivo e buono funzionale alla teoria del *Manifest Destiny*?³⁰

Quando siamo costretti a riconoscere di avere in comune con Delano più di quel che ci piacerebbe pensare, questa è la mia ipotesi, allo stesso momento perdiamo la possibilità, al contrario di lui, di continuare a credere alla nostra innocenza. E se il buon capitano, in pace con la sua coscienza e convinto di aver agito nel migliore dei modi possibili, può proseguire il suo percorso nel mondo come campione della democrazia *yankee* – una democrazia trasparente, priva di opacità e di resistenze, in cui zone d'ombra esistono soltanto al di fuori dei confini nazionali³¹ – il lettore implicito, a somiglianza del melanconico Cereno, esce “annerito” dall'esperienza della lettura perché “the Negro” ha gettato un'ombra anche su di lui. Ma quanto tale perdita dell'innocenza sia da considerarsi sovversiva o conservatrice rispetto all'ideologia razziale degli Stati Uniti del secolo scorso – se cioè al rifiuto di Cereno di “riconoscere” Babo si accompagni un analogo rifiuto nel lettore implicito, che renderebbe il racconto una delle tante testimonianze letterarie contro la convivenza delle razze, o se il lettore implicito debba separare la propria posizione da quella dello schiavista incapace di sopravvivere all'esperienza di “annerimento” – è ancora da vedere. E allora, però, alla domanda sulle intenzioni dell'autore, questa ipotesi, nonostante le apparenze, non ha risposto.

Capitolo secondo

La vera storia della *San Dominick*

Il bianco e il nero

But if that story was not true, what was the truth?

Un racconto che comincia con il grigio, e finisce con il bianco e il nero, è stato detto di sovente a proposito di “Benito Cereno”. Ma che cosa significa questa affermazione? Quali sono le implicazioni del sostenere che Delano, o il lettore, o entrambi compiano un viaggio “dal grigio al bianco e nero”, il che, a livello letterale, significa “da un colore secondario ai colori primari di cui è composto” e quindi, fuor di metafora, “dalla confusione alla chiarezza”? Una implicazione possibile, per esempio, è che l'attenzione al livello metaforico e simbolico del testo porti il lettore a trascurare i riferimenti al contesto storico-culturale, interpretando esclusivamente in chiave universale ciò che era invece l'espressione del coinvolgimento dello scrittore nei discorsi a lui contemporanei.

A lungo la presenza degli schiavi africani nel racconto, infatti, è stata letta solo sul piano simbolico. Il nero, cioè, è stato interpretato non in connessione con un referente biologico – quel colore della pelle che nel mondo occidentale è indice di differenza razziale – ma come *metafora*. Letto sull'asse combinatorio dove appare insieme con l'oscurità del ventre della nave, l'ombra che rabbuia Don Benito, e così via, il nero diviene – senza esitazioni da parte della maggioranza dei lettori fino agli anni settanta e oltre, perché ci vorrà molto tempo prima che le letture pionieristiche di alcuni studiosi vengano travasate nella pratica didattica¹ – segno del male, dell'insondabilità dell'anima, della capacità dell'uomo di compiere violenze ed efferatezze indicibili, che Amasa Delano, l'innocente americano, rappresentante dell'ottimismo e del pragmatismo *yankee*, è incapace di leggere. E, anzi, proprio per aver incarnato il male in un nero, come si vedrà in seguito, Melville è stato accusato di razzismo.

Che si trattasse di una rivolta di schiavi africani e che ciò, negli Stati Uniti prossimi alla Guerra Civile, fosse di qualche importanza per l'interpretazione di “Benito Cereno” – e, soprattutto, in un

New England dove infuriava il dibattito abolizionista e dove numerosi cittadini, che in precedenza non si erano schierati apertamente, si erano sentiti oltraggiati dal *Fugitive Slave Act* del 1850, in seguito al quale non era più possibile comportarsi come se la schiavitù fosse un problema che non coinvolgeva gli stati del Nord — da molti era messo in secondo piano, o addirittura negato, a favore della chiave filosofica e universalista. Eppure si trattava di un testo scritto da un uomo che era inserito in una rete di contatti culturali in cui il problema della legittimità della schiavitù — e delle contraddizioni da essa poste a un'ideologia che definiva l'identità nazionale in termini di missione e promessa di rigenerazione per l'umanità tutta — era certamente dibattuto con calore. Un testo, inoltre, che venne pubblicato sulla rivista *Putnam's* quando ne era appena divenuto direttore Frederick Law Olmsted, il quale ne influenzò la politica editoriale in direzione abolizionista.

Non solo: se anche nel New England degli anni cinquanta fosse stato possibile ad alcuno non essere coinvolto, nemmeno come uditore, nella nuova "great national discussion", Melville era direttamente connesso al dibattito sulla schiavitù per storia familiare. La moglie Elizabeth, infatti, era la figlia di Lemuel Shaw, presidente della Corte Suprema del Massachusetts, la cui carriera è esemplare delle profonde difficoltà e contraddizioni poste dal sussistere di stati liberi e schiavi al sistema giuridico nazionale. Il giudice Shaw negli anni quaranta era stato noto per le sue dichiarazioni in favore dell'abolizione della schiavitù e per aver emesso, in alcune occasioni, delle sentenze che avevano fatto scalpore, estendendo la libertà garantita dalla legge dello stato agli schiavi fuggiaschi. Però, dopo il *Fugitive Slave Act*, non solo aveva deliberato aderendo alla lettera della legge, e aveva scatenato le ire degli abolizionisti restituendo il fuggiasco Thomas Sims al suo "legittimo" padrone, ma ne aveva anche sostenuto le funzioni antisecessioniste, convinto che proteggere i diritti di proprietà dei piantatori del Sud fosse il solo modo per mantenere l'unità nazionale.²

Il padre di Elizabeth, inoltre, era un amico di famiglia da lunga data e in qualche misura aveva svolto le funzioni di padre vicario degli orfani quando Allan Melvill nel 1832 era morto. A lui, è importante ricordarlo, Herman aveva dedicato *Typee*, il suo primo romanzo, e non come amico o padre acquisito, ma proprio nella sua veste di supremo rappresentante della legge. Essendo poi Melville in perenni difficoltà economiche e non potendo rivolgersi alla propria famiglia d'origine, in condizioni altrettanto precarie,

continuava a essere Lemuel Shaw il punto di riferimento finanziario dello scrittore e della moglie e i rapporti tra di loro erano stretti. È facile immaginare, quindi, che il problema della schiavitù costituisse uno degli argomenti di discussione più frequenti nelle riunioni familiari. E se leggere in "Benito Cereno", come qualcuno fa oggi, un attacco di Melville all'ambiguità morale del suocero o di chi sosteneva la relativa armonia dei rapporti tra schiavi e padroni nel Sud degli Stati Uniti³ — tra gli altri, Nathaniel Hawthorne e il suo protettore Franklin Pierce — appare forse esagerato, è probabile che il racconto, a somiglianza di altre sue opere del periodo, fosse per lo scrittore un tentativo di penetrare in quello che, oltre a essere un labirinto giuridico e socioculturale, era un intricato nodo morale.

In breve, la questione della schiavitù a metà secolo era pressante per gli americani, e tanto più per chi, come Melville, andava interrogandosi sull'identità nazionale e sul ruolo dello scrittore in una democrazia. Tuttavia, agli occhi degli studiosi melvilliani della prima metà del nostro secolo e oltre, Babo era un simbolo del male e la rivolta una rappresentazione dell'abisso della violenza. "Benito Cereno" era, in altre parole, fino a qualche tempo fa e con poche eccezioni, un racconto sulla malvagità degli esseri umani, sul problema della Verità, o, al più, quando si cercava di inserirlo nel contesto storico in cui era nato, una polemica antitrascendentalista.

C'è da chiedersi, a questo punto, se i contemporanei, a differenza dei critici del primo Novecento, avessero prestato attenzione al fatto che il racconto metteva in scena uno dei più inquietanti incubi nazionali, sia pure spostandolo altrove nello spazio e nel tempo. In fondo, per chi viveva immerso in un'atmosfera profondamente segnata dal timore di una rivolta imminente degli schiavi e bersagliato da messaggi dal tono spesso apocalittico, che presentavano la "peculiar institution" come una minaccia per l'integrità morale della nazione, non avrebbe dovuto essere difficile leggere nella ribellione di schiavi africani a bordo di una nave spagnola una figura del problema americano. A giudicare dalle recensioni al volume dei *Piazza Tales* pubblicato nel 1856, però, "Benito Cereno" è stato letto perlopiù come un racconto del mistero, una sorta di giallo venato di fantastico à la Poe. A parte il caso anomalo del recensore dell'*Evening Post* che si firma "Pictor" — il quale, immediatamente dopo la pubblicazione della prima puntata del racconto, non solo ne identifica l'autore e la fonte, sciogliendo ogni *suspense* nei lettori con la rivelazione dell'esito della storia,

ma è l'unico a interpretare i fatti avvenuti al largo dell'isola di Santa Maria nei termini del contemporaneo discorso nazionale sulla schiavitù⁴ – i lettori professionisti inaugurano da subito l'interpretazione metaforica e simbolica del racconto che sarà dominante fino a tempi recenti, fornendo, è lecito supporre, la chiave interpretativa che verrà utilizzata dalla maggioranza del pubblico propenso a farsi orientare dalle riviste.

I commenti sono scarsi e brevi, tuttavia sembrano coincidere: "a thrilling, weird-like narrative, which, read at midnight, gives an uncomfortable feeling to a powerful imagination", scrive il *Criterion* di New York; "a narrative that one reads with the same creeping horror which is experienced in perusing Coleridge's *Ancient Mariner*", afferma il *New Hampshire Patriot*; "[a story that] opens with a mysticism which reminds us of Edgar Poe's prose tales, and this mysticism is admirably preserved, even deepening in every character to the end, when all appears as clear as the sun at noon-day", sostiene il *Dispatch*. "The tale entitled 'Benito Cereno,' is most painfully interesting, and in reading it we became nervously anxious for the solution of the mystery it involves", scrive il *Knickerbocker*.⁵ "Weird", "midnight", "imagination", "creeping horror", "mysticism", "mystery", ma soprattutto i rimandi a Coleridge e Poe parlano chiaro: "Benito Cereno", il giudizio sembra unanime, appartiene al genere del racconto gotico o, al più, a quella tradizione romantica che predilige le atmosfere cupe e misteriose. La rivolta degli schiavi è un dettaglio trascurabile, perché il soggetto del racconto non è un argomento storico-sociale, ma lo strano incontro con una nave sconosciuta in un luogo lontano e gli effetti da esso prodotti sullo spirito di un uomo comune.

In fondo il Novecento, nonostante la sua pretesa di essere il vero interlocutore di Melville, non si discosta granché da questa lettura, ma si limita a trasformarne la portata. E però questo fa una differenza enorme per l'interpretazione del racconto. Una differenza resa possibile dal fatto che la reputazione di Melville si va ormai consolidando, negli anni trenta e quaranta, non come un brillante scrittore di romanzi marinari, secondo l'angusta definizione ottocentesca, ma come il maggiore dei geni nazionali. Come l'autore di un'opera straordinaria e inclassificabile quale è *Moby Dick*, mito ed epica americana. Come un artista che, dal terreno americano della baleneria, trae significati che travalicano i confini nazionali, trasformando la caccia del capitano Ahab in una quest

conoscitiva pari a quelle al centro dei grandi miti della cultura occidentale, dalla costruzione della torre di Babele al volo di Icaro, alla ricerca del Graal. Le sue opere non appartengono a una produzione letteraria locale, a un artigianato legato a contesti, tecniche e generi storicamente determinati, ma all'empireo dei valori eterni e universali. Da tratti pertinenti di un genere, le opposizioni luce/oscurità, giorno/notte, ordine/caos, ragione/immaginazione, realtà/apparenza che compaiono in "Benito Cereno" vengono elevate a un rango superiore e divengono una spia del suo contenuto simbolico, ideologico e metafisico.

L'autore di *Moby Dick*, in altre parole, dopo aver esplorato il minaccioso "vuoto pieno di significato" del bianco, sembrava essere passato a sondare l'abisso misterioso del nero. Il racconto, appare chiaro alla maggioranza degli studiosi, è un'indagine del lato notturno, irrazionale, violento del mondo; una visione di quella potenzialità di "malign evil" dell'umanità che il "mild sun" dell'intelletto di Delano è incapace persino di immaginare. A volte l'enfasi sul valore universale del racconto è palesemente un modo per mettere a distanza il disagio verso la scelta di Melville di rappresentare i neri come selvaggi, violenti e dediti a misteriose pratiche che sanno di cannibalismo. È questo il caso, per esempio, di Yvor Winters, il quale, forse implicitamente rispondendo alle accuse di razzismo che Matthiessen aveva mosso a Melville qualche anno prima, nega che la questione della schiavitù abbia a che fare con il tema di "Benito Cereno": "*The morality of slavery is not an issue in this story; the issue is this, that through a series of acts of performance and of negligence, the fundamental evil of a group of men, evil which normally should have been kept in abeyance, was freed to act*".⁶ A differenza di Winters, altri studiosi non riescono a ignorare il problema posto dalla presenza dei neri nel racconto, a dissolvere la questione della "moralità della schiavitù" nell'ottica metafisica, e i frequenti giudizi negativi emessi dagli esponenti del *New Criticism*, che ne sottolineavano la confusione formale e la mancanza di profondità psicologica dei personaggi, sono una spia di quanto fosse difficile salvare insieme il valore di "Benito Cereno" e la figura di un Melville ribelle e iconoclasta. È come se, in altre parole, il disagio verso il contenuto ideologico del racconto, con la sua ambigua politica del colore, venisse sublimato in una sentenza di manchevolezza estetica.⁷

Sempre più di frequente "Benito Cereno" viene letto con in mente il saggio del 1850, dove Melville – raccontando la sua sco-

perta casuale di un Hawthorne ben diverso dal ritratto di autore domestico che circolava all'epoca, non "a man who means no meanings" ma, al contrario, uno scrittore consapevole del male e attratto dai suoi abissi – menziona quel "great power of blackness" che è proprio di chi va al di là della mera superficie delle cose. Melville e Hawthorne, allora, entrambi scettici nei confronti dell'imperturbabile serenità trascendentalista e della sua fiducia nell'individuo, entrambi consapevoli dell'insopprimibilità della Storia, sono i grandi scrittori tragici del Rinascimento americano. A differenza di Emerson, Thoreau e Whitman, in fondo resi ciechi dal loro fiducioso ottimismo trascendentalista, essi sono capaci di vedere le mancanze della promessa americana e soprattutto – evitando un pessimismo radicale che metterebbe in pericolo la loro funzione di scrittori impegnati nel progetto nazionale e li cancellerebbe, insieme con Edgar Allan Poe, dal canone disegnato da F. O. Matthiessen – di esercitare il ruolo civico dell'arte, mettendo a nudo nelle proprie opere le radici impure, oscure, macchiate di sangue, della democrazia statunitense.

Letto sul filo di *Moby Dick*, che sempre più appare agli studiosi come una *quest* simbolica verso la conoscenza, e di "Hawthorne and His Mosses", con la sua celebrazione di quel "power of blackness" di cui lo scrittore di Concord era per Melville un raffinato analista, "Benito Cereno" – anche se, come si vedrà meglio nel paragrafo che segue, Matthiessen critica la contrapposizione "d'una bianca innocenza a una nerissima malvagità" giudicando il racconto una tragedia "superficiale" – diviene quindi un'indagine filosofica dell'universale malvagità umana. Ma soprattutto – in un orizzonte critico che si interroga costantemente sulle peculiarità distintive della letteratura americana, così come la nazione si interroga ansiosamente sulla *Americanness* – un'indagine del rapporto del Nuovo Mondo e dell'uomo nuovo americano con il male, che si prende gioco della "singularly undistrustful good nature" trascendentalista.

In fondo, l'interpretazione in chiave universale di "Benito Cereno" è stata spesso una strategia, adottata fin dalla pubblicazione, per trattare un'opera difficile. Un racconto ambiguo – e, benché l'ambiguità sia stata in passato una categoria estetica positiva negli studi storico-letterari, non poteva essere tale nei confronti della grande colpa nazionale – che, se letto nel contesto del dibattito sulla schiavitù, non era facilmente collocabile dal punto di vista politico. La rappresentazione dei neri come crudeli e violenti non

serviva alla propaganda abolizionista, che aveva bisogno di testi più rassicuranti per i bianchi, e negli anni seguenti essa apparve un'ambiguità politica e morale con cui era difficile fare i conti nel ritratto contro culturale che di Melville si stava tracciando, un'ombra che poteva essere fugata soltanto negando la rilevanza del contesto storico del racconto o giudicando l'opera esteticamente debole. Poi, nel corso degli anni, le mutate condizioni storiche e l'avvento di nuove metodologie – grazie alle quali quell'ambiguità che prima sembrava portare inevitabilmente all'accusa di razzismo poteva essere risolta in letture più dialettiche – hanno messo a disposizione della critica strategie diverse per affrontare il problema posto dalla politica razziale di Melville. Gli studiosi hanno cominciato a concentrare la propria attenzione su altri temi e le interpretazioni sono mutate in modo radicale.

Oggi, è sufficiente un rapido sguardo agli articoli pubblicati negli ultimi venti anni per convincersene, la lettura "sociopolitica", o comunque quella attenta al contesto storico del racconto, è diventata dominante e anche chi si concentra su altre tematiche, quali lo statuto della verità, lo fa inquadrando all'interno della questione della schiavitù. Soprattutto dopo l'importante studio di Eric Sundquist⁸ – nel quale si va oltre la contestualizzazione storica e il "problema della razza" per dimostrare quanto la presenza dei neri sia costitutiva dell'esperienza americana e quanto la loro cultura abbia influenzato la produzione letteraria di bianchi e neri negli Stati Uniti – è difficile leggere "Benito Cereno" se non sullo sfondo di quella che Toni Morrison ha definito "a dark, abiding, signing Africanist presence": una presenza, "real or fabricated", che è al cuore della riflessione americana sulla propria identità e, inevitabilmente, al cuore della letteratura nazionale.⁹

La questione delle intenzioni

"You call me a black murderer. I am not a murderer. God is my witness that LIBERTY, not malice, is the motive for this night's work".

Frederick Douglass, "The Heroic Slave"

Una domanda, difficile e forse senza risposta, è inevitabile: ma l'autore di "Benito Cereno" da che parte sta? Dove possiamo rintracciare la posizione di Melville sulla schiavitù e sulla questione razziale? Perché non possiamo più pensare, come si è fatto in pas-

sato, che il colore della pelle di Babo sia irrilevante per l'interpretazione, né che il valore estetico del racconto sia intrinseco — che esso risieda, cioè, nella perfezione formale, nella capacità del suo autore di gestire i personaggi o nella maestria con cui impiega e viola allo stesso tempo le regole del genere — e non possa in alcun modo essere influenzato da considerazioni di ordine storico-sociale o morale esterne al testo. Come già nel 1957 scriveva Sidney Kaplan, il primo ad argomentare in modo esteso e compiuto il giudizio di razzismo nei confronti dello scrittore, "[t]o ignore the Negro in *Benito Cereno*, as some have done, is to do what Wolf Mankowitz has done in his critique of Eliot's *Gerontion*, omitting the Jew in order to praise the piece's 'enduring significance'".¹⁰

Perciò, per quanto sia difficile rispondere alla domanda sulle intenzioni dell'autore, e per quanto siamo consapevoli che la risposta che daremo dipenderà forse più da noi che da Melville, non possiamo esimerci dal porcelo, anche se solo per arrivare alla deludente e poco produttiva conclusione che egli abbia scelto di nascondersi dietro la maschera di un autore implicito reticente, o addirittura ambivalente, sulla questione della razza. D'altra parte, c'era forse da aspettarselo, da un racconto che per la maggior parte dei lettori mette in scena il processo attraverso cui un soggetto decodifica e dà senso a ciò che lo circonda. Tanto è diventata questa l'interpretazione dominante che la scena del nodo — quella in cui un marinaio spagnolo getta in mano a Delano, con l'ingiunzione di scioglierlo, uno strano nodo di cui lo *yankee* non riesce a venire a capo — è una di quelle più analizzate, proprio perché si presta a essere letta come *mise en abîme* del significato profondo del racconto. Un nodo incomprensibile, un vero e proprio garbuglio senza senso, è allora l'ironica figurazione dello stesso incontro del critico con il testo, ridotto, al pari dell'ottuso protagonista, ad arrovellarsi sul significato di un oggetto fatto di parti diverse e contraddittorie, che sembra cambiare aspetto a seconda della posizione dalla quale lo si guarda.

Ma che cos'è allora "*Benito Cereno*"? Un *riddle* indecifrabile con cui Melville si prende gioco dei lettori, o una sorta di palinsesto "through which the events of recent history can be read", una vera e propria "web of history" con uno straordinario potenziale di semiosi, come sembrerebbe testimoniare il fatto che negli ultimi due decenni, con l'affermarsi negli Stati Uniti di scuole critiche attente alla dialettica tra testo e contesto, sono aumentati vertiginosamente i saggi a esso dedicati?¹¹

A riprova dell'ambiguità del racconto rispetto al problema del colore va il fatto che, come si diceva, i passi sulla naturale attitudine dei neri a servire o quelli in cui vengono descritti come belve sanguinarie non hanno mancato, nel nostro secolo, di procurare a Melville accuse di razzismo. Da F. O. Matthiessen a Leslie Fiedler, da Sidney Kaplan a Kingsley Widmer, molti studiosi autorevoli — a volte accettando senza riserve la tradizione che vedeva il racconto come una riflessione di taglio metafisico sul male, a volte confondendo Delano con la voce del narratore e con quella dello stesso Melville, a volte trascurando luoghi importanti del testo¹² — hanno mostrato disagio verso quella che, a parer loro, era l'ideologia razziale di "*Benito Cereno*", criticando lo scrittore per aver incarnato il bene in Don Benito e aver fatto degli schiavi neri un emblema di malvagità e depravazione. Il noto passo in cui Matthiessen in *American Renaissance* condanna la superficialità della visione di "*Benito Cereno*" può valere come esempio della diffidenza dei critici progressisti nei confronti di quella che viene giudicata una miopia storica dell'autore:

the embodiment of good in the pale Spanish captain and of evil in the mutinied African crew, though pictorially and theatrically effective, was unfortunate in raising unanswered questions. Although the Negroes were savagely vindictive and drove a terror of blackness into Cereno's heart, the fact remains that they were slaves and that evil had thus originally been done to them. Melville's failure to reckon with this fact within the limits of his narrative makes all its prolonged suspense, comparatively superficial ...¹³

Alcuni lettori, nella scia di questi studiosi, forse ingenuamente confondendo autore, narratore e punto di vista, hanno attribuito a Melville, senza esitazioni, gran parte dei commenti razziali del testo. Altri, ingannati dall'esclusione del lettore dalla soggettività dei neri, dei quali conosciamo solo la maschera indossata per i bianchi e il silenzio finale, lo hanno condannato per aver reso il nero Babo un simbolo di malvagità, altri ancora per non aver dato rilevanza nel testo al fatto che la ferocia degli schiavi ribelli non fosse gratuita, ma rispondesse alla crudeltà della schiavitù. Ma, a una analisi più approfondita, queste interpretazioni sembrano non riuscire a liberarsi di quella ideologia il cui funzionamento è messo a nudo dal racconto, per la quale il nero è invisibile se non "below", al di sotto del bianco. Esse, in altre parole, continuano a non prendere in considerazione la possibilità che il testo metta in

scena non il dramma dei bianchi ma quello dei neri, non l'innocenza di Delano ma il "silenzio" di Babo; che centro di "Benito Cereno" sia non un tema metafisico, quale l'impossibilità della verità o l'illeggibilità del mondo, ma un contesto storico preciso, quello degli Stati Uniti sull'orlo della Guerra Civile.¹⁴ Che esso, in breve, esplori non l'universale problema del Male, ma il modo in cui funziona la coscienza di chi, provenendo da una nazione che ha costruito sulla schiavitù dei neri la propria immagine di terra della libertà, riesce nondimeno a sentirsi in pace con se stesso. E soprattutto che quello che abbiamo indicato altrove come il centro tematico e simbolico del racconto, la natura ingannevole dello sguardo, sia strettamente giocato sull'invisibile presenza dei neri.

In anni più recenti, invece, il Melville di "Benito Cereno" è stato spesso trasformato in un radicale e lucido critico dell'ideologia bianca, o addirittura in un abolizionista appassionato, il quale attacca il razzismo della sua cultura con un'opera che, a differenza dei romanzi lacrimosi e sentimentali come *La capanna dello zio Tom*, non permette al lettore di evadere in una facile illusione di bontà. E ciò benché siano ampiamente note la sua astensione dalla politica attiva e la sua simpatia per il partito democratico: ossia, il partito dell'aristocrazia schiavista del Sud, un partito esplicitamente razzista, la cui posizione sul problema della schiavitù andava dall'apologia di ideologi quali John C. Calhoun, che ne difendevano la moralità rispetto al disumano capitalismo *yankee*, alla condanna moderata degli eccessi, considerati estranei al suo spirito più autentico, al tiepido abolizionismo di chi al Nord riteneva che essa fosse, comunque, un problema nazionale da risolvere, prima che sfociasse in rivolte feroci, e soprattutto vittoriose, come quella di Haiti.

Insieme con il filone critico che legge il racconto come un consapevole e lucido studio del razzismo, però, è continuato quello, opposto, dei detrattori, cui se ne è aggiunto un terzo: quello di coloro che, pur astenendosi da aperte accuse, ritengono però che la posizione di Melville in "Benito Cereno" sia ambigua. In questa ottica l'esplosione della violenza sulla *San Dominick* è stata interpretata come l'emergere dell'inconscio culturale di un'epoca. Melville, cioè, pur condannando l'immoralità e la disumanità della schiavitù, mostra di far pienamente parte dei suoi tempi, con cui condivide tanto gli stereotipi razziali, che vogliono il nero o stupido o bestiale, quanto l'incubo che lo schiavo docile e sottomesso si possa improvvisamente trasformare in un selvaggio assetato di sangue. Alcuni, nella finale restaurazione dell'ordine a opera della

legge, hanno visto un segno della difficoltà dell'autore a condurre fino in fondo la sua riscrittura contro culturale di una rivolta di schiavi, immaginando un esito positivo per la storia, e quindi della sua ambivalenza nei confronti della questione del colore.

I lettori professionisti continuano ancora oggi a discutere sull'attribuzione dei commenti razzisti presenti nel testo: appartengono soltanto a Delano, o anche al narratore, o allo stesso autore? E come interpretare la struttura di un'opera che ci nega accesso diretto alla rivolta degli africani e la racconta come un evento di indicibile violenza, cui segue una precaria restaurazione dell'ordine? Chi tende a coinvolgere Melville nel dibattito spesso individua nel racconto l'inizio di un processo di allontanamento dalla posizione radicalmente democratica di romanzi come *White Jacket*, processo che sarebbe culminato nella posizione decisamente conservatrice delle opere più tarde. E oggi, anche gran parte di quelli che, sulla scia dello studio pionieristico di Carolyn Karcher del 1980,¹⁵ considerano "Benito Cereno" una lucida decostruzione dell'ideologia del razzismo, una messa a nudo senza precedenti delle reazioni di una coscienza bianca davanti a una ribellione di schiavi, evitano la tentazione di disambiguare la posizione di Melville, trasformandolo in un campione della causa dei neri americani.¹⁶

Se Melville condividesse le convinzioni dei suoi tempi sulla superiorità della razza anglosassone rispetto alle corrotte e decadute razze latine e alle selvagge razze africane, o se fosse sempre più scettico al riguardo, non è un problema di facile soluzione. A parte le generiche affermazioni di "sympathy" – che inoltre, comparando il più delle volte nei testi letterari come espressioni del sentimento di solidarietà di *personae* narrative quali i marinai, non sono direttamente ascrivibili all'autore – mancano documenti privati che possano aiutarci a dirimere la questione del razzismo di Melville, chiarendoci quale fosse la sua posizione nei confronti della schiavitù: se fosse a favore dell'integrazione dei neri liberati nella società americana o propendesse piuttosto, come molti abolizionisti che denunciavano veementemente la disumanità della condizione dei neri nel sud degli Stati Uniti, per il loro ritorno in Africa; o se invece condannasse la trasformazione di esseri umani in merce sul libero suolo americano, senza mettere in dubbio, tuttavia, l'inferiorità della razza nera; o se condividesse i pregiudizi razzisti di molti dei suoi familiari.

Pur ostentando una totale mancanza di interesse nei confronti

della politica e rifiutando di recarsi alle urne elettorali, Melville apparteneva a una famiglia in larga misura democratica, della quale, però, oltre a politici attivi nel partito come il fratello Gansevoort, facevano parte anche simpatizzanti dei repubblicani, come John Hoadley, marito della sorella minore Kate e convinto sostenitore del senatore abolizionista Charles Sumner, e vari esponenti della famiglia della moglie Elizabeth. In ogni caso, l'adesione di Melville al partito democratico, che la sorella Augusta dava per scontata, non significa inevitabilmente l'accettazione della sua politica razziale, soprattutto in un uomo che, nella sua vita da marinaio, aveva certamente avuto la possibilità di contatti significativi con membri di altre razze. È anche possibile, perciò, condividere il giudizio di chi, come Stanton Garner, sostiene che questa esperienza sia stata profondamente formativa per lo scrittore e abbia funzionato da correttivo nei confronti dei pregiudizi razziali del suo ambiente d'origine.¹⁷ Tuttavia, ciò non ne fa un abolizionista, e se l'idea che "Herman could not disagree with John's [John Hoadley] hatred of slavery, and in that he differed from the majority of those on his side of the political divide"¹⁸ non è altro che un'ipotesi, che egli non fosse attivamente impegnato nella causa abolizionista, pur avendo rapporti con una rete di intellettuali pubblicamente contrari alla schiavitù, è invece un fatto.

Spesso i testi letterari, sottraendosi a letture univoche, non si prestano a essere utilizzati come documenti che illuminino le intenzioni del loro autore, come dimostra in modo palese la controversa storia delle letture "razziali" di "Benito Cereno". Così, se oggi il Melville di questo racconto ci sembra più chiaramente critico della *peculiar institution*, sia pure da una prospettiva "bianca" per cui essa era un pericolo concreto di dissoluzione dell'unità nazionale e una violazione dello "spirit of '76", non c'è dubbio che la posizione dell'autore delle poesie di *Battle Pieces*, che sembrano imputare allo schiavo nero la responsabilità della furia devastatrice della guerra, continua a essere problematica.

Per riassumere, anche quando la presenza dei neri in "Benito Cereno" ha cominciato a diventare visibile – quando, a inizio degli anni settanta, si è cominciato in modo non più episodico a leggere il testo dalla parte dei neri piuttosto che da quella dell'americano innocente o dello spagnolo vittima delle trame di Babo¹⁹ – spesso la storia dei bianchi, sotto la forma della relazione dell'autore con il suo testo, ha continuato in qualche modo a prendere il sopravvento. In fondo, tuttavia, poco importa per la nostra lettura stabili-

re da che parte stesse Melville nel dibattito che stava per dilaniare la nazione, o se anche lui, come gran parte dei suoi contemporanei, interpretasse il mondo attraverso un'ideologia etnocentrica. Non possiamo chiedere agli autori di autorizzare le nostre interpretazioni, ma solo ai testi, e non perché essi contengano il *Significato* che il nostro atto ermeneutico si propone di scoprire, e magari un significato autonomo dalle intenzioni autoriali, *malgré lui*. Deve essere il testo ad autorizzare la nostra lettura perché essa – una delle varie possibili, e divenuta possibile ora, in questo contesto – per essere retoricamente efficace non deve apparire arbitraria, come se fosse stata imposta all'opera mediante un'operazione di sovrainterpretazione.

Quel che è certo è che oggi, ai nostri occhi di lettori di fine millennio, "Benito Cereno" mette in scena una versione dinamica e conflittuale del processo di interpretazione del reale, nella quale la coincidenza delle posizioni del narratore e del lettore implicito con quella, percepita come radicalmente separata, del punto di vista esemplifica il modo in cui si può essere all'interno di una ideologia e allo stesso tempo contro di essa. È questa, forse, la versione più plausibile della posizione dello stesso Melville, così come lo è della nostra: come Delano e come il narratore, siamo tutti senza accorgercene "operated upon by certain general notions" (72) che si presentano come naturali e oggettive, prive di origine e quindi universali, anche quando ci sentiamo unici, irripetibili e radicalmente diversi dalla massa che ci sta intorno.²⁰ Naturalmente, questa impossibilità di uscire completamente dalle strutture ideologiche del contesto in cui viviamo non ci assolve dalle responsabilità, né può essere addotta come giustificazione della nostra cecità di fronte, per esempio, ai neri.

Certo è anche, però, che in questo caso attribuire a Melville o all'autore – inteso qui come un'ulteriore funzione del testo e non come referente storico²¹ – le parole del narratore è un errore interpretativo dal quale bisogna guardarsi. Se a una prima lettura del racconto il lettore può essere indotto a confondere le varie funzioni narrative, la conclusione del testo non può che portarci a riconsiderare quei passi in cui si generalizzava sulla razza nera, che, alla rilettura, suonano fortemente ironici. In altre parole, quando apprendiamo che proprio l'affettuoso e servizievole Babo è il capo della rivolta degli schiavi – proprio Babo, il cui cervello è un'arnia di sottigliezze, benché il suo corpo sia debole, e non il maestoso Atufal – non possiamo non ripensare a quella voce narrante che

aveva filosofeggiato sulla "docilità che nasce dalla soddisfatta contentezza di una mente limitata", e non assimilarne l'atteggiamento al compiacimento con cui Delano, guardando il corpo emaciato di Cereno sostenuto dal nero, aveva riflettuto sulla bellezza del rapporto tra schiavo e padrone.

E però questa voce non può essere assimilata alla voce dell'autore implicito, il quale, a differenza di Delano e del narratore, non è ignaro del fatto che quei neri della *San Dominick*, con l'uccisione di Alexandro Aranda e la simbolica sostituzione della polena della nave con il suo scheletro, hanno fugato per sempre, in Benito Cereno se non in altri, l'illusione che il padrone possa esigere dallo schiavo, insieme con l'obbedienza, la fedeltà e l'amore. E se noi, con Delano, abbiamo forse osservato compiaciuti l'operosità dei canapai e la sollecitudine di Babo – senza chiederci se ciò che ci veniva mostrato dei neri fosse proprio la "verità" o soltanto una maschera – o gustato l'esotica scena della nera dormiente, gratificati al pari di lui da questa visione della natura in purezza, e forse solleticati dall'innocente mancanza di pudore delle donne selvagge, l'autore sapeva di aver dato loro ben altro ruolo da interpretare nel racconto. Così come sapeva bene che, costruendo il testo sull'oscillazione tra due false alternative, ha teso una trappola al lettore. Quanto, invece, fosse consapevole che in tal modo lo costringe a mettere a nudo il suo coinvolgimento in quella ideologia che crede di criticare, è altra questione e se questa interpretazione del testo appare oggi lecita e plausibile, diverso è leggersi un'intenzione dell'autore. Il rischio è una proiezione anacronistica delle nostre soggettività postmoderne e postcoloniali su uno scrittore che oggi, dopo essere stato per decenni il simbolo di un'arte sovversiva, contro culturale, eterna e universale, appare sempre di più immerso in un vitale, fecondo, dialogo con la propria epoca.

La luce a mezzanotte

Memory was given to man for some wise purpose.
Frederick Douglass, 1884

Nel corso degli anni, con l'avvicinarsi di tecniche sempre più raffinate di lettura e sulla scia di una tendenza a interpretare il macrotesto melvilliano come "aimed at giving glimpses of a universe without an ascertainable higher order",²² i critici hanno enfatizzato il tema ermeneutico in "Benito Cereno", piuttosto che quel-

lo morale, privilegiando la questione dell'interpretazione e della semiosi rispetto al problema del conflitto tra male e bene, che aveva invece attratto gli studiosi fino agli anni sessanta. Il percorso del racconto – dall'atmosfera misteriosa e caotica dell'*incipit* alla restaurazione dell'ordine e alla restituzione di bianchi e neri ai loro ambiti separati del finale – viene perciò interpretato come la rappresentazione metaforica del processo ermeneutico. In altre parole, "Benito Cereno" – sapiente gioco simbolico su una mescolanza di colori caotica, quel grigio plumbeo del mare e del cielo che annulla i confini di tutte le cose che in essi si muovono, per poi separarsi nuovamente nelle tinte originarie – è un'opera che esplora il processo di lettura del mondo, mostrando il faticoso percorso interpretativo di un lettore convinto di possedere codici validi universalmente all'interno di un testo che con quei codici risulta illeggibile. Alla fine del racconto, a differenza di Delano, il lettore – ormai reso consapevole della complessità del reale – si trova nella giusta prospettiva riguardo a vero e falso, realtà e apparenza, fatto e interpretazione.

Le interpretazioni di questo tenore, che nella lettura del racconto privilegiano la riflessione metatestuale e seguono la strada indicata dal narratore nell'*incipit*, con la sua enfasi sulle coppie oppositive realtà/apparenza e vero/falso, si reggono su un assunto implicito: cioè, che la Verità, a un qualche livello testuale, possa essere *ricostruita*. Negli ultimi decenni il racconto ha assunto una colorazione postmoderna, divenendo un testo chiave per molti temi cari alle metodologie di analisi poststrutturaliste. Alcune interpretazioni, perciò, tendono a problematizzare l'opposizione vero/falso che sembra sottostare alla struttura dell'opera, negando che il racconto sia veramente, come appare in superficie, un percorso dalla falsa storia raccontata da Cereno alla vera ricostruzione dei fatti a opera del tribunale di Lima, e sottolineandone invece la continua riflessione metaletteraria. In questa ottica, quindi, "Benito Cereno" è un testo che, come tante altre opere di Melville, si interroga su questioni epistemologiche ed ermeneutiche, mettendo in luce la fallacia e le aporie di qualunque teoria della conoscenza o metodo storico che si fondi sull'opposizione vero/falso. La verità di "Benito Cereno", quindi, è una verità testuale, che viene portata alla luce grazie alla scrittura.

Una scrittura che giustappone generi diversi – il racconto focalizzato su un personaggio, i documenti storici, il narratore privo di focalizzazione dell'epilogo – alla ricerca di una modalità di rap-

presentazione dove l'*idios kosmos* finito e inattendibile del singolo viene superato nella distanza di una voce autoriale che si limita a riportare i "fatti": la decapitazione di Babo, la morte di Benito Cereno, l'imperturbabile e serena innocenza di Amasa Delano. E però, questo appare sempre più evidente, si tratta di una scrittura sottilmente pervasa da strategie autodecostruttive. Una scrittura che, misurandosi con le metodologie della ricostruzione storica – uso delle testimonianze, esame dei documenti e così via – e con linguaggi, come quello giuridico, basati su tecniche analoghe e ben più capaci della letteratura di avere effetti visibili sulla vita degli uomini, per portarne alla luce la finzione di verità, espone anche, inevitabilmente, la propria stessa non-verità.

Tuttavia, persino quegli approcci che più enfaticizzano la complessità epistemologica del racconto, richiamando l'attenzione ai luoghi del testo che segnalano le assenze, le crepe, le grossolane ricuciture sulle quali si basa l'apparentemente cristallina trasparenza del percorso del racconto dal falso al vero; quegli approcci che problematizzano in modo netto lo statuto della Verità, mettendone a nudo la funzionalità per l'ideologia dell'umanesimo liberale, sembrano in qualche misura riproporre altrove il logocentrismo che ad altri livelli viene decostruito. Se nella prima metà del secolo si tendeva ad attribuire incompetenza ermeneutica al solo Delano, lasciando che tutti gli altri partecipanti all'atto comunicativo che si svolgeva *nel* e *sul* racconto ne venissero fuori con un'esperienza conoscitiva di segno positivo, in gran parte degli studi melvilliani contemporanei è il critico, nel suo ruolo di decostruttore delle finzioni del logocentrismo e grazie alla sua consapevolezza dell'inconsistenza dei fondamenti della conoscenza, l'unico a emergere dal testo con un'esperienza conoscitiva, sia pure stavolta di segno negativo.

Che sia Benito Cereno, o il tribunale di Lima, o la voce autoriale, o ancora il lettore, a portare a compimento il processo di ricostruzione della *verità*, poco importa. Il fatto che qualcuno, se non Delano, sia riuscito a leggere *correttamente* un testo implica il postulare dei limiti alla critica epistemologica dell'autore di "Benito Cereno". È davvero possibile leggere il racconto salvando soltanto il lettore poststrutturalista dalla radicale critica della conoscenza di Melville? E se la risposta è negativa – se, cioè, si conduce fino in fondo la decostruzione del concetto di verità e di ricostruzione storica – non si cade in un nichilismo che mina alla radice qualunque pratica interpretativa? Prima di proporre un'ipotesi

di uscita tra alternative che sembrano inconciliabili, sarà bene esaminare in modo più approfondito la sezione dei documenti.

Come si è già detto all'inizio del primo capitolo, è piuttosto frequente tra i lettori che potremmo chiamare "ingenui" – quelli, cioè, che tendono a esaurire il processo di lettura nella consumazione della trama – considerare più o meno concluso il racconto alla fine della prima parte. Una volta scoperto che cosa è *realmente* successo sulla *San Dominick*, le poche pagine che seguono, viste da questa prospettiva, non saranno altro che *spiegazione* degli eventi misteriosi che Delano non ha saputo comprendere. Esse aggiungeranno informazioni, cioè, ma non cambieranno il senso generale della storia. Anche tra i lettori più avvertiti, però, per quanto essi siano consapevoli della fondamentale importanza, nella semiosi di un testo, della sua architettura, è comune la tendenza ad assegnare alle ultime pagine del racconto lo statuto di scrittura esplicativa. Al pari del finale di un giallo, ossia della parte in cui l'investigatore, dando prova della sua abilità nella *detection*, rimette in ordine e restituisce senso e logica agli elementi sconnessi e oscuri della narrazione precedente, la sezione dei documenti viene letta come il luogo in cui finalmente dettagli che forse avevamo trascurato o travisato assumono un significato preciso, illuminando ciò che del racconto ci era rimasto oscuro.

In altre parole, in entrambi i casi, sia che documenti ed epilogo vengano consumati frettolosamente, sia che essi vengano letti con cura ripercorrendo il testo alla luce delle rivelazioni dello spagnolo, le pagine finali di "Benito Cereno" sono sovente interpretate come il momento della verità. Finalmente tutto si chiarisce. Ecco spiegati gli svenimenti e gli improvvisi pallori di Don Benito, le sue confabulazioni con Babo, la sua sorprendente decisione di mantenere alcune abitudini pur nella sospensione delle regole quotidiane in cui si trovava la *San Dominick*, la peculiare consuetudine di mettere lo schiavo a parte di tutte le trattative, anche quelle di natura più privata, con Delano, le continue discese sottocoperta, gli strani ammiccamenti dei marinai, l'esagerato rituale di punizione cui veniva sottoposto il nero Atufal, e così via. Ecco spiegato lo strano comportamento di Babo durante il pranzo, quando invece di mettersi al fianco del padrone per servirlo, si è messo alle spalle del capitano *yankee*: non per meglio anticipare i suoi desideri, come si dice Delano dopo il primo momento di turbamento, ma per controllare che lo spagnolo non tentasse di comunicare a sua insaputa con l'americano.

E ancora, ecco spiegato il misterioso e centrale episodio della rasatura. Non un capriccio di Cereno, deciso a indulgere in una narcisistica cura di sé persino nella caotica situazione in cui si trova la sua nave, come è apparso a Delano e a tutti i lettori che al pari di lui, alla fine della giornata, si sono trovati di fronte a un imprevisto epilogo. Al contrario, un vero e proprio *pageant*, capace – come gli *spirituals* e le altre espressioni culturali della comunità degli schiavi afroamericani – di funzionare a un doppio livello semantico, significando in modi ben diversi per i bianchi e per i neri. Il primo, quello letterale, è il solo accessibile al democratico capitano *yankee*, per il quale è *naturale* che ai neri piaccia servire e ai bianchi essere serviti, e, allo stesso tempo, è *caratteristico* della razza africana l'amore per i colori vivaci. Il livello allegorico – accessibile solo ai neri, o ai bianchi che, come Cereno, siano stati costretti a prendere consapevolezza dell'esistenza di altri codici di lettura – mette in scena, invece, un ben diverso significato: come il motto "Follow your leader" scritto con il gesso sulla fiancata della nave, che a livello profondo funziona come una sorta di *memento mori*, in quanto deve ricordare ai bianchi il destino dei padroni di schiavi, la rasatura rappresenta la morte del tiranno.

Allora non si trattava, come pensava Delano, delle idiosincrasie di un vero *hidalgo* di Spagna, autentico campione di un'aristocrazia corrotta e decaduta, e del perfetto comportamento di uno schiavo fedele, abituato a modulare i propri movimenti sui desideri e i bisogni del *master* senza necessità di parole. Né, come siamo stati indotti a pensare noi, dei segni della cattiva coscienza di un malintenzionato o della totale identificazione dello schiavo con il suo padrone. Spossato della sua libera volontà, della quale nessuna delle opposte interpretazioni – pazzo o impostore? – lo ha mai ritenuto privo, Don Benito era invece alla mercé di Babo, il quale, come un invisibile burattinaio, lo ha mosso a suo piacimento, facendogli inscenare la rappresentazione di un potere dispotico, accioso e inefficiente, secondo ciò che il pubblico cui essa era destinata – il capitano *yankee*, democratico e operoso cittadino modello della prima repubblica del mondo moderno – si aspettava. "[T]hat silver-mounted sword, apparent symbol of despotic command, was not, indeed, a sword, but the ghost of one. The scabbard, artificially stiffened, was empty" (116): la spada portata dallo spagnolo era davvero un simbolo vuoto, falso, come aveva sospettato Delano davanti al caos della *San Dominick*, ma non per le ragioni che egli aveva tanto prontamente trovate.

Con la conclusione della prima parte del racconto, a questo punto sembra chiaro, si avvia il processo di ricostruzione della verità che porterà il lettore a districare quella confusione di colori delle prime pagine: quel grigio che ostacolava la visione, e metteva ogni cosa in un ambiguo rapporto di contiguità, si dovrà riscomporre nelle tinte originarie, il bianco e il nero, ben separate e assegnate ai loro spazi. Da una parte il bianco e dall'altra il nero. Da una parte il bene e dall'altra il male. Da una parte il vero e dall'altra il falso. Da una parte il fatto e dall'altra le sue versioni innumerevoli, le interpretazioni possibili, le apparenze ingannevoli. Ma anche: sopra, i bianchi, sotto, i neri; sopra, i capi, sotto, i governati. Le questioni della Verità e della Storia, infatti, sono strettamente connesse, in "Benito Cereno", con quella dell'Autorità. Con il processo agli schiavi ribelli, e grazie all'intervento risolutivo dei marinai comandati da Amasa Delano, che riconquistano la nave e la riportano a Lima, si ristabiliscono contemporaneamente la Verità, la Storia e l'Autorità, messe in pericolo dalla falsa storia ordita da Babo.

Dal grigio, allora, si passa al bianco e nero. Dal caos della rivolta alla restaurazione dell'ordine. Tuttavia, sembra dirci il testo, il ritorno al tempo che precede la rivolta è possibile soltanto se si ha la capacità di dimenticare dell'americano, per il quale "the past is passed" e un nuovo inizio è sempre possibile. Solo chi può proseguire impervio a qualunque esperienza conoscitiva dall'innataccabile posizione della sua buona coscienza, può dimenticare e ricominciare da capo. Ma la stessa innocente leggerezza non è possibile per lo spagnolo, il quale è stato costretto ad assumere il ruolo dell'altro nella coppia schiavo/padrone. "The Negro" ha gettato un'ombra su Benito Cereno: dal contatto con il nero – non la prossimità imposta dall'alto cui egli era avvezzo, ma quella che viene dal basso costringendo il padrone a scambiarsi di posto con lo schiavo – il malinconico spagnolo è uscito segnato. Il suo animo – ormai totalmente preda della malinconia, o umore *nero* – è stato oscurato per sempre dalla discesa nello spazio ctonio dei neri.

"Below", infatti, è una parola ricorrente in questo racconto, dove seguiamo il ripetuto andirivieni del visitatore americano tra il ponte superiore e quelli inferiori della nave. Una parola chiave per un testo che si basa sulla *naturale* associazione del "sopra" con la razionalità, l'autorità, la verità, i bianchi, e del "sotto" con gli istinti, i dominati, l'oscurità che inganna, i neri. "[T]he servant gently conducted his master below" (71): Babo conduce ripetuta-

mente Cereno nell'oscurità degli interni, dai quali egli riemerge sempre più provato. Finalmente in salvo, lo spagnolo rifiuterà di muoversi finché Babo non gli sarà celato alla vista, nuovamente restituito a quello spazio sotterraneo da cui non sarebbe mai dovuto uscire. Il suo viaggio agli inferi, al contrario di tanti analoghi percorsi di eroi della narrativa, non si risolve nella felice introduzione alla società degli adulti che conclude i riti di iniziazione, né in una conoscenza superiore, o se lo è, è una conoscenza mortifera. A differenza di Cereno, Delano, che non ha memoria, che possiede l'innocenza di chi dimentica il passato, può sopravvivere e continuare nel suo cammino. Ma che cosa ci dice tutto ciò sulla Verità? Che tipo di verità è quella che viene ristabilita alla fine di "Benito Cereno", una verità che uccide o che viene dimenticata?

Bisogna ricordare che in questo racconto giocato sull'opposizione tra oscurità e luce, ritmato dal percorso del sole nel cielo e fortemente connotato come *quest* conoscitiva, lo zenit, come abbiamo già visto, non corrisponde al fuggirsi delle ombre, perché anzi la visibilità del mezzogiorno, a causa delle nebbie che la debole luce solare non riesce a dissipare, sembra piuttosto quella del crepuscolo. Ossia, il momento del giorno nel quale, come nell'alba dell'*incipit*, i contorni delle cose non sono più netti e tutto si confonde in un indistinto *continuum*, che inganna l'intelletto e non gli permette di operare con le sue categorie di discernimento. Allo stesso modo, il momento della verità e della restaurazione dell'ordine, il ritorno alla legalità e alla giustizia – ossia a quel tempo *culturale* sospeso dalla rivolta dei neri, durante la quale la nave-stato è stata scaraventata in una dimensione primitiva, dominata dal sangue, dal sacrificio umano, dalla violenza irrazionale – è, paradossalmente, la mezzanotte: la *San Dominick* viene ricondotta in porto all'ora più legata nell'immaginario occidentale al trionfo delle forze del male. E, per giunta, l'uscita dal caos avviene dopo una sanguinosa battaglia dove non solo perdono la vita molti dei ribelli e i superstiti sono a un passo dall'essere massacrati dalla furia vendicativa degli spagnoli, ma anche, *per errore*, alcuni dei bianchi vengono uccisi dagli americani, i quali, continuando a non leggere bene gli eventi, li scambiano per sostenitori della causa degli schiavi.

Il testo, in altre parole, sembra negare al livello simbolico quello che sembra asserire al livello tematico, e mentre afferma che finalmente è stata fatta luce sui misteriosi eventi, avvolge la restaurazione dell'ordine in fitte tenebre. Che cosa significa tutto ciò?

Dobbiamo, allora, leggere i documenti che contengono la testimonianza di Don Benito dubitando, ancora una volta, della veridicità del suo racconto? Prima di interrogarci su quale indicazione di lettura il testo ci stia dando, facendo coincidere l'emergere della verità con il calare delle ombre, però, sarà bene chiederci che cosa succeda nel lettore implicito del testo, e in varia misura anche nei lettori reali, a questo punto del racconto, quando il narratore promette di dir loro tutta la verità. Ossia, finalmente, quella "whole story" che Delano aveva cercato ansiosamente di ottenere da Don Benito e che il lettore, anche lui sulle tracce di una cospirazione,²³ aveva creduto di poter discernere pensando in negativo lì dove l'americano pensava in positivo.

La nebbia si dirada: i documenti

...that Yau was the man who, by Babo's command, willingly prepared the skeleton of Don Alexandro, in a way the negroes afterwards told the deponent, but which he, so long as reason is left to him, can never divulge...

Spesso la sezione di "Benito Cereno" in cui Melville abbandona la narrazione in terza persona per lasciare la voce ai documenti, o, per maggiore precisione, ai verbali del processo contro gli schiavi ribelli, infastidisce il lettore, il quale, oltre a ritenerla una sorta di appendice superflua, è disturbato dal brusco passaggio a un linguaggio legale, burocratico, che sembra non aggiungere nulla al racconto o addirittura spezzarne la tensione narrativa. Questo disagio è stato, anche in passato, l'atteggiamento prevalente nella ricezione del racconto. George William Curtis, il quale lesse il manoscritto inviatogli per un parere da Joshua A. Dix, della casa editrice Dix & Edwards che pubblicava la rivista *Putnam's*, pur apprezzando il racconto e caldeggiandone la pubblicazione, espresse chiare riserve sulla sua struttura formale. Curtis non comprende il motivo della scelta di Melville di interrompere l'atmosfera del racconto con un brusco passaggio a un linguaggio burocratico, infarcito di gergo legale. E in un'altra lettera al medesimo destinatario, qualche mese più tardi, ribadisce il giudizio che i documenti spezzino il ritmo narrativo della storia: "Why ... don't you take up *Benito Cereno* of Melville. You have paid for it. I should alter all the dreadful statistics at the end. Oh! dear, why can't Americans write good stories. They tell good lies enough, & plenty of 'em".²⁴

Molti, dopo di lui, hanno giudicato la seconda parte di "Benito Cereno" un'inutile aggiunta, che esemplificava l'idiosincratico gusto di Melville per la giustapposizione di linguaggi e generi diversi. Altri, invece, hanno interpretato il ricorso al documento come un sintomo del suo disagio nei confronti della questione della schiavitù. Questa sembra, per esempio, l'ipotesi di Leslie Fiedler, il quale ritiene che da uomo del New England, privo di esperienza diretta della schiavitù, Melville non riesca a narrare il racconto se non attraverso la visione dall'esterno di Delano, per cui alla fine, quando questa non serve più all'economia della storia, egli è costretto a ritornare al linguaggio della fonte storica.²⁵ Altri, più di recente, l'hanno letto come una sorta di abdicazione del potere autoriale, segno evidente della sua incapacità di scegliere tra la posizione di Delano e quella di Cereno, ossia tra l'ottimistica speranza di un nuovo inizio e il peso insopportabile del passato.²⁶

In altre parole, spesso i critici hanno giudicato il ricorso al documento storico una smagliatura nel controllo dello scrittore sulla propria materia. Qualunque sia stata l'opinione sulla qualità estetica della seconda parte del racconto, però, quasi nessuno ha messo in dubbio fino a pochi anni fa che essa avesse lo scopo, per usare le parole di Warner Berthoff, di "unravel [the] riddling mysteries [of the main narrative]".²⁷ Due sono, perciò, i pregiudizi che molti critici e lettori hanno condiviso riguardo alla struttura di "Benito Cereno": che *sostanzialmente* il testo sia costituito dalla prima parte (*main narrative*, la definisce significativamente Berthoff), cui si aggiungono poche pagine finali, superflue per alcuni, per altri addirittura dannose alla tensione del racconto; che la seconda parte ci dica ciò che è veramente accaduto a bordo della *San Dominick*. Implicita in queste opinioni ve ne è una terza: e cioè che la sezione dei documenti sia un adattamento fedele dei documenti "autentici" contenuti in quel diciottesimo capitolo di *A Narrative of Voyages and Travels* che il vero capitano Amasa Delano pubblicò nel 1817 a Boston, fonte di "Benito Cereno" divenuta nota agli studiosi grazie al saggio pubblicato da Harold H. Scudder nel 1928.²⁸

L'ipotesi, cioè, è che Melville decida di tornare alla fonte, rispecchiandone fedelmente la suddivisione in parte narrata e testimonianze autentiche, per far accedere il lettore ai documenti presenti in traduzione nel volume di viaggi su cui ha basato la sua storia. In realtà non è così. Melville, infatti, non solo apporta delle alterazioni radicali al racconto di Amasa Delano - trasformandolo

in una narrazione in terza persona impostata sulla distanza ironica tra voce narrante e punto di vista - ma *riscrive* i documenti, così come riscrive tutta la storia dell'incontro con la nave spagnola e della ribellione degli schiavi. E ciò non solo perché è necessario, come è ovvio, che in essi siano presenti conferme alle modifiche da lui apportate al *plot*, ma anche per una ragione più profonda, che ha a che fare con la struttura stessa del testo. Prima di prenderla in esame, però, è necessaria una breve digressione sulla questione del rapporto tra "Benito Cereno" e i *Voyages* di Delano.

I cambiamenti apportati da Melville alla fonte sono già stati ampiamente enumerati e analizzati dalla critica, da quando l'opera di Delano ha cominciato a circolare non soltanto tra gli studiosi grazie a edizioni che la riportavano in appendice al racconto - anche se a volte ci si continua a interrogare senza alcuna cautela sulle intenzioni dello scrittore in certe "scelte autoriali" che appartengono invece al testo originale - ed è ormai superfluo andarli a riesaminare.²⁹ Essi sono stati giudicati, a seconda degli orientamenti, variazioni minime in una versione sostanzialmente fedele della fonte storica o rotture radicali, in grado di trasformare una banale avventura di mare in una storia capace di parlare ai lettori attraverso lo spazio e il tempo. Comunque - sia che si tratti di una versione fedele, sia che il racconto conservi con la fonte soltanto un vago rapporto, come hanno sostenuto la maggior parte dei critici contro la tesi della fedeltà sostenuta da Scudder - è pur vero, come ha scritto Beniamino Placido, che, se le alterazioni sono importanti, "le cose lasciate inalterate sono altrettanto importanti; se ammettiamo che il procedimento di rielaborazione adottato da Melville è significativo, dobbiamo ammettere che è significativo in ogni sua articolazione".³⁰ Serve a poco fare un elenco delle variazioni se non si comprende "la chiave di accesso alla logica del cambiamento", in base alla quale sono significative tanto le trasformazioni quanto le numerose fedeltà al testo originale. Se Melville ha lasciato certe cose inalterate, cioè, è perché esse si accordavano con il "procedimento interno", quello dell'endiadi, o con la "tonalità dell'incubo", che, secondo Placido, sono rispettivamente il "segreto costruttivo" e la tonalità scelti dallo scrittore per narrare la storia.³¹

Melville, in breve, *riscrive* anche lì dove sembra *trascrivere* fedelmente il testo di Amasa Delano, semplicemente perché trasforma in una drammatica figurazione dell'identità nazionale in un momento storico profondamente conflittuale e contraddittorio quel-

la che nelle intenzioni dell'autore originale sembra essere ben altro. Nelle memorie di Delano, infatti, l'episodio dell'incontro con la nave spagnola serve solo a fornire lo spunto per una lamentela sull'ingratitude del genere umano, come indicano sia l'enfasi del testo sulle difficoltà per ottenere la giusta ricompensa dallo spagnolo, a narrare le quali sono dedicate ben due delle undici pagine totali del racconto, sia la frase con cui egli conclude la sua storia:

When I take a retrospective view of my life, I cannot find in my soul, that I ever have done any thing to deserve such misery and ingratitude as I have suffered at different periods, and in general, from the very persons to whom I have rendered the greatest services.³²

Non a caso, nel testo originale, ai documenti del processo seguono quelli riguardanti la controversia con Cereno: il fulcro del diciottesimo capitolo dei *Voyages* di Delano è la contrapposizione tra il generoso comportamento dello yankee, ossequioso del codice d'onore del mare, e quello scorretto dello spagnolo, che rifiuta una volta in salvo di riconoscere il proprio debito.

Tuttavia un cambiamento apportato da Melville alla fonte, e spesso ignorato dalla critica, va considerato con attenzione, proprio perché va a intaccarne la struttura e aiuta a chiarire quale sia quello che Placido definisce il procedimento interno di organizzazione di "Benito Cereno", o potremmo dire – nella nostra epoca in cui i termini che implicano una totale sovranità dell'autore sui propri materiali sono in crisi – la particolare coloritura della lente attraverso cui egli legge e riscrive l'episodio storico. Nei *Voyages* il racconto in prima persona di Delano è incorniciato dai documenti – esso si apre, infatti, con "an extract from the journal of the ship *Perseverance*, taken on board that ship at the time, by the officer who had the care of the log book", e si chiude con i documenti del processo, "officially translated, and ... inserted without alteration, from the original papers"³³ – i quali occupano la maggior parte del capitolo, lasciando uno spazio ristretto al racconto in prima persona. Grazie al diario di bordo della *Perseverance*, la rivelazione del fatto che si tratta di una rivolta di schiavi arriva al lettore già alla fine della prima pagina. Al contrario di "Benito Cereno", non si tratta di un *riddle* dalla soluzione imprevedibile che mette in gioco realtà e apparenza. Lo statuto della verità non è un problema in questo testo, se non a un livello di cui l'autore è inconsapevole, e la prima preoccupazione di Delano, a somiglianza di molti scrittori di

memorie, è quella di offrire al lettore degli elementi extratestuali che convalidino il racconto in prima persona.³⁴

Melville, invece, decide di porre il lettore davanti a eventi enigmatici il cui significato lo colga come una rivelazione che non aveva previsto, per poi presentargli "the true story", la versione degli eventi resa sotto giuramento da Don Benito davanti al Regio Tribunale di Lima. Gran parte del potenziale semiotico di "Benito Cereno" è giocata sulla contrapposizione tra il racconto dell'osservatore esterno e quello della vittima e, in particolare, sul fatto che quest'ultimo appaia, al contrario del primo, una versione "autentica" e "affidabile" della storia. A differenza della voce privata, soggettiva, di un osservatore inaffidabile, quella che parla nei documenti è una voce cui la sacralità del luogo in cui essa si manifesta e la ritualità che la circonda danno il crisma della legalità. È grazie a tutto ciò che il racconto della vittima, la testimonianza diretta di colui che ha vissuto gli eventi, acquisisce il valore, fondamentale, della veridicità. La scelta di inserire i documenti nel racconto, allora, non è segno di un'incapacità di controllo sulla materia o traccia di un disagio ideologico, né fedele rispecchiamento della struttura della fonte, ma una precisa decisione autoriale, da leggere in filigrana rispetto a quel percorso dalle false apparenze alla verità che, come si è visto nel primo capitolo, il racconto sembra indicare come propria chiave di interpretazione.

Se anche il lettore non sapesse che la storia raccontata in "Benito Cereno" è la versione, sostanzialmente fedele per ciò che riguarda i fatti, di un evento realmente accaduto, il passaggio dalla visione per mezzo degli occhi del capitano americano alla prospettiva "oggettiva" del documento cambia in modo profondo lo statuto del testo, che viene proiettato nella dimensione del discorso storico. Per quanto si tratti della testimonianza resa da uno dei protagonisti degli avvenimenti e non di un documento "oggettivo" quale può essere un reperto o un manufatto, la deposizione di Don Benito ai giudici – contrapposta all'inganno delle apparenze celebrato nella prima parte del racconto – acquisisce agli occhi del lettore lo statuto della prova documentaria sulla quale si deve basare ogni ricostruzione del passato. Incorniciato dalla dichiarazione del notaio reale Don José de Abos y Padilla e dalle firme dello stesso capitano spagnolo e del giudice – e quindi parola legale, resa sotto giuramento e capace di determinare le sentenze di morte con le quali si concluderà il processo – il racconto della vittima diviene "vero". E ciò benché si tratti, proprio come il racconto dei fatti che

Delano fa a se stesso, del prodotto di un essere umano storico e finito, forse interessato ad accreditare una versione particolare della storia. Benché si tratti, come è stato notato da qualcuno, di un raddoppiamento della narrazione già fatta da Cereno nella prima parte – che rende la storia della *San Dominick* un “racconto narrato due volte” – grazie al quale il testo acquista una perturbante struttura speculare.

Ma il lettore alle prese con la seconda sezione del racconto tende a dimenticare quanto dovrebbe aver appreso durante la lettura della prima parte di “Benito Cereno” – ossia quanto la percezione di un evento da parte di un osservatore sia già un’operazione intellettuale determinata dall’ideologia, quanto, in altre parole, vediamo non la *realtà* ma soltanto ciò che vogliamo o possiamo vedere di essa – e ad accreditare come *autentica* la versione dei fatti di Don Benito perché presentata come prova documentaria. Vista la trappola in cui siamo caduti durante la prima parte, però, è necessario capire dove ci conduca, *in quale posizione ci metta*, l’atto di interpretare la seconda parte del racconto come un documento storico.

Il racconto della vittima

What strikes us as the most remarkable thing in this matter is the horrible ferocity of these monsters. They remind one of a parcel of blood-thirsty wolves rushing down from the Alps; or, rather like a former incursion of the Indians upon the white settlements.

The Richmond Enquirer, August 30, 1831

Dopo aver ripetutamente ascoltato la falsa storia raccontata da Don Benito a Delano, e averne dubitato sin dall’inizio, il lettore è invece disposto ad accogliere questa versione dei fatti, proveniente dalla medesima fonte, come autentica. Durante la lettura della deposizione di Don Benito – che spinge a rivedere tutte le scene cui avevamo assistito senza capire, collocati a forza in un punto di vista che sapevamo limitato e che però era l’unico a nostra disposizione – ci troviamo a cambiare alleanza e a *metterci nei panni* di Don Benito: di colui, cioè, che era stato, nella prima parte del racconto, una figura di alterità in opposizione alla coscienza in cui ci trovavamo immersi. Tuttavia questo riposizionamento di chi legge è tale solo in apparenza, perché Don Benito, pur rappresentando il

polo negativo delle opposizioni presenti nella prima sezione, non è un radicale altro da sé rispetto a Delano e agli stessi lettori.³⁵ Per quanto lo spagnolo venga presentato come alieno alla cultura *yankee* del secolo scorso, a lui non viene mai negata una soggettività autonoma e, perciò, nell’opposizione umano/non umano ci troveremmo tutti classificati nello stesso gruppo. Chi invece, alla luce delle rivelazioni di Don Benito, viene a trovarsi al polo del non umano è Babo, e con lui i suoi crudeli compagni. Prima paragonati ad animali simbolo di fedeltà e docilità, e poi durante la battaglia ingaggiata contro gli americani a bestie feroci, nel racconto dello spagnolo i neri sono crudeli assassini sordi a qualunque richiesta di pietà. Sono cannibali, che uccidono i bianchi anche quando ormai controllano la nave, al solo scopo di spaventare i sopravvissuti.

Cerchiamo di chiarire che cosa avvenga quando leggiamo la seconda parte come documento, collocandoci nella posizione della vittima. Inevitabilmente la coppia amorevole padrone/schiavo – anche se forse avevamo esitato, o addirittura resistito, a interpretarla, insieme con Delano, come la figura di un’intimità affettuosa – si muta, per noi come per l’americano quando apprende la *verità*, nel suo opposto. Nel momento in cui capiamo che il pallido spagnolo è stato costantemente sotto il tiro del pugnale di colui che ci era sembrato sempre presente al suo fianco con dedizione e affetto servili, essa diventa una figura di angoscia e minaccia. Forse, retrospettivamente, rabbriviamo al pensiero di tutte le volte in cui, durante la lettura, abbiamo accettato senza farci troppe domande l’approccio interpretativo di Delano e del narratore insieme, quando decodificavano ogni gesto di Babo come un atto d’amore istintivo, naturale, per il suo padrone. Forse siamo portati a riconsiderare il fatto che anche noi, proprio come il cieco Delano, abbiamo visto una minaccia latente solo nel corpo macilento e ieratico dello spagnolo, o al più in quello maestoso e gigantesco di Atufal, senza mai immaginare che il vero pericolo fosse nella figura minuta e umile del servo. Quella che ci è sembrata niente altro che un’estensione dello spagnolo – stampella letterale e metaforica del suo padrone, materia oscura e pesante cui erano delegate tutte le funzioni basse che il corpo anoressico dello spirituale Cereno sembrava rifiutare – era invece il vero *capo* della rivolta, la mente che la aveva immaginata e realizzata.

La seconda parte di “Benito Cereno”, quindi, mette in crisi ogni racconto della schiavitù come di un idillio pastorale. Ossia il rac-

conto nei quali la "plantation way of life" è fatta di bianchi dall'animo nobile e generoso e dal carattere bonariamente autorevole, che sorseggiano *mint julep* all'ombra delle magnolie, scorrendo amabilmente di letteratura e filosofia. E di una razza bambina, contenta di essere guidata da mani paterne ma ferme, vestita in abiti di colori vivaci e allegri e ben pasciuta, come nessun proletario delle città *yankee* avrebbe mai potuto sperare di essere. Mette, cioè, in crisi la versione sudista della *peculiar institution*, che anche al Nord aveva una certa circolazione, soprattutto attraverso le risposte degli ideologi schiavisti alla propaganda abolizionista e i racconti dei viaggiatori, che spesso tornavano dalle loro visite alle piantagioni di cotone riportando l'impressione che il rapporto tra il padrone e lo schiavo fosse fatto, effettivamente, di fiducia e amore.³⁶

Racconto non privo di fascino, persino per gli operosi bianchi del New England, e infatti lo abbiamo visto esercitare la sua capacità di seduzione sullo stesso Delano, il quale, colto dal desiderio per il possesso di Babo, si offre di scambiare l'amore del nero con i suoi dobloni, nonostante l'ostentato disdegno per la cultura schiavista, responsabile ai suoi occhi della decadenza dei costumi e della corruzione delle virtù virili dei padroni.³⁷ E chissà se inavvertitamente anche noi – lettori storici di fine millennio – non abbiamo subito le lusinghe, in qualche momento, della possibilità di essere amati senza che ci venga chiesto niente in cambio, solo per il fatto di essere *noi*. Solo per il fatto di essere *bianchi*?

Quello del Sud, insomma, era uno spazio legato nell'immaginario dei lettori contemporanei a tutto ciò che nel processo di definizione della soggettività borghese in atto nel Nuovo Mondo si insegnava a mettere a freno e a controllare come eccesso proprio dell'aristocrazia del Vecchio Mondo: la sessualità, il desiderio smodato per il cibo e per gli agi, il gusto dell'ozio, la cura narcisistica del corpo. Uno spazio che esercitava, per i morigerati cultori del *self-restraint*, fascino e repulsione insieme. E alla capacità di seduzione del Sud non era estranea la presenza sollecita, materna, corporea della razza nera. Nella seconda parte di "Benito Cereno", però, non ci sono schiavi contenti di servire e di vivere all'ombra del *master*, prodotto illusorio della cattiva coscienza dei bianchi, ma soltanto neri che fingono affetto aspettando il momento buono per tagliare la gola del padrone: proprio come quelli che nel 1831, guidati da Nat Turner, avevano massacrato nei loro letti intere famiglie che dormivano serene, convinte della fedeltà dei loro servi.

In altre parole, il rovescio della medaglia: il nero bestiale, figurazione razziale altrettanto artificiale di Sambo, il servo ebete e contento, e al pari di questa originata dal rifiuto dei bianchi di riconoscere la soggettività dei neri. Non schiavi consapevoli della loro inferiorità, ma neri beffardi, che addirittura si prendono gioco della differenza razziale, come quando, nel chiedere agli spagnoli se dal candore delle ossa di Aranda non riconoscano che si tratta dello scheletro di un bianco, mostrano una sorprendente consapevolezza di quanto si tratti di una costruzione culturale che non trova alcun riscontro nella biologia. Persino le schiave, emblema di una maternità di totale sacrificio di sé all'altro agli occhi di Delano, proprio come la *mammy* dell'iconografia sudista, si rivelano assassine assetate di sangue che, non soddisfatte dalla morte dei bianchi, ne vogliono una morte lenta, atroce, sotto le torture: una morte, cioè, che per simmetria rituale vendichi le loro sofferenze.

Il racconto della schiavitù come idillio pastorale si trasforma, insomma, nell'incubo della rivolta del nero bestiale, sua versione speculare. Qualunque sia stata la nostra reazione durante la lettura della prima parte, per quanto abbiamo resistito all'ideologia patriarcale della schiavitù sulla cui base ci è stata rappresentata la coppia Cereno/Babo, è facile che la lettura dei documenti del processo ci trascini, quasi senza che ce ne rendiamo conto, dalla parte di Don Benito. Della vittima, cioè, dell'impotente e innocente oggetto delle macchinazioni ordite dal malvagio africano. Così come Delano viene colto da "infinite piety" (99) per lo spagnolo, quando finalmente esce dal suo delirio paranoico e si accorge che la vittima del complotto non è lui ma un altro, il lettore non può evitare di commuoversi e provare un'emozione simpatetica davanti al corpo emaciato di Don Benito. Lo spagnolo, dalla lettiga sulla quale è adagiato, presagio della sua morte imminente, racconta gli orrori di cui è stato testimone, e vaneggia, e perde i sensi, e si rifiuta di rivelare eventi inenarrabili ad altri esseri umani. Che cosa hanno fatto i neri al cadavere di Aranda nel chiuso delle stive? Quali sono le atrocità innominabili che Cereno rifiuta di ricordare, se non atti di cannibalismo, da sempre per la cultura occidentale fonte di disgusto e attrazione nei confronti del selvaggio? E, soprattutto, crisma della sua alterità, che aveva affascinato Melville sin da quei primi romanzi polinesiani, nei quali aveva esplorato l'insormontabilità e insieme l'esilità di questa linea di demarcazione tra noi e l'altro, tra la civiltà e la barbarie.³⁸

Qualunque sentimento di pena per gli africani ridotti in schiavitù diventa molto difficile da provare, nel momento in cui l'irrazionale vertigine della mente di Delano durante la scena della rasatura — quando gli sembra di vedere in Babo che brandisce un affilato rasoio un boia e nel capo dello spagnolo la testa del condannato sul ceppo — si rivela un'epifania della verità. La razza nera, allora, non è al mondo per prendersi cura della bianca ma per sterminarla? Talmente difficile diventa per il lettore identificarsi con i neri e prenderne le parti — d'altronde, non aveva Delano scartato immediatamente l'ipotesi di una segreta alleanza tra don Benito e i neri come *innaturale e perversa*? — che, durante la lettura dei documenti, proprio quando dovremmo recuperare la dimensione "storica" della vicenda della *San Dominick*, la storia dei neri in rivolta per la loro libertà facilmente scompare.

Demoni o eroi?

I confess, gentlemen, I felt myself in the presence of a superior man; one who, had he been a white man, I would have followed willingly and gladly in any honorable enterprise. Our difference of color was the only ground for difference of action. It was not that his principles were wrong in the abstract; for they are the principles of 1776.
Frederick Douglass, "The Heroic Slave"

Per mezzo della deposizione del testimone più autorevole dei fatti, il dramma dell'essere umano trasformato in merce e privato della sua libertà rimane invisibile davanti al dramma dei bianchi, al loro orrore di fronte alle accette insanguinate, al loro moto istintivo di coprirsi la faccia al cospetto del bianco scheletro di Alexandro Aranda. Eppure — sono gli stessi documenti a chiarirlo inequivocabilmente, quando Benito Cereno riferisce della decisione di Babo di uccidere il padrone degli schiavi "because he and his companions could not otherwise be sure of their liberty" (106) — proprio di ciò si tratta: i neri della *San Dominick* sono un popolo in lotta per la libertà, che si è impadronito della nave allo scopo di far rotta verso l'Africa. La morte di Aranda è per gli africani l'unica garanzia di successo della loro rivolta, perché nel rapporto tra lo schiavo e il padrone nessuna forma di negoziazione è possibile se non quella che passa per il sangue: non si tratta, cioè, di un'effera-

tezza inumana, ma di un atto politico, analogo a quelli compiuti da uomini che la nostra tradizione considera eroi della patria, perché ogni rivoluzione non può che fondare il nuovo ordine sulla morte del vecchio. E di questo dovevano essere consapevoli i lettori del testo, ancora vicini a un evento come la guerra rivoluzionaria contro la Gran Bretagna, che in seguito sarebbe stato ricostruito dalla storiografia come un passaggio di potere indolore e quasi incruento, ma che era ancora vivo nella memoria degli americani di metà Ottocento come un periodo di disordine e conflitto, che aveva visto famiglie divise e cittadini ben integrati nel tessuto sociale delle colonie costretti a ritornare nella madre patria.³⁹

Leggendo i documenti, il lettore simpatizza con Benito Cereno, che diviene un emblema di innocenza purificato da qualunque connessione con l'oppressione e lo sfruttamento di altri esseri umani. Un'operazione di pulizia radicale, apparentemente, viene prodotta dalla lettura dei documenti, tanto che ancora oggi alcuni si ostinano a definire ammutinamento la rivolta dei neri e a evitare di chiamare gli schiavisti Cereno e Aranda con il loro nome. Eppure il racconto, con la sua enfasi sulle peculiarità culturali di spagnoli e americani, con le sue digressioni sulle caratteristiche razziali degli africani, proietta sulla storia di questa rivolta di schiavi — pur se Delano si ostina a definirla "piratical", leggendola perciò come indebita appropriazione della proprietà di un altro — gli echi del discorso politico, ancora vivace nel contesto degli Stati Uniti di metà Ottocento, con il quale era stato sostenuto il diritto all'autodeterminazione delle colonie durante il conflitto con la Gran Bretagna. Eppure l'accostamento della condizione dei neri a quella degli ex coloni americani o di altri popoli soggetti al dominio straniero era sicuramente familiare al lettore di allora: la propaganda abolizionista ricorreva continuamente al paragone con i martiri bianchi della libertà per raccontare le ribellioni degli schiavi al Sud, e anche per evocare lo spettro di un possibile dilagare della violenza al Nord, grazie al quale si potevano guadagnare nuovi consensi alla causa. Il *Liberator*, periodico fondato da William Lloyd Garrison per difendere il diritto dei neri a essere liberi, aveva così commentato l'episodio di Nat Turner:

In all that we have written, is there aught to justify the excesses of the slaves? No. Nevertheless, they deserve no more censure than the Greeks in destroying the Turks, or the Poles in exterminating

the Russians, or our fathers in slaughtering the British. Dreadful, indeed, is the standard erected by wordly patriotism!⁴⁰

Non soltanto il progetto di Babo e dei neri rimanda in modi che potevano essere riconoscibili allo "spirit of '76". Il discorso del diritto alla libertà dei popoli e della sovranità nazionale si incrocia inevitabilmente con quello, altrettanto vivace nella repubblica americana sull'orlo della Guerra Civile, dei diritti naturali degli esseri umani. Il caso della *Amistad*, per quanto alcuni studiosi abbiano messo in dubbio che esso costituisca una fonte diretta per il racconto,⁴¹ era stato calorosamente dibattuto dall'opinione pubblica del Nord nel 1839 ed era certamente noto a Melville e ai lettori contemporanei del racconto. La sentenza con cui si era concluso aveva chiarito che – se ai neri schiavi negli Stati del Sud non era permesso appellarsi alla superiore legge della libertà, in quanto il diritto inalienabile di ogni essere umano alla libertà per loro era subordinato al diritto dei loro padroni alla proprietà – la Corte Suprema era pronta a garantire i diritti naturali agli africani illegalmente tratti in schiavitù.⁴²

Gran parte del discorso abolizionista – pur facendo spesso leva su generici sentimenti umanitari, pur utilizzando una retorica che, del rapporto tra il padrone e lo schiavo, enfatizzava soprattutto i pericoli per la purezza morale di quest'ultimo e la minaccia che la "peculiar institution" costituiva per l'operosa e spartana cultura *yankee* – cercava di sfruttare ai propri fini le numerose difficoltà legali che inevitabilmente scaturivano dalla coesistenza all'interno della repubblica federale di stati liberi e stati schiavi. Se un cittadino della Georgia si trasferiva nel Maine, o anche semplicemente vi soggiornava per un breve periodo, che cosa succedeva ai suoi neri? Poteva il suo diritto alla proprietà essere superiore alla legislazione dello stato? E se un cittadino del Nord riceveva in eredità degli schiavi, era autorizzato a entrarne in possesso e poteva trasferirli in uno stato libero? Le controversie giuridiche, dagli esiti a volte imprevedibili, mettevano in luce l'urgenza di risolvere la questione a livello federale. I numerosi schiavi fuggiaschi che si rivolgevano alle corti del Nord perché fosse riconosciuta la loro condizione di esseri umani liberi in base alla legislazione vigente nello stato – e che a volte, ma sempre meno dopo la restrittiva legge del 1850, avevano visto accogliere la loro richiesta – mettevano in luce, se non altro, che nella nazione esisteva un serio problema di conflitto tra le leggi locali e quelle federali e che la Costituzione, con il suo

riconoscimento *de facto* della schiavitù, si reggeva pericolosamente su una grossa contraddizione interna. Per questo giudici come il suocero di Melville, Lemuel Shaw, che aveva preso decisioni a favore dei neri fuggiaschi prima del 1850, o lo stesso Story autore della sentenza della *Amistad*, erano stati costretti, operando nella lettera della legge, a restituire gli schiavi ai loro legittimi proprietari, pur aborrendo la schiavitù e nella convinzione che essa fosse in aspro contrasto con lo spirito americano delle libertà.

La decisione di Melville di antedatere gli eventi, rispetto alla fonte, al 1799, spostandoli cioè nel secolo delle grandi rivoluzioni, non fa che sottolineare il fatto che alla rivoluzione francese e americana – come pure a quella spina nel fianco che continuava a essere per gli americani la rivoluzione di Haiti, l'unica rivolta di schiavi condotta a termine con successo nel Nuovo Mondo – la rivolta della *San Dominick* è apparentata.⁴³ Tuttavia, come si è già visto, quasi nessuno dei lettori coevi colse il nesso. Anche se oggi non è più possibile leggere il racconto se non nel contesto del dibattito sulla schiavitù, solo uno dei recensori definisce l'azione di Delano "un'estesa applicazione della legge sugli schiavi fuggiaschi". A differenza di un romanzo come *Uncle Tom's Cabin* – testo, a detta di molti, formulaico, sentimentale, superficiale e portatore di un'ideologia dagli accenti fortemente razzisti, capace però, secondo la mitologia popolare americana, di scatenare una guerra sanguinosa e di mobilitare una nazione in difesa degli schiavi⁴⁴ – il sofisticato racconto di Melville, per quanto ben più sottile nel suo esame del rapporto schiavo-padrone e più complesso nella sua rappresentazione della posizione del nero nella cultura americana, non ha contribuito in alcun modo alla causa abolizionista.

Non si tratta soltanto della differenza di circolazione tra un'opera elitaria e un prodotto commerciale. È vero che il racconto di Melville fu letto da pochi mentre il romanzo di Harriet Beecher Stowe divenne immediatamente, forse anche grazie alla sua riconoscibilità come prodotto dell'industria culturale, un *best-seller*, ma il gruppo abolizionista, infaticabile e attivissimo nel produrre una letteratura di supporto alla causa, avrebbe potuto certamente fare di "Benito Cereno" un piccolo caso editoriale, se avesse voluto leggere, nella storia della *San Dominick*, la storia dei neri. O se avesse potuto. Eppure ciò non succede: per il lettore come per Delano la possibilità di *simpatia* per i neri sembra aver termine nel momento della "verità", quando apprendiamo che, nelle opposizio-

ni che hanno strutturato la nostra appercezione del reale, bianco e nero si sono scambiati di posto.

Insomma, il testo ci ha teso ancora una volta una trappola: così come la narrazione costruita sul punto di vista di Delano ci aveva condotto, senza che ce ne rendessimo conto, all'interno di una falsa oscillazione tra due alternative che ci aveva spinto a trascurare altre possibili ipotesi, la parte contenente la deposizione di Cereno ci fa rileggere la coppia padrone/schiavo nei termini di innocenza e colpa, escludendo altre possibilità di interpretazione. Non si tratta tanto di ingenuità da parte nostra, quanto del fatto che abbiamo seguito nella lettura il percorso di graduale avvicinamento alla verità che era apparso, sin dalle prime pagine, come la struttura portante del testo. Configurandosi come il momento della rivelazione della verità – una rivelazione sofferta, piena di crudeltà indicibili ed efferatezze che non possono essere ricordate – i documenti del processo estrapolano le figure del padrone e dello schiavo dal contesto storico della schiavitù, proiettandole in una prospettiva metafisica, come incarnazione di simboli universali dell'eterno problema del male e del bene: vittima e carnefice, prigioniero e carceriere, buono e cattivo, bianco e nero.

Sono i documenti, letti come "verità", quindi, la parte del racconto che sostiene l'interpretazione, per tanto tempo dominante, di "Benito Cereno" come un'esplorazione filosofica del conflitto tra luce e ombra. Ma, se la struttura più evidente del racconto – con la tripartizione nella quale allo sguardo in soggettiva succede, dopo il ricorso alla fonte storica, l'oggettività della visione finale – è quella di un percorso dall'oscurità alla luce, è presente nel testo, in tensione dinamica con essa, un movimento di segno opposto. Bisogna rammentare che questo racconto, mentre ci prometteva il trionfo della ragione, mostrandoci il funzionamento di un intelletto analitico e di solida praticità, ci avvolgeva in realtà nelle spire di un falso ragionamento; e che, mentre la narrazione procedeva scandita dal percorso nel cielo dell'astro simbolo della verità, la scrittura era disseminata di presagi di un futuro ispessimento delle ombre. Come si è già detto, "Benito Cereno" sembra negare a livello simbolico ciò che asserisce al livello tematico e, se è proprio la sezione dei documenti a sostenere ideologicamente la cancellazione dei neri, sarà necessario a questo punto esaminarla dal punto di vista dell'oggettività del discorso storico.

Echi e rovesciamenti

... freedom has no meaning to Huck or to the text without the specter of enslavement, the anodyne to individualism; the yardstick of absolute power over the life of another; the signed, marked, informing, and mutating presence of a black slave.

Toni Morrison, "Romancing the Shadow"

Sia "Benito Cereno" sia la sua fonte giustappungono testi con un diverso statuto narrativo – uno è focalizzato sulla percezione del reale da parte di un individuo, l'altro, invece, presenta la ricostruzione oggettiva dei fatti ottenuta dall'esame di testimonianze e prove – ma con opposte finalità. I *Voyages* di Delano, infatti, sottolineano l'affidabilità dei documenti riportati, i quali sono stati "officially translated, and ... inserted without alteration, from the original papers" (825): la loro funzione è di sostenere la veridicità della narrazione soggettiva e riempirne i vuoti, dando oggettività al ritratto che il capitano vuole dare di sé stesso. Il testo di Melville, invece, mette a fuoco gli aspetti problematici della ricostruzione storica e, giocando sulle opposizioni sulle quali essa si regge, tende a costruire una continuità di principi, valori e regole tra la narrazione focalizzata su un punto di vista determinato e quella dei documenti. Entrambe si rivelano costruzioni ideologicamente informate, all'interno delle quali concetti come "verità" e "storia" hanno più a che fare con questioni di potere – con l'ordine del discorso, che, come sostiene Michel Foucault, autorizza solo certe voci a parlare e determinati luoghi a funzionare da sede della ricostruzione del passato, e interdice ad altri l'accesso al linguaggio – che con i dati oggettivi della realtà.

La parte del testo che "will, it is hoped, shed light on the preceding narrative [... and] reveal the ... true history of the San Dominick's voyage" (103, corsivi miei) consiste di estratti che sono stati tradotti dallo spagnolo, "documents selected, from among many others, for partial translation". (103) Ma non si tratta soltanto del problema posto dalla parzialità e arbitrarietà di una scelta che, tra una mole di testimonianze, seleziona la deposizione di Don Benito e la rende, nuovamente, "the best account" dei fatti. Non si tratta soltanto del fatto che tutto il processo si basa sull'assunto che siano i bianchi le vittime e i neri i colpevoli, mentre la retorica politica in tutto l'Occidente, anche su ispirazione americana, giustificava il ricorso alla violenza da parte di un popolo per la

difesa dei suoi diritti naturali. "When in the course of human events, it becomes necessary for a people...", aveva affermato la Dichiarazione d'Indipendenza.

Il passo di transizione tra la prima parte e i documenti del processo — nel quale la figura narratoria ironica e disincantata che aveva corretto il punto di vista di Delano viene sostituita da una voce impersonale e tecnica, già all'interno del linguaggio burocratico della sezione che segue — decostruisce in modo ben più radicale la supposta oggettività della ricostruzione storica:

Some disclosures therein were, at the time, held dubious for both learned and natural reasons. The tribunal inclined to the opinion that the deponent, not indisturbed in his mind by recent events, raved of some things which could never have happened. But subsequent depositions of the surviving sailors, bearing out the revelations of their captain in several of the strangest particulars, gave credence to the rest. So that the tribunal, in its final decision, rested its capital sentences upon statements which, had they lacked confirmation, it would have deemed but duty to reject. (103)

Su che cosa poggiano le condanne a morte di Babo e degli altri membri della rivolta, allora? Sul racconto di qualcuno che appare a chi lo ascolta infermo di mente e in preda al delirio. E perché la testimonianza di Cereno viene creduta, benché appaia dubbia e da riconsuagare? Perché altri la confermano nei particolari più strani.

Alla pari di Bartleby, anche Benito Cereno, la cui voce si fa sempre più roca e incerta nel testo, fino al silenzio della morte, è stato spesso interpretato come una figura dell'artista, che si tuffa in profondità per riemergere con gli occhi iniettati di sangue, separato per sempre dagli altri esseri umani dall'esperienza incommunicabile della verità. Eppure, ben lontana dall'assomigliare alla voce laconica, condannata al silenzio, di altri eroi melvillianici letti come autoritratto, la voce "husky" e reticente di Don Benito — il quale promette "to tell the truth of whatever he should know and should be asked", secondo il linguaggio rituale del diritto, ma poi, durante il racconto, rifiuta di rivelare alcune delle cose che sa, e dice di essere confuso e di non ricordare, e chiude la sua testimonianza con una formula ambigua, tanto più ambigua per il fatto che si tratta delle stesse parole usate dalla sua controparte storica, in cui sostiene di aver detto la verità "under the oath which he has taken" — acquista potere di vita e di morte, fornendo alla corte "the data whereon to found the criminal sentences to be pronounced". (111)

C'è da meravigliarsi, allora, che al termine dei documenti la narrazione riprenda con una frase ipotetica, che getta un'ombra sulla trasparenza della ricostruzione del passato fatta dal Regio Tribunale di Lima, suggerendo che il lettore non possiede la vera storia della *San Dominick* neanche adesso?

If the Deposition have served as the key to fit into the lock of the complications which precede it, then, as a vault whose door has been flung back, the *San Dominick's* hull lies open to-day. (114)

Ma si ripensi al passo in cui il narratore fornisce al lettore le motivazioni che hanno spinto i giudici a ritenere veritiera la versione dei fatti di Don Benito. Quelle parole le abbiamo già sentite. Sono più o meno i ragionamenti con cui Delano si è convinto della veridicità della strana storia che gli veniva narrata da Don Benito: lo spagnolo non può mentire, perché tutti confermano il suo racconto nei particolari. In questo passo, allora, risuona forte un'eco: la prima, forse, a destare l'attenzione del lettore sul fatto che, nella parte della "vera storia della *San Dominick*" c'è un continuo tornare di frasi, temi e figure presenti nella parte delle "menzogne", ma rovesciati, cambiati di segno, detti da altri. Si pensi, per esempio, a che cosa succede quando Benito Cereno si getta nella lancia seguito da Babo:

At this juncture, the left hand of Captain Delano, on one side, again clutched the half-reclined Don Benito, heedless that he was in a speechless faint, while his right foot, on the other side, ground the prostrate negro; and his right arm pressed for added speed on the after oar, his eye bent forward, encouraging his men to their utmost. (98-99)

La scena di un uomo che tiene inchiodato a terra con il suo piede un altro essere umano è già apparsa nel racconto, ma con un segno opposto. Faceva parte di quella serie di simboli offerti all'acume interpretativo del lettore, che questi probabilmente legge, quando scopre la "vera storia" della nave, come una figurazione del vero rapporto tra Babo e Don Benito:

But the principal relic of faded grandeur was the ample oval of the shield-like stern-piece, intricately carved with the arms of Castile and Leon, medallioned about by groups of mythological or symbolical devices; uppermost and central of which was a dark satyr in a mask, holding his foot on the prostrate neck of a writhing figure, likewise masked. (49)

Chi è, allora, lo scuro satiro mascherato con un piede sul collo di

una figura che si contorce a terra? È Babo, simbolo del male come volevano le letture metafisiche di "Benito Cereno", o è piuttosto Delano, che sta per mettere fine al tentativo dei neri di ritornare uomini liberi? Sarebbe forse eccessivo impostare un'interpretazione del racconto in questo senso, sulla base di un paio di scene, però gli echi e i rovesciamenti sembrano troppo numerosi per essere casuali, o anche troppo accuratamente disegnati per essere – come vogliono quelle letture poststrutturaliste che cercano nelle opere letterarie smagliature, fratture e cicatrici, segno del riemergere nella scrittura di significati rimossi dalla struttura testuale – momenti di perdita del controllo sulla materia da parte dell'autore.

Per tutta la prima parte, per esempio, Delano è ossessionato dall'idea che Cereno sia un pirata che vuole impadronirsi della sua nave, e anche quando sappiamo che si tratta di una rivolta di schiavi, il narratore continua a definire "piratical" la loro impresa, ma è poi il salvataggio della *San Dominick* a essere descritto con il linguaggio della pirateria.⁴⁵ L'unico vero pirata in questo testo – oltre al secondo della *Bachelor's Delight*, inviato a riconquistare la nave in fuga, di cui si mormora sia stato un "privateer's man", e per alcuni addirittura un corsaro – è Delano, il quale, invece di lasciare andar via la nave spagnola, come vuole il suo legittimo capitano, lo esautorava dal comando e incita i suoi uomini all'assalto ricordando loro il prezioso carico di cui possono impadronirsi:

But with all his remaining strength, Don Benito entreated the American not to give chase, either with ship or boat ... But, regarding this warning as coming from one whose spirit had been crushed by misery, the American did not give up his design.

... The more to encourage the sailors, they were told, that the Spanish captain considered his ship as good as lost; that she and her cargo, including some gold and silver, were worth more than a thousand doubloons. Take her, and no small part should be theirs. The sailors replied with a shout. (100-101)

A questo proposito – cioè, chi sia il corsaro in questo racconto – è interessante il fatto che, se il nome della lancia *yankee, Rover*, è un altro chiaro rimando alla pirateria, *Bachelor's Delight* è il nome di una famosa nave pirata del Seicento, forse ribattezzata "Delizia dello scapolo" dagli uomini che se ne impadronirono perché trovarono a bordo sessanta schiave africane con i cui corpi dare sollievo alla solitudine del mare.⁴⁶ Che nel pubblico della Nuova Inghilterra di metà Ottocento l'informazione sulla *Bachelor's*

Delight fosse così diffusa da far immediatamente scattare, oltre all'associazione con la pirateria, anche quella con lo stupro razziale, può sembrare esagerato. Ma il lettore di "Benito Cereno", forse, non aveva bisogno di ulteriori allusioni alla dimensione sessuale del rapporto tra i padroni e le schiave: gli bastava probabilmente la scena in cui Delano osserva compiaciuto la giovane nera dormiente, mascherando l'eccitazione sessuale con l'interesse etnografico, o la determinazione con cui le africane vogliono per i bianchi la morte più atroce. Ed è anche interessante, per la luce che può gettare sul rapporto del testo di Melville con la fonte, il fatto che nei *Voyages* di Delano il problema della pirateria sia tutto interno alla *Perseverance*: non solo l'equipaggio della nave americana, formato in gran parte da fuorilegge di Botany Bay, è talmente ribelle che egli è costretto a imporre una disciplina severissima e a farla rispettare a suon di frustate, ma alla fine essi, corrotti da Cereno che vuole evitare di pagare il premio dovuto per il salvataggio, lo accuseranno di essere un pirata.

Esempi di echi e ripetizioni rovesciate di immagini se ne possono fare ancora. La coppia Cereno/Babo, diade ambigua e perturbante cui si oppone la soggettività autonoma di Delano, viene replicata in tribunale, quando Don Benito compare accompagnato dal monaco Infelez, così come in precedenza era stato accompagnato dal suo schiavo simile a un francescano. Babo appare a Delano come un boia nell'atto di mozzare la testa dello spagnolo, epifania confermata dalla deposizione di Don Benito che lo accusa di essere stato il suo carnefice, ma è il corpo del nero, alla fine del racconto, a essere decapitato. E a echi e ripetizioni si accompagnano, al di sotto della struttura oppositiva che domina la superficie del racconto, una rete di simmetrie che mettono in connessione poli che appaiono nettamente separati e antitetici. Le due navi, per esempio, rappresentano mondi inconciliabili tra loro, ma i loro nomi che rimandano entrambi al monachesimo – l'una in modo diretto, l'altra obliquamente, con il richiamo alla serena quiete claustrale di una comunità di soli uomini che Melville aveva descritto nel racconto "The Paradise of Bachelors", pubblicato qualche mese prima di "Benito Cereno" – sembrano piuttosto segnalare una somiglianza profonda.

In un altro caso significativo le tre razze protagoniste del racconto sono intrecciate in una rete intricata di costruzioni e decostruzioni che di nuovo ruotano intorno al problema dell'autorità, mostrando come uno stesso testo possa cambiare di senso a secon-

da di chi ha in quel momento il potere di farlo proprio e imporlo agli altri. Il motto "Follow your leader", scritto dai neri sulla fiancata della nave a commento dello scheletro dello schiavista Aranda usato come polena, compare cinque volte nel racconto e in ognuna mette in gioco aspetti diversi del discorso su differenza razziale e potere. All'inizio, la scritta rozzamente tracciata con il gesso sembra uno dei numerosi esempi del contrasto tra esaltazione formale delle gerarchie sociali e concreta assenza di un'autorità efficiente che si presentano agli occhi di Delano. Nella rete di allusioni alle decadute monarchie assolutistiche e alle nuove potenze che si vanno sostituendo a esse, con le loro moderne e funzionali tecnologie del potere, la frase non può essere letta che nel contesto di un discorso sull'autorità basato sulle opposizioni alto/basso, sopra/sotto, arcaico/moderno, è così via. La seconda volta, quando i teli che coprono la polena si squarciano a rivelare lo scheletro di Aranda, "death for the figure-head" (99), il motto diviene invece presagio di morte e si comincia a profilare un senso diverso di termini quali "capo" e "seguire": un beffardo senso letterale al posto del significato metaforico che siamo abituati a dare a essi. Nella terza, della frase si appropriano i bianchi, facendone un'incitazione alla vendetta razziale: "Follow your leader", urla il secondo della *Bachelor's Delight* per incitare i compagni all'assalto, subito dopo che lo scheletro di Aranda è di nuovo apparso nel testo "beckoning the whites to avenge it". (102) Di nuovo "leader" recupera il senso metaforico che i neri avevano cancellato per quello letterale, sia che lo interpretiamo come riferito dal marinaio a sé stesso, sia che lo attribuiamo ad Aranda, il quale, come il fantasma di Amleto, chiede vendetta.

È poi nella deposizione di Cereno che il motto compare per la quarta volta, facendoci intravedere più chiaramente le intenzioni di Babo nell'utilizzare quei termini:

the negro Babo showed him a skeleton, which had been substituted for the ship's proper figure-head, the image of Christopher Colon, the discoverer of the New World; that the negro Babo asked him whose skeleton that was, and whether, from its whiteness, he should not think it a white's; that, upon his covering his face, the negro Babo, coming close, said words to this effect: "Keep faith with the blacks from here to Senegal, or you shall in spirit, as now in body, follow your leader", pointing to the prow ... (107)

Alla luce dell'ironico *masque* sulla fascinazione della razza bianca per il potere che metterà in scena per Delano, Babo sembra prendersi gioco di un'ideologia avvezza a estrarre simboli dal reale, a leggere metaforicamente la lettera delle cose, a derivare l'universale dal particolare. Seguirete chi vi apre la strada, non verso nuovi territori ma verso la morte. Come molti studiosi hanno notato, sostituendo la figura di Colombo con lo scheletro di Aranda, Babo sovrappone lo scopritore del Nuovo Mondo con lo schiavista e mette in connessione due discorsi che la cultura americana voleva separati e antagonisti. La schiavitù non è un'incomprensibile contraddizione, una macchia nel sogno americano di innocenza e libertà da eliminare perché aliena allo spirito più autentico del mondo nuovo, ma forse, come suggerirà molto tempo dopo Toni Morrison, la condizione stessa che ne permette l'esistenza: "The concept of freedom did not emerge in a vacuum. Nothing highlighted freedom – if it did not in fact create it – like slavery".⁴⁷

L'atto simbolico di Babo mette a nudo gli artifici, i falsi sillogismi e le menzogne dell'ideologia della razza e della mitologia del Nuovo Mondo, mostrandone l'eroe fondatore non nelle vesti di colui che ha aperto nuove rotte regalando al vecchio mondo la possibilità di un nuovo inizio, ma in quelle di colui che vi ha trapiantato le stesse istituzioni e tradizioni, a cominciare dal commercio di carne umana. Davanti allo scheletro di Aranda, Cereno si copre gli occhi, per tornare a non vedere, per tornare al tempo precedente la rivolta, dominato dall'idea che alcune razze possiedano un'autorità naturale mentre altre sono biologicamente adatte all'obbedienza e al servizio: "that all the negroes slept upon deck, as is customary in this navigation, and none wore fetters, because the owner, his friend Aranda, told him that they were all tractable ...". (104) Egli cercherà fino alla fine di rendere nuovamente invisibili i neri, ma l'operazione, per lui, non è più possibile. Può far rinchiudere Babo sotto coperta, o rifiutarsi di guardarlo in faccia, ma non può liberarsi dalla consapevolezza di essere oggetto dello sguardo dell'altro:

During the passage Don Benito did not visit him. Nor then, nor at any time after, would he look at him ... The body was burned to ashes; but for many days, the head, that hive of subtlety, fixed on a pole in the Plaza, met, unabashed, the gaze of the whites; and across the plaza looked towards St. Bartholomew's church, in whose vaults slept then, as now, the recovered bones of Aranda; and across the Rimac bridge looked towards the

monastery, on Mount Agonia without; where, three months after being dismissed by the court, Benito Cereno, borne on the bier, did, indeed, follow his leader. (116-117)

Nella ripetizione del motto che chiude il racconto, il significato è nuovamente quello di morte per i bianchi: incapace di recuperare la salute del corpo e dello spirito, Don Benito segue Aranda, il padrone di schiavi, che con il suo scheletro avrebbe dovuto aprire la via dei neri verso la libertà. Nonostante il fallimento della rivolta e l'esecuzione barbara, brutale e rituale del suo capo – simmetrica, forse, all'indicibile uccisione di Aranda: il suo corpo viene trascinata da un mulo, e poi impiccato, decapitato, incenerito; la testa, infilzata su un palo nella Plaza di Lima, esposta al pubblico ludibrio e come monito alla sua razza – è lo sguardo di Babo, che passando per Aranda continua a dirigersi su Cereno, a produrre nel testo la morte del capitano spagnolo.

Al raddoppiamento del racconto di Don Benito – quello falso, quello vero – si accompagnano una serie di raddoppiamenti minori che creano un rapporto di specularità tra vero e falso. Attraverso questo gioco di echi e simmetrie, si crea un sottotesto di contiguità e sovrapposizioni tra concetti che l'epistemologia sulla quale sembra reggersi il racconto vuole separati e in opposizione. In questo modo un'ombra viene gettata, non sul nobile e melanconico spagnolo che non riesce a sopravvivere alla verità che ha appreso "below", ma sulle strategie di autoconvalidazione impiegate da una cultura e dall'ideologia che la sostiene. La ricostruzione del passato, allora, non è possibile e la "vera storia" della *San Dominick* non può essere raccontata.

Ma non perché la verità non esista. Non perché qualunque operazione conoscitiva sul mondo sia condannata a essere mera finzione, a produrre infinite storie, tutte valide allo stesso modo perché nessuna ha il privilegio di essere la Storia, quella vera. Molto più concretamente, perché tra le varie storie che "Benito Cereno" racconta, ne manca una.

Epilogo

Il silenzio di Babo

... they have been hung, and burned, and shot —and their tyrants have been their historians!

Lydia Maria Child, Appeal in Favor of That Class of Americans Called Africans, 1833

The sunlight that brought life and healing to you, has brought stripes and death to me. This Fourth of July is yours, not mine. You may rejoice, I must mourn. To drag a man in fetters into the grand illuminated temple of liberty, and call upon him to join you in joyous anthems, were inhuman mockery and sacrilegious irony. Do you mean, citizens, to mock me, by asking me to speak to-day? Frederick Douglass, "What to the Slave Is the Fourth of July?", 1852

"Fellow-Citizens—pardon me, and allow me to ask, why am I called upon to speak here to-day?"¹: con queste parole si inizia l'appassionata denuncia di Frederick Douglass dell'ipocrisia di una repubblica che celebrava le proprie istituzioni democratiche mentre sul suo stesso suolo veniva negata l'appartenenza dei neri al genere umano. Nel 1852, alla Corinthian Hall di Rochester, New York, davanti a un pubblico di circa seicento persone, Douglass pronunciò come tanti altri suoi connazionali illustri la rituale orazione del quattro di luglio con la quale negli Stati Uniti si celebra lo spirito del '76, rinnovando la dedizione americana alla causa della libertà. Chi lo aveva invitato a parlare si aspettava forse, da parte dello schiavo fuggiasco, un peana alla democrazia americana, intonato sull'appello all'inclusione dei neri tra i cittadini degli Stati Uniti, al completamento di una rivoluzione lasciata a metà, e così via. In altre parole, una geremiade retoricamente strutturata sulla comune umanità delle due razze, critica, senza dubbio, verso il Sud schiavista, ma positivamente orientata sul futuro privo di macchie della libertà americana.

Ma dovette rimanere deluso, perché il discorso di Douglass non lasciava alcun margine ai cittadini del Nord per sentirsi buoni e

diversi dai piantatori schiavisti. Invece che su un falso "noi" fatto di bianchi e neri per il quale non c'era alcun referente oggettivo nel paese, l'orazione del quattro di luglio di Douglass – di uno schiavo fuggiasco che avrebbe continuato a sentire il peso dell'identità relazionale che derivava a bianchi e neri da un rapporto "long and intimate, though by no means friendly",² e per anni avrebbe cercato di costringere il suo ex padrone Thomas Auld a farsi coinvolgere in uno scontro dialettico – utilizza piuttosto una retorica della disgiunzione, del noi/voi, della contrapposizione, del rovesciamento. "What have I, or those I represent, to do with your national independence", chiede al pubblico in sala. E continua, con un linguaggio ancor più duro: "Volete prendermi in giro, con questo invito a parlare?" Ma poi naturalmente Frederick Douglass parla – pur continuando a sostenere di non aver niente da dire, né su una celebrazione che non lo riguarda, né per sostenere verità *self-evident*, come l'umanità dei neri o la disumanità della schiavitù, che non hanno bisogno di essere difese – perché la sua parola può servire a produrre "the storm, the whirlwind and the earthquake" di cui la nazione ha bisogno. Da abile oratore quale egli è, non si lascia sfuggire alcuna occasione per far circolare la sua voce.

Il punto che Douglass vuole sostenere con forza con la sua strategia del rifiuto di parlare è questo: non userà la sua voce per dire le cose che i bianchi vogliono sentire da lui. Lo spazio che gli è stato assegnato se lo prenderà, ma per utilizzarlo ai suoi fini, rifiutando il copione previsto per chi parla in quella data e in quel luogo. Nel 1853 pubblica a puntate sul suo giornale *The North Star* il racconto "The Heroic Slave", che narra la storia di Madison Washington, dalla sua fuga verso il Canada alla rivolta da lui capeggiata a bordo della nave negriera *Creole*, che si conclude a Nassau con la concessione della libertà ai neri grazie all'intervento del governo britannico. Il racconto di Douglass ha molti punti in comune con "Benito Cereno" – anche qui siamo davanti alla rappresentazione rimossa, perché raccontata da un testimone, di una rivolta di schiavi a bordo di una nave negriera – ma, al contrario di Babo, Madison Washington arringa continuamente sé stesso, i suoi compagni, i bianchi. Ogni volta qualcuno ascolta le sue parole e ogni volta le sue parole producono effetti importanti, come le azioni. "From this hour I am an abolitionist", esclama Mr. Listwell, che ha ascoltato il suo appassionato monologo sulla libertà, e Grant, primo ufficiale della *Creole*, vittima della ribellione, racconta: "I forgot his blackness in the dignity of his manner, and the

eloquence of his speech".³ La sua parola, insomma, ha il potere di cambiare il mondo, oltre che di interpretarlo,⁴ ed è questa la convinzione che sostiene l'infaticabile attività di Douglass come scrittore e conferenziere.

Babo, invece, non parla:

As for the black—whose brain, not body, had schemed and led the revolt, with the plot—his slight frame, inadequate to that which it held, had at once yielded to the superior muscular strength of his captor, in the boat. Seeing all was over, he uttered no sound, and could be not forced to. His aspect seemed to say, since I cannot do deeds, I will not speak words. ...

Some months after, dragged to the gibbet at the tail of a mule, the black met his voiceless end. (116)

E questa sua decisione di tacere, mentre il ribelle di Douglass agisce sulla realtà con le parole, può facilmente essere letta come il segno delle difficoltà con le quali un autore bianco deve fare i conti, nell'immaginare un personaggio nero dotato di una volontà autonoma e antagonista. Come a dire: se Tom – con la sua etica del sacrificio e del perdono – può essere lasciato libero di agire e parlare, fino alla sua catartica morte, perché la sua denuncia non mette veramente in pericolo la comunità ma si limita a funzionare ritualmente, in modo analogo alla geremiade, come luogo di rinnovamento e riconferma del patto sociale,⁵ Babo deve essere messo a tacere dal testo.

Dell'interpretazione del silenzio dei neri come sintomo del razzismo di Melville, che cancella deliberatamente dal racconto il loro punto di vista impedendo al lettore di accedere alla loro storia, si è già accennato nel capitolo che precede. Ma, a dire il vero, il silenzio di Babo – alla luce di quella decostruzione, che abbiamo visto in atto nel testo, di un'epistemologia fondata sull'opposizione tra vero e falso e sulla cancellazione di qualunque altra variabile nella ricostruzione storica – appare una critica ideologica che ha qualche somiglianza con quella dell'oratore Douglass e delle sue *personae* narrative.

Poiché egli non risponde alle domande della corte, e Don Benito non vuole guardarlo e quindi non può riconoscerlo, l'identità di Babo si baserà, proprio come la vera storia della *San Dominick*, sulla testimonianza dei marinai: entrambe finzioni legali cui il capo dei rivoltosi si sottrae. Babo non vuole prestarsi alla rappresentazione rituale del processo, perché sa bene che le parti

sono già state assegnate – ai bianchi quella di vittime, ai neri quella di carnefici – e la sua voce, qualunque cosa egli dica, servirà soltanto a sostenere la versione della storia di Don Benito. Nell'epilogo del racconto, non è un caso, il suo nome scompare ed egli diventa, significativamente, "the black", il rappresentante di una intera razza, altro concetto basato su una finzione, come egli ha dimostrato chiedendo agli spagnoli se dalla bianchezza delle ossa non capivano che si trattava dello scheletro di un bianco.

Più che come segno della sua sottomissione – della rassegnazione al fatto che le sue trame sono state svelate e che, nella restaurazione dell'ordine e della verità, il grande simulatore non ha più spazio di azione – il testo presenta il silenzio di Babo come un rifiuto consapevole, il rifiuto di parlare attraverso la maschera creata per lui dai bianchi. Quando la rivolta viene domata, egli tace: "Dal momento che non posso fare atti, non farò neanche parola". Gli altri rivoltosi invece parleranno, ma delle loro deposizioni non resta traccia nel racconto. Nessuna traccia rimane delle loro testimonianze neanche nel capitolo diciottesimo dei *Voyages* di Delano, che riporta, oltre alla deposizione di Cereno, anche quelle del capitano americano e del guardiamarina Nathaniel Luther, e aggiunge la sentenza finale dei giudici. O meglio, nel racconto di Melville ne resta una sola: "that all this is believed, because the negroes have said it". (112) Tutto ciò è vero, perché sono i neri stessi a dirlo: possiamo immaginare che essi abbiano anche tentato di difendere la loro causa, ma la parola dei neri resta iscritta nei documenti del processo soltanto se contribuisce a condannarli. Scompare, priva di valore, se contraddice quella dei bianchi. Paradossalmente, eppure è proprio ciò che succedeva nella realtà, la soggettività degli schiavi neri non viene negata completamente, ma sembra piuttosto un concetto dal carattere discontinuo, che si materializza a seconda delle necessità.

La "fine muta" di Babo, allora, mette a nudo la finzione sulla quale si reggono il processo e i documenti, e più in generale la metodologia di ricostruzione della storia che li sostiene: ossia che il rapporto tra la realtà e gli atti linguistici sia semplicemente una questione di verità e menzogna, sulla quale non hanno influsso altri elementi. Che per avere la *storia vera* basti, in altre parole, separare la voce di chi mente da quella di chi dice la verità. Il silenzio di Babo getta qualche dubbio sulla semplicità e trasparenza di tale operazione, rivelando i meccanismi di potere che operano nel linguaggio, che convalidano la parola di alcuni e rendono

impotente quella di altri. "Dal momento che non posso fare atti, non farò neanche parola": non si tratta del silenzio del *villain*, il quale rifiuta di prendere parte alla comunicazione tra gli esseri umani perché interessato solo a servirsene come strumenti, ma del riconoscimento del fatto che la parola di uno schiavo in tribunale non ha alcun valore e non potrà produrre verità.

Il suo rifiuto, dunque, espone i meccanismi di potere resi invisibili dall'accettazione implicita di alcuni presupposti: per esempio, che il Regio Tribunale di Lima sia il luogo autorizzato a ricostruire la verità, che Cereno sia la vittima e il testimone più autorevole dei fatti, che i giudici di un impero schiavista siano coloro che possono dirimere nel modo più imparziale una controversia al cuore della quale c'è il diritto alla libertà rivendicato dai neri. Bisogna ricordare che le rivolte di schiavi a bordo di navi avvenute nella prima metà dell'Ottocento avevano messo in gioco sottili questioni di diritto internazionale e provocato lo scontro dei sistemi giuridici dei paesi coinvolti, proprio perché al di fuori delle acque territoriali ci si poteva appellare ai diritti naturali. Così come nel caso della *Amistad* gli Stati Uniti avevano risposto no alla richiesta della regina di Spagna di rientrare in possesso della sua legittima proprietà, nel caso della *Creole* era stata la Gran Bretagna a rifiutarsi di restituire gli schiavi ribelli ai loro proprietari americani.⁶

Negli Stati Uniti prima della Guerra Civile, la schiavitù poneva, come si è già visto, una serie di problemi al sistema giuridico nazionale, facendo affiorare le contraddizioni poste dal convivere in un'unica confederazione di stati schiavisti e stati liberi. Ma la presenza degli schiavi neri poneva una questione ulteriore, e in questo caso tutta interna al Sud: se lo schiavo non è un essere umano ma una merce, che può essere trasferita, scambiata, venduta o lasciata ai propri eredi senza bisogno del suo consenso, esattamente come qualunque altra cosa posseduta, in che misura egli è responsabile come autore di azioni criminose e quindi può essere sottoposto a giudizio? Come può essere accusato di furto dal suo padrone, se non è altro che un pezzo del suo patrimonio, privo di libera volontà? E il bianco che uccide uno schiavo, è colpevole di omicidio o soltanto del danneggiamento di una proprietà, ed è quindi innocente se la vittima gli appartiene?

Dal momento che i neri non sono un soggetto giuridico, in quanto *proprietà*, la loro testimonianza non può avere alcun valore

legale. Come ha ricordato Jean Fagan Yellin, il silenzio di Babo è certamente segno della sua determinazione nella rivolta e dell'indicibilità dell'esperienza dei neri, ma anche un chiaro riferimento allo status legale degli schiavi: "Legally, a black man's speech did not exist: his testimony inadmissible in court, his literacy forbidden by law, quite literally he stood mute".⁷ Ma se solo la parola dei bianchi ha valore legale – mentre i neri possono soltanto accusarsi, perché l'unica motivazione che potrebbero addurre, il desiderio di tornare uomini liberi, non è riconosciuta valida dalla corte – allora il processo celebrato a Lima è una assurda finzione, nella quale si sacralizza il diritto, e la sua capacità di distinguere il falso dal vero, proprio mentre si contraddicono i suoi fondamenti. Come ha scritto Benjamin Reiss, se la schiavitù è la naturale posizione dei neri, allora la ribellione di Babo è immotivata, o meglio i suoi motivi sono "an unspeakable subject for a court".⁸ È un atto che non ha cause, ma solo effetti, e la ricostruzione della vera storia della *San Dominick* effettuata dal tribunale elide tutto ciò che viene prima: la riduzione in schiavitù e, prima di ciò, la libertà.

Eppure, in qualche modo, Babo parla. La sua voce è cancellata dal processo e non compare mai in modo trasparente in tutto il racconto, perché è sempre diretta ai bianchi e velata dal rapporto di potere: tutto ciò che egli dice e fa di fronte a Delano è destinato a rassicurare l'americano sul fatto che i neri siano soddisfatti della loro condizione di schiavi, e ciò che dice a Cereno, oltre a essere raccontato dallo spagnolo, ha lo scopo di ottenere il ritorno in Senegal. Tuttavia, è proprio attraverso il *masque* diretto a Delano, di cui egli è regista, che Babo parla. Ossia come l'autore di un testo, che non compare direttamente a dirci le sue intenzioni, ma produce significato organizzandone la struttura semiotica. Se c'è un doppio di Melville in questo testo – se, come vuole una tradizione interpretativa delle sue opere, anche qui Melville sta riflettendo sull'artista e sul suo ruolo nella società – non si tratta di Benito Cereno, come tanti hanno creduto, ma dello schiavo Babo, come alcuni hanno sostenuto più recentemente.⁹

Costringendo Cereno a interpretare la parte del padrone e facendo la parte del servo fedele e del *dumb nigger*, Babo porta alla luce le convenzioni, l'artificialità di ciò che l'ideologia in cui opera vuole *naturale e biologico*. Come ha scritto Michael Paul Rogin, "[b]y overthrowing slavery and then staging it as a play, Babo has conventionalized the supposedly natural relations of master and slave".¹⁰ Ma allora la storia che manca, e che con la

sua assenza inficia la validità della ricostruzione, non è persa per sempre. Il discorso di Babo, fatto in assenza, al negativo, utilizzando una doppia voce che significa in modi diversi a seconda della comunità interpretativa che la decodifica, mira a decostruire non la verità, ma la verità dei bianchi. "Benito Cereno" di Herman Melville è una critica radicale ma non nichilista, perché se espone l'assenza della storia dei neri, crea allo stesso tempo uno spazio narrativo nel quale il punto di vista mancante è proprio il centro che produce la potenzialità semiotica del racconto. Uno spazio nel quale non esistono storie narrate "a una voce sola".

Note

Note all'Introduzione

¹ Herman Melville, *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839-1860*, vol. IX di *The Writings of Herman Melville*, eds. Harrison Hayford, Alma A. MacDougall, G. Thomas Tanselle et alii, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1987, p. 46. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione e d'ora in avanti il riferimento alle pagine verrà dato direttamente nel testo tra parentesi.

² Si veda Guido Fink, *I testimoni dell'immaginario. Tecniche narrative dell'Ottocento americano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1978.

³ Si pensi per esempio alla lettera scarlatta, alla balena bianca, o al doblone sul quale si interrogano gli ufficiali della *Pequod*.

⁴ In un primo tempo Melville aveva pensato di intitolare la raccolta "Benito Cereno & Other Sketches", probabilmente un'implicita prova dell'importanza che egli attribuiva al racconto, ma in seguito aggiunse l'inedito "The Piazza" e, forse per ragioni di politica editoriale, lo utilizzò come titolo.

⁵ Herman Melville, lettera del 25 marzo a John Murray, in Jay Leyda, *The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville, 1819-1891*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1951, vol. 1, p. 275.

⁶ Ma in realtà Melville intreccia la narrazione autobiografica con i racconti di altri, inaugurando sin dagli esordi la sua particolare modalità narrativa basata sulla riscrittura di testi altrui.

⁷ Gruppo di giovani intellettuali democratici, nazionalisti in politica e in letteratura, che dominarono la scena editoriale newyorchese negli anni trenta e quaranta, e si dedicarono a promuovere una letteratura autoctona, indipendente dai modelli europei contro il gruppo anglofilo del *Knickerbocker*.

⁸ Sul "Melville Revival" si veda Giorgio Mariani, *Allegorie impossibili. Storia e strategie della critica melvilliana*, Roma, Bulzoni, 1993.

⁹ Su questo atteggiamento della critica, si veda di nuovo Mariani, *Allegorie impossibili*; per una buona introduzione alla "revisione" avviata negli anni ottanta, si vedano i saggi di John Bryant, "Introduction: A Melville Renaissance", James Barbour, "Melville's Biography: A Life and the Lives", Thomas Farel Heffernan, "Melville the Traveler", Donald Yannella, "Writing the 'Other Way': Melville, the Duyckinck Crowd, and Literature for the Masses", e Johannes D. Bergmann, "Melville's Tales", tutti in John Bryant, ed., *A Companion to Melville's Studies*, New York, Greenwood Press, 1986 (soprattutto riguardo all'interpretazione del passaggio di Melville alla scrittura per le riviste).

¹⁰ Herman Melville, *Lettere a Hawthorne*, a cura di Giuseppe Nori, Macerata, LiberiLibri, 1994, p. 17.

¹¹ *Ibidem*, p. 15.

¹² *Ibidem*, p. 19.

¹³ In realtà Duyckinck, nella recensione anonima di *Moby Dick* apparsa sul *Literary World* nel 1851, è prodigo tanto di critiche quanto di elogi (e se si torna alle fonti, invece di dare per scontato un rifiuto unanime di *Moby Dick* da parte dei recensori, ci si accorge che spesso, più che di giudizi negativi, si tratta di un disagio verso quelli che appaiono eccessi formali cui si accompagnano

sempre lodi per la maestria dello scrittore. Tuttavia, gran parte degli studiosi continua ad attribuire alla lettura di questa recensione l'improvvisa decisione di Melville di trasformare il protagonista del romanzo che stava terminando in uno scrittore, aggiungendo a *Pierre* l'ironico capitolo "Young America in Literature", in cui descrive in tono amaro i meccanismi editoriali, e il ruolo giocato in essi dai recensori, i quali creano e disfano le fortune degli scrittori nazionali sulla base di categorie di giudizio che niente hanno a che fare con l'arte (cfr. Watson G. Branch, ed., *Melville: The Critical Heritage*, London, Routledge and Kegan Paul, 1985; Brian Higgins and Hershel Parker, eds., *Herman Melville: The Contemporary Reviews*, New York, Cambridge U. P., 1995. Si veda, per esempio, l'introduzione di Hershel Parker a Herman Melville, *Pierre or the Ambiguities*, The Kraken Edition, ed. Hershel Parker, ill. Maurice Sendak, HarperCollins, 1995.

14 Melville, lettera a Richard Bentley, 20 luglio 1851, cit. in "Historical Note", Melville, *Piazza Tales*, p. 478.

15 Melville, *Lettere a Hawthorne*, p. 15.

16 Sull'epistolario tra Melville e Hawthorne, "segnato dall'assenza dell'altro", come ha scritto Barbara Lanati in "Segreti epistolari", il *manifesto*, 19 maggio 1994, si veda il saggio introduttivo di Giuseppe Nori, "Herman Melville, le lettere a Hawthorne e le lettere americane", in Melville, *Lettere a Hawthorne*; in generale sul rapporto tra i due scrittori, si veda Giuseppe Nori, *Il seme delle piramidi. L'evoluzione artistica e intellettuale di Herman Melville*, Fermo, Andrea Livi, 1995.

17 Melville, *Lettere a Hawthorne*, p. 98.

18 Sul progressivo distacco di Melville dal nazionalismo letterario della Giovane America, si vedano Nori, "Herman Melville", e Id., *Il seme delle piramidi*.

19 Emblematice, a questo proposito, è il caso della "storia di Agatha", che Melville offre all'amico e si vede tornare indietro con l'invito a scriverla lui. Sulla storia di Agatha, oltre ai citati saggi di Nori, si veda Barbara Lanati, *Frammenti di un sogno. Hawthorne, Melville e il romanzo americano*, Milano, Feltrinelli, 1987.

20 Nathaniel Hawthorne, infatti, aveva scritto un'agiografica biografia del generale Pierce, con palesi intenti di propaganda per la sua campagna elettorale alle presidenziali. Pierce lo ripaga pochi mesi più tardi con un incarico non soltanto prestigioso ma molto remunerativo quale quello di console degli Stati Uniti a Liverpool.

21 Nori, *Il seme delle piramidi*, p. 15. In realtà l'approccio di Nori è molto più sottile e complesso di quanto non appaia da questa citazione, nella quale egli sembra riprendere senza esitazioni il mito del rifiuto melvilliano.

22 H. Bruce Franklin, *The Victim as Criminal and Artist: Literature from the American Prison*, New York, Oxford U. P., 1978, p. 38.

23 Myra Jehlen, "Introduction", in M. Jehlen, ed., *Herman Melville: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1994, p. 3.

24 Per ciò che riguarda i documenti, per esempio, la scoperta di alcune lettere di Elizabeth dalle quali sembra venir fuori una situazione familiare di forte conflittualità e violenza; o della lettera di uno zio di Melville che allude a una figlia illegittima di Allan Melville, che getterebbe una luce autobiografica su *Pierre*, e così via. Per quel che riguarda gli strumenti critici, principalmente l'edizione critica delle opere di Melville curata da Hayford, Parker, Tanselle e

altri (Northwestern-Newberry), in cui ogni volume è accompagnato da ottimi saggi storici e di analisi delle fonti e dei manoscritti, ma anche la bibliografia di Higgins, il saggio di Leland Phelps sulle traduzioni delle opere di Melville all'estero; la nuova biografia di Hershel Parker, e così via.

25 Anche se, per obiettività, bisogna aggiungere che il racconto che ne è stato fatto fin qui ha volutamente tralasciato le voci controcorrente – presenti, se pur rare, in realtà sin dagli anni cinquanta se non addirittura dagli inizi del "Revival" – per porre in maggior risalto la storia dominante. In Italia, per esempio, in una tradizione di critica melvilliana dominata da Pavese, Agostino Lombardo, sosteneva l'importanza e la grandezza di opere posteriori a *Moby Dick*, implicitamente contraddicendo l'assunto dominante della riduzione al silenzio dello scrittore (Agostino Lombardo, "Introduzione a Melville", *Studi Americani*, vol. 3 [1957]; cfr., al proposito, Giorgio Mariani, *Allegorie impossibili*, pp. 199-201), anche se, in realtà, altrove ne fa una vera e propria questione di poetica e di "militanza artistica": "... Ma in Melville è appunto tale distinzione [tra il linguaggio dell'illusione e quello della verità] a venire meno; la crisi della realtà, e dell'America, si concretizza anche, per lui artista, in una crisi del linguaggio, e *The Confidence-Man* diventa, forse soprattutto, una tragica rappresentazione delle insidie, i pericoli, le deformazioni, gli inganni che il linguaggio può creare. Continui allora il grande mistificatore nella sua "mascherata": l'artista, se vuole rimanere portavoce della verità, deve tacere – come tacerà Melville per lunghi anni" (A. Lombardo, *Il diavolo nel manoscritto. Saggi sulla tradizione letteraria americana*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 119).

26 Mariani, *Allegorie impossibili*, p. 41.

27 Tra i primi, per quanto anche in *American Renaissance* di F. O. Matthiessen fosse implicita una dimensione politica dell'opera melvilliana, interpretata come critica della democrazia americana, Michael Paul Rogin, *Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville*, Berkeley, U. of California P., 1985. Più esplicitamente, Wai-chee Dimock, *Empire for Liberty: Melville and the Poetics of Individualism*, Princeton, N.J., Princeton U. P., 1989.

28 Warner Berthoff, *The Example of Melville*, Princeton, N.J., Princeton U. P., 1962 e Id., "Introduction", *Great Short Works of Hermann Melville*, New York, Harper & Row, 1966. Già Michael Sadleir nel 1922, in realtà, aveva parlato di una maggiore maturità tecnica dei racconti rispetto ai grandi romanzi, in particolare *Moby Dick* (citato in "Historical Note", Melville, *Piazza Tales*, p. 511).

29 Quest'ultima in particolare – fondata nel 1853 da Charles Briggs e George Palmer Putnam dichiaratamente allo scopo di sostenere e promuovere la letteratura nazionale al contrario della filobritannica *Harper's*, che pubblicava quasi esclusivamente autori inglesi – mirava a un pubblico colto e godeva di un prestigio notevole tra gli intellettuali. Cfr. Frank Luther Mott, *A History of American Magazines*, Cambridge, Harvard U. P., 1970, vol. 3, p. 420; sul ruolo delle riviste e dei recensori nella formazione di un gusto letterario nazionale, cfr. Nina Baym, *Novels, Readers, and Reviewers: Responses to Fiction in Antebellum America*, Ithaca, Cornell U. P. 1984, che definisce *Harper's* "the most ambitious and successful journal" degli anni cinquanta e *Putnam's* "an alternative to *Harper's* for the more highly educated" (pp. 15-16). Secondo Sarah Robbins ("Gendering the History of the Antislavery Narrative: Juxtaposing *Uncle Tom's Cabin* and *Benito Cereno*, *Beloved* and *Middle Passage*", *American Quarterly*, vol. 49 [September 1997]), la rivista *Putnam's*

era una delle più attive in un discorso di professionalizzazione dello scrittore americano, basato sulla contrapposizione tra il sentimentalismo delle "scribbling women" e la critica sociale distaccata degli intellettuali, di sesso maschile ovviamente, che porterà alla distinzione tra letteratura alta e popolare dominante a fine secolo e, conseguentemente, a un'estetica modernista della distanza e dell'ironia che respingerà come "non letteraria" qualunque scrittura che si appelli apertamente alle emozioni del lettore.

³⁰ Si veda, per esempio, Hans Bergmann, *God in the Street: New York Writing from the Penny Press to Melville*, Philadelphia, Temple U. P., 1995.

³¹ Per un'analisi recente del problema di Melville con la scrittura, si veda Elizabeth Renker, *Strike Through the Mask: Herman Melville and the Scene of Writing*, Baltimore, Johns Hopkins U. P., 1996.

Note al Capitolo primo

¹ I documenti sono in carattere più piccolo nell'edizione Northwestern-Newberry, in corsivo in altre edizioni.

² In realtà, trattandosi di una testimonianza resa dalla "vittima", il lettore continua a trovarsi in una posizione di dipendenza da una visione parziale. A questo proposito, si rimanda al capitolo secondo.

³ Per una lettura di Benito Cereno come figura del dandy, e della sua problematicità per l'identità middle-class di Delano, si veda Nicola Nixon, "Men and Coats; or The Politics of the Dandiacal Body in Melville's 'Benito Cereno'", *PMLA*, vol. 114 (May 1999).

⁴ La sola eccezione che sono riuscita a trovare è il momento in cui il narratore menziona la sorveglianza del marinaio da parte dei neri, che Delano non vede ("unperceived by the American", p. 93). Ma naturalmente anche questa potrebbe essere solo un'allusione del narratore al fatto che Delano vede senza comprendere.

⁵ Sull'importanza del viaggio europeo nell'autodefinizione dell'identità americana, si veda William W. Stowe, *Going Abroad: European Travel in Nineteenth-Century American Culture*, Princeton, Princeton U. P., 1994.

⁶ Sull'uso della metafora familiare nelle strutture di controllo sociale nell'America di Melville, si veda per esempio Michael Paul Rogin, *Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville*, Berkeley, U. of California P., 1985, e Benjamin Reiss, "Madness and Mastery in Melville's 'Benito Cereno'", *Criticism*, vol. 38 (Winter 1996).

⁷ Per un'analisi di questa immagine ricorrente nella letteratura americana si veda Alessandro Portelli, *Il testo e la voce. Oralità, scrittura e democrazia nella letteratura americana*, Roma, Manifestolibri, 1992.

⁸ Per una lettura che insiste sul rifiuto da parte di Melville dei valori della borghesia, sua classe di origine, grazie all'esperienza di vita come marinaio, si veda H. Bruce Franklin, *The Victim as Criminal and Artist: Literature from the American Prison*, New York, Oxford U. P., 1978; anche Carolyn Karcher, in un saggio recente ("The Riddle of the Sphinx: Melville's 'Benito Cereno' and the Amistad Case", in Robert E. Burkholder, ed., *Critical Essays on Melville's 'Benito Cereno'*, New York, G. K. Hall, 1992), sottolinea l'importanza dell'assunzione da parte di Melville del punto di vista dei marinai nei primi romanzi, ma poi ipotizza un riassorbimento ideologico dell'autore nei ranghi della borghesia nel corso degli anni cinquanta.

⁹ Citato in Tzvetan Todorov, *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 11-12. Tra i dieci ritratti di viaggiatori tracciati da Todorov (pp. 399-411), Delano sembrerebbe quindi far parte dei "disincantati", coloro che "partiti per gli antipodi, hanno scoperto che il viaggio non era necessario, che si poteva apprendere altrettanto e di più concentrandosi sul familiare". In realtà egli ha maggiori tratti in comune con "l'assimilatore", "colui il quale vuole modificare gli altri perché gli assomiglino; in linea di massima è un universalista (crede nell'unità del genere umano), ma interpreta abitualmente la differenza degli altri in termini di carenza in confronto al suo ideale".

¹⁰ Sull'importanza dell'immagine della famiglia come modello di contratto sociale negli Stati Uniti dell'Ottocento, si veda Douglas Anderson, *A House Undivided: Domesticity and Community in American Literature*, Cambridge, Cambridge U. P., 1990.

¹¹ Molti studiosi hanno letto il racconto come una critica di Melville all'espansionismo americano. Tra tutti, forse quello che più insiste sulla rilevanza del tema per l'interpretazione di "Benito Cereno" è Allan Moore Emery, che ha il merito di essere tra i primi a proporre questa lettura, poi ripresa da Eric Sundquist, Sandra A. Zagarell, H. Bruce Franklin e altri ("Benito Cereno" and Manifest Destiny", *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 39 [June 1984], ristampato in Burkholder, ed., *Critical Essays*).

¹² Sulle trasformazioni economiche della New York di primo Ottocento e su come esse abbiano influito sulla famiglia di origine di Melville, si veda Wyn Kelley, *Melville's City: Literary and Urban Form in Nineteenth-Century New York*, Cambridge, Cambridge U. P., 1996, pp. 21-59.

¹³ "Ah! Thought Captain Delano, these perhaps are some of the very women whom Mungo Park saw in Africa, and gave such noble account of" (*Piazza Tales*, p. 73). In realtà si tratta di un errore di Melville, perché in *Travels in the Interior Districts of Africa* Mungo Park, nel raccontare di essere stato accolto benevolmente dalle donne africane, menziona il "noble account" fatto da John Ledyard, il quale però parlava di asiatiche (in merito si vedano le note a "Benito Cereno" in *Piazza Tales*, pp. 584-585).

¹⁴ La tratta degli schiavi continuò illegalmente fino a che non fu abolita la schiavitù.

¹⁵ Eric Sundquist ha convincentemente letto "Benito Cereno" come la prefigurazione dello scontro tra imperialismo americano e colonialismo spagnolo su Cuba (Sundquist, "New World Slavery", in Sacvan Bercovitch, ed., *Reconstructing American Literature*, Cambridge, Harvard U. P., 1986, poi ampliato e rivisto in Eric J. Sundquist, *To Wake the Nations: Race in the Making of American Literature*, Cambridge, Harvard U. P., 1993 ["Melville, Delany, and New World Slavery"]). Nella stessa direzione va anche H. Bruce Franklin ("Past, Present, and Future Seemed One", in Burkholder, ed., *Critical Essays*), il quale sottolinea quanto fosse importante per tutti gli Stati Uniti la questione di Cuba, della quale si temeva la trasformazione in una nuova Santo Domingo a causa dell'inefficienza spagnola nel controllare i neri.

¹⁶ Karcher, in "The Riddle of the Sphinx", sostiene che Melville nel racconto stabilisce delle connessioni esplicite tra schiavitù e pirateria, in analogia all'accusa rivolta ai ribelli della *Amistad*, per poi rovesciarle. Sull'immagine della nave pirata, si veda anche Franklin, "Past, Present, and Future Seemed One" (entrambi in Burkholder, ed., *Critical Essays*).

¹⁷ Sul mito del nuovo inizio nella cultura americana, si veda Terence Martin, *Parables of Possibility: The American Need for Beginnings*, New York, Columbia U. P., 1995.

¹⁸ Terry J. Martin, in "The Idea of Nature in 'Benito Cereno'", *Studies in Short Fiction*, vol. 30 (1993), sottolinea quanto, nonostante la fiducia di Delano nella natura, tutti i segni provenienti dall'ambiente siano "hopelessly equivocal" (p. 166).

¹⁹ Secondo Richard Hofstadter, dalla fondazione degli Stati Uniti agli anni cinquanta, periodo in cui egli scriveva, la politica americana è stata dominata da uno "stile paranoico" i cui esponenti sono caratterizzati, più che dal timore della possibilità di complotti a loro danni, dall'idea che "a 'vast' or 'gigantic' conspiracy" sia "the motive force in historical events" (Hofstadter, *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, New York, Random House, 1967, p. 29). A differenza di Hofstadter - il quale tende a presentare tale stile paranoico come una deriva isterica e patologica presente negli elementi più reazionari dell'establishment, e quindi in ultima analisi non autenticamente americana, Robert S. Levine (*Conspiracy and Romance: Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville*, New York, Cambridge U. P., 1989) sottolinea invece il ruolo "costruttivo" dell'ideologia paranoica e la sua funzionalità per rafforzare l'adesione alla comunità: "... conspiratorial fears during the pre- and post-Revolutionary period were expressed not only by 'paranoiacs' on the fringe but also by America's most influential religious and political leaders. Their fears were grounded in relatively 'sane' perceptions of reality and served a variety of sociopolitical purposes. During the seventeenth century, conspiratorial fears helped the Pilgrim and Puritan colonists to create and define their communities. ... Detecting a conspiracy against their political liberty, the patriots heroically created a new nation; intent on asserting their own commitment to liberty and virtue, subsequent generations aligned themselves with the Revolutionary generation through ritual reenactments of the nation-creating battle against conspirators" (pp. 6-9).

²⁰ La mia lettura del ruolo del narratore del testo differisce radicalmente dai numerosi lettori che interpretano l'ironia della voce narrante come una critica totale all'ideologia imperialista di Delano. Per un esempio recente e per molti versi ben argomentato, si veda Dana D. Nelson (*The Word in Black and White: Reading "Race" in American Literature, 1638-1867*, New York, Oxford U. P., 1993, pp. 109-130), che ascrive tutti i commenti razzisti a Delano, separando la sua visione manichea dalla percezione del narratore, la quale in questa ottica viene interpretata come una critica consapevole del sistema coloniale di cui fanno parte tanto Delano quanto il tribunale di Lima. Se così fosse, però, il testo iscriverebbe in sé il proprio fallimento nei confronti del lettore, il quale, nonostante gli avvertimenti del narratore a denaturalizzare l'epistemologia impiegata da Delano, alla pari di lui continua a non prendere in considerazione la possibilità che siano i neri la sede dell'autorità sulla *San Dominick*.

²¹ Sul metodo dell'identificazione simpatetica e la critica di Melville a esso, si veda Giuseppe Nori, *Il seme delle piramidi. L'evoluzione artistica e intellettuale di Herman Melville*, Fermo, Andrea Livì, 1995.

²² L'allusione è, evidentemente, alla nota metafora di Emerson nel saggio "Nature". Sul rapporto tra la simbologia dell'acqua come elemento trasparente e l'ideologia della democrazia negli anni che precedono la Guerra Civile, si

veda il saggio di Alessandro Portelli, "L'elemento repubblicano: immagini dell'acqua e ideologia democratica nell'età di Melville", in *Giornale di bordo. Saggi sull'immagine poetica del mare*, a cura di Agostino Lombardo, Roma, Bulzoni, 1997.

²³ Per un'altra lettura focalizzata sulla sovrapposizione delle posizioni del punto di vista, del lettore e del narratore, si veda James H. Kavanagh, "That Hive of Subtlety: 'Benito Cereno' and the Liberal Hero", in Sacvan Bercovitch and Myra Jehlen, eds., *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge, Cambridge U. P., 1986.

²⁴ Levine, *Conspiracy and Romance*, p. 215 e p. 222.

²⁵ In realtà William Fletcher, il valletto di Byron, era bianco, e forse Melville si è confuso con il servitore nero di Edward Trelawny, compagno di Byron in molti viaggi.

²⁶ Per esempio, il riferimento a Mungo Park.

²⁷ Persino un testo ideologicamente impegnato a sostenere l'umanità dei neri e a rappresentarli come personaggi letterari a tutto tondo, dotati di spessore psicologico e degni di essere protagonisti di un romanzo realista e non mere macchiette umoristiche, come quello di Harriet Beecher Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, descrive la performance del piccolo Harry davanti al mercante di schiavi come se si trattasse di quella di una scimmietta ben addestrata.

²⁸ Naturalmente nel Sud schiavista la contiguità fisica era possibile solo grazie all'asimmetria razziale. Infatti, con l'emancipazione degli schiavi entra in vigore il regime di segregazione.

²⁹ Herman Melville, *Moby Dick or, The Whale*, New York, Random House, 1950, pp. 4 e 156.

³⁰ Si veda, a questo proposito, Wai-chee Dimock, *Empire for Liberty: Melville and the Poetics of Individualism*, Princeton, N.J., Princeton U. P., 1989.

³¹ Su trasparenza e democrazia, cfr. Portelli, "L'elemento repubblicano", in Lombardo, a cura di, *Giornale di bordo*.

Note al Capitolo secondo

¹ Si veda, per esempio, la testimonianza di Robert S. Levine, sulla "lettura" di "Benito Cereno" appresa da studente all'inizio degli anni settanta e sulla sua stessa trasformazione come lettore in due decenni di insegnamento ("Teaching in the Multiracial Classroom: Reconsidering Melville's 'Benito Cereno'", *Melus*, vol. 19 [Spring 1994]).

² Sulla base del fatto che la schiavitù era un'istituzione locale, Shaw aveva riconosciuto in diverse occasioni il diritto degli schiavi fuggiaschi di proclamarsi liberi secondo la legge dello stato in cui si trovavano, prima del 1850, e aveva la reputazione di "amico dei neri"; dopo il *Fugitive Slave Act*, però, fu autore di alcune controverse sentenze a favore dei piantatori del Sud, che gli procurarono attacchi violenti da parte degli abolizionisti, perché, nella sua funzione di garante della Costituzione, si sentiva obbligato ad applicare le leggi del Congresso. Su Lemuel Shaw e l'influenza della sua filosofia del diritto su Melville, si veda il fondamentale studio di Brook Thomas, *Cross-Examinations of Law and Literature: Cooper, Hawthorne, Stowe, and Melville*, New York, Cambridge U. P., 1987. Cfr. anche Robert S. Levine, *Conspiracy and Romance: Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville*,

New York, Cambridge U. P., 1989, pp. 195-198, Benjamin Reiss, "Madness and Mastery in Melville's 'Benito Cereno'", *Criticism*, vol. 38 (Winter 1996) e soprattutto Susan Weiner, "'Benito Cereno' and the Failure of the Law", *Arizona Quarterly*, vol. 47 (1991).

³ Carolyn L. Karcher ("The Riddle of the Sphinx: Melville's 'Benito Cereno' and the *Amistad* Case", in Robert E. Burkholder, ed., *Critical Essays on Melville's 'Benito Cereno'*, New York, G. K. Hall, 1992), per esempio, sostiene l'ipotesi che Melville abbia avuto in mente Lemuel Shaw negli attacchi ai pregiudizi razziali in *Redburn*, nel sermone di Father Mapple con la sua condanna di "giudici e senatori" e nella riscrittura dei documenti di "Benito Cereno". H. Bruce Franklin ("Past, Present, and Future Seemed One", *ibidem*), sostiene a sua volta che Delano rappresenta la posizione di Hawthorne e di tutti quegli americani che, votando per Pierce, ne avevano ratificato l'opinione che i rapporti tra schiavi e padroni fossero basati sull'affetto reciproco.

⁴ Dopo aver citato il passo in cui Delano parla della crudeltà degli spagnoli verso i neri una volta che si sono impadroniti di nuovo della nave, "Pictor" commenta: "Pleasant, wasn't it? The Americans had much difficulty in keeping the Spaniards from torturing and murdering the negroes". E più oltre, a proposito del comportamento ingrato di Don Benito Cereno, il quale si rifiuta di pagare a Delano il prezzo del salvataggio accusandolo di pirateria, "Certainly it was hard, after having enforced a sort of fugitive slave law on so grand a scale, and in so bloody a manner, to get more kicks than half-pence in return" (Brian Higgins and Hershel Parker, eds., *Herman Melville: The Contemporary Reviews*, New York, Cambridge U. P., 1995, p. 469). Harold Scudder è generalmente ritenuto lo "scopritore" della fonte di "Benito Cereno", mentre H. Bruce Franklin ne avrebbe individuato una seconda, meno diretta, in *Cloister Life of Emperor Charles the Fifth* di William Stirling (H. Bruce Franklin, *The Wake of Gods: Melville's Mythology*, Stanford, Stanford U. P., 1963, nel quale è ristampato in forma leggermente diversa il saggio apparso nel 1961 sul *New England Quarterly*). La tesi di Franklin è stata respinta da Hershel Parker, l'autorevole biografo di Melville ("Benito Cereno' and Cloister Life: A Re-Scrutiny of a Source", *Studies in Short Fiction*, vol. 9 [1972]).

⁵ Higgins and Parker, eds., *Herman Melville: The Contemporary Reviews*, pp. 469-483.

⁶ Yvor Winters, *In Defense of Reason*, Denver, U. Denver P., 1947, p. 222, corsivo mio.

⁷ Si veda, a questo proposito, Robert E. Burkholder, "Introduction", in Burkholder, ed., *Critical Essays*.

⁸ Eric J. Sundquist, *To Wake the Nations: Race in the Making of American Literature*, Cambridge, Harvard U. P., 1993.

⁹ Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Random House, 1992, pp. 5-6.

¹⁰ Sidney Kaplan, "Herman Melville and the American National Sin: The Meaning of 'Benito Cereno'", in Burkholder, ed., *Critical Essays* (già pubblicato in *The Journal of Negro History*, vol. 57 [1957]).

¹¹ Robert Burkholder, "Introduction", in Burkholder, *Critical Essays*, p. 11. Sul *new historicism*, si veda il saggio di Giorgio Mariani in *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti*, a cura di Donatella Izzo, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996.

¹² Per esempio, Sidney Kaplan; il cui saggio è certamente un esempio

coraggioso di critica militante e ha il merito di essere il primo ad affermare con vigore l'importanza del contesto storico per l'interpretazione del racconto, sostiene che le immagini razziste appartengono non a Delano ma a Melville, così come è lui il responsabile delle allusioni al cannibalismo dei neri (per un'interpretazione diametralmente opposta, e a mio parere alquanto fantasiosa, delle pratiche cui viene sottoposto il cadavere di Aranda, si veda Sterling Stuckey, "'Follow Your Leader': The Theme of Cannibalism in Melville's *Benito Cereno*", in Burkholder, *Critical Essays*, ristampato in Id., *Going Through the Storm: The Influence of African American Art in History*, New York, Oxford U. P., 1994). Kaplan inoltre interpreta le raffigurazioni del quadro di poppa ("a dark satyr in a mask, holding his foot on the prostrate neck of a writhing figure, likewise masked", p. 49) a livello simbolico, come rappresentazione del rapporto tra Babo e Cereno, senza tenere in debito conto il fatto che entrambe le figure sono mascherate e, fatto ancora più importante, alla fine della prima parte del racconto, è Delano, non in senso figurato ma letterale, a tener fermo Babo mettendogli un piede sul collo.

¹³ F. O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York, Oxford U. P., 1941, p. 508.

¹⁴ Anche Kaplan, pur asserendo con vigore che il racconto deve essere letto nel contesto del dibattito sulla schiavitù, finisce per sostenere che per Melville i neri sono emblema del "malign evil" nei cui confronti Delano è cieco.

¹⁵ Carolyn Karcher, *Shadow Over the Promised Land: Slavery, Race, and Violence in Melville's America*, Baton Rouge, Louisiana State U. P., 1980.

¹⁶ Tra gli altri, Charles Swann, "'Benito Cereno': Melville's De(con)struction of the Southern Reader", *Literature and History*, vol. 12 (1986); Benjamin Reiss, "Madness and Mastery in Melville's 'Benito Cereno'", *Criticism*, vol. 38 (Winter 1996); e, per un'interessante cronaca delle trasformazioni delle tecniche usate per insegnare il racconto, che è anche la storia dei cambiamenti nell'arco di venti anni della ricezione del testo da parte di un lettore "eccellente", Levine, "Teaching in the Multiracial Classroom".

¹⁷ Stanton Garner, *The Civil War World of Herman Melville*, Lawrence, U. P. of Kansas, 1993, p. 24.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Naturalmente il travaso della ricerca critica nella pratica didattica è stato un processo molto più lungo e l'insegnamento *new critical* del racconto, come indagine metafisica di un problema universale, è continuato ben oltre le date qui indicate.

²⁰ Si veda, al proposito, il saggio di James H. Kavanagh, "That Hive of Subtlety: 'Benito Cereno' and the Liberal Hero", in Sacvan Bercovitch and Myra Jehlen, eds., *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge, Cambridge U. P., 1986.

²¹ Ossia quello che viene definito da alcuni "autore implicito".

²² Ronald E. Martin, "Herman Melville and the Failure of Higher Truth", in Id., *American Literature and the Destruction of Knowledge: Innovative Writing in the Age of Epistemology*, Durham, Duke U. P., 1991, p. 31.

²³ A questo proposito, si veda Robert S. Levine, *Conspiracy and Romance: Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville*, New York, Cambridge U. P., 1989.

²⁴ George William Curtis, lettera a Joshua A. Dix, in Jay Leyda, *The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville*, New York, Harcourt, Brace, and

- Co., 1951, vol. 2, pp. 500-501 e p. 504, corsivi miei.
- 25 Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel* [1960], New York, Stein and Day, 1982, p. 401.
- 26 Bryan C. Short, *Cast by Means of Figures: Herman Melville's Rhetorical Development*, Amherst, U. of Massachusetts P., 1992, p. 134.
- 27 Warner Berthoff, introduzione al racconto in Herman Melville, *Great Short Works*, New York, Harper & Row, 1969, p. 238.
- 28 Harold H. Scudder, "Melville's *Benito Cereno* and Captain Delano's Voyages", *PMLA*, vol. 43 (June 1928), 502-532. In realtà, benché i curatori della Northwestern-Newberry Edition delle opere di Melville, come molti altri, attribuiscono a Scudder l'identificazione della fonte, già nell'ottobre del 1855, quindi quando la prima puntata del racconto era stata appena pubblicata anonima sulla rivista *Putnam*, il recensore dell'*Evening Post* di New York ne identificava tanto l'autore quanto la fonte (Higgins and Parker, eds., *Herman Melville: The Contemporary Reviews*).
- 29 Cfr. Amasa Delano, *A Narrative of Voyages and Travels, Editorial Appendix* in Herman Melville, *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839-1860*, eds. Harrison Hayford, Alma A. MacDougall, G. Thomas Tanisell et alii, Evanston and Chicago, Northwestern U. P. and Newberry Library, 1987, p. 809-847. I cambiamenti principali sono: la data degli eventi (il 1799 nel racconto di Melville, il 1805 nella fonte); è ormai tradizione consolidata leggere l'anticipazione degli eventi al 1799 come un segno della volontà di Melville di avvicinare cronologicamente l'insurrezione degli schiavi alla rivolta di Haiti - Santo Domingo, prima dell'adozione di un nome autocrono nel 1804 - e di porla nel secolo delle grandi rivoluzioni, enfatizzando il rapporto tra le motivazioni dei neri e quelle di personaggi considerati eroi nazionali, ed è certamente una lettura convincente, soprattutto perché sostenuta da numerosi altri elementi del testo, quali il nome della nave spagnola e il personaggio di Babo, sicuramente influenzato da Touissant l'Ouverture. Tuttavia, per la precisione, bisogna dire che la datazione che compare nel volume originale di Delano in alto a sinistra delle pagine dispari per il facile riferimento del lettore è il 1800 nella prima e il 1801 per tutte le altre. Ciò potrebbe aver sviato Melville); i nomi delle due navi (in origine la nave di Cereno si chiama *Trial*, quella americana *Perseverance*); il ruolo di leader assegnato a Babo (che nelle memorie di Delano, dove viene appena nominato, è solo uno dei capi della rivolta e viene ucciso nella battaglia ingaggiata dagli americani) e la sua funzione di *ombra* di Don Benito (svolta nel testo originale dal figlio di Babo, Mure, definito "a man of capacity and talents, performing the office of an officious servant, with all the appearance of submission of the humble slave"); la personalità del capitano spagnolo e la sua morte (l'*hidalgo* Cereno viene invece dipinto da Delano come un mercante ingrato e assolutamente privo di senso dell'onore, il quale, ritornato in possesso della sua nave, rifiuta di pagare la dovuta ricompensa all'americano fino a che non vi è costretto da un'ingiunzione del sovrano); la scena della rasatura e la sostituzione della figura di Colombo con lo scheletro di Aranda alla polena della nave (avvenimenti assenti nell'originale); i ruoli di sorveglianza svolti dai canapai e dai pulitori di accette, e la presenza tra gli schiavi di neri Ashanti, che nell'immaginario popolare bianco del periodo erano figure di guerrieri valorosi e sanguinari (nell'originale, si tratta di neri provenienti dal Senegal).
- 30 Beniamino Placido, *Le due schiavitù. Per un'analisi dell'immaginazione*

- americana, Torino, Einaudi, 1975, p. 62.
- 31 *Ibidem*, pp. 61, 62 e 63.
- 32 Amasa Delano, *Voyages*, p. 825.
- 33 *Ibidem*, pp. 812 e 825.
- 34 Delano accenna al fatto che le traduzioni della sua deposizione e di quella del suo secondo sono state fatte da un "bad linguist" e poi ritradotte dallo spagnolo in inglese, e possono quindi essere "not ... perfectly consistent" (p. 825), ma il fatto non costituisce un problema dal momento che il suo racconto e il diario di bordo, che precedono le cattive traduzioni, sono evidentemente le versioni autorizzate degli eventi.
- 35 Dana D. Nelson (*The Word in Black and White: Reading "Race" in American Literature, 1638-1867*, New York, Oxford U. P., 1993) sottolinea che "spagnolo" negli Stati Uniti del secolo scorso era un *marker* razziale piuttosto ambiguo, che poteva oscillare tra bianco e nero, tuttavia non mi sembra che ci sia mai, né da parte di Delano né da quella del narratore, un'assimilazione degli spagnoli ai neri.
- 36 Dopo la guerra questa versione continua a circolare con i romanzi che raccontano storie d'amore tra gentili donzelle del Sud e virili soldati del Nord, nei quali traspare il bisogno ideologico di ricostruire la nazione come unità, sanando la ferita profonda del conflitto intestino attraverso uno scenario romantico.
- 37 In questo suo contraddittorio atteggiamento, Delano ricorda quei viaggiatori *yankee* che si recavano nel Sud schiavista e poi, una volta tornati a casa, pubblicavano memorie di viaggio il cui tono oscillava tra il manifesto ideologico, fortemente segnato dall'orgoglio di appartenenza a una cultura del lavoro e del controllo, e la velata nostalgia per un luogo connotato dall'esuberanza del paesaggio e delle passioni e incline alla condiscendenza verso i desideri. E se Delano è figura dello "stock Yankee traveler in plantation fiction", il languido ed estenuato Don Benito incarna lo stereotipo nordico del *cavalier*, corrotto e incatenato egli stesso, alla pari dei suoi servi neri, in una schiavitù spirituale. Tra coloro che per primi hanno letto il racconto nel contesto degli Stati Uniti sull'orlo della Guerra Civile, c'è infatti chi ha interpretato Delano come un prototipo del viaggiatore *yankee* nel Sud schiavista, insieme repulso e attratto dal rapporto tra schiavi e padroni (Carolyn Karcher, *Shadow Over the Promised Land*). Il Sud delle immense piantagioni, dei profumi esotici e della vegetazione lussureggiante, del vivere raffinato e dei lussi conviviali era un *setting* che gli scrittori del New England - in particolare quelli di *sensational stories*, che vi trovavano l'equivalente americano delle ambientazioni classiche del gotico - adoperavano per meglio accentuare la sobrietà repubblicana del protagonista *yankee*. Louisa May Alcott, per esempio, che in "Pauline's Passion and Punishment" lo utilizza sotto le mentite spoglie di Cuba per mettere in scena un'eroina schiava delle proprie passioni al punto di distruggere chi la ama, all'inizio di *Moods* se ne serve per far risaltare il desiderio di libertà del *Northerner* Adam Warwick - modellato, a quanto pare, su Henry David Thoreau - il quale viene inizialmente catturato dall'esuberanza passionale dell'esotica Ottila ma torna poi a rigenerarsi nell'atmosfera semplice e vigorosa della Nuova Inghilterra.
- 38 Sul cannibalismo, si veda Peter Hulme, "The Cannibal Scene", in Francis Barker, Peter Hulme, and Margaret Iversen, eds., *Cannibalism and the Colonial World*, Cambridge, Cambridge U. P., 1998.

- ³⁹ Si pensi, per esempio, a un racconto come "My Kinsman, Major Molineux", di Nathaniel Hawthorne.
- ⁴⁰ *The Liberator*, Boston, Massachusetts, September 3, 1831, corsivo mio.
- ⁴¹ Molti critici hanno sottolineato la somiglianza tra la storia dei 53 africani ribelli della *Amistad*, che nel 1839 si ribellano sotto la guida di Joseph Cinquez e si impadroniscono della nave spagnola, e quella dei neri della *San Dominick* (tra gli altri Kaplan, Brook Thomas, Sundquist, ma soprattutto Karcher, per la quale è proprio l'episodio della *Amistad* a permettere a Melville di includere il punto di vista dei neri nel racconto, anche se in negativo). Altri, invece, hanno enfatizzato che l'unica fonte palese sono i *Voyages* del capitano Amasa Delano, che Melville utilizza con grande fedeltà, in alcuni punti riprendendone intere frasi. È comunque plausibile che Melville conoscesse il dibattito generato negli Stati Uniti dal caso e che esso, se anche non ha funzionato da fonte diretta, abbia influenzato la sua riscrittura dei *Voyages*. Sull'argomento, cfr. Mary K. Bercaw Edwards, "The *Amistad* Incident: The Source of Herman Melville's *Benito Cereno* or Not?", paper presentato al convegno della New England American Studies Association "Traffic on the High Seas: Trade, Transnational Cultures, the Environment, and New England", 12 maggio 1998 (sito web: <http://amistad.mysticseaport.org/discovery/themes/bercaw.benito.cereno.htm>).
- ⁴² In merito a questo dibattito, e su Lemuel Shaw, si veda Brook Thomas, *Cross-Examinations of Law and Literature*, pp. 103-105.
- ⁴³ Per i rimandi di "Benito Cereno" alla rivoluzione di Haiti, si veda Sundquist, *To Wake the Nations*.
- ⁴⁴ Si pensi al popolare aneddoto sull'incontro tra Abraham Lincoln e Harriet Beecher Stowe. "So, you are the little lady who caused this big war", sembra abbia detto il presidente alla scrittrice. Su Melville e Stowe come modelli letterari opposti, si veda Stephanie A. Smith, *Conceived by Liberty: Maternal Figures and Nineteenth-Century American Literature*, Ithaca, Cornell U. P., 1994.
- ⁴⁵ Sull'attrazione di Melville per la pirateria, e i suoi legami con l'ammutinamento, si veda Michael Paul Rogin, *Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville*, Berkeley, U. of California P., 1985.
- ⁴⁶ Sulla questione, si vedano Sandra Zagarell, "Reenvisioning America: Melville's 'Benito Cereno'", in Burkholder, *Critical Essays*, e, nello stesso volume, i saggi di Carolyn Karcher e H. Bruce Franklin. La consuetudine dello stupro razziale, tanto nelle piantagioni quanto nelle navi negriere, era un fatto noto, anche se censurato, nell'America di Melville. Essa era stata denunciata, per esempio, da Olaudah Equiano nella sua autobiografia e da John Newton (cfr. Karcher, "The Riddle of the Sphinx", pp. 217-219). Gran parte degli abolizionisti preferivano evitare l'argomento, o accennarvi obliquamente, come fa Harriet Beecher Stowe in *Uncle Tom's Cabin*, perché la dissolutezza morale che lo stupro razziale implicava e la complicità delle donne bianche in esso – ma, soprattutto, la negazione pratica della distinzione di neri e bianchi costituita dalla *miscegenation* – erano ferite troppo profonde per l'identità nazionale perché potessero comparire nei discorsi collettivi se non in forme subliminali. Ci aveva pensato, però, la nera fuggiasca Harriet Jacobs, pubblicando la sua storia con lo pseudonimo di Linda Brent, a dire a chiare lettere al pubblico bianco quanto fosse sostanziale all'economia schiavista la riproduzione degli schiavi, tanto da spingere anche le caste *Southern Ladies* a chiudere un occhio sulle innumerevoli sfumature di colore che popolavano le

loro case. Forse fu proprio per questo che la sua storia di schiava costretta a prendersi un amante bianco – che fosse almeno giovane e piacente, e, soprattutto, scelto da lei – per sfuggire alle mire del suo padrone, un testo autobiografico che pure utilizzava con sapienza la retorica sentimentale e domestica e i *topoi* familiari ai lettori contemporanei, non ebbe il successo della storia di Eliza e George, minacciati dalla schiavitù come genitori e non come esseri sessuati, e di Tom ed Eva, legati da un rapporto sentimentale in cui la differenza di età, enfatizzata dall'iconografia popolare, escludeva qualunque implicazione erotica.

⁴⁷ Toni Morrison, *Playing in the Dark*, p. 38.

Note all'Epilogo

- ¹ Frederick Douglass, "What to the Slave Is the Fourth of July?", 1852, in *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave, Written by Himself*, ed. David W. Blight, New York, Bedford Books, 1993, p. 141.
- ² Douglass, "Letter to Thomas Auld", September 3rd, 1848, *ibidem*, p. 135.
- ³ Douglass, *The Heroic Slave / Lo schiavo eroico*, a cura di William Boelhower, trad. di Massimo Soranzio, Venezia, Supernova, 1999, p. 18 e p. 96. Sull'importanza della retorica dell'oratoria in questo testo, cfr. William Boelhower, "The Dramaturgy of Witnessing: Hamlet, Douglass, and the Heroic Slave", postfazione al racconto.
- ⁴ Boelhower, *ibidem*, p. 130.
- ⁵ Sul ruolo di collante ideologico della geremiade, si vedano Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, Madison, U. of Wisconsin P., 1978, e Id., *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*, New York, Routledge, 1993.
- ⁶ E forse questo è uno dei motivi per cui, mentre la storia della *Amistad*, anche grazie al film di Spielberg, è tornata con una certa forza nell'immaginario americano – producendo progetti culturali come quello del museo Mystic Seaport, che sta costruendo un nuovo *schooner Amistad*, destinato a funzionare da scuola galleggiante contro il razzismo – mentre quella della *Creole*, nella quale la diplomazia degli Stati Uniti ha sostenuto gli interessi degli schiavisti, è completamente dimenticata.
- ⁷ Jean Fagan Yellin, "Black Masks: Melville's 'Benito Cereno'", *American Quarterly*, vol. 22 (Fall 1970), p. 688.
- ⁸ Benjamin Reiss, "Madness and Mastery in Melville's 'Benito Cereno'", *Criticism*, vol. 38 (Winter 1996), p. 131.
- ⁹ Tra gli altri, Joyce Sparer Adler, *War in Melville's Imagination*, New York, New York U. P., 1981; Carolyn Karcher, "The Riddle of the Sphinx: Melville's 'Benito Cereno' and the *Amistad* Case", in Burkholder, ed., *Critical Essays on Melville's 'Benito Cereno'*, New York, G. K. Hall, 1992; H. Bruce Franklin, "Past, Present, and Future Seemed One", in Burkholder, ed., *Critical Essays*.
- ¹⁰ Michael Paul Rogin, *Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville*, Berkeley, U. of California P., 1985, p. 225.

Bibliografia essenziale

PRINCIPALI EDIZIONI DEL TESTO

- The Complete Stories of Herman Melville*, ed. by Jay Leyda, New York, Random House, 1949.
- Great Short Works of Herman Melville*, ed. by Warner Berthoff, New York, Harper & Row, 1969.
- The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839-1860*, vol. IX di *The Writings of Herman Melville*, eds. Harrison Hayford, Alma A. MacDougall, G. Thomas Tanselle et alii, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1987 (con ampio apparato storico-filologico).
- Richardson, William D., *Melville's "Benito Cereno": An Interpretation, Annotated Text, and Concordance*, Durham, NC, Carolina Academic Press, 1987.
- Billy Budd and Other Tales*, introduction by Joyce Carol Oates, New York, Signet Classics, 1998.

STUDI CRITICI

a) volumi con parti significative su "Benito Cereno" e raccolte di saggi

- Adler, Joyce Sparer, *War in Melville's Imagination*, New York, New York U. P., 1981.
- Berthoff, Warner, *The Example of Melville*, Princeton, NJ, Princeton U. P., 1962.
- Burkholder, Robert E., ed., *Critical Essays on Melville's "Benito Cereno"*, New York, G. K. Hall, 1992.
- Fisher, Marvin, *Going Under: Melville's Short Fiction and the American 1850s*, Baton Rouge, Louisiana State U. P., 1977.
- Franklin, H. Bruce, *The Wake of Gods: Melville's Mythology*, Stanford, Stanford U. P., 1963.
- , *The Victim as Criminal and Artist: Literature from the American Prison*, New York, Oxford U. P., 1978.
- Gross, Seymour L., ed., *A Benito Cereno Handbook*, Belmont, CA, Wadsworth, 1965.
- Jehlen, Myra, ed., *Herman Melville: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1994.
- Karcher, Carolyn, *Shadow Over the Promised Land: Slavery, Race, and Violence in Melville's America*, Baton Rouge, Louisiana State U. P., 1980.
- Levine, Robert S., *Conspiracy and Romance: Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville*, New York, Cambridge U. P., 1989.
- Nelson, Dana D., *The Word in Black and White: Reading "Race" in American Literature, 1638-1867*, New York, Oxford U. P., 1993.
- Rogin, Michael Paul, *Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville*, Berkeley, U. of California P., 1985.

- Sale, Maggie Montesinos, *The Slumbering Volcano: American Slavery Revolts and the Production of Rebellious Masculinity*, Durham, Duke U. P., 1997.
- Samson, John, *White Lies: Melville's Narratives of Facts*, Ithaca, Cornell U. P., 1989.
- Stuckey, Sterling, *Going Through the Storm: The Influence of African American Art in History*, New York, Oxford U. P., 1994.
- Sundquist, Eric J., *To Wake the Nations: Race in the Making of American Literature*, Cambridge, Harvard U. P., 1993.
- Thomas, Brook, *Cross-Examinations of Law and Literature: Cooper, Hawthorne, Stowe, and Melville*, New York, Cambridge U. P., 1987.
- Yellin, Jean Fagan, *The Intricate Knot: Black Figures in American Literature, 1776-1863*, New York, New York U. P., 1972.
- b) saggi e articoli*
- Baines, Barbara J., "Ritualized Cannibalism in 'Benito Cereno': Melville's 'Black-Letter' Texts", *Emerson Studies Quarterly*, vol. 30 (Winter 1984).
- Bergmann, Johannes D., "Melville's Tales", in John Bryant, ed., *A Companion to Melville's Studies*, New York, Greenwood Press, 1986.
- Colatrella, Carol, "The Significant Silence of Race: *La Cousine Bette* and 'Benito Cereno'", *Comparative Literature*, vol. 46 (Summer 1994).
- Edwards, Mary K. Bercaw, "The *Amistad* Incident: The Source of Herman Melville's *Benito Cereno* or Not?", presentato al convegno della New England American Studies Association "Traffic on the High Seas", 12 maggio 1998 (sito web: <http://amistad.mysticseaport.org/discovery/themes/bercaw.benito.cereno.htm>).
- Emery, Allan Moore, "'Benito Cereno' and Manifest Destiny", *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 39 (June 1984), ristampato in Burkholder, ed., *Critical Essays*.
- , "The Topicality of Depravity in 'Benito Cereno'", *American Literature*, vol. 55 (October 1983).
- Ferguson, Robert A., "Untold Stories in the Law", in Brooks, Peter, and Paul Gewirtz, eds., *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*, New Haven, CT, Yale U. P., 1996.
- Fisher, Philip, "Democratic Social Space: Whitman, Melville, and the Promise of American Transparency", *Representations*, vol. 24 (Fall 1988).
- Franklin, H. Bruce, "Past, Present, and Future Seemed One", in Burkholder, ed., *Critical Essays*.
- Hauss, Jon, "Masquerades of Language in Melville's *Benito Cereno*", *Arizona Quarterly*, vol. 44 (Winter 1988).
- Jones, Gavin, "Dusky Comments of Silence: Language, Race, and Herman

- Melville's 'Benito Cereno'", *Studies in Short Fiction*, vol. 32 (Winter 1995).
- Kaplan, Sidney, "Herman Melville and the American National Sin: The Meaning of 'Benito Cereno'", *The Journal of Negro History*, vol. 41 (Fall 1956), vol. 42 (Winter 1957), ristampato in Burkholder, ed., *Critical Essays*.
- Karcher, Carolyn, "The Riddle of the Sphinx: Melville's 'Benito Cereno' and the *Amistad* Case", in Burkholder, ed., *Critical Essays*.
- Kavanagh, James H., "That Hive of Subtlety: 'Benito Cereno' and the Liberal Hero", in Sacvan Bercovitch and Myra Jehlen, eds., *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge, Cambridge U. P., 1986.
- Levine, Robert S., "Teaching in the Multiracial Classroom: Reconsidering Melville's 'Benito Cereno'", *Melus*, vol. 19 (Spring 1994).
- Marçais, Dominique, "The Spanish Language: Its Significance in Melville's 'Benito Cereno'", *Litterature d'America*, vol. 44 (Angloamericana, 1992).
- Martin, Terry J., "The Idea of Nature in 'Benito Cereno'", *Studies in Short Fiction*, vol. 30 (1993).
- Nixon, Nicola, "Men and Coats; or The Politics of the Dandiacal Body in Melville's 'Benito Cereno'", *PMLA*, vol. 114 (May 1999).
- Pahl, Dennis, "The Gaze of History in 'Benito Cereno'", *Studies in Short Fiction*, vol. 32 (Spring 1995).
- Parker, Hershel, "'Benito Cereno' and Cloister Life: A Re-Scrutiny of a Source", *Studies in Short Fiction*, vol. 9 (1972).
- Reiss, Benjamin, "Madness and Mastery in Melville's 'Benito Cereno'", *Criticism*, vol. 38 (Winter 1996).
- Robbins, Sarah, "Gendering the History of the Antislavery Narrative: Juxtaposing *Uncle Tom's Cabin* and *Benito Cereno*, *Beloved* and *Middle Passage*", *American Quarterly*, vol. 49 (September 1997).
- Scudder, Harold H., "Melville's *Benito Cereno* and Captain Delano's *Voyages*", *PMLA*, vol. 43 (June 1928).
- Stuckey, Sterling, and Joshua Leslie, "The Death of Benito Cereno: A Reading of Herman Melville on Slavery", *Journal of Negro History*, vol. 67 (Winter 1982), ristampato in Stuckey, *Going Through the Storm: The Influence of African American Art in History*, New York, Oxford U. P., 1994.
- Stuckey, Sterling, "'Follow Your Leader': The Theme of Cannibalism in Melville's *Benito Cereno*" (1992), ristampato in Id., *Going Through the Storm*.
- Swann, Charles, "'Benito Cereno': Melville's De(con)struction of the Southern Reader", *Literature and History*, vol. 12 (Spring 1986).
- Yellin, Jean Fagan, "Black Masks: Melville's 'Benito Cereno'", *American Quarterly*, vol. 22 (Fall 1970).
- Weiner, Susan, "'Benito Cereno' and the Failure of the Law", *Arizona*

Quarterly, vol. 47 (Summer 1991).

Welch, Howard, "The Politics of Race in *Benito Cereno*", *American Literature*, vol. 46 (Winter 1975).

Zagarell, Sandra, "Reenvisioning America: Melville's 'Benito Cereno'", *Emerson Studies Quarterly*, vol. 30 (1984), ristampato in Burkholder, ed., *Critical Essays*.

CONTRIBUTI ITALIANI

a) traduzioni

Benito Cereno, intr. e trad. di Cesare Pavese, Torino, Einaudi, 1940.

Benito Cereno, intr. Henry Furst, trad. di Orsola Nemi e Henry Furst, Milano, Longanesi, 1951.

Le isole incantate (Racconti della veranda), trad. di Bruno Tasso, Milano, Rizzoli, 1952.

Benito Cereno, a cura di Mario Materassi, trad. Bruno Tasso, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

Benito Cereno, Billy Budd, intr. Nemi D'Agostino, trad. di Ruggero Bianchi, Milano, Garzanti, 1974.

Gente di mare. Benito Cereno, Billy Budd, Daniel Orme, a cura di Massimo Bacigalupo, trad. di "Benito Cereno" di Massimo Bacigalupo, Milano, Mondadori, 1988.

Benito Cereno, a cura di Roberto Mussapi, Milano, Feltrinelli, 1992.

Bartleby lo scrivano, Benito Cereno, intr. Nemi D'Agostino, trad. Gianna Lonza, Milano, Garzanti, 1994.

b) saggi e articoli

Fink, Guido, *I testimoni dell'immaginario. Tecniche narrative dell'Ottocento americano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1978.

Gramigna, Giuliano, "Il capitano Amasa Delano, traduttore", *Il Piccolo Hans*, vol. 39 (luglio/settembre 1983).

Lombardo, Giuseppe, "La variante 61.2 in 'Benito Cereno'", *The Blue Guitar*, vol. 2 (1976).

Materassi, Mario, "L'idolo nell'occhio: un'analisi di 'Benito Cereno'", in Paola Cabibbo, a cura di, *Melvilliana*, Roma, Bulzoni, 1983.

Placido, Beniamino, *Le due schiavitù. Per un'analisi dell'immaginazione americana*, Torino, Einaudi, 1975.

Portelli, Alessandro, "L'elemento repubblicano: immagini dell'acqua e ideologia democratica nell'età di Melville", in Agostino Lombardo, a cura di, *Giornale di bordo. Saggi sull'immagine poetica del mare*, Roma, Bulzoni, 1997.

Romano, Augusto, "Benito Cereno o la ragione insufficiente", in Mario Trevi e Augusto Romano, *Studi sull'ombra*, Venezia, Marsilio, 1975.

Indice dei nomi

Acushnet, 31

Adler, Joyce Sparer, 119n

Alcott, Louisa May, 117n

Moods, 117n

"Pauline's Passion and Punishment", 117n

Amistad, 34, 88, 89, 103, 111n, 118n, 119n

Amistad (film), 119n

Anderson, Douglas, 111n

Auld, Thomas, 100, 119n

Bachelor's Delight (nave pirata), 94-95

Barbour, James, 107n

Barker, Francis, 117n, 118n

Baum, L. Frank, 29

The Wonderful Wizard of Oz, 29

Baym, Nina, 109n

Bentley, Richard, 13, 108n

Bercovitch, Sacvan, 111n, 113n, 119n

Berger, John, 43

Bergmann, Hans, 107n, 110n

Berthoff, Warner, 17, 78, 109n, 116n

Blight, David W., 119n

Boelhower, William, 119n

Branch, Watson G., 108n

Brent, Linda, 118n

Briggs, Charles, 109n

Brown, Charles Brockden, 18

Bryant, John, 107n

Burkholder, Robert E., 110n, 111n, 112n, 114n, 115n, 119n

Byron, George Gordon, 53, 113n

Calhoun, John C., 66

Caraibi, 37

Carlo V, 33, 114n

Child, Lydia Maria, 99

Appeal in Favor of That Class of Americans Called Africans, 99

Cinquez, Joseph, 118n

Coleridge, Samuel T., 60

Colombo, Cristoforo, 96-97, 116n

Costituzione americana, 34, 37, 89

Creole, 34, 100, 103, 119n

Crèvecoeur, J. Hector St. John de, 31

Criterion, 60

Cuba, 36-37, 111n, 117n

Culler, Jonathan, 7

Curtis, George William, 77-78, 116n

darwinismo, 47

Delano, Amasa (autore di *A Narrative of Voyages and Travels*), 78-81, 91, 95, 102, 116n, 117n, 118n

Dichiarazione d'Indipendenza, 34, 92

Dimock, Wai-chee, 109n, 113n

Dispatch, 60

Dix & Edwards, 77

Dix, Joshua A., 77, 116n

Don Chisciotte, 22

Douglass, Frederick, 63, 70, 86, 99-101, 119n

"The Heroic Slave", 63, 86, 100, 119n

"Letter to Thomas Auld", 100, 119n

"What to the Slave is the Fourth of July?", 99, 119n

Duyckinck, Evert A., 12, 107n

Edwards, Mary K. Bercaw, 118n

Eliot, Thomas Stearns, 64

Emerson, Ralph Waldo, 10, 62, 112n

"Nature", 112n

Emery, Allan Moore, 111n

Equiano, Olaudah, 118n

Evening Post, 59, 116n
 Fiedler, Leslie, 65, 78, 116n
 Filippine, 36-37
 Fink, Guido, 107n
 Fletcher, William, 113n
 Foucault, Michel, 91
 Franklin, Benjamin, 31, 118n
 Franklin, H. Bruce, 16, 108n,
 110n, 111n, 114n, 119n
Fugitive Slave Act, 34, 58, 88, 113n

 Garner, Stanton, 68, 115n
 Garrison, William Lloyd, 87-88
 Giovane America, 12, 107n, 108n
 Guerra Civile, 57, 66, 88, 103,
 113n, 117n

 Haiti (v. anche Santo Domingo),
 89, 116n, 118n
 Harper, 18
Harper's Magazine, 17, 109n
 Hayford, Harrison, 107n, 108n
 Hawthorne, Nathaniel, 10, 11, 12-
 15, 18, 59, 62, 107n, 108n, 114n,
 118n
Masses from an Old Manse, 14
 "My Kinsman, Major Molineux",
 118n
 Hawthorne, Sophia Peabody, 14
 Heffernan, Thomas Farel, 107n
 Higgins, Brian, 108n, 114n, 116n
 Hoadley, John, 68
 Hofstadter, Richard, 112n
 Hulme, Peter, 117n, 118n

 Irving, Washington, 18
 Iser, Wolfgang, 7
 Iversen, Margaret, 118n
 Izzo, Donatella, 114n

 Jackson, Andrew, 44
 Jacobs, Harriet, 118n-119n
 James, Henry, 15
 Jamestown, 34
 Jehlen, Myra, 16, 108n, 113n
 Johnson, Samuel, 53

 Kaplan, Sidney, 64, 65, 114n,
 115n, 118n
 Karcher, Carolyn, 67, 110n, 114n,
 115n, 117n, 118n, 119n
 Kavanagh, James H., 113n, 115n
 Kelley, Wyn, 111n
Knickerbocker, 60, 107n

 La Bruyère, Jean, 28
 Lanati, Barbara, 108n
 Ledyard, John, 111n
 Levine, Robert S., 50, 112n, 113n,
 115n
 Leyda, Jay, 107n, 116n
Liberator, 87-88, 118n
 Lincoln, Abraham, 118n
Literary World, 14, 17, 107n
 Lombardo, Agostino, 109n, 113n
 Lowell, Robert, 8
 Luther, Nathaniel, 102

 MacDougall, Alma A., 107n, 116n
Manifest Destiny, 14, 37, 44, 56
 Mariani, Giorgio, 107n, 109n,
 114n
 Martin, Ronald E., 115n
 Terence, 112n
 Matthiessen, Francis Otto, 61, 62,
 65, 109n, 115n
 McCall, Dan, 7-8
 Melvill, Allan, 58, 108n
Melville Revival, 11, 12-13, 60-63,
 107n
 Melville, Augusta, 68
 Melville, Elizabeth Shaw, 58, 68, 108n

Melville, Gansevoort, 68
 Melville, Herman,
 lettere, 11, 12-14, 107n, 108n
 "Bartleby, The Scrivener", 13,
 18, 43-44, 92
 "The Encantadas", 11, 18
 "Hawthorne and His Mosses", 14,
 62
 "Jimmy Rose", 43-44
 "The Paradise of Bachelors", 95
Battle Pieces; 68
Confidence Man, 109n
Israel Potter; 18
Mardi, 11
Moby Dick, 11, 12, 13, 20, 36-37,
 55-56, 60-62, 107n, 113n, 114n
Omoo, 11
Piazza Tales, 10, 17, 18, 59
Pierre, 11, 13, 17, 18, 44, 108n
Redburn, 114n
Typee, 11, 28, 58
White Jacket; 67
 Melville, Kate, 68
 Morrison, Toni, 63, 91, 97, 114n,
 119n
 Mott, Frank Luther, 109n
 Mure (figlio di Babo), 116n
 Murray, John, 11, 107n
 Mystic Seaport, 119n

 Nelson, Dana D., 112n, 117n
new criticism, 61, 115n
New Hampshire Patriot, 60
new historicism, 114n
 Newton, John, 118n
 Nixon, Nicola, 110n
 Nori, Giuseppe, 15, 107n, 108n,
 112n
North Star, 100

 O'Brien, Fitz-James, 12
 Olmsted, Frederick Law, 34, 58

O'Sullivan, John, 29

 Padri Pellegrini, 22, 31
 Park, Mungo, 111n, 113n
 Parker, Hershel, 108n, 109n, 114n,
 116n
 Pavese, Cesare, 109n
Perseverance, 80, 95, 116n
 Phelps, Leland, 109n
Pictor, 59-60, 89, 114n, 116n
 Pierce, Franklin, 15, 59, 108n,
 114n
 Placido, Beniamino, 79-80, 117n
 Poe, Edgar Allan, 9, 59, 60, 62
 Portelli, Alessandro, 110n, 113n
 Putnam, George Palmer, 109n
Putnam's Magazine, 10, 17, 18,
 34, 58, 77, 109n, 110n, 116n

reader-response criticism, 7
 Reiss, Benjamin, 104, 110n, 114n,
 115n, 119n
 Renker, Elizabeth, 110n
Richmond Enquirer, 82
 Rivoluzione americana, 27, 34, 68,
 88, 89
 Rivoluzione francese, 89
 Rogin, Michael Paul, 104, 109n,
 110n, 119n
 Robbins, Sarah, 109n
 Rush, Benjamin, 31

 Sadleir, Michael, 109n
 Sambo, 85
 Sancio Panza, 22
 Santo Domingo, 37, 111n, 116n
 Scudder, Harold H., 78, 79, 116n
 Sendack, Maurice, 108n
 Shakespeare, William, 11,
Otello, 23
Amleto, 96, 119n

Shaw, Lemuel, 58-59, 89, 113n,
114n, 118n

Short, Bryan C., 116n

Sims, Thomas, 58

Soranzio, Massimo, 119n

Spielberg, Stephen, 119n

Stirling, William, 114n

Story, Joseph, 89

Stowe, Harriet Beecher, 66, 89,
113n, 118n

Uncle Tom's Cabin, 66, 113n,
118n, 119n

Stowe, William W., 110n

Stuckey, Sterling, 115n

Sumner, Charles, 68

Sundquist, Eric, 63, 111n, 114n, 118n

Swann, Charles, 115n

Tanselle, G. Thomas, 107n, 108n

Thomas, Brook, 113n, 118n

Thoreau, Henry David, 10, 62, 117n

Todorov, Tzvetan, 111n

Touissant L'Ouverture, François
Dominique, 116n

Trascendentalismo, 10, 44-45, 62

Trelawny, Edward, 113n

Tryal, 116n

Turner, Nat, 34, 85, 87-88

Twain, Mark, 15, 25

Innocents Abroad, 25

Washington, Madison, 100, 101

Weiner, Susan, 114n

Whitman, Walt, 62

Widmer, Kingsley, 65

Winters, Yvor, 61, 114n

Yankee Doodle, 17

Yannella, Donald, 107n

Yellin, Jean Fagan, 103-104, 119n

Zagarell, Sandra A., 111n, 118n

Anna Scacchi insegna Lingue e Letterature
Angloamericane all'Università di Padova.
Ha scritto saggi sull'ideologia della lingua
nazionale negli Stati Uniti e su vari autori
americani, tra i quali Benjamin Franklin,
Stephen Crane, Charlotte Perkins Gilman,
Edith Wharton, Anne Sexton. Ha curato,
con Biancamaria Pisapia e Ugo Rubeo,
*Red Badges of Courage: Wars and Con-
flicts in American Culture* (Roma, 1999),
e, con Cristina Giorcelli e Camilla Catta-
rulla, *Città reali e immaginarie del conti-
nente americano* (Roma, 1999).

Volume stampato
presso la Ipergraf s.r.l. (Roma)
per conto di Lozzi & Rossi Editori

Lire 15.000
€ 7,8