

INTRODUZIONE A MELVILLE *

Non è compito facile, va subito detto, quello di indicare in breve spazio i caratteri salienti dell'arte di Herman Melville. Ciò è vero, naturalmente, di ogni grande, e anche non grande, scrittore: nel caso di Melville, tuttavia, alla generale difficoltà un'altra se ne aggiunge, di più particolare natura, che nasce dalla qualità medesima dell'arte melvilliana.

Di altri scrittori, e per esempio di un Hawthorne, o di un James, è infatti possibile distinguere, tra i molti temi, tra i vari sentimenti che s'esprimono nelle loro opere, tra i diversi interessi che tali opere muovono, *un* tema, *un* sentimento, *un* interesse predominante che consenta di caratterizzare la loro arte, di individuarne, se non altro, il punto focale: che sarà, in Hawthorne, il senso del peccato e, in James, la vita della coscienza. E intorno a questo centro, a questa « passione dominante », per usare il termine illustre dei *Moral Essays* di Pope, si può costruire un discorso che sarà, necessariamente, generico, ma che almeno un suggerimento riuscirà a darlo.

Ma in Melville è appunto questo centro che sembra mancare; è questa passione dominante che, imponendosi sulle altre, imprima sullo scrittore il proprio indelebile, il proprio riconoscibile segno. Melville affronta, come Hawthorne, il problema del peccato, e scruta, come James, nella vita della coscienza; ma anche descrive con estrema immediatezza la realtà fisica e naturale; rappresenta come pochi una situazione tragica ma è anche capace di esilarante comicità; Melville canta la morte ma anche la vita, la speranza e la rinuncia, l'amore e l'odio, l'umiltà e l'ambizione. E di nessuna di queste disposizioni noi possiamo affermare che lo scrittore la « senta », come si suol dire, più delle altre e innalzi intorno ad essa la propria letteratura. In realtà, si potrebbero applicare a Melville talune delle espressioni che Benedetto Croce, nel suo mirabile saggio, applica a Shakespeare:

* Questo è il testo, modificato e ampliato, di una conferenza tenuta nel maggio del 1957 presso l'Università Bicconi di Milano.

La prima osservazione che balza agli occhi ... è che in lui non prevale un particolare affetto o ordine di affetti; non potrebbe dirsi poeta amoroso, come un Petrarca, o doloroso e disperato come un Leopardi, o eroico, come si dice di Omero ... Il poeta non è di là degli affetti contrastanti, dell'attrazione e della ripugnanza, dell'amore e dell'odio, della speranza e della disperazione, della gioia e del dolore, ma è al di là dell'unilaterale di ciascuno di essi. Egli li accoglie tutti in sé, e tutti non per partirli o versarvi intorno lacrime di sangue, ma per formarne un unico mondo: il mondo shakespeariano...

E potremmo ben dire, noi, il « mondo melvilliano », perché Melville non è attratto da un sentimento più che da un altro ma, come Shakespeare, li « accoglie tutti in sé »; e non tener conto di questo suo atteggiamento, tentare di isolare un motivo particolare, significa non soltanto limitarlo ma altresì deformato, fraintenderlo.

Qui, dunque, la difficoltà dell'interpretazione da parte del critico e del lettore. Ma qui, anche, nella ragione medesima della difficoltà, quella che è la sola possibile chiave per accostarsi a Melville.

Proprio questa varietà, questa molteplicità, se ci rendono più arduo il compito di farne confluire l'opera nello stampo d'una definizione, ci dicono infatti quale sia il problema che lo scrittore intende soprattutto affrontare. Ci dicono, cioè, ch'egli non si rivolge a una realtà particolare, o a una sezione, a un aspetto, della vita, ma che si rivolge appunto a tutta la realtà, a tutta la vita; e che il suo problema non è particolare ma universale: quello del significato della vita; e che l'intera sua opera altro non è che la ricerca di tale significato.

Dire questo può sembrare, forse, dir troppo; ma di Melville, in verità, non si può dir di meno. Melville non è scrittore da mezzi termini; egli giuoca tutte le sue carte, al massimo della posta; e il fine che si propone è quello supremo al quale l'uomo possa giungere, se non è, addirittura, ancora al di là di quello supremo. « Preferisco essere un pazzo piuttosto che un uomo savio », egli scrive in una lettera. « Amo tutti gli uomini che si *tuffano*. Tutti i pesci son buoni a nuotare vicino alla superficie, ma ci vuole una grande balena per andar giù per cinque miglia e oltre ». Melville, appunto, si tuffa, come pochi hanno fatto prima di lui, nel gran mare della

vita. E se una definizione di lui vogliamo dare, non potrà essere nulla di meno di quella che il Croce, nel saggio già ricordato, propone per Shakespeare e per l'Ariosto: quella, cioè, di « poeta cosmico », nel senso di poeta che « guarda a qualcosa ch'è di là dei particolari affetti », di poeta rivolto alla « sola cosa che profondamente lo attira: la vita ». Tutta la vita, tutto il suo significato.

Poeta cosmico, dunque, Melville, come Shakespeare. Né paia, tale accostamento, soltanto ideale. Il rapporto è ideale sì ma è anche concreto, determinato; così che un esame di esso, mentre può offrire un primo punto di riferimento, consente di addentrarsi nella formazione di Melville e nei caratteri stessi della sua arte.

Come scrisse Cesare Pavese, che di Melville tradusse come meglio non si poteva, e forse non si potrà, *Moby Dick*, « Herman Melville è soprattutto un uomo di lettere e di pensiero che ha cominciato facendo il baleniere, il robinson e il vagabondo ». È proprio questa sua qualità di uomo di lettere e di pensiero fa sì che la sua opera, che pure è tutta basata sulla sua personale esperienza di « robinson » (l'esperienza dei quattro anni che, ancora ragazzo, trascorse navigando, cacciando la balena, visitando le isole dell'arcipelago polinesiano), sia anche sorretta da un tessuto culturale di straordinaria complessità, di cui partecipano Omero e Dante e Camoens, Spenser e Shakespeare e Milton, il dramma elisabettiano, la poesia metafisica, Coleridge e la poesia romantica, la Bibbia e la tradizione oratoria del Puritanesimo americano. Autori, tutti questi, e movimenti, il cui luogo nella formazione dell'arte melvilliana è assai maggiore di quanto talvolta si creda, specie in Italia, dove la letteratura americana è ancora giudicata, come tutti sanno, barbara e incolta. Sarebbe difficile, così, ignorare la presenza, dietro la costruzione allegorica di un romanzo come *Mardi*, di Dante e della *Divina Commedia* e, ancor più, di Edmund Spenser e della *Faerie Queene*. Al contrario, da dove nasce quella eterna ricerca della bianca Yillah, di Yillah che è verità, che è felicità e luce, che è bianca e pura come la Beatrice dantesca o la Una spenscriana, se non, appunto, dalla vicenda di Dante o, ancor più, dalla morale avventura di Spenser? E come non scorgere, dietro il capitano Ahab che campeggia in *Moby Dick*, il ricordo del dantesco

Capaneo, e del Faust marloviano e goethiano, e, soprattutto, dei personaggi — Satana, Adamo e la stessa Eva — di Milton? Di quei Milton, poi, che offre allo scrittore una problematica, non solo, ma anche il più straordinario dei suoi personaggi e dei suoi simboli, la balena,

that Sea-beast
Leviathan, which God of all his works
Created hugest that swim th' Ocean stream;

il Leviatano che

Hugest of living creatures, in the deep
Stretched like a promontory sleeps or swims,
And seems a moving land; and at his gills
Draws in, and at his breath spouts out a sea.

Allo stesso modo, nell'altro grande personaggio e simbolo melviliano, il mare, vivrà la sua esperienza reale, il mare come elemento fisico, ma anche vivrà il mare di Omero e di Camoens, dell'*Odissea* e dei *Lusiadi*.

E sono, questi, rapporti che si potrebbero moltiplicare, e che potrebbero essere indagati a fondo, fino a investire la sostanza di quest'arte: la quale è come altre mai immediata e realistica e insieme squisitamente letteraria — ma letteraria nel senso migliore dell'espressione, e cioè d'una letteratura resa sangue, e che è legame col passato, ricordo nel tempo tra gli uomini e la loro ricerca della verità. Ma di tali rapporti è appunto quello con Shakespeare che domina e include gli altri, e persino quello con Milton, che pure, come si avrà maniera di vedere, è di somma importanza. Come Keats, anche Melville potrebbe dire, « Shakespeare is enough for me ». E basterebbero certe sue lettere per indicarci il luogo che il drammaturgo occupa nella sua mente: come quando, nel 1849, si rimprovererà di aver vissuto « more than 29 years, & until a few days ago » senza aver fatto

close acquaintance with the divine William. Ah, he's full of sermons-on-the-mountain, and gentle, aye, almost as Jesus. I take such men to be inspired. I fancy that this mount Shakespeare in heaven ranks with Gabriel Raphael and Michael. And if another Messiah ever comes twill be in Shakespeare's person.

Ma oltre le testimonianze dirette, che pure non mancano, sono proprio le opere di Melville che mi paiono ampiamente attestare la grande presenza di Shakespeare nella formazione della sua poetica. Ed io mi chiedo, per esempio, da chi Melville abbia appreso, se non da Shakespeare, quella suprema libertà verso il proprio mezzo espressivo, verso la forma del romanzo, che caratterizza ogni suo libro. Se Shakespeare ignora sovraneamente le « regole » del dramma (e certo è a tutti nota l'annosa polemica sul suo spregio delle « unità » aristoteliche) non diverso è l'atteggiamento di Melville verso le « regole » del romanzo. Si veda *Moby Dick*, che di tale « libertà » è esempio principe. Quanti romanzieri avrebbero il coraggio di cominciare con quella fulminea battuta, « Call me Ishmael », alla quale poi segue una digressione che farebbe inorridire, nella sua eterodossia, un apostolo della perfezione, della « economia » narrativa come Henry James?

Call me Ishmael. Some years ago — never mind how long precisely — having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen and regulating the circulation. Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet; and especially whenever my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people's hats off — then, I account it high time to get to sea as soon as I can. This is my substitute for pistol and ball. With a philosophical flourish Cato throws himself upon his sword; I quietly take to the ship. There is nothing surprising in this. If they but knew it, almost all men in their degree, some time or other, cherish very nearly the same feelings towards the ocean with me.

Digressioni, poi, ed effusioni, e brani lirici, che continuamente ricorrono, si accavallano prodigiosamente, spezzerebbero il ritmo di qualsiasi narrazione che non questa, in cui la forma dello scrittore è tale da resistere all'urto stesso della propria esuberanza. Solo un senso shakespeariano della libertà poetica, della superiorità di tale libertà su qualsiasi estrinseca norma, può, così, aver dato origine all'inserimen-

to nella narrazione di un brano mirabile, ma del tutto eterodosso, come la predica di Father Mapple. Il passo è ben noto: il narratore, Ishmael, si appresta al gran viaggio a caccia di balene ed entra nella cappella di New Bedford consacrata ai balenieri; e qui il predicatore, Father Mapple, già baleniere anch'egli, salito su un pulpito che in tutto somiglia al cassero d'una nave, comincia a parlare. È una predica straordinaria, nella quale rivive tutta la grande, e terribile, tradizione oratoria dell'America puritana, e dove, d'altra parte, lo scrittore proietta, con un procedimento di sorprendente efficacia, l'argomento del romanzo: perché oggetto del sermone è appunto la balena, è l'episodio di Giona:

As we have seen, God came upon him in the whale, and swallowed him down to living gulfs of doom, and with swift slantings tore him along 'into the midst of the seas', where the eddying depths sucked him ten thousand fathoms down, and 'the weeds were wrapped about his head', and all the watery world of woe bowled over him. Yet even then beyond the reach of any plummet — 'out of the belly of hell' — when the whale grounded upon the ocean's utmost bones, even then, God heard the engulfed, repenting prophet when he cried. Then God spake unto the fish; and from the shuddering cold and blackness of the sea, the whale came breaching up towards the warm and pleasant sun, and all the delights of air and earth; and 'vomited out Jonah upon the dry land'; when the word of the Lord came a second time; and Jonah, bruised and beaten — his ears, like two sea-shells, still multitudinously murmuring of the ocean — Jonah did the Almighty's bidding. And what was that, shipmates? To preach the Truth to the face of Falsehood! That was it!

Memorabile brano; e genialissima «trovata», che, come dicevo, ci presenta d'un tratto, in una sorta di *play within the play*, il tema drammatico del romanzo; non solo, ma anche ci offre l'alternativa al suo risultato: perché Ahab, infatti, non obbedirà come Giona, all'Onnipotente, e sarà punito per mezzo delle balena. «Trovata», peraltro, che solo una shakespeariana libertà poteva rendere possibile: solo una shakesperiana intuizione che la vera «unità» da rispettare è, come osservava lo stesso classicheggiantissimo Samuel Johnson, quella poetica, quella interiore. Ma se la predica di Father Mapple è il luogo forse più eterodosso, altri ne troviamo col proseguire dell'opera. F.

si pensi alle pagine che vanno sotto il titolo di «Cetology» e che sono, com'è noto, una precisa, documentata classificazione delle varie speci e sottospeci di balena — del resto, a introduzione del romanzo, Melville aveva collocato il celebre elenco di «Extracts» «supplied by a sub-sub-librarian», con citazioni letterarie e scientifiche riguardanti la balena. E si pensi, soprattutto, a quelle parti, più direttamente legate all'esperienza shakespeariana, che vedono il romanzo trasformarsi, implicitamente o esplicitamente, in un vero e proprio dramma. Basti l'esempio della parte centrale dell'opera, intorno al capitolo XXXVI. Siamo sul cassero della nave — e fin dal principio Melville sembra avvertirci che la dimensione narrativa sta per mutare, apponendo una didascalia teatrale: «*Enter Ahab: Then, all*». E infatti la dimensione muta con lo sviluppo della scena, in cui Ahab tenta di destar l'odio e l'ambizione dei marinai, di scuotere la loro apatia, di animarli del suo stesso furore contro la balena bianca. La frase narrativa, così, fa sempre maggior luogo a quella drammatica:

Ahab, after rapidly glancing over the bulwarks, and then darting his eyes among the crew, started from his standpoint; and as though not a soul were nigh him resumed his heavy turns upon the deck. With bent head and half-slouched hat he continued to pace, unmindful of the wondering whispering among the men; till Stubb cautiously whispered to Flask, that Ahab must have summoned them there for the purpose of witnessing a pedestrian feat. But this did not last long. Vehemently pausing, he cried:

— What do ye do when ye see a whale, men?

— Sing out for him! — was the impulsive rejoinder from a score of clubbed voices.

— Good! — cried Ahab, with a wild approval in his tones; observing the hearty animation into which his unexpected question had so magnetically thrown them.

— And what do ye next, men?

— Lower away, and after him!

— And what tune is it ye pull to, men?

— A dead whale or a stove boat!

More and more strangely and fiercely glad and approving grew the countenance of the old man at every shout; while the mariners began to gaze curiously at each other, as if marvelling how it was that they themselves became so excited at such seemingly purposeless questions.

Il passaggio è chiaro. Ma la situazione accentua sempre di più la sua drammaticità. Le descrizioni si fanno, sempre di più, pure e semplici didascalie, indicazioni scenografiche. La frase non è più concepibile, si direbbe, senza il gesto, senza il movimento scenico; come nella disperata confessione di Ahab:

— Aye, Starbuck; aye, my hearties all round; it was Moby Dick that dismasted me; Moby Dick that brought me to this dead stump I stand on now. Aye, aye — he shouted with a terrific, loud animal sob, like that of a heart-stricken moose; — Aye, aye! it was that accursed white whale that razeed me; made a poor pegging lubber for me for ever and a day! — Then tossing both arms, with measureless imprecations he shouted out: — Aye, aye! and I'll chase him round Good Hope, and round the Horn, and round the Norway Maelstrom, and round perdition's flames before I give him up. And this is what ye have shipped for, men! to chase that white whale on both sides of land, and over all sides of earth, till he spouts black blood and rolls fin out. What say ye, men, will ye splice hands on it, now? I think ye do look brave. —

Siamo ormai in pieno teatro elisabettiano, e shakespeariano; e nulla sembra indicarcelo meglio dei capitoli successivi; il primo dei quali è un autentico monologo drammatico. Melville stabilisce la scena: «*Sunset. The cabin; by the stern windows; Ahab sitting alone, and gazing out*». Ed ecco il discorso di Ahab, che è shakespeariano, mi sembra, sia per il linguaggio immaginifico che vi viene usato, sia per la tecnica stessa con cui il protagonista comunica, come Iago, come Riccardo III, come Amleto, i propri intendimenti e pensieri agli spettatori:

I leave a white and turbid wake; pale waters, paler cheeks, where'er I sail. The envious billows sidelong swell to whelm my track; let them; but first I pass.

Yonder, by the ever-brimming goblet's rim, the warm waves blush like wine. The gold brow plumbs the blue. The diver sun — slow dived from noon — goes down; my soul mounts up! she wearies with her endless hill. Is, then, the crown too heavy that I wear? this Iron Crown of Lombardy. Yet is it bright with many a gem; I, the wearer, see not its far flashings; but darkly feel that I wear that, that dazlingly confounds. 'Tis iron — that I know — not gold. 'Tis split, too — that I

feel; the jagged edge galls me so, my brain seems to beat against the solid metal; aye, steel skull, mine; the sort that needs no hemlet in the most brain-battering fight!

Dry heat upon my brow? Oh! time was, when as the sunrise nobly spurred me, so the sunset soothed. No more. This lovely light, it lights not me; all loveliness is anguish to me, since I can ne'er enjoy. Gifted with the high perception, I lack the low, enjoying power; damned, most subtly and most malignantly! damned in the midst of Paradise! Good night — good night! — (*Waving his hand, he moves from the window*).

'Twas not so hard a task. I thought to find one stubborn, at the least; but my one cogged circle fits into all their various wheels, and they revolve. Or, if you will, like so many ant-hills of powder, they all stand before me; and I their match. Oh, hard! that to fire others, the match itself must needs be wasting! What I've dared, I've willed; and what I've willed I'll do! They think me mad — Starbuck does; but I'm demoniac, I am madness maddened! That wild madness that's only calm to comprehend itself! The prophecy was that I should be dismembered; and — Aye! I lost this leg. I now prophesy that I will dismember my dismemberer. Now, then, be the prophet and the fulfiller one. That's more than ye, ye great gods, ever were.

E dopo quello di Ahab, vi sarà il monologo di Starbuck; e poi quello di Stubb; finché il capitolo ancora successivo (XL) sarà una scena completamente teatrale, dove agiscono gran parte dei marinai.

Una scena, poi, quest'ultima, che conduce a notare un'altra analogia tra Melville e Shakespeare; e cioè la mescolanza, comune ad entrambi, di comico e tragico. È quasi superfluo ricordare quante volte, in Shakespeare, come del resto nel teatro elisabettiano, e in quello medioevale, la morte si accompagna al riso, e una situazione tragica è seguita o preceduta da una scena comica, oppure è addirittura intrecciata ad essa. E come ciò avvenga non solo per alleviare la tragicità, l'intensità della rappresentazione, ma anche perché possa esprimersi una visione « totale » della realtà. Al pari dei drammi di Shakespeare, appunto, anche i romanzi di Melville tentano di conseguire siffatta « totalità » di rappresentazione, ed ecco, così, che la tragica scena or ora riferita si conclude in un tono che è tragico ma insieme comico, e fin grottesco e farsesco. Esempio è l'ultimo monologo, del patetico Pip, in cui quella mescolanza è evidentissima in ogni parola e frase:

Crish, crash! there goes the jib-stay! Blang-whang! God! Duck lower, Pip, here comes the royal yard! It's worse than being in the whirled woods, the last day of the year! Who'd go climbing after chestnuts now? But there they go, all cursing, and here I don't. Fine prospects to 'em; they're on the road to heaven. Hold on hard! Jimminni, what a squall! But those chaps there are worse yet — they are your white squalls, they. White squalls? white whale, shirr! shirr! Here have I heard all their chat just now, and the white whale — shirr! shirr! — but spoken of once! and only this evening — it makes me jingle all over like my tambourine — that anaconda of an old man swore 'em in to hunt him! Oh, thou big white God aloft there somewhere in yon darkness, have mercy on this small black boy down here; preserve him from all men that have no bowels to feel fear!

Parimenti, sempre in *Moby Dick*, tutta la prima parte del romanzo, la parte di preparazione al viaggio, accompagna la creazione di un'atmosfera che più tragica, più presaga, più tetra, a volte, non potrebbe essere, con le scene persino esilaranti incentrate intorno alla figura di Queequeg, il cannibale amico di Ishmael, i cui strani costumi, applicati con serenissima indifferenza, comicamente si stagliano sullo sfondo della civiltà occidentale. E lo stesso avviene in altre opere: in un romanzo come *Confidence Man*, per esempio, la cui sostanza tragica è tutta espressa in toni di amara commedia, di « mascherata », come dice Melville; o nel desolato e splendido racconto di *Bartleby*, dove la tragedia è sviluppata in chiave comica, anche alla maniera dei narratori russi.

Melville apprende dunque da Shakespeare una lezione di incalcolabile importanza, e ricchezza, e suggestione; e se essa appare chiaramente nelle analogie che si sono indicate, non è mai tanto chiara come nella qualità del linguaggio, della prosa melvilliana. Una prosa su cui agiscono numerose influenze, da quella di Spenser a quella di Milton (è il barocco di Milton che si rinnova in Melville), da quella della Bibbia (e la predica di Father Mapple ne è l'esempio più palese) a quella della poesia metafisica (non raramente Melville usa gli stessi « concetti » di un John Donne). Ma la derivazione più importante è pur sempre quella da Shakespeare: e ben lo dimostrava il monologo di Ahab. E non mi riferisco tanto alle derivazioni dirette, che pure ci sono; al ricordo, in Melville, di espres-

sioni e immagini shakespeariane; ma, piuttosto, all'applicazione, da parte di Melville, del metodo shakespeariano di costruire il discorso: e cioè, si vorrebbe dire, su un piano esplicito e uno allusivo; uno che si esprime direttamente e uno che si esprime attraverso le immagini. È appunto nell'uso delle immagini che Melville maggiormente si avvicina a Shakespeare. Anche in Melville, infatti, come in Shakespeare, la *imagery* non ha soltanto una funzione ornamentale ma anche e soprattutto quella da un lato di ampliare il significato dell'azione e dall'altro di legare le varie parti dell'opera; quella di tener sempre presente il centro, il tema dell'opera, e quella di scavare nel significato della realtà, di giungere per via d'intuizione, di allusione poetica, a quell'essenza che non potrebbe, altrimenti, essere rivelata. Sì che come in Shakespeare il dramma è sostenuto, oltre che dal *plot*, da un tessuto di immagini (e si pensi alle immagini ferine di *King Lear* o a quelle di *Macbeth*, tutte basate sull'idea del sangue), così anche in Melville noi possiamo notare — e l'esempio di *Moby Dick* è ancora una volta illuminante — che le immagini assolvono alla stessa funzione.

E tanto più ciò avviene in quanto tale funzione delle immagini, della parola, e, in ultima analisi, dell'arte, è al centro della poetica di Melville assai più che di quella di Shakespeare: in quanto, cioè, Melville è assai più cosciente di tale funzione di come non sia, e non possa essere, Shakespeare.

Ma un'osservazione siffatta conduce, necessariamente, dal problema delle analogie tra Melville e Shakespeare a quello delle differenze, o, ancor meglio, dell'originalità di Melville. Perché noi non renderemmo giustizia al nostro scrittore se non notassimo un'ultima cosa che egli ha in comune con Shakespeare, ovvero la capacità di superare, appunto, le derivazioni. S'è già visto, del resto, come quelle shakespeariane abbiano in Melville un carattere particolare: siano derivazioni di « metodo », di « atteggiamento », di « tecnica », più che letterali influenze. Ma, anche se così fosse, la situazione non muterebbe, ché Melville ha veramente il dono di trasfigurare tutto ciò che riceve. Poche opere sono più composite della sua, più « letterarie », come ho detto, più intessute di dati attinti ad altre fonti. Melville non ha alcuna esitazione, per esempio, ad inserire, in *Typee*

o in *Omoa*, resoconti di viaggio scritti da altri; e chi direbbe che uno dei suoi più grandi racconti, *Benito Cereno*, è per pagine e pagine la riproduzione esatta di un autentico diario di bordo? Ma tutto questo e altro materiale è bruciato, si deve dire, dalla sua virtù di ricreare la letteratura, sì che ogni traccia di derivazione non corrompe l'essenza dell'opera bensì diventa parte di essa, acquista valore poetico: come un legame che lo scrittore stabilisca col passato, con la tradizione, o come un elemento di quella realtà che lo scrittore accoglie in tutti i suoi aspetti.

Troppo vibrante e ricca è la fantasia di Melville — un'inesauribile fantasia, sempre pronta ad accendersi anche quando le occasioni sembrano più estrinseche — perché questa purificazione non avvenga. Non solo, ma troppo impegnativo è il compito di fronte al quale lo scrittore, narrando, si pone, troppo legato a una personale ricerca, perché ogni elemento esterno non finisca, appunto, col confluire in quest'ultima. Melville, ripeto, gioca tutte le sue carte. Nessuno scrittore è meno cauto di lui, o più coraggioso. Egli si compromette interamente; rischia tutto ciò che ha, o più ancora di ciò che ha, in un'impresa che è, in ultima analisi, di vita o di morte. Ciò può apparire ridicolo o comunque esagerato a chi considera la letteratura soltanto un ornamento, soltanto un giuoco; ma la letteratura, l'arte, non è un giuoco, non è un ornamento — nemmeno quando vuol sembrarlo. E certo non è tale per Herman Melville. Melville, scrivendo, non vuole piacere, rallegrare i sensi; né, d'altra parte, vuol insegnare. Il suo fine non è dunque né didattico né edonistico; oserei dire che non è nemmeno rappresentativo, anche se questo è intrinseco all'esperienza artistica, e anche se Melville, quindi, da artista, rappresenta la realtà. Il suo fine è essenzialmente conoscitivo. L'arte è per Melville strumento di ricerca, strumento di conoscenza. Egli usa l'arte per conoscere la verità, per penetrare nel mistero della vita. Qui è anche la modernità di Melville, la sua anticipazione delle moderne tendenze dell'arte, del simbolismo e dell'esperienza contemporanea. La funzione conoscitiva dell'arte, è quasi inutile sottolinearlo, è sempre esistita, perché la conoscenza è attributo dell'atto estetico. Ma se una caratteristica distingue l'arte moderna da quella del passato, è la scoperta, la consapevolezza di tale fun-

zione. Dal romanticismo in poi, come tutti sappiamo, l'artista ne è diventato sempre più consapevole; e tanto, anzi, che si è giunti a posizioni teoricamente errate, per cui l'arte è assunta a rango di metafisica, o è stata considerata l'unico, l'esclusivo mezzo di conoscenza; l'unico strumento di salvazione in una realtà inconoscibile, l'unico modo, come scriveva l'Eliot della *Waste Land*, di ricostruire sulle rovine.

È dunque in siffatto atteggiamento verso l'arte che va anche ravvisata la modernità di Melville; che è moderno sì come tutti gli artisti sono moderni, da Omero a Dante a Shakespeare, ma che è moderno anche nel senso appena detto, di un'arte rivolta consapevolmente alla conoscenza, di un narrare che è, in ogni suo movimento, più del narrare.

A questa luce, da questo punto di vista, l'opera di Melville mi sembra acquistare una eccezionale unità. I suoi romanzi, le sue poesie, i suoi racconti (e la sua stessa vita, del resto) diventano i momenti di una sola ricerca. Momenti che saranno stilisticamente, e poeticamente, diversi, sì che noi potremo certo giudicare un romanzo superiore a un altro, e viceversa, ed esprimere un giudizio di valore; ma momenti che hanno tuttavia questa fondamentale qualità in comune: la ricerca della verità. Così che, nell'attimo stesso in cui li giudichiamo come singole opere d'arte, anche li immettiamo in un più vasto quadro, in un più ampio, cosmico dramma.

In verità, a differenza di altri critici, io non credo di poter considerare l'opera melvilliana come una sorta di piramide, in cui tutto serva a porre in risalto, a creare, il gran vertice, e cioè *Moby Dick*. Un giudizio come questo ha certo le sue giustificazioni, le sue ottime pezze d'appoggio: e le ha nella reale grandezza di *Moby Dick*, nel fatto che questo romanzo è veramente il capolavoro di Melville. E tuttavia a me sembra che lo stesso *Moby Dick* venga deformato, diminuito, se noi lo astraiamo del corpo dell'opera melvilliana. La grandezza del romanzo, al contrario, mi par che si percepisca proprio se lo collochiamo in quel corpo, come parte di esso, come la parte più viva, anzi, la più nobile, e tuttavia, solo una parte. Perché anche *Moby Dick* è un momento, seppure il più alto, poetica-

mente, della ricerca di Melville. Non solo ma, come vedremo, esso ne è anche l'autentica chiave.

Tale ricerca possiamo scorgere in movimento già nella prima opera di Melville, *Typee*, del 1846. Un'opera che pure nasce da un'occasione marginale e che altro non si propone che di riferire un'esperienza reale, di narrare le vicende dell'autore durante un soggiorno tra i cannibali della Polinesia. E per la massima parte, certo, *Typee* è soltanto questo, « A Peep at Polynesian Life ». Se il romanzo rivela già uno scrittore autentico, capace di dominare la sua materia, di creare una viva tensione narrativa, di rinnovare il bagaglio dell'esperienza reale e di quella letteraria; uno scrittore che ha già il senso della libertà espressiva del Melville di *Moby Dick*:

Six months at sea! Yes, reader, as I live, six months out of sight of land; cruising after the sperm whale beneath the scorching sun of the Line, and tossed on the billows of the wide-rolling Pacific — the sky above, the sea around, and nothing else...;

esso è però lontano dall'impegno maggiore del narratore. Sarebbe un falsare le intenzioni di Melville affermare che egli si pone davanti a *Typee* con lo stesso atteggiamento con cui si porrà davanti a *Mardi* o a *Moby Dick* o a *Pierre*. Qui lo scrittore vuole soltanto riferire, soltanto rappresentarci (oltre che, bisogna dirlo, guadagnar denaro); e lo fa assai bene, offrendoci una descrizione della vita polinesiana piena di vivacità e di grazia, creando un mondo vivo, colorato e affascinante, che doveva incontrare il favore grande dei contemporanei — e tanto, anzi, da ispirare in Melville il timore di passare alla storia come « l'uomo che visse tra i cannibali », secondo la frase d'una sua lettera. E tuttavia non è azzardato affermare che, ancora inconsapevolmente, già in *Typee* si delinea il mondo sentimentale di Melville. Si pensi al protagonista: egli è in una terra felice, che si direbbe financo perfetta; e ciò, razionalmente, riconosce, ben vedendo le differenze che esistono tra questa terra e il mondo « civile » che ha lasciato. Ma tale felicità non lo appaga, non è per lui; egli vuole tornare in patria, in cerca, come il Rasselas di Samuel Johnson, (autore con cui Melville sembra avere più punti di contatto di come non sia stato rilevato) d'un'altra, sconosciuta felicità.

C'è dunque, nel mondo sereno e in gran parte idealizzato che Melville rappresenta in *Typee*, un presagio di inquietudine, di incertezza, e forse anche di tragedia. Quel presagio che, appunto, spinge il protagonista alla fuga da un mondo pur giudicato felice, lo esorta a un nuovo viaggio. E non è senza significato che fin d'ora il romanzo di Melville si muova sulle linee del viaggio, o per terra o per mare. Ciò va attribuito alla sua esperienza personale; ma non c'è dubbio, d'altra parte, che tale forma, tale struttura narrativa, perfettamente corrisponda al carattere del sentimento melvilliano: che cosa, meglio del viaggio, della nave che solca l'oceano, può raffigurare l'eterna storia dell'uomo che cerca le ragioni della propria esistenza?

Il mondo di Melville si delinea più chiaramente nel suo secondo romanzo, *Omoo*, del 1847, ispirato anch'esso all'esperienza polinesiana, di cui anzi vuol narrare il seguito. Lo scrittore, qui, è già più maturo; si accosta alla realtà con maggiore consapevolezza e virilità; è meno incline a idealizzarla, come ha fatto in *Typee*: e valga come esempio la prima parte dell'opera, che raffigura realisticamente l'aspra vita dei marinai, e che si propone fin d'ora alla tradizione americana come un modello di realismo narrativo. Ma anche la seconda parte, che tratta della vita nell'arcipelago polinesiano, presenta un carattere diverso da *Typee*. Quel presagio di infelicità che balenava dietro la serenità di *Typee* si fa più corposo, più evidente; e più evidente, di conseguenza, si fa il carattere di « ricerca » del viaggio. Molta parte è fatta alla descrizione che si vorrebbe dire « turistica »; molto ancora Melville indulge al dettaglio esotico; molto concede a quel pubblico dal quale era stato tanto fervidamente accolto. Ma l'impegno è già più profondo che in *Typee*. Lo scrittore non vuol soltanto riferire la sua avventura, ma già ne cerca il significato: e non importa se questa disposizione è mediata da una figura delle più comiche che Melville abbia creato, quella del dottore Long Ghost.

Si guardi, poi, a *Redburn*, del 1849, un'opera che è preceduta da un'altra, *Mardi*, ma alla quale accenno ora perché è legata alla esperienza autobiografica dei primi romanzi dello scrittore. *Redburn* è anzi l'opera più autobiografica di Melville, in cui, com'è

noto, egli vuole narrare la sua prima esperienza di marinaio. È un romanzo, questo, scritto veramente e provatamente per guadagnare. Melville ha apparentemente vuotato i cassetti del materiale, commerciabilissimo, dei viaggi polinesiani, e, incapace com'è di «inventare» una storia, si volge ai propri quasi fanciulleschi ricordi, alla memoria del primo viaggio per mare, cercando in esso qualcosa di avventuroso da offrire al suo pubblico (reso perplesso dalle allegorie di *Mardi*). Ma, malgrado questo calcolato sfruttamento della propria esperienza (che non manca, naturalmente, di influire in senso negativo su parecchi luoghi del romanzo), questo si riscatta per una fondamentale serietà, per l'impegno che lo scrittore, persino non volendo, è ormai costretto a porre di fronte a una narrazione. Il risultato, così, è un romanzo che ha molti difetti ma che pienamente partecipa della ricerca melvilliana; che descrive sì il primo viaggio per mare di un ragazzo ma soprattutto s'addentra nel significato universale di un'esperienza come questa: la vede cioè nella sua natura di primo, autentico contatto con la vita, di iniziazione alla realtà, di constatazione delle differenze tra le illusioni e la vita com'è. Il giovane Redburn che conosce lo scherno dei marinai, e addirittura l'odio di alcuni di essi; che apprende la durezza e la povertà della vita; la sua meschinità e la sua corruzione; Redburn che vede la immaginaria, radiosa e gloriosa Liverpool della sua fantasia trasformarsi, nella realtà, in una cupa e tetra e tragica città; questo Redburn è sì Melville che fedelmente trascrive le proprie impressioni, e anche è un mozzo che fa il suo primo viaggio; ma soprattutto è l'uomo di fronte alla realtà, di fronte ai problemi e alle contraddizioni dell'esistenza, a quel dramma in cui sempre, per Melville, consiste la vita. Un dramma di cui la sua intera opera cercherà la composizione, la risolutiva catarsi.

Atteggiamento, questo, che troviamo, ancor più, nel romanzo immediatamente successivo a *Redburn*, e cioè *White Jacket*, del 1850, anch'esso come *Redburn* scritto in gran fretta per guadagnare, ma anch'esso, d'altra parte, capace di riscattare le proprie origini. E anzi, mentre in *Redburn* l'attenzione dello scrittore si volge a un momento, a una fase dell'esperienza umana — il momento, come ho detto, dell'iniziazione — qui essa tende ad osservarla nella

sua totalità. Il romanzo, pertanto, è una descrizione documentata, e talvolta persino pedante, nella sua americanissima precisione tecnicistica, della vita a bordo di una nave da guerra americana (esperienza anche questa reale, per Melville) ma questa stessa precisione deriva specialmente dal rapporto che lo scrittore chiaramente istituisce tra la vita della nave e la vita *tout court*: non è un caso che il sottotitolo dell'opera sia: « Il mondo in una nave da guerra »; la nave di *White Jacket*, in verità, ha già il carattere della nave di *Moby Dick*: è una nave, una nave da guerra concreta e reale, ma è anche un microcosmo dov'è possibile allo scrittore scorgere, ancor più rilevati e netti, i tratti della vita. Così che, di nuovo, la fredda materia documentaria si trasforma, acquista calore e consistenza, vitalità poetica: la fantasia melvilliana riesce ad imporsi allo stesso tecnicismo che pure è tanta parte della narrazione; e tanto s'impone, anzi, da dar vita a due delle figure più suggestive che essa abbia creato. Quella del protagonista, il marinaio White Jacket, in cui si rinnova l'esperienza di Redburn, e quella di Jack Chase, il capitano che assume agli occhi di White Jacket dimensioni mitologiche, come del resto il suo reale modello li assume agli occhi di Melville, che a Jack Chase, dedicherà l'ultima sua opera, *Billy Budd*: « Dedicated to Jack Chase, Englishman, Wherever that great heart may now be here on Earth or harbored in Paradise, Captain of the maintop in the year 1843 in the U. S. Frigate 'United States' ». È basterebbero queste due figure per dimostrare l'irriducibile vitalità dell'arte di Melville anche nelle situazioni più avverse o negative.

Ma una ragione della vitalità che si conserva anche in romanzi apertamente « commerciali » come questi, andrà trovata nel fatto che prima di essi, e dopo i due romanzi polinesiani, Melville aveva scritto, come s'è notato, *Mardi*, pubblicato nel 1849. E non che *Mardi* sia un grande romanzo. È sì un romanzo monumentale, assai più lungo del pur lungo *Moby Dick*, ma, poeticamente, non si può non considerarlo un fallimento — e questo anzi è tanto più vistoso e fragoroso proprio per la lunghezza del romanzo, per le sue veramente leviataniche proporzioni. Ma, anche se fallito, *Mardi* è un momento decisivo di quella ricerca in cui abbiamo visto con

sistere l'arte di Melville. E di ciò possiamo renderci conto già guardando alla sua trama, che, se la liberiamo delle mille digressioni, dei mille episodi non necessari, o confusi, che inesorabilmente gravano su di essa, si delinea nei termini di una ricerca materiale che assurge a chiaro simbolo di ricerca spirituale. Il protagonista, Taji, ha incontrato una fanciulla bianca, Yillah, e s'è unito con lei, per alcuni giorni di indicibile amore e serenità; ma poi la fanciulla, misteriosamente, sparisce, e allora Taji si dà a cercarla per ogni isola dell'arcipelago di Mardi, che è però un arcipelago allegorico, ogni isola del quale raffigura o una località del nostro mondo o una qualità della nostra vita. Lunga è la ricerca di Taji, e istruttiva, ma non approda ad alcun risultato; Yillah è introvabile, Yillah è svanita; forse il mare, leggiamo alla fine, la conserva, ed è appunto nel mare, «an endless sea», che il protagonista si lancia, verso un viaggio senza ritorno.

Una trama come questa rivela palesemente le sue derivazioni, che son poi specialmente quelle chiarissime da Spenser, e in minor misura da Dante, nonché da Swift e dai *Gulliver's Travels*. Come anche rivela la sua macchinosità, le sue crepe, che non mancano di fendere irrimediabilmente la struttura narrativa. Ma quello che rimane fondamentale, malgrado tutti i difetti, e invero attraverso di essi, è che questa trama corrisponde pienamente al più autentico, al più profondo sentimento dello scrittore. Qui, in altri termini, in questa ricerca della felicità, della verità (ché di ciò, e d'altro ancora, è simbolo Yillah) Melville acquista compiuta consapevolezza del tema, delle ragioni, dell'oggetto principale dell'arte sua.

Non solo, ma, allo stesso modo, Melville acquista consapevolezza di quale debba essere il suo linguaggio; di quale linguaggio poetico possa rispondere alle esigenze di un'arte che sia, come in *Mardi*, strumento d'una ricerca; di un'arte che da un lato rappresenti la vita umana come costante ricerca della verità, e che, dall'altro, compia essa stessa quella ricerca, nell'attimo in cui la rappresenta. Questo sarà un linguaggio che dovrà essere a un tempo realistico e simbolico, così riproducendo in se stesso quel movimento dinamico di rappresentazione e ricerca. Esso dovrà fedelmente rappresentare la realtà (di qui appunto il suo lato realistico) e dovrà

contemporaneamente scrutare in essa, indagare nel suo mistero, e simbolicamente rivelarlo. È, questa, una disposizione propria della cultura americana, e le cui origini sono da trovare nel Puritanesimo e nel Trascendentalismo; una disposizione che troviamo in Hawthorne — per il quale Melville professa del resto una fin eccessiva ammirazione:

Whence come you, Hawthorne? By what right do you drink from my flagon of life?... I feel that the Godhead is broken up like the bread at the Supper, and that we are the pieces. Hence this infinite fraternity of feeling ... I shall leave the world, I feel, with more satisfaction for having come to know you. Knowing you persuades me more than the Bible of our immortality...;

una disposizione, infine, che Melville, anche attraverso Shakespeare e il suo uso delle immagini, conduce alla sua risoluzione, al suo perfetto compimento (ed è anche per questo, mi sembra, che Melville è il classico americano per eccellenza). Ciò non avviene tanto in *Mardi* quanto in *Moby Dick*. Ma è in *Mardi* che Melville si rende conto del problema espressivo che il suo stesso sentimento comportava, ed è in *Mardi* che egli prende deliberatamente a muoversi nella direzione del simbolismo. Per giungere a questo un passaggio era forse inevitabile: quello attraverso l'allegoria, e cioè attraverso un metodo in cui il significato « universale » della realtà non nasce, come nel simbolismo, dalla realtà stessa (rendendo così possibile la poesia) ma viene sovrapposto ad essa; in cui il rapporto tra particolare e universale non è, come nel simbolo, spontaneo, naturale, immediato; ma è, appunto, mediato, creato intellettualmente. È la fase che attraversa spesso l'arte di Hawthorne, che proprio nell'allegorismo ha frequentemente il suo limite; ed è appunto la fase che Melville attraversa in *Mardi*, che, come s'è visto, è un romanzo allegorico. D'altra parte, mentre dobbiamo dire che senza quest'esperienza allegorica Melville non sarebbe giunto, forse, alla conquista del suo linguaggio, dovremo anche notare come già in *Mardi* questo linguaggio cominci a delinearasi. Così, se gran parte dell'opera è allegorica, il personaggio che muove la ricerca, e cioè Yillah, ha già una dimensione simbolica. Il suo significato non è a lei sovrapposto ma nasce da lei (come del resto da Beatrice): na-

sce dalla sua purezza, dalla sua innocenza, dalla sua bellezza, senza che intervenga l'intelletto del narratore ad attribuirglielo:

Before me crouched a beautiful girl. Her hands were drooping. And, like a saint from a shrine, she looked sadly out from her long, fair hair. A low wail issued from her lips, and she trembled like a sound. There were tears on her cheek, and a rose-colored pearl on her bosom. Did I dream? — A snow-white skin; blue, firmament eyes; Golconda locks ... Of her beauty say I nothing. It was that of a crystal lake in a fathomless wood: all light and shade; full of fleeting revealings; now shadowed in depths; now sunny in dimples; but all sparkling and shifting, and blending together...

... But how fleeting our joys. Storms follow bright dawns. Long memories of short-lived scenes, sad thoughts of joyous hours — how common are ye to all mankind. When happy, do we pause and say — «Lo, thy felicity, my soul?» No; happiness seldom seems happiness, except when looked back upon from woes. A flowery landscape, you must come out of, to behold.

Sped the hours, the days, the one brief moment of our joys. Fairy bower in the fair lagoon, scene of sylvan ease and heart's repose. — Oh, Yillah, Yillah! All the woods repeat the sound, the wild, wild woods of my wild soul. Yillah! Yillah! cry the small strange voices in me, and evermore, and far and deep, they echo on.

Noon came; but no Yillah...

La natura propriamente simbolica di Yillah, d'altra parte, è anche attestata dalla molteplicità di significati che ella assume, da quelle ambiguità così bene studiate da Gabriele Baldini: sì che è felicità, è virtù, è verità, senza che l'un significato elimini l'altro ma, al contrario, tutti essendo in lei compresi e risolti.

Proprio *Mardi*, infine, offre a Melville il suo simbolo più alto e più complesso, quello del mare: il mare che è già protagonista, che irrorà di sé tutto il romanzo, che Melville descrive, realisticamente e con immenso affetto, in ogni sua fase, nella calma come nella tempesta, ma che è anche simbolo pieno, come già in Coleridge, del mistero universale, della «terra incognita» verso cui il protagonista si muove: e non è un caso che l'inesausta ricerca di Yillah prosegua nell'«infinito» mare, dove Taji si lancia, certo che là, e là soltanto, potrà ritrovarla.

In questi elementi, dunque, l'importanza grande di *Mardi* nella

storia poetica melvilliana. E sarà chiaro, allora, perché Melville riuscisse, anche in romanzi come *Redburn* e *White Jacket*, ad elevarsi sull'occasione che ad essi aveva dato origine. E del resto, come vi avevamo trovato l'impegno del Melville più maturo e più consapevole, anche vi troviamo, sia pure a tratti, il linguaggio tentato da Melville in *Mardi*. Così, in *Redburn*, taluni oggetti acquisteranno qualità chiaramente simbolica; come il bastimento di vetro che è per *Redburn* presagio del suo destino:

As years passed on, this continual dwelling upon foreign associations, bred in me a vague prophetic thought, that I was fated, one day or other, to be a great voyager... And I have no doubt that this presentiment had something to do with bringing about my subsequent roving.

But that which perhaps more than any thing else, converted my vague dreamings and longings into a definite purpose of seeking my fortune on the sea, was an old-fashioned glass ship... It was kept in a square glass case, which was regularly dusted by one of my sisters every morning, and stood on a little clawfooted Dutch tea-table in one corner of the sitting-room... every bit of it was glass, and that was a great wonder of itself; because the masts, yards, and ropes were made to resemble exactly the corresponding parts of a real vessel that could go to sea. She carried two tiers of black guns all along her two decks; and often I used to try to peep in at the portholes, to see what else was inside; but the holes were so small, and it looked so very dark indoors, that I could discover little or nothing; though, when I was very little, I made no doubt, that if I could but once pry open the hull and break the glass all to pieces, I would infallibly light upon something wonderful, perhaps some gold guineas, of which I have always been in want, ever since I could remember. And often I used to feel a sort of insane desire to be the death of the glass ship, case, and all, in order to come at the plunder...

Così, in *White Jacket*, proprio l'oggetto che dà il titolo al volume, e un soprannome al protagonista, la « giacchetta bianca », appunto, sarà un reale, e comico, capo di vestiario ma anche un ricco e suggestivo simbolo:

It was nothing more than a white duck frock, or rather shirt; which, laying on deck, I folded double at the bosom, and by then making a continuation of the slit there, opened it lengthwise — much as you would cut a leaf in the last new novel. The gash being made, a metamorphosis took place, transcending any related by Ovid. For, presto! the shirt was a coat! — a strange-looking coat, to be sure; of a Quakerish

amplitude about the skirts; with an infirm, tumbledown collar; and a clumsy fullness about the wristbands; and white, yea, white as a shroud. And my shroud it afterward came very near proving ...

La « giacchetta » infatti rende il protagonista diverso dagli altri, da essi allontanandolo; il suo ripudio di essa, che, trasformatasi in un « sudario » gli impedisce di nuotare ed è sul punto di farlo annegare, non è soltanto, quindi, la sua salvezza fisica ma anche la sua redenzione morale:

I had fallen in a line with the main-mast; I now found myself nearly abreast of the mizen-mast, the frigate slowly gliding by like a black world in the water. Her vast hull loomed out of the night, showing hundreds of seamen in the hammock nettings, some tossing over ropes, others madly flinging overboard the hammocks; but I was too far out from them immediately to reach what they throw. I essayed to swim toward the ship; but instantly I was conscious of a feeling like being pinioned in a feather bed, and, moving my hands, felt my jacket pulled out above my tight girdle with water. I strove to tear it off; but it was looped together here and there, and the strings were not then to be sondered by hand. I whipped out my knife, that was tucked at my belt, and ripped my jacket straight up and down, as if I were ripping open myself. With a violent struggle I then burst out of it, and was free. Heavily soaked, it slowly sank before my eyes.

Sink! sink! oh shroud! thought I; sink forever! accursed jacket that thou art!

Ma, naturalmente, è in *Moby Dick* che il linguaggio melvilliano trova la sua alta, la sua suprema realizzazione. Qui lo scrittore, malgrado il breve volger di tempo (*Moby Dick* è infatti del 1851, com'è noto), ha appreso interamente la lezione di *Mardi*. Il peso allegorico scompare, Melville è prodigiosamente padrone del suo strumento, ha trovato la sua forma. Una forma, come dicevo, che è realistica e insieme simbolica; e poiché il simbolo, per esser poetico, deve nascere dalla realtà spontaneamente, il modo migliore di accostarsi a *Moby Dick*, di comprenderlo in tutta la sua ricchezza e complessità, di pervenire all'alto significato spirituale che esso ci trasmette, sarà quello, giustamente suggerito da Gabriele Baldini, di considerarlo anzitutto nei suoi tratti realistici, come una storia d'avventure, la storia d'una caccia alla balena. Tutti sanno come essa si sviluppi: il nar-

ratore, Ishmael, deciso ad imbarcarsi su una baleniera, descrive le ricerche — compiute insieme a Queequeg, il ramponiere cannibale — d'una nave tra le molte che popolano il porto di Nantucket; finché la scelta è fatta: la nave è il *Pequod*, comandato dal capitano Ahab, essere misterioso e tenebroso di cui il narratore, al principio, sa ben poco, tranne che una balena gli ha maciullato una gamba, e che ciò lo ha trasformato, incupito, ossessionato. Dopo di che Ishmael col suo amico, o, ancor meglio, fratello cannibale, s'imbarca sul *Pequod*; e ci descrive la nave, minutamente, al pari degli ufficiali, dei ramponieri, dei marinai; e poi Ahab, il maniaco Ahab che, come s'è notato nella scena riferita prima, ha una sola aspirazione, quella di uccidere la balena che l'ha mutilato, la bianca Moby Dick. E anche di Moby Dick Ishmael ci parla a lungo, della sua crudeltà, del terrore infinito che ispira in tutti i marinai, della sua inafferrabilità e ubiquità, della sua grandezza e, infine, della sua bianchezza. E così il viaggio, animato dalla disperata volontà di Ahab, incomincia, e il *Pequod* sembra seguire la sua strada usuale, affronta e supera tempeste, incontra e uccide balene; ma non Moby Dick, l'inafferrabile, verso la quale tuttavia la nave è pur sempre guidata da Ahab. E infine anche Moby Dick compare, e incomincia la caccia, che dura tre giorni e copre l'ultima parte del libro; una formidabile, appassionante caccia, che è poi un duello tra due personaggi altrettanto giganteschi, Ahab e la balena, protesi in una lotta suprema: lotta che ha una sola possibile conclusione, quella tragica in cui uomini e cose sono travolti da un medesimo destino di morte:

The harpoon was darted; the stricken whale flew forward; with igniting velocity the line ran through the groove; — ran foul. Ahab stopped to clear it; he did clear it; but the flying turn caught him round the neck, and voicelessly as Turkish mutes bowstring their victim, he was shot out the boat, ere the crew knew he was gone. Next instant, the heavy eye-splice in the rope's final end flew out the stark-empty tub, knocked down an oarsman, and smiting the sea, disappeared in its depths.

For an instant, the tranced boat's crew stood still; then turned. « The ship? Great God, where is the ship? » Soon they through dim, bewildering mediums saw her sidelong fading phantom, as in the gaseous Pata Morgana; only the uppermost masts out of water; while fixed by infatuation, or fidelity, or fate, to their once lofty perches, the

pagan harpooners still maintained their sinking look-outs on the sea. And now, concentric circles seized the lone boat itself, and all its crew, and each floating oar, and every lance-pole, and spinning, animate and inanimate, all round and round in one vortex, carried the smallest chip of the Pequod out of sight.

Questa la trama dell'opera; una trama che Melville, si badi, non dimentica mai, come Shakespeare non dimentica mai il suo *plot*. La trama è appunto quella dimensione reale necessaria al linguaggio melvilliano, e che lo scrittore non manca di caratterizzare in ogni dettaglio. Di qui la minuziosa, la tecnica e precisa descrizione della nave; o del lavoro dei marinai; e dei marinai stessi; di qui la concretezza con cui sempre si parla della balena, e anzitutto descrivendola scientificamente, e poi trattandola sempre come essere reale, che ispira un reale terrore, che solca un mare reale, che lotta e uccide realmente, che fornisce la nave di tangibile carne e olio e grasso, che si possono consumare, vendere, mangiare, usare in mille modi.

Nel momento stesso, però, in cui questa realtà è rappresentata nella sua concretezza, nel suo tangibile «particolare», ecco al lavoro la disposizione simbolica della scrittore; ecco Melville proteso con la parola, col simbolo, a trovare, di quella concretezza, l'essenza spirituale; eccolo scorgere, nell'avventura che narra, un significato assai superiore a quello materiale. Del resto, questa chiave simbolica è intonata fin dal principio, nel memorabile prologo, là dove Melville ci introduce al simbolo dell'acqua e del mare:

There now is your insular city of the Manhattoes, belted round by wharves as Indian isles by coral reefs — commerce surrounds it with her surf. Right and left, the streets take you waterward. Its extreme down-town is the battery, where that noble mole is washed by waves, and cooled by breezes, which a few hours previous were out of sight of land. Look at the crowds of watergazers there.

Circumambulate the city of a dreamy Sabbath afternoon. Go from Cortears Hook to Coentics Slip, and from thence, by Whitehall, northward. What do you see? — Posted like silent sentinels all around the town, stand thousands upon thousands of mortal men fixed in ocean reveries. Some leaning against the spiles; some seated upon the pier-heads; some looking over the bulwarks of ships from China; some high aloft in the rigging, as if striving to get a still better seaward

peep. But these are all landsmen; of week days pent up in lath and plaster — tied to counters, nailed to benches, clinched to desks. How then is this? Are the green fields gone? What do they here?

But look! here come more crowds, pacing straight for the water, and seemingly bound for a dive. Strange! Nothing will content them but the extremest limit of the land; loitering under the shady lee of yonder warehouses will not suffice. No. They must get just as nigh the water as they possibly can without falling in. And there they stand — miles of them — leagues. Inlanders all, they come from lanes and alleys, streets and avenues — north, east, south, and west. Yet here they all unite. Tell me, does the magnetic virtue of the needles of the compasses of all those ships attract them thither?

Once more. Say you are in the country; in some high land of lakes. Take almost any path you please, and ten to one it carries you down in a dale, and leaves you there by a pool in the stream. There is magic in it. ... Why did the old Persians hold the sea holy? Why did the Greeks give it a separate deity, and own brother of Jove? Surely all this is not without meaning. And still deeper the meaning of that story of Narcissus, who because he could not grasp the tormenting, mild image he saw in the fountain, plunged into it and was drowned. But that same image, we ourselves see in all rivers and oceans. It is the image of the ungraspable phantom of life; and this is the key to it all.

E si pensi, similmente, a certe descrizioni di Moby Dick; a un altro straordinario brano, come quello sulla bianchezza della balena (una bianchezza che aveva già affascinato il Poe di *Gordon Pym*):

But not yet have we solved the incantation of this whiteness, and learned why it appeals with such power to the soul; and more strange and far more portentous — why, as we have seen, it is at once the most meaning symbol of spiritual things, nay, the very veil of the Christian's deity; and yet should be as it is, the intensifying agent in things the most appalling to mankind.

Is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a color as the visible absence of color; and at the same time the concrete of all colors; is it for these reasons that there is such a dumb blackness, full of meaning, in a wide landscape of snows — a colorless, all-color of atheism from which we shrink? And when we consider that other theory of the natural philosophers, that all other earthly hues — every

stately or lovely emblazoning — the sweet tinges of sunset skies and woods; yea, and the gilded velvets of butterflies, and the butterfly cheeks of young girls; all these are but subtile deceits, not actually inherent in substances, but only laid on from without; so that all deified Nature absolutely paints like the harlot, whose allurements cover nothing, but the charnel-house within: and when we proceed further, and consider that the mystical cosmetic which produces every one of her hues, the great principle of light, for ever remains white or colorless in itself, and if operating without medium upon matter, would touch all objects, even tulips and boxes, with its own blank tinge — pondering all this, the palsied universe lies before us a leper; and like wilful travellers in Lapland, who refuse to wear colored and coloring glasses upon their eyes, the wretched infidel gazes himself blind at the monumental white shroud that wraps all the prospect round him. And of all these things the Albino whale was the symbol. Wonder ye then at the fiery hum?

È chiaro dunque di quale rapporto, di quale dinamica espressiva sia fatto il linguaggio di *Moby Dick*. Melville ha veramente trovato la sua forma, e, forte di questa nuova sicurezza, si getta con estremo impegno nella grande partita, indirizzando tutte le sue facoltà verso il disvelamento, verso la conoscenza della realtà che egli stesso crea. È uno sforzo, quello di Melville, non diverso da quello del suo protagonista, il capitano Ahab. E il parallelo non è di comodo, bensì vuol essere strumentale all'interpretazione dell'opera: perché il dramma di Ahab è appunto, a me sembra, quello di Melville; di Melville uomo ma anche di Melville scrittore, e, più precisamente, di Melville mentre scrive *Moby Dick*. La grandezza, l'eloquenza e la passione di *Moby Dick* trovano a mio avviso la loro prima ragione nel fatto che la ricerca della conoscenza non è solo il sentimento animatore del romanzo (come di tutte le altre opere melvilliane) ma ne è altresì l'oggetto, la materia narrativa: nella caccia, nella ricerca di Ahab, Melville oggettivizza la propria ricerca. Perché noi possiamo trovare ogni sorta di significato, nella caccia alla balena: e c'è chi ha visto nel grande duello, nel grande scontro, l'urto tra l'uomo e la natura, o tra il bene e il male, Dio e Satana; e chi vi ha visto il conflitto tra proletariato e capitalismo; o la lotta dell'America per la propria affermazione. Significati tutti possibili, tutti accettabili, perché il grande simbolo melvilliano ha la capacità di acco-

glierli tutti, ed effettivamente li accoglie, e un'analisi di *Moby Dick* metterebbe certo in luce, ad esempio, i suoi aspetti di romanzo «americano», e «democratico». Ma un superiore, comprensivo significato mi par che possiamo, e dobbiamo, attribuire a questa vicenda: e cioè quello di ricerca della conoscenza. Qui è il motivo dell'impegno personale dello scrittore, qui la ragione della molteplicità di rapporti cui ho accennato. È per questo che il sentimento dell'opera è anche la sua trama.

Il dramma di Ahab è dunque anzitutto quello stesso di Melville. Ma esso è, naturalmente, anche un dramma universale, un dramma cosmico. Perché la ricerca di Ahab, il suo peccato — perché certo un grande peccato viene qui commesso, e non a caso Melville scriveva a Hawthorne di aver scritto «a wicked book» — non sono soltanto quelli di Melville ma quelli eterni dell'uomo. Il peccato di Ahab è quello di Adamo ed Eva, la sua colpa quella di voler mangiare del frutto della conoscenza; è il peccato di Faust e quello di tanti dei personaggi di Hawthorne. E certo di questi ultimi il capitano Ahab ha parecchi tratti: come molti di essi è diventato un monomaniaco; è dominato da un'ossessione, cui tutto sacrifica, ogni umano rapporto e legame. Ma proprio l'affinità con Hawthorne ci conduce a notare una differenza sostanziale e illuminante tra i due scrittori. Hawthorne, cioè, condanna sempre chi vuol superare i limiti della conoscenza concessa all'uomo; chi ripercorre le orme di Eva, o di Faust. Ora, anche Melville non manca di sottolineare quanto di peccaminoso vi sia nel comportamento di Ahab; e frequentemente denuncia la qualità diabolica, davvero satanica, di questa sua furibonda passione. E tuttavia Melville non condanna Ahab; o, piuttosto, lo esalta nel momento stesso in cui lo condanna. Avviene cioè a Melville quel che avviene a Milton nel libro nono del *Paradise Lost*, quando, con uno straordinario colpo d'ala, il peccato di Eva, di Eva che il poeta aveva fino a quel momento raffigurato come «our credulous mother», come donna debole, sensuale, irragionevole, diventa (lo notava felicemente Elio Chinol) il dramma della conoscenza, ed Eva assume la dimensione eroica di chi sfida la stessa morte, e l'inevitabile punizione, per acquistare la conoscenza. Si-

milmente, Melville non può condannare Ahab perché Ahab è appunto Melville, e non certo nel senso banale in cui ogni scrittore è il proprio personaggio. Ahab impersona l'umano impulso alla conoscenza — anche alla conoscenza del male; il rifiuto di non indagare nel mistero, il rifiuto di subordinare la ragione alla fede; l'anelito alla ricerca di una verità che non ci è concessa e che pure dobbiamo ricercare. La grande drammaticità, la grande bellezza della figura di Ahab nasce appunto da questo: che la tragedia di Ahab è quella stessa dello scrittore e insieme quella stessa dell'uomo. Non solo, ma un nuovo grado di intensità vi si aggiunge per noi moderni, e ciò perché questa tragedia è quella stessa dell'uomo moderno. La modernità, già indicata, dell'atteggiamento di Melville verso l'arte e che gli fa usare l'arte, consapevolmente, come strumento di conoscenza, nasce dalla modernità del suo atteggiamento verso la realtà, verso il problema dell'essere. E infatti Ahab è veramente l'uomo moderno; l'uomo nella condizione di crisi spirituale succeduta al crollo delle fedi religiose e insieme l'uomo cui il romanticismo ha dato una fede fin eccessiva nelle proprie possibilità; l'uomo consapevole nello stesso momento dei propri limiti e della propria grandezza; l'uomo che va alla caccia della balena bianca sapendo di commettere peccato, e anche intuendo che quella caccia si concluderà tragicamente: ma che tuttavia non può, ad essa, rinunciare, perché la rinuncia è morte nella vita; come per Eva (e qui è la grande intuizione moderna di Milton) anche per l'uomo moderno la vita, la realtà, è nella conoscenza:

Great are thy Vertues, doubtless, best of Fruits,
 Though kept from Man, & worthy to be admir'd,
 Whose taste, too long forborn, at first assay
 Gave elocution to the mute, and taught
 The Tongue not made for Speech to speak thy praise:
 Thy praise hee also who forbids thy use,
 Conceales not from us, naming thee the Tree
 Of Knowledge, knowledge both of good and evil;
 Forbids us then to taste, but his forbidding
 Commends thee more, while it inferrs the good
 By thee communicated, and our want:

For good unknown, sure is not had, or had
And yet unknown, is as not had at all.

E appena prima di mangiare del frutto fatale, Eva supera così il pensiero della morte:

What fear I then, rather what know to feare
Under this ignorance of Good and Evil,
Of God or Death, of Law or Penaltie?

Come Eva, dunque, così Ahab (e Melville è qui veramente miltoniano) tutto subordina, tutto sacrifica alla conoscenza. Il dramma intuito da Dante e Milton, presentato da Shakespeare, raffigurato da Hawthorne, trova così in *Moby Dick* la sua espressione più piena: ed è per questo che *Moby Dick* è veramente il nostro mito. E tanto più lo è in quanto la caccia si conclude tragicamente, e la ricerca non approda ad alcun risultato. Dante, Milton, Shakespeare, lo stesso Hawthorne, riescono a comporre il dramma; il loro è, in varia misura e con vari accenti, un mondo altrettanto tragico: e ad essi si pongono le domande medesime che si pongono a Melville. Ma a queste domande essi daranno una risposta: che sarà, per Dante e Milton, quella della fede, e per Shakespeare quella di un ordine cosmico qual è quello che Ulisse esalta in *Troilus and Cressida*, e per Hawthorne quella di un'accettazione dei propri limiti e della propria realizzazione in una comunità sociale e democratica sorretta dall'amore. Ma per Melville, seppure egli conosce queste risposte, seppure in parte le accetta, esse non sono sufficienti; come non lo sono per l'uomo post-romantico. La grande domanda formulata attraverso Ahab ottiene la risposta che conclude *Moby Dick*:

... and so the bird of heaven, with archangelic shrieks, and his imperial beak thrust upwards, and his whole captive form folded in the flag of Ahab, went down his ship, which, like Satan, would not sink to hell till she had dragged a living part of heaven along with her and helmeted herself with it.

Now small fowls flew screaming over the yet yawning gulf; a sullen white surf beat against its steep sides; then all collapsed, and the great shroud of the sea rolled on as it rolled five thousand years ago.

Ma se questa è la sorte di Ahab, non è ancora la sorte di Melville. Come scrive Hawthorne in una nota di diario, Melville « will never rest until he gets hold of a definite belief ». Cosicché, la ricerca di *Moby Dick* prosegue in *Pierre, or, The Ambiguities*, il lungo e complesso romanzo comparso l'anno successivo, nel 1852. Un affascinante romanzo, troppo poco studiato, ancora, e che invece pienamente s'innesta nella storia di Melville. Pur meno felice di *Moby Dick*, e privo di quell'elemento marino che tanto arricchisce l'arte melvilliana, *Pierre* partecipa in tutto del mondo spirituale di Melville. E anzi, se un difetto c'è nel romanzo nasce proprio dal fatto che vi partecipa troppo. Se in *Moby Dick* noi vedevamo proiettato nella vicenda narrata il dramma stesso dello scrittore, qui tale proiezione è una assoluta identificazione; qui non c'è diaframma tra lo scrittore e la sua ricerca; il protagonista, l'amletico Pierre Glendinning, non è un capitano di mare ma, sostanzialmente, un artista, come Melville: e l'ambiguo mondo in cui si muove, e di cui cerca il significato, non è una nave ma una società, e una famiglia, che assai da vicino ricordano quelle in cui si muove lo stesso Melville. La ricerca quindi si fa esasperata, sia perché dietro quella di Pierre c'è già quella di Ahab, e cioè la sua disfatta, sia perché solo a tratti lo scrittore riesce a conseguire il distacco estetico che è pur sempre necessario all'arte e che riusciva a realizzarsi in *Moby Dick*. Lo stesso linguaggio, in cui prosegue l'esperienza simbolica di *Moby Dick*, rivela spesso una tensione, un'ansia conoscitiva, che ne estenua la vitalità poetica. Ma nemmeno questo linguaggio, che alla conoscenza sacrifica, come in certi sonetti di Mallarmé, la propria espressività, riesce a penetrare nel mistero della realtà. Come la caccia di Ahab, anche il tentativo di Pierre di trovare il significato del mondo si conclude tragicamente. Si conclude, anzi, ancor più tragicamente. La morte di Ahab era stata una nobile morte, un'eroica caduta; Ahab era morto combattendo, sopraffatto da forze gigantesche, dalla balena, dal mare. Ma Pierre muore suicida, e perciò rinuncia; nulla di eroico egli tramanda, bensì l'immagine, com'egli stesso dice, di un uomo che è stato il *fool* della Verità, il *fool* della Virtù, il *fool* del Destino.

La realtà, dunque, non s'è rivelata a Pierre; la realtà è misteriosa,

Not e'en a Selkirk there to pray
 God friend me!

Scarce lone these groups, scarce lone and bare
 When Theseus roved a Raleigh there,
 Each isle a small Virginia fair —
 Unravished.

Nor less through havoc fell they rue,
 They still retain in outline true
 Their grace of form when earth was new
 And primal.

But beauty clear, the frame's as yet,
 Never shall make one quite forget
 Thy picture, Pan, therein once set —
 Life's reve!

'Tis Polynesia rett of palms,
 Seaward no valley breathes her balms —
 Not such as musk thy rings of calms,
 Marquesas!

(« The Archipelago »)

Ma nemmeno quest'ultimo scandaglio che Melville lancia nel mare della realtà restituisce una qualche risposta. Il mare conserva il suo segreto. Esso è ancora quello che s'è chiuso su Ahab, quello di « cinquanta anni fa ».

È solo dopo tutto questo, dopo una ricerca condotta con ogni possibile mezzo, e che, dimostratasi vana per lo scrittore, l'uomo Melville attua persino con un inquieto viaggio in Terrasanta (e il luogo poema *Clarel*, del 1876, ne sarà il resoconto); è solo dopo tutto questo che Melville rinuncia al suo tentativo. *Billy Budd*, il grande racconto composto poco prima della morte, nel 1891, e che spezza il lungo silenzio del narratore, è la sola risposta che Melville ha potuto trovare. Anche il mondo in cui si muove il marinaio Billy Budd, l'innocente, purissimo Billy Budd, è un mondo tragico, incomprensibile, senza un significato apparente; è un mondo malvagio e spietato al quale Billy oppone vanamente la propria bontà, sì che, del tutto innocente, viene come Gesù condannato e ucciso. Ma, come Gesù, egli riscatta, con quel sacrificio, il male del mondo; egli vivrà,

dopo la morte, nel cuore dei marinai. La risposta che Melville riceve è dunque una risposta religiosa, come forse non poteva essere diversamente; la ricerca si conclude con un atto di fede, con la benedizione che Billy morente invoca per chi l'ha punito:

At the penultimate moment, his words, his only ones, words wholly unobstructed in the utterance were these — « God bless Captain Vere! » Syllables so unanticipated coming from one with the ignominious hemp about his neck — a conventional felon's benediction directed aft towards the quarters of honor; syllables too delivered in the clear melody of a singing-bird on the point of launching from the twig, had a phenomenal effect, not unenhanced by the rare personal beauty of the young sailor spiritualized now through late experiences so poignantly profound.

Without volition as it were, as if indeed the ship's populace were the vehicles of some vocal current electric, with one voice from aloft and aloft, came a resonant sympathetic echo — « God bless Captain Vere! » And yet at that instant Billy alone must have been in their hearts, even as he was in their eyes ...

The hull deliberately recovering from the periodic roll to leeward was just regaining an even keel, when the last signal the preconcerted dumb one was given. At the same moment it chanced that the vapory fleecce hanging low in the East, was shot through with a soft glory as of the fleecce of the Lamb of God seen in mystical vision and simultaneously therewith, watched by the wedged mass of upturned faces, Billy ascended; and ascending, took the full rose of the dawn.

Ma se *Billy Budd* è un atto di fede, la sua poesia, e la sua affinità col sentimento contemporaneo, è in ciò che a quest'atto si accompagna, e che non è tanto la serenità, la quiete dell'anima, ma è piuttosto il tragico senso della rinuncia, e della sconfitta. Nel sacrificio di Billy, più che un'apoteosi scorgiamo appunto un sacrificio, che è quello, forse inevitabile, della ragione: ed è solo giusto che esso venga, ancora una volta, celebrato sul mare.

ACOSTINO LOMBARDO