

MARINA CAMBONI

DOPPIO O QUASI DOPPIO:  
NOME, STORIA, RAPPRESENTAZIONE  
IN POE, MELVILLE, DELILLO

*Abstract:* The essay focuses on the affective component of personal names in three representative literary texts: E.A. Poe's *William Wilson*, Herman Melville's *Moby-Dick*, and Don DeLillo's *Underworld*. It argues that the authors' choice of names, and the way they play with artistic doubling, is functional to both their exploration of individual and national identity, and their representation of historical and cultural transformations in the United States.

*Keywords:* Affect, personal names, E.A. Poe, H. Melville, Don DeLillo

In un precedente contributo la mia attenzione si era rivolta al rapporto fra nome e identità e alla sua funzione auto e mito-poetica, nella cultura americana, spesso coniugata con un percorso di autodeterminazione e il perseguimento del successo.<sup>1</sup> Proseguendo nell'esplorazione del nome, quanto segue ne indaga la dimensione affettiva, ovvero il suo prestarsi a fungere da nodo relazionale operante su distinti piani: personale e psicologico, mitico e narrativo, storico e culturale. Melissa Gregg e Gregory J. Seigworth definiscono l'affettività come «forza o forze dell'incontro» e della relazione, energia che sta fra corpo e mente, in cui converge la capacità del corpo di essere soggetto e oggetto di emozione.<sup>2</sup> In prospettiva psicanalitica, l'affetto denomina, con Irène Matthis, «l'aspetto psichico di ... processi somatici» che sono emozioni e sentimenti, ovvero ciò che proviamo nella nostra interazione con gli altri e l'ambiente, e ciò che internamente 'sentiamo' quali soggetti di emozione.<sup>3</sup> Se lo si annovera fra le forze dell'incontro fra individuo e collettività, il nome può essere a sua volta definito come quel *topos*, o luogo linguistico, in cui convergono processi psichici consci e inconsci e in cui si incontrano emozioni individuali e sentimenti storici e culturali. Nel nome può insistere allora non solo la relazione fra io e altro, io e mondo, ma fra presente e passato, fra sentimento e coscienza, fra rinnovamento e conservazione.

<sup>1</sup> Vedi a riguardo MARINA CAMBONI, *Fra Hilda Doolittle e Marilyn Monroe: il nome nella letteratura e cultura americana del novecento*, «il Nome nel testo», 15 (2013), pp. 151-166.

<sup>2</sup> Vedi l'introduzione al volume da loro curato, *The Affect Theory Reader*, Durham/ London, Duke University Press 2010, p. 2.

<sup>3</sup> IRÈNE MATTHIS, *Per una metapsicologia dell'affetto*, «Ricerca Psicoanalitica», XIII (2002) 3, p. 242.

Nella singola opera poetica o narrativa, il nome assolve in genere una funzione interna individuante e coesiva. A livello intertestuale e interdiscorsivo, però, esso diviene spesso perno di relazioni disgiuntive, quasi fosse una lente deformante che crea spaesamento e distanza critica, segnalando una svolta, talvolta radicale e innovativa, all'interno di una tradizione letteraria o culturale.

*William Wilson* (1839) di E.A. Poe, *Moby-Dick, Or The Whale* (1851) di Herman Melville, e il recente romanzo di Don DeLillo, *Underworld* (1997), tre opere emblematiche della letteratura americana e delle sue trasformazioni, sono state scelte per il loro presentare tipi di relazionalità del nome connessi ad altrettanti modi di immaginare l'io e l'America statunitense, con i suoi limiti e possibilità. Se Poe gioca sul doppio e sul *Doppelgänger*, e quindi sul lato oscuro dell'identità, usando il nome come base strutturale e narrativa dei suoi racconti, Melville lo adotta per porre in correlazione personaggi dell'America dell'Ottocento e la loro eredità puritana con i personaggi biblici di cui si portano addosso il nome, costringendo a una lettura incrociata del suo romanzo-balena e della Bibbia, con un totale capovolgimento delle gerarchie. Dal canto suo, l'italo-americano Don DeLillo con l'immaginario *Cotter Martin*, un ragazzino afro-americano newyorkese la cui azione avvia la sua storia, richiama, deformandolo, il nome di un famoso puritano, *Cotton Mather*. Con questo doppio che non è doppio, l'autore non solo suggerisce il riesame del canone letterario e culturale, ma propone una ridefinizione storicizzata e complessa del 'soggetto' identitario americano, in passato selettivamente e monologicamente rappresentato come bianco di ascendenza britannica.

## 1. *Le emozioni della volontà*: William Wilson

*William Wilson*: questo noto, notissimo racconto di Poe scritto nel pieno dell'Ottocento romantico e pubblicato in volume nel 1840 fra i *Tales of the Grotesque and Arabesque*,<sup>4</sup> è più che mai rappresentativo della sua concezione della letteratura come costruzione artistica che ha come oggetto il piacere, e del lavoro dell'artista come giocatore e insieme compositore che opera con i materiali – insieme concreti ed emotivi – che sono le lettere e i suoni, le frasi e le storie, per trasformare ciò che è convenzionale in qual-

<sup>4</sup> Pubblicato in rivista nel 1839, il racconto fu poi inserito nella prima edizione dei *Tales*, in due volumi (Philadelphia, Lea and Blanchard 1840), ora reperibile anche in rete: <<http://www.epoe.org/works/editions/tgavolI.htm>>. Da questa edizione saranno tratte le citazioni dal testo, e riportate nella mia traduzione.

cosa di emozionalmente carico, in cui il caso diviene necessità. Nei suoi racconti i nomi perdono la compattezza identitaria e il riferimento a contesti sociali per divenire luoghi attorno a cui si sviluppa una storia di profonda scissione individuale. Con Poe i nomi acquisiscono lo *status* di vere e proprie 'stanze' mentali in cui si svolge il dramma dell'animo umano, si registra lo sdoppiamento che precede il frantumarsi e l'annientarsi del narratore-protagonista, ingaggiato nella lotta fra positività e negatività dell'agire. Il nome viene quindi chiamato a inscenare l'atemporale antagonismo di bene e male, vita e morte, razionale e irrazionale in una cultura fortemente segnata dal calvinismo puritano. In *William Wilson* la lotta investe innanzitutto il personaggio narrante, ma attraverso questo si proietta sull'intera cultura americana denunciandone la scissione costitutiva, la fenditura rappresentata dalla schiavitù nella costruzione della nazione, che di lì a pochi anni avrebbe portato alla Guerra Civile.<sup>5</sup>

Nel nome di William Wilson il doppio è giocato a tutti i livelli del racconto. D'altronde il narratore ci dice che si tratta di un nome fittizio anche se non lontano dal vero. Non solo nella storia incontriamo due personaggi chiamati William Wilson, ma già nel nome e cognome che dà titolo al racconto individuiamo un duplice raddoppiarsi di lettere e senso. Il gioco del doppio inizia difatti con la lettera iniziale di nome e cognome, *W* (vu doppia), per proseguire con la sua ripetizione e con l'iterazione di *Wil(l)*. Se il nome cela difatti 'Will I Am', 'Io sono volontà', la volontà eccessiva che caratterizza il narratore William Wilson è ribadita dal suo cognome, leggibile come 'Wil Son', ovvero 'figlio della volontà'. È questo eccesso a divenire il motore stesso della storia, che si sviluppa come dramma del negativo e trasgressivo William, il quale trova il suo volere continuamente contrastato da un William positivo, suo antagonista. D'altro canto, il secondo William Wilson non solo possiede un'altrettanto ostinata volontà di agire correttamente, ma la sua presenza ha dall'inizio qualcosa di fantasmatico, di psichico. La conformazione degli organi vocali gli impedisce difatti di alzare la

<sup>5</sup> Da un lato la storia rimanda alla biografia dell'autore (esplicita corrispondenza di data di nascita e di esperienza scolastica), dall'altro ha implicazioni storico-culturali. Facendo di William Wilson una sorta di suo *alter-ego*, Poe non solo proietta il conflitto del personaggio fuori del testo, abolendo i confini fra realtà e finzione, e moltiplicando il doppio immaginario con un doppio in carne ed ossa, ma ne fa espressione dell'inconscio collettivo di una nazione che ha costruito la sua democrazia bianca sacrificando gli schiavi neri e i 'rossi' nativi. Si veda quanto scrive la scrittrice premio Nobel Toni Morrison nel suo *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992, trad. it. *Giocchi al buio*, Milano, Frassinelli 1994). Lo stesso presidente degli Stati Uniti, Barack Obama, ha evidenziato come il buco nero del razzismo stia al centro della Dichiarazione d'Indipendenza, quando ha affermato che «lo spirito di libertà» che animò gli estensori di quella dichiarazione, i Padri Fondatori, non si estese «agli schiavi che lavoravano i loro campi, facevano i loro letti e allevavano i loro figli». *The Audacity of Hope*, New York, Three Rivers Press 2006, p. 95, mia traduzione.

voce, sì che le sue parole sono piuttosto percepite come un sussurro, vera e propria eco della voce del suo omonimo. Non per altro sarà quel sussurro a segnalare la sua presenza a ogni reincontro tra i due, nel corso del rapido scivolare verso la più totale dissolutezza morale che caratterizza la giovinezza di William Wilson.

Ma quando Poe fa dire al suo William narratore, «I grew self-willed, addicted to the wildest caprices» («divenni sempre più testardo, dedito ai più folli capricci», corsivo mio), ancora un volta la ripetizione della *w*, associando *will* a *wild* ('selvaggio', 'indomito', 'strano', 'stravagante') mette in guardia noi lettori dal considerare il nome, e il gioco narrativo che ne scaturisce, come prodotto di pura razionalità combinatoria, perché l'irrazionale che abita l'inconscio fa parte integrante della lettera. La volontà di William Wilson, fondamentale asociale e trasgressiva, sarà, come la fenditura della casa Usher, il male che, dividendo il personaggio in due, lo porterà all'autodistruzione.

È nondimeno l'associazione di *will* e *wild* che ci guida verso la qualità affettiva del nome proprio. Al narratore, difatti, il suo nome suscita disgusto, una delle emozioni base.<sup>6</sup> Ma solo nella relazione con il suo *alter-ego* il disgusto, che investe in prima istanza il suo corpo e il suo sé, si proietta all'esterno divenendo rabbia, l'emozione ancora più forte da cui scaturisce la sua aggressività. È difatti quando ode il suo nome iterarsi all'appello del suo doppio-antagonista, che questa gli si scatena dentro

Sempre avevo *provato avversione* verso il mio inelegante patronimico e verso il nome che lo precede, comunissimo se non proprio plebeo. Quelle parole erano veleno per le mie orecchie; e quando, il giorno del mio arrivo, un secondo William Wilson arrivò al collegio, *provai rabbia* verso di lui a motivo del nome, e un raddoppiato *disgusto* verso il nome perché lo portava un estraneo<sup>7</sup> [corsivi miei].

Il narratore vorrebbe assoggettare l'altro William Wilson alla sua volontà. Questi, però, gli resiste tanto da fargli paura. Ed è lo scontro di volontà opposte, e il gioco di aggressione e resistenza che, generando un sentimento ancora più forte, la paura, diviene la molla della storia. Nella scena del duello finale sarà il riflettersi del narratore nello specchio a svelare la scissione nella sua coscienza, mettendo a nudo la co-presenza della razionalità narrativa dell'autore che ogni particolare costruisce come fosse l'ingranaggio di

<sup>6</sup> Per un' articolata discussione delle emozioni, dei sentimenti e della coscienza a partire da studi neurobiologici e in relazione sia a processi psichici che sociali si veda ANTONIO ROSA DAMASIO, *Emozione e coscienza*, Milano, Adelphi 2000, e *Il sé viene alla mente: la costruzione del cervello cosciente*, Milano, Adelphi 2012.

<sup>7</sup> EDGAR ALLAN POE, *William Wilson*, cit., pp. 37-38. [Mia traduzione].

una macchina inventata per produrre un effetto sorpresa nei lettori, e l'irrazionale discesa verso il male e la morte del protagonista, con le emozioni a fare da connettivo.

## 2. *Ishmael e Ahab: nomi e miti d'identità*

Se il racconto di Poe fornisce il prototipo della linea narrativa e letteraria che in Europa porterà, tramite Baudelaire e Mallarmé, alla teorizzazione dell'arte per l'arte, *Moby Dick* di Melville, s'inserisce appieno nel clima del romanticismo trascendentalista di metà Ottocento con la sua riflessione identitaria, la critica del puritanesimo e del presente espandersi degli Stati Uniti dall'Atlantico al Pacifico. L'occupazione del continente a scapito delle popolazioni native e dell'integrità del territorio, all'insegna di un distruttivo sfruttamento delle risorse naturali e del lavoro di schiavi; il sacrificio di esseri umani, terre e animali fatto al dio denaro, è questo per Melville il peccato che dannerà l'America.

*Moby-Dick; or, The Whale*, romanzo d'avventure di mare, è altresì un'epica americana che ha come personaggi Ishmael<sup>8</sup> e la ciurma di marinai imbarcati sulla baleniera Pequod e come eroe il Capitano Ahab. La gamba portata via ad Ahab da Moby-Dick, un gigantesco capodoglio bianco, e sostituita da una protesi d'avorio di balena, è il *casus belli*, ragione e pretesto di quella passione di vendetta che è il motore primo della caccia condotta con ossessiva determinazione da un Ahab diabolicamente riuscito a conquistarsi il pieno sostegno del suo equipaggio, un esercito che segue fedele il suo capo. In questo quadro la caccia alla balena trasforma in una guerra contro un nemico mortale quella che aveva l'apparenza di una semplice storia di esplorazioni e di avventure sui mari, di imprese commerciali ottocentesche, di sfruttamento di una risorsa economica come la balena. L'inseguimento e l'attacco, lo scontro all'ultimo sangue fino all'annientamento finale di Ahab, ha momenti che ricordano le grandi sfide delle epopee classiche, mentre la fine dell'equipaggio e la distruzione della nave riporta alla mente la fine disastrosa di Troia, con Ishmael unico scampato alla forza distruttiva degli abissi, Enea e Virgilio insieme. E tuttavia, la monomania di Ahab, come la

<sup>8</sup> I nomi *Ishmael* e *Ahab* vengono tradotti in italiano con 'Ismaele' e 'Achab'. Nella mia analisi devo però conservare la forma inglese dei loro nomi, mutuati da personaggi biblici, che Melville riprende dalla traduzione della Bibbia voluta da Re Giacomo. A questa edizione, nota come King James Bible, l'autore americano fa riferimento, riprendendone lettere, nomi e storie, espressioni e linguaggio. In questo caso è importante conservare la versione inglese per la presenza sia nel nome di Ishmael che in quello di Ahab, della lettera *H*, lettera importante in tutta la vicenda narrata.

folia di Don Chisciotte, rievoca una lotta perdente, una lotta contro qualcosa che, come i mulini a vento, è proiezione di stati interiori, di allucinazioni mentali. Il romanzo, in questo modo, ci racconta ancora una volta la fine dell'epica in epoca moderna, e insieme la fine del tempo mitico dell'America terra vergine, contesto del ritorno umano al felice stato adamitico del Paradiso Terrestre; ritorno che la Dichiarazione d'Indipendenza delle colonie americane sembra ribadire con la sua proclamazione del diritto umano alla vita, alla libertà e alla ricerca della felicità («pursuit of happiness»). Critico del fatto che la felicità sia stata fatta coincidere col possesso e la ricchezza, e quindi col danaro quale valore associato alla libertà, Melville fa compiere un gesto significativo al suo capitano Ahab. Gli fa inchiodare un doblone d'oro all'albero maestro della baleniera, come ricompensa per chi avvisterà per primo la balena bianca. Ma sappiamo che la baleniera Pequod, che deve il nome a una tribù indiana estinta, finirà in frantumi e la balena trascinerà nel fondo degli abissi il capitano stesso.

### *Ishmael*

«Call me Ishmael» ('Chiamatemi Ismaele'), si presenta il narratore in apertura del racconto, quasi fosse davanti a noi in carne e ossa. Quel nome, non necessariamente autentico come nel caso di William Wilson, è il terreno d'incontro con i destinatari, interni ed esterni alla storia, lo spazio letterale e letterario di una relazione, che è anche relazione tra autore e pubblico e fra vecchi e nuovi miti. D'altronde i nomi, sottolinea il semiologo russo Jurij Lotman, non solo individuano e contribuiscono alla costruzione realistica del racconto, ma sono luoghi privilegiati in cui si incardina la dimensione mitica del narrare.<sup>9</sup>

Scegliendo per sé il nome di Ishmael, il personaggio melvilliano lega la sua narrazione alla narrazione mitico-religiosa della *Bibbia*, testo su cui si è formata ed è cresciuta la cultura puritana d'America, profondamente identificata con quella del Popolo del Libro. Nella *Bibbia* Ishmael è il figlio generato da Abram con la concubina Hagar, schiava egiziana della moglie Sarai che, ormai vecchia e senza speranze di procreare, suggerisce al patriarca di assicurarsi in questo modo una discendenza (*Genesi* 16, 3-16).

Il racconto biblico vuole che in seguito Sarai, gelosa della maternità di Hagar, la maltratti a tal punto da spingerla a scappare e a rifugiarsi nel deserto. Nel pieno della disperazione, un angelo inviato da Dio parla a Hagar e, dopo

<sup>9</sup> Vedi a riguardo di JURIJ MICHAJLOVIČ LOTMAN, «Mito – Nome – Cultura» in JURIJ MICHAJLOVIČ LOTMAN, BORIS ANDREEVICH USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani 1975, pp. 83-110.

averle comunicato che aspetta un figlio, le ingiunge: «you shall *call his name Ishmael*» («lo chiamerai Ismael», corsivo mio) a segno che Dio ha ascoltato la sua afflizione. Il significato ebraico del nome, difatti, è ‘Dio ascolta’.

Accostando l’ingiunzione divina «call his name Ishmael» all’auto-denominazione del narratore di *Moby-Dick*, «Call me Ishmael», non sfugge come Melville, nel riprendere le parole attribuite a Dio, non solo innesti il suo romanzo nel testo biblico, ma inserisca Ishmael nella duplice posizione di detentore d’autorità e locutore-messaggero, che nel testo biblico erano appartenute rispettivamente a Dio e all’angelo suo messaggero. Nell’autonominarsi, quindi, l’Ishmael melvilliano assume su di sé il ruolo divino, e in questo modo sottrae a Dio l’arbitrio della scelta non solo del suo nome, ma della sua stessa identità e quindi del suo destino. Come il Poeta di R.W. Emerson, egli è un ‘sayer’, un ‘dicitore’, «colui che parla, colui che dà nomi e rappresenta la bellezza», e che per il filosofo trascendentalista corrisponde a altrettanti nomi, figure concettuali o immaginarie e mitiche che simbolicamente rinviano alla nascita e rinascita, alla morte e resurrezione e al materializzarsi della parola, che unisce divino e umano, al Cristo quindi quale ‘parola’, ‘Verbo’ che media fra Dio e essere umano, fra finito e infinito, fra limite e possibilità.<sup>10</sup>

Ma Ishmael è altresì il giovane uomo che, lasciata New York, si è imbarcato fra la ciurma del Pequod per fare un’esperienza di mare. In quanto personaggio, egli racchiude nel suo nome, come versione prima di un antico palinsesto, la sua storia biblica. Della vicenda abbiamo visto finora solo gli antefatti: il concepimento, la cacciata di Hagar, il favore accordato, non a lei – puro veicolo – ma alla sua progenie, da Dio. Nel seguito della storia, Dio interviene una seconda volta nella vicenda di Ishmael e Hagar. Tredici anni più tardi, quando Abram ha 99 anni, Dio gli propone un patto che farà di Israele il popolo di Dio purché rinunci a tutti gli dei pagani. Da quel momento Abram aggiungerà una *H* al suo nome, a segno dell’elezione e a testimonianza del patto con Dio (*Genesi* 17, 1-6). Per garantire ad Abramo una stirpe pura, Dio farà infine concepire alla vecchia moglie un figlio legittimo. Anche in questo caso il nome *Sarai* sarà trasformato in *Sarah* e il figlio, a cui sarà imposto il nome di Isacco, sarà il fondatore della grande progenie d’Israele, il popolo di Dio (*Genesi* 17, 16-19). Sarah, portando materialmente a compimento la decisione di Dio, scaccia definitivamente Hagar e Ishmael che, dopo aver rischiato di morire di fame e di sete nel deserto di Betsabea, si salvano ancora una volta per volere divino.

<sup>10</sup> Vedi, di RALPH WALDO EMERSON, «The Poet», *Emerson's Essays*, Introduction by S. Paul, Everyman's Library, London, Dent/ New York, Dutton 1971, p. 206. Ed. it. *Saggi*, Introduzione, traduzione e note di P. Bertolucci, Torino, Boringhieri 1962, pp. 269-271.



Il patto fra Abraham e Dio, a cui si ispireranno anche i primi coloni anglo-puritani,<sup>11</sup> avrà però un suo prezzo. Connessa con l'elezione del popolo ebraico è difatti l'esclusione di ogni altro popolo, simbolicamente rappresentato da Ishmael. Ma, come anticipato dall'angelo all'annuncio del concepimento, Ishmael «*will be a wild man; his hand will be against every man and every man's hand against him; and he shall dwell in the presence of all his brethren*» (*Genesi* 16, 12).<sup>12</sup>

Nella traduzione italiana del versetto, Ishmael «sarà un uomo selvaggio come un onagro», ovvero come un asino selvatico, agile e veloce. Come l'onagro, quindi, Ishmael (e le tribù da lui discendenti), sarà caratterizzato dall'insofferenza per qualsiasi autorità, un umore vagabondo e combattivo, dalla separatezza e marginalità, proprio come i nomadi del deserto di fronte a tutti i fratelli sedentari. Nella versione inglese, il ripetuto '*will*' che contiene insieme futuro e volontà, sottolinea l'attributo '*wild*', non solo indirettamente connettendo il William Wilson di Poe a Ishmael, ma riconducendo entrambi alla '*wilderness*' e ai nativi, prefigura per entrambi un tratto identitario americano legato al nomadismo libertario della mente di chi abita un territorio selvaggio.

Distinguendo e discriminando fra i due figli, quello bianco legittimo, «figlio nato in virtù della promessa», e il figlio di colore natogli da serva egiziana<sup>13</sup> prima del patto con Dio, Abram/Abraham fa di Ishmael, l'ibrido 'ban-

<sup>11</sup> William Bradford, uno dei componenti del primo gruppo di 102 coloni inglesi puritani insediatisi stabilmente, nel 1620, in quel che ora è il New England, racconta nel suo *Of Plimoth Plantation* ([http://faculty.gordon.edu/hu/bi/ted\\_hildebrandt/nereligiouhistory/bradford-plimoth/bradford-plymouthplantation.pdf](http://faculty.gordon.edu/hu/bi/ted_hildebrandt/nereligiouhistory/bradford-plimoth/bradford-plymouthplantation.pdf)) come a bordo della nave Mayflower, essi, ispirandosi al patto biblico di Abramo con Dio, sottoscrissero un patto, ovvero un contratto sociale, che viene considerato fondativo della Costituzione Americana. Definendosi un popolo liberatosi dalla schiavitù del Papa e dalle persecuzioni anglicane, in analogia con gli ebrei che erano riusciti ad attraversare il Mar Rosso sfuggendo alla schiavitù egiziana, i primi puritani leggevano anche la traversata atlantica come esperienza e immagine analogica della traversata del Mar Rosso. Per loro la fuga dall'Egitto era il modello della loro fuga dall'Europa, e l'America la Terra Promessa. Considerandosi il nuovo popolo eletto, i puritani, alla stregua degli Ebrei, avevano fondato la loro religione sulla parola di Dio, la *Bibbia*, leggendo i personaggi e le storie là narrate, come modelli e anticipazioni della loro stessa storia. Ma con il modello d'identità e con il Libro, i puritani optavano anche per un Dio padrone assoluto e imperscrutabile della salvezza e della dannazione degli uomini. E, come tutti i riformati di tradizione calvinista, ponevano all'origine della storia umana il peccato di disobbedienza di Adamo ed Eva che, come una tara nella loro progenie, poteva solo e ineluttabilmente tendere verso il male.

<sup>12</sup> «Egli sarà un uomo selvaggio come un onagro: la sua mano sarà contro tutti e quella di tutti contro di lui: abiterà dirimpetto a tutti i suoi fratelli». (*La parola di Dio*, trad. it. F. Nardoni, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina 1972). Le successive traduzioni italiane del testo biblico saranno tratte da questa edizione.

<sup>13</sup> Nella terminologia biblica 'egiziano' è spesso sinonimo di 'nero'. Cfr. JOHN KITTO, *Cyclopaedia of Biblical Literature*, Edinburgh 1848; VIOLA SACHS, *The Game of Creation: The Primeval Unlettered Language of Moby Dick; or, the Whale*, Paris, Editions de la Maison de L'homme 1982, p. 68.



dito', il fuori-legge. Ma Ishmael è e *non* è ebreo. E nel suo nome, la lettera *H* ne porterà il segno, divenendo così anello di congiunzione di due storie che si divaricano, nella *Bibbia* come nel romanzo di Melville.

L'Ishmael di Melville, difatti, recupera la storia del *Genesi* per narrarla non dalla prospettiva di Dio-Abramo-Isacco, ma da quella del portavoce di colui che fu escluso. La sua narrazione è un atto di parola e di rivolta verso quel Dio che ha voluto popoli eletti e popoli esclusi, e il Libro che lo rende pubblico è, nel titolo di un saggio di Viola Sachs, la contro-bibbia melvilliana.<sup>14</sup>

### *Ahab*

Associati da un antagonismo speculare, *Ahab* e '(The) *Whale*' formano una coppia drammatica che si manifesta anch'essa già nel nome: cinque lettere per ciascuno con la *H* in seconda posizione, l'afona emissione d'aria che è il suo suono indispensabile e vitale per entrambi. La *H* si rivela essere il primo filo che unisce i tre protagonisti: la distinta, simmetrica, presenza della lettera nel nome di ciascuno testimonia, difatti, il suo costituire un vero e proprio cordone ombelicale che lega Ahab, la balena e Ishmael.

Ahab il personaggio, il capitano della baleniera Pequod, non farà la sua comparsa sulla scena del romanzo se non molto dopo che la nave aveva preso il largo. Prima che l'individuo in carne ed ossa emerga dal ventre della baleniera sarà il suo nome a presentarlo. Quando, nel sedicesimo capitolo, Ishmael, salito sul Pequod con l'intenzione di imbarcarsi, chiede a Peleg, il proprietario, dove può incontrare il capitano, questi, lo presenta con queste parole:

He's a queer man, Captain Ahab – so some think – but a good one. Oh, thou'lt like him well enough; no fear, no fear. *He's a grand, ungodly, god-like man, Captain Ahab*; doesn't speak much; but, when he does speak, then you may well listen. Mark ye, be forewarned; Ahab's above the common; Ahab's been in colleges, as well as 'mong the cannibals; been used to deeper wonders than the waves; fixed his fiery lance in mightier stranger foes than whales. His lance! aye, the keenest and the surerest that out of all our isle! Oh! ... he's Ahab, boy; and *Ahab of old, thou knowest, was a crowned king!*<sup>15</sup> [corsivi miei].

<sup>14</sup> *La contre-Bible de Melville: Moby Dick dechiffré*, Paris/ La Haye, Mouton 1975.

<sup>15</sup> *Moby-Dick or The Whale*, The Northwestern-Newberry Edition, a c. di H. Hayford, H. Parker e G. Thomas Tanselle, Evanston/ Chicago, Northwestern University Press e The Newberry Library 1988, p. 84. «È uno strano uomo, il Capitano Ahab – almeno così pensano alcuni – ma è buono. Oh, ti piacerà proprio; no, non temere. Ha grandezza il Capitano Ahab, quest'uomo divino e senza dio.

La tensione prodotta dall'ossimoro degli attributi 'ungodly' ('empio', letteralmente, 'senza Dio'), e 'god-like' ('simile a Dio') proietta l'immagine di un Ahab scisso. Somigliante a un eroe omerico nel suo divino aspetto, regale nel portamento e nell'autorevolezza, nel suo intimo porta anche la grandezza luciferina di chi sfiderà Dio, e la *hybris* di un gigante come Prometeo.<sup>16</sup>

In sintonia con il pensiero romantico, Ahab è un genio «abituato a meraviglie più profonde del mare». In lui l'esperienza fisica del corpo, l'avventura per mare, e l'esperienza intellettuale dell'anima si fondono come nella metafora melvilliana. Ma il punto forte della sua identità è il nome, *Ahab*, che racchiude la complessità e l'unicità dell'uomo. Peleg lo fa notare a Ishmael, ma più avanti nella storia sarà lui stesso a dire di sé «Ahab sarà per sempre Ahab», implicitamente sottolineando l'affinità con il personaggio biblico di cui porta il nome.<sup>17</sup>

Se Peleg proietta un'immagine positiva di Ahab, quale individuo originale e regale, tutt'altro ritratto propone Ishmael, quando cita l'altro aspetto della storia dell'Ahab biblico, trasgressore della volontà di Dio e perciò condannato a vile morte: «And a very vile one. When that wicked king was slain, the dogs, did they not lick his blood?». <sup>18</sup> Settimo re del regno del nord, chiamato 'Regno d'Israele', Ahab era figlio di Omri che, «fece agli occhi del Signore peggio di tutti i suoi predecessori» (*I Libro dei Re*, 16, 25). Divenuto a sua volta re d'Israele, Ahab, il cui nome significa 'fratello del padre', ne aveva seguito le orme, rendendosi invisibile a Dio. Aveva difatti sposato Jezebel, donna idolatra, e permesso che convivessero la religione monoteista del suo popolo e quella politeista della moglie, in questo modo facendo «ciò che è male agli occhi del Signore» (*I Libro dei Re* 16, 30-31).<sup>19</sup>

Non parla molto, ma quando parla è bene che tu lo stia a sentire. Dammi retta, sta attento. Ahab è superiore agli uomini comuni: è stato sia all'università che fra i cannibali. Ha familiarità con meraviglie più profonde dei mari; ha confitto il suo arpione infuocato in nemici più strani delle balene. Il suo arpione, sì, l'arpione più appuntito e preciso della nostra isola... Lui è Ahab, ragazzo; e Ahab nell'antichità, e tu lo sai, era un re incoronato!» [Mia traduzione].

<sup>16</sup> Si veda quanto scrive FRANCIS OTTO MATTHIESSEN nel suo *American Renaissance* quando, sottolineando la scissione di Ahab, lo definisce un «Prometeo in cui l'intensità di pensiero ha creato un avvoltoio» (London-New York, Oxford University Press 1968, p. 448). Per un esame dell'aspetto diabolico associato al nome di Ahab, si veda di GEOFFREY SANBORN, *The Name of the Devil: Melville's Other «Extracts» for Moby-Dick*, «Nineteenth-Century Literature», 47 (1992), 2, pp. 212-235.

<sup>17</sup> «Ahab is forever Ahab». HERMAN MELVILLE, *Moby-Dick*, cit., p. 563. Sempre Peleg, ribadendo che nell'antichità Ahab era un re incoronato, aggiunge un altro filo al tessuto di relazioni che lega Ahab alla balena, animale che appartiene ai re e il cui olio ne unge le fronti all'incoronazione.

<sup>18</sup> Ivi, p. 88. «Morte assai vile. Non furono i cani a leccare il suo sangue, quando quel re malvagio fu ucciso?».

<sup>19</sup> La *Bibbia* dice che Ahab, per compiacere la moglie, accettò il culto di due divinità: Baal, la grande divinità celeste dei semiti pagani che ebbe a Samaria un altare e un tempio e Asera, che era la madre degli dei, che vi ebbe un «palo sacro».

Ahab morirà nel corso di una campagna contro il re di Aram, dopo aver inutilmente tentato di sottrarsi alla morte preannunciatagli dal profeta Michea, travestendosi da semplice soldato. Anche così nascosto, morirà colpito da una freccia, e il suo cadavere insanguinato, a estremo disonore, verrà leccato dai cani prima di essere buttato nella piscina dove si lavano le prostitute.

Diversamente che nel caso di Ishmael, che si è dato il proprio nome, nel romanzo di Melville, il destino di Ahab è segnato dal suo aver ricevuto quel nome 'malvagio', che s'infiltra dentro alla sua persona, determinandone il destino quasi fosse trasmesso geneticamente

*Il Capitano Ahab non si è dato il nome.* Lo deve all'estro ignorante e stupido di una madre vedova e insensata. Eppure la vecchia *squaw* Tistig, di Gay-head, aveva detto che il nome si sarebbe dimostrato in un certo senso profetico. [...] non far torto al Capitano Ahab perché gli capita di avere un *nome malvagio*.<sup>20</sup> [corsivi miei].

Ahab non ha scelto il suo nome e pur tuttavia, come dice l'indiana Tistig, il nome si rivelerà profetico. Anche in questo caso, come nei casi esaminati in precedenza,<sup>21</sup> il nome di Ahab è frutto di un duplice arbitrio: della madre a livello della storia, e dello scrittore a livello della narrazione. Nel nome di Ahab non è quindi solo inscritta la storia del suo omonimo ebreo ma è inscritto un modello che condiziona la sua vita e ne determinerà lo sviluppo. Perciò Ahab, pur non responsabile del suo nome, con ogni sua azione non farà che portare a compimento la storia di vita in quel nome inscritta, quasi la stessa storia si ripetesse nel contesto americano.

Nel romanzo di Melville la morte di Ahab segna anche la sconfitta della metafisica puritana che nel mondo degli esseri viventi, uomini e animali, ha prodotto solo distruzione. E i nomi dei due protagonisti, proponendo una relazione critica col passato, offrono anche una diversa rifrazione dello specchio in cui l'io americano si riflette, riaffermando l'importanza del corpo vivente e della vita, contro l'idea e l'ascesi puritana, che nella sua sete di divino, in competizione col divino, diviene satanica sete di onnipotenza e distruttiva, egemonica ambizione.

### 3. *L'America e il mondo globale*

Ben diversa è la prospettiva sul mondo e il presente dell'autore di *Underworld*, romanzo-*monstre* di 825 pagine, *monstre* come il *Moby-Dick* di

<sup>20</sup> MELVILLE, *Moby-Dick*, cit., pp. 84-85.

<sup>21</sup> Vedi la discussione del rapporto fra nome e identità in CAMBONI, *Fra Hilda Doolittle e Marilyn Monroe*, cit.

Melville a cui, con un gesto tipico del romanzo post-moderno, DeLillo allude tramite uno dei suoi personaggi, il graffitista Ismael Moonman. In *Underworld*, meritatamente considerato uno dei grandi romanzi statunitensi della seconda metà del Novecento,<sup>22</sup> prospettiva critica e volontà di rappresentazione della complessità culturale americana confluiscono nel tema, nella costruzione dei contesti in cui si sviluppa l'azione e nell'articolazione del discorso narrativo. Gli stessi personaggi di *Underworld* sono, oltre che individui, espressione di processi storici specifici. Diversamente dal romantico Melville, DeLillo non contrappone individuo e società, privato e pubblico perché, come asserisce Frank Lentricchia, per lui «la forma della cultura detta la forma del sé individuale».<sup>23</sup> E nel romanzo è molto labile, come vedremo, anche la linea che confina i personaggi storici e quelli di finzione nei limiti di due universi distinti. Emblematico il caso del nome Edgar, che nel romanzo collega John Edgar Hoover, storico capo dell'FBI, Sorella Edgar, e Edgar Allan Poe, il poeta di cui la suora è consapevole di portare il nome e che rievoca mentre memorizza i versi di *The Raven*.<sup>24</sup>

La sottintesa associazione che, attraverso il nome, connette il fittizio *Cotter Martin* del romanzo a *Cotton Mather* (1663-1728),<sup>25</sup> uno dei personaggi che hanno costruito la storia americana, è una delle modalità con cui DeLillo trasmette la sua convinzione che la cultura, come la storia, costituisce un'ineludibile dimensione collettiva, e quindi uno strumento a disposizione di tutti.<sup>26</sup> Contribuendo alla costruzione dell'identità individuale, la cultura ne attraversa le differenze, costituendo un *continuum* che lega il presidente della nazione e l'ultimo dei diseredati.

Ma la differenza di colore, di età, di tempo storico, che distanzia Cotter Martin da Cotton Mather a sua volta esalta, quasi fosse un salto genetico, il cambiamento e la riorganizzazione che l'emergere di nuovi soggetti impone

<sup>22</sup> Si vedano, in particolare, JOHN N. DUVALL, *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, New York, Cambridge University Press 2008; PAUL GIAIMO, *Appreciating Don DeLillo: The Moral Force of a Writer's Work*, Santa Barbara (CA), Praeger 2011; CHRISTOPHER DONOVAN, *Postmodern Counter-narratives: Irony and Audience in the Novels of Paul Auster, Don DeLillo, Charles Johnson, and Tim O'Brien*, New York, Routledge 2005.

<sup>23</sup> FRANK LENTRICCHIA, *The American Writer as Bad Citizen in Introducing Don DeLillo*, a c. di F. Lentricchia, Durham, Duke University Press 1991, p. 2.

<sup>24</sup> DELILLO, *Underworld*, cit., p. 775. Su «Edgar» vedi di JOSEPH DEWEY e IRVING MALIN, 'What Beauty, What Power': *Speculations on the Third Edgar*, in *UnderWords: Perspectives on Don DeLillo's Underworld*, a c. di J. Dewey, Steven J. Kellman e I. Malin, Danvers (MA), Rosemond Publishing and Printing Co 2002, pp. 19-27.

<sup>25</sup> Sulla connessione fra i due si veda anche DUVALL, *Don DeLillo's Underworld: A Reader's Guide*, New York, Continuum 2002.

<sup>26</sup> Per un approfondimento della differenza concettuale fra cultura intesa come bene di cui appropriarsi e cultura come strumento rimando a ITAMAR EVEN-ZOHAR, *Papers in Culture Research*, Tel Aviv, Tel Aviv University 2010.

alla cultura tramandata. Ed è in questo processo che trova posto l'operazione letteraria di DeLillo, che col suo romanzo intende sottoporre a giudizio critico, e allo stesso tempo rimettere in moto, una storia sedimentata e avviata alla rovina.

Diversamente che negli speculari William Wilson di Poe tutti interni alla finzione narrativa, e negli iterati nomi biblici di Ishmael e Ahab riproposti nel *Moby-Dick* di Melville, nel romanzo di DeLillo fra i due nomi, *Cotter Martin* e *Cotton Mather*, esiste solo un rapporto di implicazione, generato dalla somiglianza fonica, e tuttavia somiglianza sufficiente a istituire una relazione di contiguità e discontinuità referenziale. Il nome è così il veicolo di cui l'autore si serve per attraversare la frontiera che separa storia e romanzo, critica e narrativa, finzione e realtà. Senza mai essere nominato, entra per tale via nel romanzo uno dei più famosi e influenti ministri puritani, un personaggio che rivestì un ruolo politico e ideologico importante, e che con i suoi libri, in particolare i *Magnalia Christi Americana* (1702), disegnò la storia e l'identità culturale americana tracciando contemporaneamente gerarchie umane, sociali e di valori.<sup>27</sup>

Protagonista non della Storia ma di quel racconto corale che è il Prologo di *Underworld*,<sup>28</sup> Cotter Martin, marinata la scuola, riesce astutamente a passare i controlli e infilarsi senza pagare nei Polo Grounds, lo stadio da baseball collocato nel cuore di Harlem, in cui si giocherà la partita dei *Giants* contro i *Dodgers* che tiene l'America col fiato sospeso. Su quello stadio converge una gran massa di tifosi, inclusi grandi personaggi dei media e dello spettacolo come Frank Sinatra, e uomini potenti come J. Edgar Hoover, e, attraverso la radio, l'America intera, tutti uniti dal tifo e dall'attesa di quell'emozione coesiva e memorabile che la vittoria della squadra del cuore lascerà loro in eredità. Non per nulla quella partita segna una data storica, il 3 ottobre 1951, lo stesso giorno in cui esplode la prima bomba atomica russa. Anche l'ora stessa in cui la palla segna il punto della vittoria, come il *count-down* nel decollo di uno *sputnik*, diviene punto di riferimento in una cronologia dove non le vittorie nei campi di battaglia ma quelle nei campi da baseball fanno la storia.

Nel romanzo, il luogo e la partita lì giocata sono metafora sia del mondo americano che del mondo *tout-court*, un mondo in cui politica e mass me-

<sup>27</sup> Si veda a riguardo il saggio a lui dedicato da SACVAN BERCOVITCH in *America Puritana*, a c. di G. Nori, Roma, Editori Riuniti 1992.

<sup>28</sup> Originariamente Cotter Martin era il protagonista del lungo racconto intitolato «Pafko at the Wall», pubblicato su «Harper's Magazine» nell'ottobre 1992, divenuto poi il Prologo e primo capitolo di *Underworld*. Nel contesto del romanzo, però, il ragazzino cede il ruolo di protagonista all'italo-americano Nick Shay.

dia, cultura popolare e cultura alta convivono. E la folla in quello stadio è il popolo che fa la sua storia perché per l'autore la storia oggi è «la storia del popolo». <sup>29</sup> E nel romanzo di DeLillo, dove storia americana, storia mondiale e storia immaginata convergono, quella storia inizia con gli anni Cinquanta, con i suoi tifosi tutti rigorosamente maschi, in un mondo stretto nelle morsa della guerra fredda e terrorizzato dal potere distruttivo della bomba atomica.

Nella storia immaginata dall'autore, Cotter Martin riuscirà a impossessarsi della palla da baseball che ha portato i *Giants* alla storica vittoria. Come la palla, il futuro sembra difatti essere nelle sue mani. Non per altro nella prima frase del romanzo Cotter è semplicemente l'*americano* nei cui «occhi brilla una luce che è quasi piena di speranza». E la speranza è nutrita dal desiderio. Ma desiderio e aspirazione «su vasta scala è ciò che fa la storia». <sup>30</sup> Impossessandosi della palla, questo ragazzino nero è colui che solo grazie alla sua abilità, alla sua lungimiranza si è potuto inserire nella storia.

Quella palla da baseball sarà anche l'elemento che connette, passando di mano in mano, sia la narrazione di questo romanzo frammentario, ricco di sottostorie, diffuso, sia questo ragazzino all'ultimo possessore della palla, e protagonista della storia principale di *Underworld*, Nick Shay. Figlio di un uomo di origini italiane probabilmente coinvolto con la mafia che da un giorno all'altro lo ha fatto scomparire, Nick Shay, emancipatosi dal suo passato etnico e biografico anche grazie al cambiamento di nome, si guadagna la vita occupandosi di quel 'sottomondo' in cui le spazzature e i residui più o meno tossici del nostro mondo globalizzato vengono stoccati, nascosti, e riciclati.

Una palla, quindi, che è la palla della storia, pone in relazione Cotter Martin, esponente di quella 'razza' afro-americana fatta vivere ai margini della società, e il figlio di un immigrato italiano, come l'autore stesso. <sup>31</sup> Relazione che fa anche emergere la consapevolezza che nella storia degli Stati Uniti gli immigrati italiani sono stati sfruttati e disprezzati, associati ai neri nelle persecuzioni e nel colore, in quella gerarchia del colore istituita dalle leggi razziali volute dall'egemonica *élite* anglosassone bianca.

Con intuito e lungimiranza il romanzo di DeLillo guarda tuttavia, oltre il presente, verso il futuro. Quel futuro che negli anni Duemila ha dato agli

<sup>29</sup> DELILLO, *Underworld*, cit., p. 60. Sul rapporto fra il romanzo e la storia si veda quanto lo stesso autore dice nell'eccellente documentario a lui dedicato dalla BBC, *Don DeLillo Documentary*. <http://www.youtube.com/watch?v=0DTePKA1wgc>.

<sup>30</sup> DELILLO, *Underworld*, cit., p. 11.

<sup>31</sup> Sulla collocazione di DeLillo all'interno della narrativa di scrittori italo-americani vedi FRED GARDAPHÉ, *Italian Signs, American Streets. The Evolution of Italian American Narrative*, Durham/London, Duke University 1996.

Stati Uniti un presidente afro-americano e un sindaco di New York italo-americano con una famiglia bianco-nera. Un futuro in cui l'identità americana viene continuamente ridefinita, in rispondenza a una società mobile in cui le molte etnie convivono una a fianco all'altra senza che a nessuna sia più permesso di assumersene la rappresentanza esclusiva. Rimossa dalla sua centralità, l'identità bianca e la tradizione anglosassone sono riassorbite come parte della memoria di un'identità plurale e dinamica che, rigettata l'opposizione bianco-nero, centro-margine, ha optato per un dinamismo antiessenzialista e policentrico, sia dal punto di vista etnico-razziale che da quello culturale.<sup>32</sup>

E tuttavia, come nel *Trionfo della morte* di Bruegel, il dipinto su cui l'autore si dilunga nella prima parte del romanzo a sottolineare la minaccia costituita dalla bomba atomica, il futuro cela pericoli e minacce come effetto a lungo termine dell'agire, umano e americano, quasi che il sottomondo di segreti politici nascosti, di detriti prodotti da una rapace economia consumistica, incapace di guardare al futuro, corrisponda a quei morti putrefatti che vengono a reclamare i vivi nel quadro di Bruegel.

Questo futuro, presago e minaccioso, è in qualche modo adombrato anche nella foto di copertina del libro in cui le due torri gemelle si perdono in una nuvola che pare di fumo, mentre un uccello che vola nella loro direzione potrebbe essere un aereo.

*Biodata:* Marina Camboni è professore ordinario di Lingua e letteratura anglo-americana all'Università di Macerata, dove coordina anche il curriculum dottorale in *Modern and Comparative Languages and Literatures*. Traduttrice di poesia e studiosa di poetica, si occupa inoltre di modernismo transatlantico e semiotica culturale. I volumi critici da lei pubblicati includono *Il corpo dell'America: Leaves of Grass 1855* (1990); *Utopia in the Present Tense: Walt Whitman and the Language of the New World* (1994); *Walt Whitman e la lingua del mondo nuovo* (2004); *Networking Women: Subjects, Places, Links Europe-America. For a Re-writing of Cultural History 1890-1939* (2004); *H(ilda) D(oolittle) e il suo mondo* (1995); *H.D.'s Poetry: «the meaning that words hide»* (2003); *H.D. La donna che divenne il suo nome* (2007); *Translating America. The Circulation of Narratives, Commodities and Ideas Across the Atlantic* (2011, co-cura).

marina.camboni@unimc.it

<sup>32</sup> Vedi a riguardo DAVID A. HOLLINGER, *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*, New York, Basic Books 1995. E, per una lettura critica del dibattito relativo alla multiethnicità, CAMBONI, *Identities in Critical Times: Obama's 'Patchwork' and 'the Melting Pot'*, «RSA Journal» 20 (2009), pp. 5-28.



