

IL LINGUAGGIO DI PIERRE

Pierre continua a essere di quando in quando l'oggetto di qualche bando critico: le motivazioni variano dall'accusa di inefficienza tecnica nell'ambito della forma « romanzo » ad una indagine genealogica che smentisce le ascendenze shakespeariane o elisabettiane per ribadire quelle meno onorevoli, gotiche¹. Controbarriere significa accettare la visuale dell'accusa, che fatalmente ha per sfondo una teorica dei generi ed una classificazione dei movimenti letterari in spurii e autentici, ma, per radice, essenzialmente, una ripugnanza verso la complicazione barocca e l'umorismo che consiste nel distacco del pensiero dall'emozione, ove il gioco speculativo ribadisce per contrasto paradossale la serietà emotiva; una ripugnanza soprattutto verso uno stile a citazioni, tessere erudite di un mosaico che tuttavia conserva una linea figurativa e melodica. Sicché dimessa ogni velleità di difesa polemica, miglior partito sembra quello di dimostrare su una pagina scelta a caso la fecondità allusiva, la ricchezza

¹ Fra le ultime pronunce sfavorevoli preme considerarne due, quella del Blackmur e l'altra del Baldini.

In *The Lion and the Honeycomb* (N. Y., 1955), nel saggio « The Craft of H. M. », il PIERRE è accusato di non possedere un *compositional centre*, e lo stile è tacciato di non stabilire un rapporto con l'oggetto, di limitarsi ad asserirlo in grazia di un tumulto verbale che si risolve in mera esclamazione, alla maniera addirittura della Radcliffe. Si vorrebbe in questo saggio dimostrare il contrario; l'esclamazione (o la sentenza) prorompe dopo una preparazione sintattica classicamente equilibrata anche se agitata e fremente, liberando il linguaggio in gesto, appunto quel gesto linguistico di cui il Blackmur fu il teorico in *Language as Gesture*.

Borrow e Disraeli, oltre i goticizzanti, possono risuonare nella prosa di *Pierre*, ma sollevati a dar forma a *concepts* che coinvolgono una visione della realtà.

Più adeguato sarebbe semmai un paragone dello stile *pierresque* alla tecnica pittorica del Turner, i cui effetti di luce corrispondono alle esclamazioni melvilliane sul gioco d'ombre delle immagini allegoriche.

Le accuse mosse dal Baldini (*Melville o le ambiguità*, Napoli-Milano, 1952) echeggiano le usuali, ma sembra di poter cogliere anche un fondo moralistico: « Melville s'incontrò nelle secche di quella *waste land* nella quale l'uomo moderno non è ancora riuscito ad assaggiare l'acqua di pura verità » (p. 132), Melville esprime una « rinuncia a conoscersi invece del progresso nella rivelazione di se stessi » (p. 133). Il moralismo esige una positività etica: ma perché la *waste land* dovrebbe escludere una rappresentazione poetica? La rinuncia ad assaggiare le acque della vita — e bisognerebbe informare dove nei tempi moderni si trovino — non è suscettibile di espressione artistica al pari dell'ostinazione?

speculativa e sentimentale del libro riflessa nel microcosmo d'ogni singola frase. E tale prisma sarà bene non scegliere fra le pagine più significative, ma nel corso di un momento *medio* della narrazione: là dove, all'inizio del libro XXI *Pierre immaturely attempts a mature book*.

Pierre è persuaso di avere già da comunicare qualcosa di miseramente negletto, non sapendo di essere soltanto ad una fase della transizione iniziatica; passa le giornate all'opera, scrivendo, e le sere con Isabel che gli suona la sua chitarra. Le sollecitazioni esterne gli tolgono di vista la «latent infiniteness in himself», gli precludono la «idle fluidness and ethereal airiness of spontaneous creative thought».

Fin qui giocano elementi della poetica imperante, della moda letteraria del tempo, sicché massimo grado dell'arte sarebbe, per Melville, una forma, per dirla con le parole di Poe, «airy and fairy-like». Ma segue una catena di immagini a ribadire la spiegazione dell'immaturità artistica di Pierre, nelle quali si trascende quel tanto di obbligato e legato al tempo che si manifestava nelle qualificazioni del pensiero creativo come *fluid* e *ethereal* e *airy*, si attinge il mondo particolare di Melville e pertanto si giunge ad una visione universale, e non genericamente legata alla temperie storica ed alle sue poetiche, del processo creativo.

Questa la pagina che chiude appunto il primo capitolo del libro XXI:

But, as to the resolute traveler in Switzerland, the Alps do never in one wide and comprehensive sweep, instantaneously reveal their awfulness of amplitude — their overawing extent of peak crowded on peak, and spur sloping on spur, and chain jammed behind chain, and all their wonderful batallionings of might; so hath heaven wisely ordained, that on first entering into the Switzerland of his soul, man shall not at once perceive its tremendous immensity; lest illy prepared for such an encounter, his spirit should sink and perish in the lowermost snows. Only by judicious degrees, appointed of God, does man come at last to gain his Mont Blanc and take an overtopping view of these Alps; and even then the tithe is not shown; and far over the invisible Atlantic, the Rocky Mountains and the Andes are yet unbeheld. Appalling is the soul of a man! Better might one be pushed off into the

material spaces beyond the uttermost orbit of our sun, than once feel himself fairly afloat in himself!

But not now to consider these ulterior things, Pierre, though strangely and very newly alive to many before unregarded wonders in the general world; still, had he not as yet procured for himself that enchanter's wand of the soul, which but touching the humblest experience in one's life, straightway it starts up all eyes, in every one of which are endless significancies. Not yet had he dropped his angle into the well of his childhood, to find what fish might be there; for who dreams to find fish in a well? the running stream of the outer world, there doubtless swim the golden perch and the pickerel! Ten million things were as yet uncovered to Pierre. The old mummy lies buried in cloth on cloth; it takes time to unwrap this Egyptian king. Yet now forsooth, because Pierre began to see through the first superficiality of the world, he fondly weens he has yet gone down into the world, it is found to consist of nothing but surface stratified on surface. To its axis the world being nothing but superinduced superficialities. By vast pains we mine into the pyramid, by horrible gropings we come to the central room; with joy we espy the sarcophagus; but we lift the lid — and nobody is there! — appallingly vacant as vast is the soul of a man!

La pagina si articola in tre parti, tutt'e tre concluse da un'esclamazione dopo un discorso classicamente equilibrato. Si veda dunque nella prima il gioco dei contrappesi (*as ... so ... lest*) che viene drammaticamente concluso dall'esclamazione e dalla invocazione. Invocazione, però, ironica, come ironiche sono le espressioni prelatizie cariche di una calcolata e maligna lentezza (*wisely ordained... judicious degrees*) ammantata di bontà, come ironica è l'incongruenza dei termini paragonati: — essere scagliati di là della Galassia — sentirsi discretamente al largo nel mare dell'io — dove, nel primo termine gioca il ricordo di un essere lanciato, da quella stessa divinità che così saggiamente gradua il viaggio dell'anima in se stessa, appunto negli spazi celesti (che al paragone sono ameni): il Satana miltoniano (*Him the Almighty — Hurl'd headlong flaming from the Ethereal Sky*).

Tutta la complessa macchina sintattica dovrebbe dunque limitarsi a rivestire ironicamente il concetto dell'inconoscibilità dell'uomo? Altri significati sono celati dietro l'ironia, che, come sempre in Melville, gioca su più piani.

Intanto non è ironica la profusione dei termini di raccapriccio (*awfulness, overawing, appalling*), semmai è sarcastica rispetto alla divinità.

Sono aggettivi tipici dell'atmosfera gotica, della poetica del sublime: l'ascesa ai monti diventa simbolo di un'ascesa spirituale che raggiunga, nelle parole dell'anonimo autore del compendio della poetica del sublime, la *Enquiry concerning the Principles of Taste* (1785), «the pinnacle or beatitude, bordering upon horror, deformity, madness; an eminence from whence the mind that dares to look further is lost».

La qualità raccapricciante dei monti era già stata fra i *loci communes* della predicazione di Jonathan Edwards (e nel suo *Nature* si è ammoniti a ravvisare nelle varie forme della natura altrettanti emblemi di qualità divine, nei monti di Dio si rivelerebbe «His awful majesty, His strength in ragged rocks and the brows of mountains»); ma nella letteratura devozionale l'ascesa compiuta rappresentava il vertice felice dell'itinerario dell'anima dopo le prove aspre e dure: dai *Delectable Mountains* finalmente il pellegrino di Bunyan scorgeva la città celeste. L'ascensione, per Melville, giunge soltanto a scorgere spazi sgomentevoli ancor più delle scabre forme affrontate nella salita. Dunque la ripresa dei motivi della predicazione puritana inserita nella temperie dell'orrore gotico è la formula del sarcasmo melvilliano.

Il viaggio si svolge in un mare ondosso pictrificato (e il ritmo suggerisce appunto l'ondosità in quel sollevarsi successivo di *peak, spur, chain*, ben diversamente dalla classica compostezza dell'analogo movimento nell'*Essay on Criticism* di Pope (p. II, 25):

Hills peep o'er hills, and Alps on Alps arise

dove la natura è saldamente dominata e non ha una sua magia sovrachianta e drammatica), per attingere alla fine il Monte Bianco dell'anima. Questa potrebbe sembrare una forzatura, una metafora barocca, ma, inquadrata nella sua genesi e nel suo momento, rivela la sua vigoria. La poesia del paesaggio svizzero era nell'aria, dopo la sua scoperta nella *Nouvelle Héloïse* e nell'*Emile* (dove si trova già il

sensu della delusione che corona l'ascesa, superate le creste successive), dopo la sua celebrazione nel *Manfredi* byroniano (rettorica e gracilmente magniloquente: « Mont Blanc is the monarch of Mountains ») e nel *Mont Blanc* di Shelley, primo abbozzo delle scene montane del *Prometeo* (dove la montagna diventa immagine della « Strength of things which governs thought »).

Quale il movente di tali esaltazioni se non l'alienazione dalla natura che il secolo maturava?

Il rapporto operante con la natura poteva creare un'immagine della montagna in diretta connessione con il lavoro, come nell'*Arcadia* di Sidney (nella quale forse l'Empson legge con orecchio troppo moderno, quindi teso a cogliere ambiguità eccessive, quando vi trasferisce il sentimento tutto moderno, per cui « Mountains suggest impossibility and impotence, or difficulty and achievement, greatness that may be envied or be felt as your own (so as to make you feel helpless, or feel powerful), they give you the peace or despair of the grave »², parole meglio acconce ai romantici, che vedono direttamente, senza frapporre la mediazione dell'opera georgica o pastorale dell'uomo, a diversità del Sidney, appunto).

La natura alienata diventa forza pura, ovvero macchina (bene osserva l'Arvin, una natura quale « only a nineteenth century imagination, obsessed with the spectacle of impersonal force and ceaseless physical change, could have created »)³. Nella natura viene proiettata la ragione che la sfrutta meccanicamente, e l'immagine della montagna (archetipo del padre) viene a coincidere via via con il Dio-padre o con il monarca-paternalistico, e finisce con l'identificarsi con la forza nuda del macchinismo.

Su tale sfondo la percezione particolare di Melville acquista una sua singolarità: se in quei *battalions of might* c'è un'eco della visione puritana, questa non viene sostituita da una visione mitica secolarizzata, che metta la potenza pura o l'energia al luogo della divinità: in luogo di Dio, il vuoto; gli emblemi di Dio diventano piuttosto emblemi di ambiguità psicologica. Un incontro (*encounter*)

² W. EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, N. Y., pp. 44-5.

³ N. ARVIN, *H. M.*, N. Y., 1950, pp. 44-5.

con il nulla come *infinitem imaginationis* (come addizione senza risultato che si esprime nel passo con questa successione: *the tithe is not shown, endless, ten Million*: conclusione che getta lì un numero come chi sia esasperato dal calcolo) invece dell'*infinitem actu* che si può personalizzare in Dio, donde l'ironia di *encounter*. Lo sforzo umano è diretto verso il nulla, la calata nell'io è discesa nel pozzo senza fondo, ma è meglio l'insensato sforzo che non la coscienza della sua inanità, che può far cadere, *sink and perish*, nelle nevi più basse. Non menzionato esplicitamente ma imminente su tutto il passo è il candore delle nevi, e si sa quale carica emblematica abbia per Melville il bianco, colore della lebbra e della purezza, dell'assoluto e della morte. La minaccia di morte delle nevi è legata alla bianchezza del sudario («white his Shrow'd as the Mountaine Snow» dice Ofelia), la promessa di purezza al candore delle stole dei redenti (che ironicamente diventa veste dell'*outsider* Giacchetta Bianca), la nave incipria le vette, cosmetico della prostituta natura, avverte *Moby Dick*, scialbatura dei sepolcri, razza bianca e sua malata civiltà e lebbra. Tali le immense spettralità che la sola menzione del picco bianco della montagna suscita, avverte la grande variazione sul candore in *Moby Dick*.

Ma nel contesto di *Pierre* il candore è di Lucy, della statua marmorea del padre che si erge nel cuore di Pierre (*snow-white, unclouded*) della montagna dei Titani che torreggia su Enceladus, il gigante che si protende, per sempre pietrificato nella roccia, verso «the unconquerable, majestic mount eternally in vain assailed by him»⁴. Cioè questo passo prepara la visione di Enceladus, è un annuncio del tema che verrà poi ripreso e ampliato. Allora quell'ondeggiare pietrificato delle creste e dei gioghi diventerà per metamorfosi il *writhing* del Titano. Il *resolute pilgrim* di questa scena viene effettivamente imprigionato, nella variazione, entro le rocce.

Dopo la prima parte della pagina esaminata c'è un movimento retrogrado, che segue lo stesso schema sintattico (da *But now, not to consider* fino all'esclamazione *Ten million things were as yet uncovered to Pierre*), che costituisce l'interludio più pregnante di al-

⁴ Nell'edizione del *Pierre* curata da MURRAY, N. Y., p. 402 segg.

legorie, meglio analizzabile *dopo* l'ultima parte, da *The old mummy* all'esclamazione conclusiva, e a quest'ultima parte giova dedicare l'attenzione subito, poiché tale è la legge del labirinto.

Anche qui una costruzione sintattica complessa ed articolata, dopo due proposizioni contrapposte, di pari numero di sillabe ciascuna, (*The old mummy.... e it takes time....*), si dirama nella membratura di una avversativa, giustificata da una causale, ribadita da un'altra avversativa, giocosamente insidiata da una limitativa che si rafforza d'un'esplicativa. E come nella prima parte un gesto chiude additando sarcasticamente il vuoto.

La fede si nutre fra le tombe, come uno sciacallo (diceva il capitolo sulla locanda delle baleniere in *Moby Dick*) ma si apra infine la tomba, si srotoli la mummia del padre-re, e si vedrà il vuoto. Alla enunciazione segue il gesto che addita: *no body is there!*

Se nella prima parte si aveva un movimento ascensionale, in quest'ultima si ha quello inverso di penetrazione, più vicino al prototipo degli itinerari dell'anima, ai riti misterici. Ma nemmeno il *facilis descensus* è stato compiuto da Pierre che già crede di essere giunto al vertice dell'iniziazione, e per ironizzare ancor più la presunzione del personaggio Melville usa un vocabolario arcaico (*he fondly weens*), sempre spia di un remoto distacco del narratore dalla sua materia. La contrapposizione dell'ascesa alla penetrazione come movimento esplorativo del pensiero era già in Bacone, frequente fonte di suggerimenti in Melville (in *The Praise of Knowledge*: « who would not smile at Aristotle when he admireth the eternity and invariableness of the heavens as there were not the like in the bowels of the earth... the superficies and upper parts of the earth are full of varieties... ») e ovviamente doveva riecheggiare la solenne prosa della prima pagina dell'*Hydrotaphia or Urn Burial* del Browne (« In the deep discovery of the subterranean world, a shallow part would satisfy some inquirers; who if two or three yards were open about the surface, would not care to rake the bowels of Potosi and regions toward the centre... », la natura è nell'urna).

L'immagine della terra in cui si cerca se stessi (« Poor soul, the centre of my sinful earth » inizia il CXLVI sonetto shakespeariano)

viene sovrapposta all'immagine della piramide, altro luogo dove morire e rinascere, identificandosi con il padre che è morto e quindi in noi può rinascere. Ma si incontra il vuoto, non solo l'iniziazione non è nemmeno cominciata, per Pierre, ma nemmeno ha senso cercarla. Questo uno dei significati del periodo.

Nell'ultima esclamazione c'è un ritorno dell'aggettivo *vast*: vasti gli sforzi e vasta l'anima dell'uomo e vasto è il vuoto che si scopre nel sarcofago. Lo stesso aggettivo, che ha un *overtone* ammirativo nello stupore è usato dalla prostituta che getta il suo richiamo a Pierre al suo arrivo nella città («Oh, love, you are in a vast hurry!»)⁵.

La ripetizione dell'aggettivo accomuna le qualità proprie allo sforzo verso la meta e quelle proprie alla meta stessa. Una totale identità dell'uomo teso al proprio rinascimento e del vuoto che è l'esito di tale tensione porta alla figura di Bartleby: non a caso il suo ultimo rifugio sono le prigioni, *the Tombs* che somigliano appunto all'interno di una piramide, sono *the heart of the eternal pyramids*. Bartleby finisce nell'abiezione, la sua anima è vuota; tuttavia magnetizza e affascina, vasta è la sua anima.

Così, con una contrapposizione di aggettivi tratta da questo passo di *Pierre*, potremmo compendiare la figura di Bartleby.

Due facce diverse dello stesso motivo, a ribadire la dubbiosità di qualsiasi conclusione, e l'uso del *vast* ammirativo accanto al *vacant* commiserativo ne è la spia nel passo di *Pierre*.

Il gesto enfatico «*no body is there*» è una conclusione cui Melville laboriosamente è arrivato. Il motivo della penetrazione nel tempo e nello spazio era già stato proposto in *Mardi*:

Thus deeper and deeper into Time's endless tunnel does the winged soul, like a night hawk, wend her wild way; and finds eternities before and behind; and her last limit is her everlasting beginning⁶.

e poi in *Redburn*, dove l'immagine delle piramidi e della penetrazione in esse viene completata da un'altra immagine invece che da

⁵ *Ibid.*, p. 276.

⁶ *Mardi*, ed. Page & C., Boston, p. 202.

un'esclamazione raccapricciata dinanzi al vuoto ed al nulla: al fondo della piramide c'è un quadro:

« They were such pictures as the high priests, for a bribe, showed to Alexander in the innermost shrine »⁷,

c'è il busto di un vecchio che con espressione « wickedly mysterious » impone il silenzio con un dito sulle labbra.

Quando Melville visiterà le piramidi in Egitto annoterà:

they affect the imagination like the works of Nature. But the pyramid affects one in neither way exactly. Man seems to have had as little to do with it as Nature. It was that supernatural creature, the Priest⁸.

Nel *Confidence Man* sarà sviluppato il tema del rinvenimento, al termine della penetrazione iniziatica, del vero mistero: la mistificazione, la truffa ideologica. In *Pierre* siamo ancora alla fase dello sgomento dinanzi alla mancanza di mistero, allo spazio infinito senza storia.

Ma ora si può ritornare alla seconda parte della pagina, dove si spiega perché mai Pierre non era giunto, nonché alla scoperta del vuoto della piramide-terra per non dire all'illuminismo smascheratore degl'inganni sacerdotali o commerciali o trascendentalisti o progressisti, non era giunto, si dice, nemmeno alla soglia delle scoperte.

Due ragioni sono fornite: non aveva ottenuto la bacchetta magica, non aveva gettato la lenza nel pozzo.

Seconcertanti figure emblematiche e allegoriche. Non certamente metafore, poiché ne manca la corpulenza, la visibilità. Rinviano a miti e a favole confusi. La bacchetta magica era uno dei doni ricevuti dall'iniziando, uno dei talismani che l'iniziatore offriva (e più avanti in *Pierre*, dei talismani che conciliano con la realtà, si dice: « Now without doubt this Talismanic Secret has never yet been found; and in the nature of human things it seems as though it never can be. Plato and Spinoza and Goethe and many more

⁷ Redburn, ed. Page & C., p. 232.

⁸ *Journal Up the Straits*, N. Y., 1935, pp. 51-8.

belonging to that guild of self-impostors...», tutti costoro hanno preteso una risposta dal silenzio)⁹.

Il talismano della bacchetta era ricavato da un albero e serviva, dando esso l'esempio di linfa saliente, a suscitare la *mimicry* della natura, a rendere lieto di messi il terreno. Era anche simbolo fallico, rappresentando la capacità umana di partecipare al ritmo procreativo naturale.

Ma se in *Pierre* si nota sovente come *fertilizing* sia un aggettivo sinistro (e appartiene al carattere nero di Isabel), così ora vediamo che la bacchetta magica non serve a far lieta di messi la terra, sibbene a cospargerla di occhi. Le cose più umili, è detto, *start up*, si destano di soprassalto (e per istantanea metamorfosi l'oggetto dell'incanto diventa soggetto: *it*), appaiono, come il corpo dei draghi, tempestate d'occhi, (potrà riuscire proficuo il richiamo di un'esclamazione in *Mardi*: « Oh stars! oh eyes, that see me, wheresoe'er I roam: serene, intent, inscrutable for aye, tell me, Sybils, what I am »¹⁰: proficuo perché gli occhi vi parlano e sono muti) che paiono dischiudere se non all'opera umana ed alla conoscenza che ad essa si accompagna, alla conoscenza che non risolve ma contempla le cifre del reale. La selva d'occhi del resto impaura, il corpo della natura occhieggiante si anima di soprassalto. Pierre non ha nemmeno questa bacchetta: l'autore che narra evidentemente sì, e l'arte di far occhieggiare la natura è la sua: egli non può avere la conoscenza operativa (quella goethiana, conciliata con la natura), ma può conquistare la penetrazione allegorica.

Non a caso le simpatie di Melville andavano al Burton ed al Browne ed al Quarles: il loro atteggiamento allegorizzante è il suo. E gioverà meglio precisare quale sia codesto dono magico che Melville ha ricevuto nell'iniziazione alla vita, la particolare sua *arte*, trasformatrice come tutte le arti magiche, il dono di allegorizzare¹¹.

Mentre il procedimento del simbolista è la folgorazione, quello

⁹ *Pierre*, ed. cit., p. 244.

¹⁰ *Mardi*, p. 158.

¹¹ La teoria dell'allegoria barocca che qui si applica a Melville trae spunto dal trattato di WALTER BENJAMIN, *Ursprung der deutschen Trauerspiels* (*Schriften* I, Francoforte 1955), nelle parole di Thomas Mann, « vera storia e filosofia dell'allegoria ».

dell'allegorista ha una labirintica lentezza — s'è visto per quali ambagi e serpentinati ritorni di Melville costruisce la pagina: la trama stilistica dell'allegorista è il labirinto, che appunto è la strada scelta da chi non desidera giungere alla meta — che è sempre troppo presto attinga: il nulla, il vuoto. L'allegorista rifiuta di credere alla possibilità che la natura abbia un senso in se stessa e che l'uomo possa armonizzare la carne e lo spirito dentro di sé (invettiva contro Goethe, così frequente in Melville); la natura dev'essere trascesa, la disprezzata organicità deve trasformarsi in emblema, solo a tal patto salvandosi. Il barocco è la grande stagione dell'allegoria, in quanto reagisce all'armonica conciliazione rinascimentale, e ritorna quindi in certo senso all'allegorismo medievale, ma non ha più codesto allegorismo barocco, una natura didascalica, una sua funzione edificante, bensì il suo fine in se stesso, è gusto della mortificazione del naturale e carnale e plastico, pietrificazione che spezza l'organico in *disiecta membra* significanti, allusive, muscificate. Come intimava Thomas Vaughan: « learn to refer all naturals to their spirituals », e come intimerà Carlyle: « all visible things are emblems; what thou seest is not there on its own account; strictly taken, is not there at all: Matter exists only spiritually, and to represent some idea and body it forth »¹².

L'allegorizzare è il *divertissement* del malinconico, dell'uomo reciso appunto dalla vita, di colui che è afflito dalla *bilis atra sive innaturalis*, che è arido e freddo come la terra, che è spinto verso il viaggio marino e l'esotico per carenza di contatti con la realtà, e sta sotto il segno astrologico di Saturno, ovvero del pianeta più remoto dalla terra, del quale ha tutti i caratteri contraddittori: Saturno è il vecchio re dell'età dell'oro detronizzato, fecondo e sterile, che presiede al telluricamente minaccioso poiché si è ritirato dall'umano. Melville aveva chiara conoscenza dell'anatomia della malinconia e del suo corrispettivo astrologico, il temperamento saturnino, e del suo corrispettivo teologico, il vizio dell'accidia.

Il saturnino Plinlimmon agisce sul mercuriale Pierre, osserva

¹² Nelle prefazioni del Murray al *Pierre* e della Foster al *Confidence Man* sono documentate le testuali risposdenze fra Carlyle e Melville. Ma l'atteggiamento allegorizzante del Carlyle si accompagnava ad un'etica borghese della laboriosità che Melville sdegnava.

Henry A. Murray (e mostra le fonti dei passi su Saturno di *Pierre* in Shakespeare e Saturno), Saturno divora i suoi figli: «old Saturn ...wore a sorte of malicious leer to him»¹³. La natura al malinconico allegorista appare come un libro, oppure come la provveditrice dell'alfabeto nel quale ciascuno legge ciò che meglio gli pare. In sé è aduggiata da un assoluto silenzio, non già quello esaltato dagli ottimisti dell'ottocento (come dal Keats: «Heard melodies are sweet, but those / Unheard are sweeter») che cela l'inavvertita musica pitagorica delle sfere¹⁴, bensì quello assoluto: inoffensivo e terribile silenzio, che esercita fin dalle prime battute di *Pierre* il suo fascino, richiamo abissale del nulla. Dapprima pare idillico, poi lentamente scopre la sua *immensity of terror*, dopo essere stato *bewitching* (al modo che nel passo che andiamo leggendo dapprima l'ascesa sembra saggiamente tutelata da Dio). La natura è silenziosa e dunque inassimilabile, non resta che allegorizzarla, unendo l'erudizione e la tematica dell'erudizione (natura come libro, amore come libro) e la capacità di sofisticazione al timonismo sottostante. La storia per il malinconico allegorista sarà seguito di progressivo dolore, soltanto le tappe dell'accrescimento del dolore hanno senso, in quanto egli si pone dalla visuale della morte e non della vita. La natura gli appare evidente e corposa soltanto in procinto di decomporre in cadavere (dove l'accoglimento della poetica hawthorniana, dove al gusto della disintegrazione si univa l'algolagnia romantica, *romance and poetry, ivy, lichens, and wall-flowers, need ruin to make them grow*, di qui l'apice del virtuosismo stilistico di Melville nella descrizione delle *Encantadas*, il gusto con cui osserva su quelle aride isole *dead shells... decayed bits of sugar-cane... fragments of charred wood and mouldering ribs of wrecks*). Come cadavere deve apparire la natura, come marcescenza o come rovina (di qui il gusto delle rovine in Melville, il paragone di *Pierre* ad una colonna spezzata: la rovina è l'organicità già distrutta, già ridotta a frammento significativo). La realtà deve ridursi a numismatici emblemi:

¹³ Cfr. *Pierre* pp. 490-1.

¹⁴ Sul pitagorismo che giustifica il silenzio pregnante in Keats, LEO SPITZER, «The Ode on a Grecian Urn, or Content vs. Metagrammar», *Comparative Literature*, Summer, 1955.

(si veda come il tratto più realistico di *Pierre*, il discorso fra il reverendo Falsgrave, Mrs. Glendinning e Pierre, che pare uscire da un romanzo dell'ottocento inglese, si risolva in un cammeo, quello che porta il reverendo Falsgrave).

Funzione pari all'effetto di luce nei quadri barocchi, osservava Benjamin, ha nell'allegoria barocca la sentenza che rischiarà il buio allegorico. La sentenza o l'esclamazione, si potrebbe aggiungere, per Melville. Poiché il malinconico nega alla realtà la capacità di avere in sé il suo valore, nega la mediazione goethiana; il suo conoscere sarà progressione all'infinito, nel vuoto, nelle viscere della terra (Saturno è l'antico dio delle messi). Senonché gli dei abbattuti si vendicano cangiandosi in demoni, la natura disprezzata convertendosi in demonicità, in abisso, la risata luciferina si sostituisce al *lumen naturale*. L'operare mondano, scisso da ogni rapporto con la natura, diventa intrigo diabolico, l'interpretazione allegorica, per l'inevitabile margine d'arbitrio, duplicità demoniaca.

Come il Satana miltoniano nella sua apostrofe al sole, l'allégorista esclamerà

And, in the lowest deep, a lower deep
Still threatening to devour me opens wide.

Il malinconico corteggerà demoniacamente la morte, poiché questa rappresenta la vita soltanto come emblema di se stessa, come ricordo pietrificato, cadavere. La sua ricerca della vita è uno svelleare la mummia dalle fascie o una ricerca del colpo di coda del Leviatano. L'intelligenza diventa sofisma e abilità logica, staccata cioè dal fruttuoso commercio con il reale, profondità senza fondo, la vita è una manovra del fantasma demoniaco che sopravvive alla natura martirizzata.

L'emblema della bacchetta magica allegorizzante ritornerà nell'ultimo Melville, nel *dirge*, nella trionfale di Clarel, ove egli riconoscerà come la sua bacchetta non sia quella che sottomette e supera la morte, ma quella che la subisce:

Stay, Death, Not mine the Christus-wand
Wherewith to charge thee and command:
I plead.

Il dono della bacchetta allegorizzante è dunque un dono satanico. Melville spiega ulteriormente: Pierre non ha scoperto ancora di doversi rivolgere alla pura e astratta interiorità, invece di cercare una mediazione con la natura.

Egli crede di trovare i pesci nel fiume della vita che scorre, invece deve cercare i pesci nel pozzo dell'anima. Cantabile è lo slancio lirico con cui Melville chiude il passo, l'esclamazione: «the running stream of the outer world, there doubtless swim the golden perch and the pickerell».

L'abolizione di ogni legame meramente espositivo, riduce il tessuto delle parole a mere inflessioni di gesto, obbliga la dizione a piegarsi in un tono di accorata sapienza (*the running stream of the outer world*, senza la preposizione *in* si converte in canto). È un procedimento tipico della poesia melvilliana, si osservi in *After the Pleasure Party* come l'interrogazione nella seconda strofe acquisti il valore di gesto per l'abolizione del verbo:

Nor less perturbed who keeps this bower
Of balm, nor finds balsamic peace?

Segno certo che qualcosa di vitale e centrale egli sta comunicando, con quel suo

For who dreams to find fish in a well?

Domanda insieme ingenua e demoniaca, *far fetched*.

Intanto è da cercare il significato del *pescce* che dovrebbe essere pescato a dar salute.

Una prima identificazione sorge spontanea: il pesce come re-dentore. Il pesce era per le antiche mitologie simbolo di fertilità, per i greci è per lo più il delfino a simboleggiare la creatura che sta nelle acque come il bambino nell'umido amnio, simbolo dello sboccio seminale e dell'utero, utero ed embrione. Nell'ebraico la parola *dagah* significa pesca e fertilità, e i padri della Chiesa cercheranno in combinazioni letterali di avallare l'equazione Cristo-Pesce (*piscis natus ex aquis auctor Baptismatis ipse est*), Tertulliano avalla Xristòs = Ixthùs. Nell'alchimia l'*artifex* dovrà pescare la donna-pesce Melusina, e nell'*Hortus Deliciarum* di Herrad von Landsberg ap-

pare il mito medievale della cattura del Leviatano mediante una lenza formata dai rampolli della stirpe di Jefte (cioè da Cristo)¹⁵.

Nei romantici la reviviscenza contronatura dei miti porta a una identificazione ulteriore, il pesce oltre che la donna è la fertilità è anche la morte. La famosa lirica di Goethe, *Der Fischer*, mostra un pescatore freddo di cuore che calmo intinge l'amo nell'acqua, un'*umida donna* emerge a suggerirgli di calarsi fra i pesci, e l'uomo un poco attratto un poco scivolando sprofonda.

Siope or Silence di Poe echeggia la stessa interpretazione romantica che unisce l'idea della fertilità alla morte, e si possono citare le parole di Marie Bonaparte che riassumono il senso di costesti miti: « The smile of the mother, the unforgettable smile whose attraction treacherous death borrows, seems, under the mirror of the sleeping water irresistibly to lure the children who have remained under her fascination »¹⁶.

E forse qui è dato di conoscere la radice della malinconia di Melville: è rimasto sotto l'incanto della madre, non si è liberato dal suo fascino, tanto che invita a cercare il pesce salvatore nel pozzo dell'infanzia. Infatti confrontando con il passo di *Moby Dick* sul gioco astrologico, si vede che egli interpreta i Pesci come simbolo del « riposo », conclusione del giro dello zodiaco (serie di fieri assalti d'arieti e tori e granchi e leoni e scorpioni e caproni e acquari ai danni del mortale affaticato a discernere i due gemelli vizio e virtù, che solo *in Pisces* troverà pace). Già nelle prime scene d'amore fra Lucy e Pierre era affiorato il motivo dei pesci emblematici: *strange eye-fish* sono gli occhi di Lucy, in essi navigano pesci¹⁷. In *Redburn* l'identificazione del pesce e della donna si era già presentata (« the whale which according to rabbinical traditions was a female one, might have expanded to receive him like an Ana-

¹⁵ Sulla questione JUNG-KERENYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Einaudi, 1948, p. 80 sgg.; E. G. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Graeco-Roman Period*, Bollingen Series, 1956, sulla simbologia del pesce. Una riproduzione della illustrazione della pesca del Leviatano con la verga di Jefte è in *Psicologia e Alchimia* di C. G. JUNG, Roma, 1950, p. 93. Lo Jung avalla anche un archetipo pesce-amico.

¹⁶ MARIE BONAPARTE, *The Legend of the Unfathomable Waters*, Yearbook of Psychoanalysis, III, 1947, p. 290.

¹⁷ *Pierre*, pp. 38-9. Che giochi anche un *pun* su *fishy e fishiness?*

conda, when it swallows an elk and leaves the antlers sticking out of its mouth»¹⁸: dove addirittura l'identificazione sessuale è patente). Il pesce è anche simbolo (*Moby Dick* CXXXII) dei pensieri assassini dell'uomo, del guizzo nelle tenebre nonché dell'oggetto di quei pensieri, della nuotatrice « wild song, wild light, in still ocean's dark » (*Mardi* LXXXVIII).

Il mito del pesce in Melville è dunque poliedrico, il suo pensiero è una rotazione di immagini, dove compaiono via via l'utero materno cui vorrebbe tornare, la paura e attrazione della morte che vi teme, il Mediatore Cristo, ovvero il superatore della morte (che ha una bacchetta conciliatrice).

Ma il pesce dovrebbe essere estratto dal pozzo dell'anima mediante una lenza. Si dovrà essere un *angler*, che è emblema dell'uomo d'animo rimesso « free from those restless thoughts which corrode the sweets of life », secondo il teorico dell'*angling* come emblema morale, Izaak Walton (*The Complete Angler*, ch. XVI), dell'uomo contemplativo piuttosto che operante. Quanto al pozzo-polla (probabilmente si deve accogliere la parola nei due sensi, così come in due sensi compare nell'episodio del pozzo di Sichar nella versione di re Giacomo: « The woman saith unto him. Sir, thou hast nothing to draw with and the well is deep, from whence then hast thou that living water. But whosoever drinketh of the water that I shall give him shall never thirst; but the water that I shall give him shall be in him a well of water springing up into everlasting life », John, IV.) esso è nella Bibbia sovente emblema di conoscenza, se fornito d'acqua; di delusione nella ricerca, se arido. Un movimento simile a quello dei periodi di questa pagina si poteva registrare, meno involuto e complesso e quindi meno polivalente, in *Redburn*¹⁸: « Then I was conscious of a wonderful thing in me, that responded to all the wild commotion of the outer world; and went reeling on and on with the planets in their orbits »; ed è il momento ascensionale; segue la discesa: « and was lost in one delirious throb at the center of the all »; segue, ancora, la scoperta del pozzo-polla: « A wild bubbling and bursting was at my heart, as if the hidden spring had just gushed

¹⁸ *Redburn*, ed. cit., p. 86.

out there»: e segue ancora un quarto movimento, che qui in *Pierre* è invece infuso in tutto il tessuto linguistico, la delusione (in *Redburn* si esprime con una certa rozzezza: «But how soon these raptures abated, then after a brief idle interval, we were again set to work, and I had a vile commission to clean out the chicken coops»).

Il significato è chiaro: meglio il ripiegamento interiore che non la ricercamondana, tema che verrà ripreso nella poesia dell'ultima fase di Melville, *Lone Founts*:

Though fast youth's glorious fable flies,
View not the world with worldling's eyes;

...
And dipping in lone founts thy hand...

e ancora, in *Billy Budd, the novel*: «In the average man of the world, his constant rubbing with it blunts that fine spiritual insight indispensable to the understanding of the essential in certain exceptional characters»¹⁹, e si riferisce all'eccezionale saturnino carattere di Claggart. Solo scandagliando l'infanzia e la memoria si arriva alla conoscenza dei motivi perenni, della *natural depravity, or depravity according to nature*, infine al carattere demoniaco della natura.

E che sia il demoniaco-attrazione dell'alveo materno (due facce della stessa avversione alla *outer stream of life*) è detto in un altro passo di *Pierre*, dove al simbolo del pesce è sostituita la sua diagnosi (*foetal fancy*) ed al pozzo il simbolo di catacomba, ed allo smarrimento che consegue la scoperta dell'inutilità dell'iniziazione alla vita, la sua spiegazione: si scopre che in noi altri comanda, che noi non sappiamo di essere, il *Doppelgänger*, il subconscio che è il mondo dentro di noi:

Pierre began to feel what all mature men ... sooner or later know ... that not always in our actions are we our own factors. But this conceit was very dim in Pierre ... so Pierre shrank abhorringly from the infernal catacombs of thought, down into which this foetal fancy beckoned him²⁰.

¹⁹ Cfr. *Melville's Billy Budd*, a cura di BARRON FREEMAN, Harvard Un. Press 1948.

²⁰ *Pierre*, p. 58.

Nella struttura dell'inconscio giova cercare le vere ragioni, non nel mondo di fuori, risponde Melville alle esortazioni di Goethe; e l'atteggiamento crudele verso Pierre è dovuto all'irritazione con cui lo vede cercare i pesci negli occhi di Lucy, o cercare di attuare le sue confuse aspirazioni al bene concreto, invece di studiare dentro di sé la demonicità che si riflette nell'allegoria della vita, invece di indagare la vera natura del suo rapporto con la madre, di là del suo giocoso chiamarla *sorella*, o con il padre, di là dell'irritante devozione, insomma di là della fantasmagoria ingannevolmente innocente della vita in superficie.

Quanto poi alla particolare *imagery* del passo, la strana domanda: «chi si sogna di trovare pesci d'acqua corrente nel pozzo-polla?», forse deriva a Melville da un episodio della *Faithful Sheperdess* dei suoi prediletti Beaumont e Fletcher: la pastorella Amoret viene uccisa dal geloso innamorato, una dea di fonte la accoglie nella sua acqua

I am this fountain's god! Below,
My waters to a river grow,

.....

And if thou wilt go wilt go with me,
Leaving mortal company,
In the cool stream shalt thou lie
Free from harm as well as I;
I will give thee for thy food
No fish that useth in the mud!
But trout and pike, that love to swim
Where the gravel from the brim
Through the pure streams may be seen.

La stessa orografia nell'ultima scena di *Mardi* fa sì che le acque del laghetto portino alle acque aperte: *one dark arch led to channels seaward tending*, sicché, buttandosi in esse Yillah che è l'immagine (esattamente osserva H. A. Murray²¹) dell'Eros fru-

²¹ Nella prefazione al *Pierre* di Murray (p. LXIV) Yillah è fatta coincidere con il particolare *summum bonum* melvilliano. Esaurienti i riferimenti di Yillah a certa letteratura romantica, anche tedesca, indicati da MORELL DAVIS, *M. 's Mardi* (Yale Un. Press 1952), ma certamente la simbologia melvilliana supera, anche se ha punti di

strato (ovvero che si ritrae dalla ricerca dell'unione fruttifera), Taji la insegue tuffandosi anche lui. Il mito di Narciso ritorna in ognuna di queste immagini, ed il mare stesso, avvertiva Melville in *Moby Dick*, è l'acqua che riflette l'immagine di Narciso.

Sicché si conclude dall'indagine del passo che Melville, pur riconoscendo che il narcisismo conduce al demoniaco, tuttavia lo raccomanda, come unica soluzione, piuttosto della ricerca di reciprocità, di dialogo con la vita e la storia (quanta carica patetica e lirica in quel cenno come d'addio sconsolato e sarcastico insieme al *running stream* della vita, « lì sì che troverete i pesci dorati! »). Chi si ostini a cercare il dialogo con il mondo esterno, a operarvi, lo vedrà sciogliersi, e così Pierre vedrà *on all sides the physical world of solid objects now slidingly displace itself from around him*²².

Un ritrarsi dal reale che si porrebbe trattare sbrigativamente, chiamando a soccorso le classificazioni cliniche: schizofrenia, regressione ad uno stadio ancora impersonale; anzi, il personaggio di Isabel potrebbe anche sembrare nient'altro che una proiezione del delirio, in certi episodi. Ma si perderebbe la sostanza del problema, che coincide con quello posto dallo stile allegorico melviliano. Se da un lato Melville dimostra l'impossibilità di agire secondo la legge del bene in un mondo che rifiuta il bene, dove la divina follia si invecchia nella dialettica del male, dove le intenzioni sono stravolte nell'attuazione, dall'altro pone un'esigenza corrispettiva ad una precisa realtà storica, di cui la disperazione cosmica che legge emblemi del male in ogni tratto della natura è l'exasperata pantografia. Tale realtà è quella creata dalla civiltà dove l'uomo non conta di per se stesso, dove appare insieme atomo superfluo e centro dell'universo, lottando solo contro tutti secondo la legge del profitto individuale, del prestigio sociale e del conformismo.

Ciò che resta fuori del *mondo che conta* è l'ambito più imponderabile della persona e dei legami che si stabiliscono fra le per-

contatto con essi, i *loci communes* romantici. Con riserve è da accettare la figura di Yillah come prefigurazione del *domnei* di J. B. Cabell che il Harrington vorrebbe avallare.

²² *Pierre*, p. 100; v. anche p. 410.

sone senza essere motivate dalla morale del tornaconto e del prestigio sociale, e che Melville chiama *magnetismo*. Pierre ed Isabel sono portatori di questo magnetismo, appartengono al carattere del «Divino Inerte — di cui sono prototipi la Humilla di *Las Encantadas*, il Pip di *Moby Dick*, il Bartleby ed il Billy Budd... è l'individuo che agisce sugli altri non per quello che *fa* ma per quello che *è*»²³, un ideale umano che risponde alla rottura con la civiltà occidentale, sostiene il Cambon, incorporando nel tipo anche Ahab che butta via il sestante scientifico perché più consentanea gli è la bussola magnetica. Contrasto ragione-intuizione oppure contrasto Uomo borghese-Uomo totale? O, come preferisce il Cambon, Occidente-Oriente, attività-contemplazione? Sono tutte formule utili. Anche il contrasto città-campagna potrebbe essere avallato sul *Pierre*, anche il contrasto fra l'America dei pionieri e degli antenati gloriosi, a loro modo aristocratici, di *Pierre* e l'America delle metropoli, vi si può leggere. Interpretazioni tutte legittime, ma il fatto stesso che potrebbero applicarsi a buona parte degli altri grandi narratori dell'Occidente costringe a cercare la particolare modalità secondo cui si incarnano nell'opera di Melville.

Anzitutto è l'assenza di una protesta polemica che chieda di levar l'ancora e salpare verso il passato o verso la grazia primitiva del mondo dei mari del Sud, a diversificare Melville.

Poi, e ne deriva, il difetto di una fede cristiana alla Dostoyevsky, per cui a Pierre manca l'alone del principe Myiskiu (il famoso trattato di Plotino Plinlimmon nel corpo di *Pierre* nega ogni valore autonomo all'idea cristiana: essa vive, calvinisticamente in quanto *non* è, se il *tempo* cristiano coincidesse mai con il *tempo* della terra non sarebbe più un tempo cristiano: si bandisce ogni pretesa apostolica; così si nega ogni crisma alla divina follia che si getti nel mondo a operarvi: si può porgere l'altra guancia solo se non verrà percossa, si può dare ai poveri solo se i poveri non ci sono, sogghigna Melville). Il Divino Inerte alla Pierre è per Melville oggetto di ammirazione e di sarcasmo insieme, perché in lui si esprime il distacco saturnino dalla realtà borghese (o occidentale,

²³ G. CAMBON, «Giacobbe e l'Angelo» in *Letteratura*, 21-22, p. 62.

direbbe Cambon) con empito donchisciottesco, con volontà di entrare nella vita fattiva e modificarla. È una proiezione cioè pugnace, apostolica del rifiuto della realtà borghese, che un altro tipo melvillianiano incarna nella sua possibilità non donchisciottesca, nella sua realtà minore ma insieme più reale, prodotto della stessa civiltà criticata: il *bachelor*, il consumatore che rifiuta di partecipare alla produzione.

Verso la fine della sua vita Melville seppe compendiare in *Fragments from a lost Gnostic Poem* il suo atteggiamento verso l'esistenza, né sembra di poter escludere che la polemica sia diretta contro Goethe:

Found a family, build a state,
The pledged event is still the same:
Matter in the end will never abate
This ancient brutal claim.
Indolence is heaven's ally here,
And energy the child of hell,
The Good Man pouring from his pitcher clear,
But brims the poisoned well.

L'indolenza o divina inerzia del narcisista gli parve l'unica soluzione umana: all'uomo è concesso di ritrarsi in un *Paradise of Bachelors* sottraendosi al *Tartarus of Maids*, alla sorte della donna, immedicabilmente legata alla procreazione e dunque alla realtà quale che essa sia, incriticabile perché ad essa si è legati e di essa complici, sorte che egli paragona a quella di operaie in una cartiera desolata, intisichite a rimestare nel rosso fiume del sangue gli stracci appoltigliati, sotto macchine brutali che appastano l'albuminosa materia, lo straccio sperma, per trasformarla nella bianca carta, nella *tabula rasa*. Lontano da loro il *club* dei nuovi Templari: « going to it, is like stealing from a heated plain into some cool, deep glen, shady among harbouring hills... give the whole care-worn world a slip », e « disentangled, stand beneath the quiet cloisters of the Paradise of Bachelors », dove la vita si svolge fra conviviali intrattenimenti e letterarie discussioni almeno per quel poco che può durare la parentesi, la cura e l'angoscia riaffermando, e contro di esse non essendovi difesa.

Non siamo sul piano dei gusti, delle predilezioni. Al di sotto giova cercare la vera ragione del disgusto di un'esistenza che appare freddo meccanismo, Behemoth, procreazione vuota e inumana come quella delle merci in una fabbrica vittoriana.

È un'equazione sulla quale si dovrà tornare. I *bachelors* londinesi sono i monaci d'oggi, come nel passo di *Mardi* è detto: coloro che si ritraggono dalla cura e dalla costruzione della famiglia e dello stato assolvono una loro missione, di tenere saldi certi valori, così come facevano i monaci:

— But to us bachelor demi-gods our to-morrows are as long rows of fine punches, ranged on the board and waiting the hand.

— But my good lords, if of all suppers those given by bachelors be the best, of all bachelors, are not your monks and priests the jolliest. I mean, behind the scenes? ... bachelors are a noble fraternity, and if unlike the patriarchs of the world we father not our brigades and battallions; and send not into the battles of our country whole regiments of our own individual raising; yet do we oftentimes leave behind us goodly houses and lands; rare brandies and mountain Malagas... then compare not invidiously Benedicts with bachelors since thus we make an equal division of duties, which both owe to posterity²⁴.

L'ideale del *bachelor*, che è presente in *Pierre* XX, II²⁵, coincide dunque con quello del consumatore, che tiene alto un consumo

²⁴ *Mardi*, p. 537.

²⁵ La *bachelorship* ideale, che si isola dal mondo della brutalità mercantile, riducendosi ad un vivere ascetico, viene in *Pierre* a coincidere con la società degli apostoli (coloro che continuano il monacato medievale come portatore dei valori della civiltà). È vero che le più estese letture balzacchiane di Melville vennero fatte dopo la stesura del *Pierre*, tuttavia le somiglianze fra gli Apostoli di *Pierre* e la società dei seguaci di Pierre Lambert (il Plotino Pinthummon balzacchiano) delle *Illusions Perdues* sono troppo sconcertanti per non imporre l'ipotesi di una derivazione. Lucien de Rubempré arriva a Parigi come Pierre a New York, per dedicarsi alla letteratura, con un mazzetto di lire, dopo vaghi successi in provincia e via via incontra le delusioni che anche Pierre subisce: il suo urto con la volgare commercializzazione della cultura ha gli stessi accenti. Incontra il cenacolo d'uomini in aperta sdegnoso contrasto con il tempo mercantile, che vivono di favoretti da *Grub Street*, tenendosi in uno stato di purezza (e verso tale purezza letteraria e filosofica Balzac ha alte parole di ammirazione, Melville maggior sarcasmo). Le *Illusions Perdues* vivificarono l'ispirazione di Proust e dettarono le considerazioni di Lukács sulla sorte dei "cenacoli" di puri. Si vorrebbe suggerire che la loro irradiazione comprenda nel suo cerchio anche *Pierre*; non a caso tale influenza, d'altronde, per la prima volta con Balzac si analizza la mercificazione della cultura in procinto di subire le devastazioni dell'industria culturale.

voluttuario, e culturale «puro» e paradossalmente può sussistere, anche se lacerato da contraddizioni, in una società dove la produzione delle merci è fine a se stessa. Colui che gode delle merci è colui che non ne produce affatto, e paradossalmente diventa l'unica vestigia di umanità, di goduta vita e piena in un mondo dove la produzione non è diretta a soddisfare il bisogno ma alla perpetuazione di se stessa.

Sul piano psicologico però questo corrisponde alla sterilità esaltata da Baudelaire, e interiorizzandosi corrisponde ad una incompletezza umana, ad una evasione dai rapporti fecondi e dal dialogo (è infantile nella sua insistenza sul *cibo*).

Si può levare la voce di rampogna e di disprezzo, come quella del Lewisohn, che taccia Melville di essere stato «disillusioned from the beginning. He adopted all his life the regressive attitude of the neurotic — of the favourite child who wants the world to reconstitute for it the conditions of the nursery... querulous and ingratiating flight — like the breaking of familiar ties»²⁶.

E in realtà si può facilmente inquadrare Melville in un dilemma psicologico pre-edipico (né fu a lui ignota la situazione edipica in cui veniva a trovarsi: in *Pierre* c'è il paragone di Pierre a un Oreste che in città si trova alla mercè delle Furie vendicatrici dopo aver eluso la conciliazione con il nodo edipico).

Il rifiuto della famiglia è dialetticamente rifiuto di uscire dalla famiglia: non la donna destinata alla procreazione, la Luce bianca ma anche mortuaria, Lucy, lo attira, bensì la sterile attrazione fine a se stessa: il magnetismo, che in un mondo *horological* è l'amore per una replica di se stesso: per la sorella (Isabel) o per lo amico (il compagno di *Redburn*, il Vine di *Clarel*): al narcisista è dato solo di amare nell'altro se stesso, così come il suo odio per la madre non può che essere paura di lei e fissazione in lei.

L'atmosfera preternaturale che avvolge *Pierre*, il goticeggiare, ha la stessa funzione del sovrannaturale nel *Turn of the Screw*, dove, osserva Kenneth Burke, serve a suggerire l'innaturale. Incesto e amore della *companionship* virile non sono disgiungibili in

²⁶ L. LEWISOHN, *Am. Lit.*, Harpers, 1932, p. 186.

Melville, Isabel è già prefigurata nel Toby di *Typee*, che come lei ha capelli corvini che gli gettano ombra sugli occhi, che come lei ha origini misteriose e tuttavia si sa che proviene da un ambiente affine, non dà mai in una risata, come Isabel, e tosto chiama l'amico «brother». E che tale rapporto sterile sia all'origine del carattere saturnino non gli è ignoto, ed ironicamente commenta l'incontro di Pierre e Lucy: «the two Platonic particles, after roaming in quest of each other from the time of Saturn and Ops till now» -- ora Saturno e Ops erano fratello e sorella, e la sorella di Pierre è Isabel e non Lucy²⁷.

È nell'Arvin la tesi poi di una costante ossessione della *lost companionship*, il compagno perduto dalla cui morte sarebbe nato il furore poetico melvilliano, della cui memoria appunto Melville dice: «you are mixed with a thousand strange forms, the centaurs of fancy; half real and human, half wild and grotesque. Divine imaginings; like gods, come down to the groves of our Thessalies, and there, in the embrace of wild, dryad reminiscencies beget the beings that astonish the world»²⁸. La *lost companionship* invano egli tenterà di ristabilire, come appreso dalle implicazioni inconfessabili; in *Clarel* infatti il *mystery of iniquity* si chiarisce: Clarel agogna accanto a Vine ad una «communion true and close After confidings that should wed Our souls in one — Ah call me brother», con accenti che rasentano quelli del *Calamus* whitmaniano.

Ma non sono questi passi (e altri, la famosa notte di Ismaele con Queequeg, che rifà la notte dei coniugi di *Tristram Shandy*²⁹, gli accenni di *White jacket*) mai apologetici. Melville non cadde nella glorificazione del rapporto, ma se ne servì per scandagliare certi *mysteries of iniquity*. Il mistero di strane persecuzioni, del linguaggio 'innominabile' delle ciurme, dell'inspiegabile malvagità o volgarità che deturpano i rapporti umani.

²⁷ *Pierre*, p. 30; pp. 491-2.

²⁸ *Redburn*, p. 254.

²⁹ Il Chase, dopo aver fatta la più vasta applicazione del *new criticism* a Melville, stranamente reagisce alle implicazioni della scoperta di codesto rapporto fra *Tristram Shandy* ed il passo di *Moby Dick* (*Prospetti*, inverno 1953, p. 207).

In *Clarel*, nel passo su Sodoma, ravvisa la radice del male nel commerciare sui lidi dell'iniquità senza mai approdare, in *Billy Budd* la persecuzione di Claggart, uomo efficiente, senza vizi, ai danni di Billy Budd, è promossa dall'insostenibile vista della bellezza del marinaio.

Claggart ama Billy Budd — non lo blandisce infatti dappri-
ma? Ma anche sente insopportabile il suo amore, lo reprime e
proietta su Billy la colpa di ciò che in lui si desta. Ma essendo un
uomo perfettamente efficiente, avendo represso in sé ogni moto
spontaneo, avendo disciplinato la sua ragione al servizio impecca-
bile, e non avendo questa alcun ostacolo innanzi a sé, essendo pa-
drona assoluta, diventa serva della sua assolutezza: non conosce
ostacoli nell'infliggere a Billy una punizione esemplare. Nella *Que-
relle de Brest* Genet riprenderà il tema, ma più scopertamente, sen-
za quindi portarlo alle profondità di Melville. Profondità che a
Melville erano aperte appunto perché esulava dalla sua indagine
così la volontà di mostrare la *meccanica* dell'iniquità come ogni
disegno di apologia: non sono certo apologetiche le pagine di *White
Jacket* sulle conseguenze della vita di mare, e non c'è un program-
ma di libero disfrenamento nelle osservazioni di *Clarel*, ma uno
studio attento e accorato di una delle radici della malvagità, del
mystery of iniquity. Osserverà anche Lawrence che Melville non
sente nostalgia per lo stato di libertà assoluta che poté osservare
nei suoi viaggi per i mari del Sud, la regressione nella libertà dei
primitivi non è se non corruzione per l'uomo civile. Così, una crea-
tura assai simile al Clarel (inchiodato al suo

... feminine passionate mood
Which, long as hungering unfed,
All else rejected or withstood)

Peroina della sua più complessa e più sapiente poesia, *After the
Pleasure Party* (*Lines traced under an image of Amor threatening*)
non conclude la funesta e desolante scoperta di aver vissuto per
reprimersi e torturarsi con una celebrazione di libertà, ben sapen-
do che sarebbe solo un reprimere la repressione.

Dinanzi ad un paesaggio mediterraneo ella esclama, 'Tis Para-

dise, ma i marosi sono emblemi della sua vita interiore e subconscia: *tired of the homeless deep*, stanchi di non aver patria nel desolato fondo del mare, nell'inconscio, corrono verso la riva:

but to reap.
 Passive repulse from the iron-bound verge!
 Insensate, can they never know.
 'Tis mad to wreck the impulsion so?

Dunque il male o follia nasce dal naufragio dell'impulso; così la protagonista del poema scopre di essere stata, mentre si sognava in solio, soltanto l'idiota nella cella, coronato di paglia; di aver passato una vita verginale dedicata all'opera scientifica illudendosi di attingere i vertici della *virtù* borghese, in realtà preparandosi l'umiliazione di una eruzione improvvisa di malvagità (« Envy and spleen, can these be mine? » si domanda, e malanimo e invidia sente verso la bella giovinetta che ha attratto gli sguardi dell'uomo amato). Ed invoca come soluzione della sua abiezione la possibilità di un'unione completa, grida contro la natura che non ha creato ermafroditi, spingendo gli *halves* o *co-relatives* a cercarsi senza molta speranza di mai raggiungersi e unirsi: « This makes us slaves ». E segue la famosa esclamazione:

What Cosmic jest or Anarch blunder
 The human integral clove asunder
 And shied the fractions through life's gate?

Ma non c'è una soluzione apostolica della poesia, non una panacea o un suggerimento rivoluzionario: la donna colpita d'amore rivolge la sua preghiera a Maria Vergine-Pallade Atena (così come Pierre rappresentava Cristo-Prometeo), ma poi soggiunge:

Fond appeal
 For never passion peace shall bring.
 Nor Art inanimate for long
 Inspire. Nothing may help or heal
 While Amor incensed remembers wrong.
 Vindictive, not himself he'll spare;
 For scope to give his vengeance play
 Himself he'll blaspheme and betray.

Ma perché mai così ardua è la ricerca della platonica (e cabalistica) anima gemella? Non ne è una ragione l'incapacità di amore pieno, che è riconoscimento del simile nel dissimile? Ora, mai in Melville è presentato un amore che non cerchi la vuota identità, il simile nel simile. Pierre si distoglie da Lucy per cercarsi in Isabel, nell'incesto. Clarel lascia nello sfondo della sua vita la fidanzata per appigliarsi a Vine.

Una delle radici del male è appunto in codesta incapacità di un amore maturo che si cerchi nel dissimile, e nelle repressioni e distorsioni che ne nascono infine e infinitamente complicate, fino alla complicazione infernale dell'animo di Claggart.

Ma, per attenerci al *Pierre*: perché Pierre si distoglie da Lucy? Lucy non offre il magnetismo di Isabel, non incarna la parte della vita che Pierre cerca e troverà soltanto in un sua replica, in una sorella, la vita posta fuori del gioco del prestigio sociale e del profitto. Il sarcasmo di Melville non lascia adito a dubbi sull'interpretazione:

her parentage, what fortune she would possess, how many dresses in her wardrobe, and how many rings upon her fingers cheerfully would I let the genealogists, taxgatherers, and upholsterers attend to that. My province is with the angelical part of Lucy. But as in some quarters, there prevails a sort of prejudice against angels who... are merely angels and nothing more; therefore I shall martyrize myself⁸⁰.

Così Melville si martirizza elencando i beni di fortuna di Lucy, e con il piglio acro che sarà dell'Ibsen della *Commedia del Matrimonio* delinea gli incontri procurati dalla mediatrice di matrimoni, la stessa madre di Lucy.

L'amore per Lucy sembra spontaneo, ma è tutto irrefitto nella società di Saddle Meadows, governato e contaminato dalla convenienza che lo agevola.

Tale sorta d'amore non può sussistere se non in modo fantomatico e diventando occasione di disordine e morte allorquando infine l'ombra di Saturno lambisce Pierre: «Love was first begot by Mirth and Peace, in Eden when the world was young. The man

⁸⁰ *Pierre*, p. 28.

oppressed with cares, he can not love; the man of gloom finds not the god»³¹.

Ed ecco una spiegazione ulteriore del passo esaminato in *Pierre*: Pierre cerca fuori di sé, nel mondo, la soluzione della sua esistenza; avvertito dal magnetismo di Isabel dell'incompletezza del suo amore per Lucy, dell'amore conformistico, che vivendo nella farsa sociale, basandosi su una convenienza contrattuale, è sottratto alla verità di un rapporto umano puramente *magnetico*; avvertito di tutto ciò, Pierre si getta in un compromesso che nutre le repressioni e le malvagità destinate a sfociare nei delitti finali — non sa di poter trovare quel tanto di pace eventualmente concessa soltanto nel ritiro narcisistico, nella saturnina *bachelorship* (come Saturno può essere corretto da Giove, potrebbe semmai, sul piano dell'esperienza giornaliera appigliarsi alla solitudine gioviale dei *bachelors* che deridono il mondo).

Il narcisismo di Melville è non solo un fatto personale, una privata incapacità di vita erotica normale, anche se non mancano possibilità di reperire sconcertanti confessioni, anche se addirittura si è tentato di interpretare perfino il rapporto con Hawthorne come un incontro mancato a cagione delle aspirazioni di Melville verso una fusione accesa e drammatica. Così la sua incredulità disperatamente illuministica e il suo titanismo che si erge contro il Dio calvinista come a sostenere un immane duello con il grande nemico, con l'assoluto truffatore (tesi del Thompson) non è sufficiente motivo per spiegare la sua opera. Meglio colpiscono nel segno quanti fondono tutti codesti spunti nel rifiuto di una civiltà, quella appunto che coinvolge l'amore nella rete degli interessi, che istiga alla morale della repressione della spontaneità e all'etica del guadagno temperato da una fumosa benevolenza (quella tal benevolenza sfruttata, al pari della sete di guadagno, dal *Confidence Man*) in nome di Dio. Ma Melville è consapevole dell'inermità degli sforzi di liberazione o di trasformazione, di Pierre cavaliere puro o di Isabel vergine folle, e si rende conto che la sua stessa posizio-

³¹ *Ibid.*, p. 37. Il Murray richiama il passo del Burton (*An. of Mel.*, 3, 2, 2, 1): «phlegmatic persons are seldom taken, according to Picinus, naturally melancholy, less than they».

ne critica rientra nella dialettica di tale società, quindi in certo senso vi si accomoda esaltando il *bachelor*, che, tanto si stacca dalla società quanto vi si inserisce, poiché alla fin fine è l'espressione più drastica e assoluta di quella società.

Quale la dialettica interna della società in cui Melville viveva? Meglio d'ogni altro egli seppe delinearla, con una lucidità precorritrice, specie nella novella *The Bell-Tower*, dove meglio profuse il suo pensiero e anche meglio corresse in rimi impeccabili il suo stile (si guardi ad una correzione nel testo, significativa della sua ricerca di ritmi poetici sempre più tesi all'essenziale³²: *snail-like in pace, but like torch or mountain rocket in its pride*, riveduto in *snail-like in pace, but torch or rocket in its pride*). Ciò che si leva con spire di serpente ma con orgoglio fiammeggiante è la torre, capolavoro del grande architetto Bannadonna. Manca solo la campana che dovrà essere battuta da un automa simile ai mori della torre dell'orologio di piazza San Marco. Il Chase ha fornito una interpretazione esauriente di tutti i simboli connessi al racconto (vale la pena soltanto di aggiungere che Melville ancora una volta mostrò di precorrere gli antropologi moderni e gli psicologi facendo consacrare dal sangue l'edificio, secondo il mito antichissimo della vittima murata a garantire l'eternità della costruzione). Ma qui preme venire a capo dell'atteggiamento di Melville verso la realtà che formava il suo secolo, la macchina, atteggiamento che in questo racconto egli precisa (e nella restante opera echeggia, talvolta sotterraneamente).

Bannadonna ha creato un meccanismo perfetto, l'isola automatico. Ma quel che importa è scoprire quale fosse l'atteggiamento dell'artefice verso la sua creazione, o meglio, verso la natura. Ed è l'atteggiamento della civiltà industriale verso la natura che Melville attribuisce a Bannadonna: non un atteggiamento religioso e nemmeno un metodo logico-metafisico:

In short, to solve nature, to steal into her, to intrigue beyond her, to procure some one else to bind her to his hand, — these, one and all.

³² Cfr. le correzioni indicate dal Leyda nella sua edizione delle *Short Stories*, Random House, 1949.

had not been his objects; but asking no favours from any element or any being, of himself, to rival her, outstrip her, and rule her. He stooped to conquer. With him common sense was theurgy; machinery, miracle; Prometheus the heroic name for machinist; man, the true God.

Melville elenca le concezioni perente, scartate dalla razionalità industriale: *to solve nature* o *to steal into her*, cioè la sottile idea dei «visionari metafisici» per cui «between the finer mechanic forces and the ruder animal vitality some germ of correspondance might prove discoverable», *to intrigue beyond her*, ovvero cercare nella natura, come gli alchimisti, una mediazione con il subconscio; *to procure some one else (God) to bind her*, ovvero affidarsi alla preghiera come i «sanguine theosophists». Il disprezzo di Melville indubbiamente s'unisce a quello di Bannadonna per questi atteggiamenti ingenui verso la natura, salvo per quello logico-metafisico, che si è visto operante nel *Tartarus of Maids*: la macchina e i processi fisiologici, la freddezza macchinale e la brutalità del biologico sono di affine natura. Affidarsi alle macchine è come affidarsi all'istinto nudo ed ai suoi processi inflessibili. Infatti l'uomo soggettivamente contrapposto alla natura finisce per prenderne gli aspetti oggettivi, rimane vittima della materia voluta assolutamente dominare. L'uomo viene ucciso dal Golem: Bannadonna è ucciso dal meccanismo che scorre ben lubrificato, inflessibile.

Il tema fu sviluppato nel *Confidence Man*: la nave *Fidèle* è il microcosmo dell'era industriale, che reca a sua insegna *Non si concede fiducia*: ognuno è un'isola in lotta contro ogni altro, chiuso e armato, ma paradossalmente l'assoluta mancanza di fiducia o la esclusione del *magnetismo*, si ribalta in assoluta sottomissione alla fiducia più irrazionale. In tale mondo la macchina sta per sostituirsi agli iloti, e Melville anticipa l'automazione ed i suoi problemi al capitolo XXII, *In the Polite Spirit of the Tusculan Dissertations*³³.

Il borghese del Missouri si esalta al pensiero della nuova era:

I'm now on the road to get me made some sort of machine to do my work. Machines for me. My cider mill does, that ever steal my cider?

³³ *Confidence Man*, p. 223.

My mowing-machine, does that ever lay a-bed mornings? My corn-husker, does that ever give me insolence? No:; cider-mill, mowing-machine, corn-husker, all faithfully attend to their business. Disinterested too; no board, no wages; yet doing good all their lives long; shining examples that virtue is its own reward; the only practical Christians I know... Sir, a corn-husker, for its patient continuance in well-doing, might not unfitly go to heaven. Do you suppose a boy will?

La satira del cristianesimo di *Pierre* qui mostra la sua radice nel mondo effettuale che Melville aveva dinanzi agli occhi o che antivedeva: in esso il cristianesimo serve a macchinizzare con la rassegnazione. La vita puramente fisiologica del ragazzo di fatica, dei *boys* che lavorano per il Missuriano è della stessa natura delle macchine che lo sostituiscono egregiamente (così come lo è, nell'intuizione demoniaca del *Tartarus of Maids*, la vita che resta asservita al processo riproduttivo della specie).

Il truffatore di fiducia, colui che gioca sul fatto che ogni uomo è pronto alla massima fiducia in quanto si mura nell'assoluta mancanza di fiducia, esclama:

— Respected sir, this way of talking as if heaven were a kind of Washington patent-office museum — oh! oh! oh! — as if mere machine-work and puppet-work went to heaven — oh, oh oh! Things incapable of free agency, to receive the eternal reward of well-doing — oh, oh, oh!

L'eternità oggi è il musco delle macchine patentate, ecco il paradiso vagheggiato nei secoli andati; il truffatore di fiducia sente l'orrore della conclusione, ma dinanzi alla rabbia mostrata dal Missuriano è pronto a scusarsi per il suo intervento, osservando che come un soldato senza onore è sensibilissimo all'affronto, così un cristiano senza fede è appunto molto cristiano e sta sempre in guardia contro l'eresia. Il Missuriano riprende: l'uomo è ai fini lavorativi un animale in perdita, meno fidato dei buoi, quanto a coscienza, un bassotto lo batte. Le macchine assolveranno in una vicina era gloriosa tutti i servizi ed allora l'uomo sarà un fossile, un'anticaglia inutile e tutt'al più si potrà andare a caccia di uomini come di opossum:

Hence these thousand new inventions — carding-machines, horse-

shoe machines, tunnel-boring machines, sewing-machines, shaving-machines, run-of-errand machines, dumb-waiter machines, and the Lord-only-knows-what machines; all of which announce the era when that refractory animal, the working or serving man, shall be a buried by-gone, a superseded fossil. Shortly prior to which glorious time, I doubt not that a price will be put upon their peltries as upon the 'kuavish' possums, especially the boys. Yes, sir (ringing his rifle down on the deck), I rejoice to think that the day is at hand, when, prompted to it by law, I shall shoulder this gun and go out a boy-shooting.

Come in *Israel Potter* Melville descrive le vere cagioni (o emanazioni) delle guerre napoleoniche, l'infiltrarsi del pauperismo nelle metropoli, il drenaggio della popolazione superflua attraverso le opportune guerre, con ciò mettendo a nudo la meccanica sociale del passato prossimo, così in questo passo del *Confidence Man* descrive le fatali combinazioni della stessa meccanica sociale nel futuro remoto; e non abbiamo visto cacce di uomini-opossum dettate dalla legge? E possiamo dubitare che fossero l'accrescimento della produzione di macchine e le crisi di riassetamento a promuoverle?

In *Clarel* Melville prevede una generale bassezza, un'assenza di inventiva e di pensiero:

Dead level of rank commonplace
An Anglo-Saxon China, see,
May on your vast planes shame the race
In Dark Ages of Democracy

a meno di una svolta diversa, a meno di fidare nella *store of latencies*. Ma con la macchina si allea «King Common Place».

In *Pierre* erano *in nuce* i vari motivi dell'apocalisse macchinistica. Anzi, in una variazione sul mito di Mennone, il prototipo del figlio di re che cade nella lotta dell'esistenza, Melville aveva bene determinato la differenza fra il suo tempo ed il passato, che non era in un'accentuazione del dolore quanto in un'accentuazione della sordità, in uno scemare dell'attenzione, della partecipazione:

In this plaintive fable we find embodied the Hamletism of the antique world... «the Flower of Virtue cropped by a too rare mischance»... Now as the Memnon statue survives down to the present day,

so does that nobly-striving, but ever shipwrecked character ... But Memnon's sculptured woes did once melodiously resound; now all is mute. Fit emblem of that of old, poetry was a consecration and an obsequy to all hapless modes of human life; but in a bantering, barren, and prosaic, heartless age, Aurora's music-mourn is lost among our drifting sands, which whelm alike the monument and the dirge³⁴.

In *The Confidence Man* si torna sul mito:

If still in golden accents old Memnon murmurs his riddle, none the less does the balance-sheet of every man's ledger unriddle the profit or loss of life.

La morale del profitto porterà alla conseguenza fatale dell'etica del conformismo sul livello più basso, il suono della statua di Mennone sarà smorzato sempre più, finché apparirà inaudito. Melville è fra i molti critici della democrazia, ma beninteso non fra i nostalgici di monarchie o pseudoeroici ripristini di oligarchie guerresche, egli guarda i mali della democrazia per sete di conoscenza, non per volontà di suggerire alternative. Proprio agli inizi di *Pierre* c'è la trattazione apparentemente stravagante sulle origini della famiglia di Pierre e sulla essenza di aristocrazia indigena (I, III): il verdetto democratico corrode (così come le sabbie mobili cancellano la statua di Mennone), e tale corrosione che cosa sarà se non decadenza, poiché ogni costruzione stabile, ogni tradizione articolare vi perisce? E, tuttavia è anche vita, verde vita. « All things seethe and boil in the vulgar caldron of an everlasting uncrystalizing Present »³⁵.

L'egualitarismo, e la vittoria conseguente del luogo comune sono corrosioni vitali, decadenza giovanile, inerzia movimentata, come dice Ungar in *Clarel*, civile barbarie. In *Pierre* c'è la tragedia di Mennone-Amleto che sempre più diviene tragicommedia nella seconda parte, dove Pierre si trasferisce in città; nella città dove, invece della trionfale esaltazione o della tragica caduta del gentiluomo o dell'artista esiste soltanto la quotidianizzazione dell'imbecille, attra-

³⁴ *Pierre*, p. 7.

³⁵ *Pierre*, cap. II, libro XVII.

verso quella macchina micidiale che è la fotografia, distruggitrice del ritratto:

instead of, as in old times, immortalizing a genius a portrait now only dayalizes a dunce. Besides, when every body has his portrait published, true distinction lies in not having yours published at all.

La città appare sotto specie di orrore fin dal primo entrarvi, e le pagine di *Pierre* riecheggiano quelle di Poe sull'uomo nella folla, di Baudelaire sulla città *fournillante*. Ma sarà in *Israel Potter* che il trauma del *flancur* dinanzi alla folla atomizzata troverà espressione, il trauma è tale che Potter « for forty years never recovered from that surprise — never, till dead, had done with his wondering ». I ponti sul Tamigi sono paragonati al paesaggio della città di Dite, la folla indaffarata alle orde dei dannati cacciate dai centauri in ridda:

whichever way the eye turned, no tree, no speck of anything green was seen, no more than in smithies. All laborers, of whatever sort, were hued like the men in foundries. The black vistas of streets were as the galleries in coal mines the flaggig, as tomb-stones, minus the consecration of moss, and worn heavily down, by sorrowful tramping as the vitreous rocks in the cursed Gallipagos, over which the convict tortoise crawls⁸⁶.

Non mancava in Melville dunque nulla della visione che risuonerà nel *Waste Land*, già egli vedeva crudamente la eliotiana *Unreal City*:

Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought Death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.

E sapeva bene individuare la ragione dell'orrore: che non è nella moltiplicazione della crudeltà, bensì nella mancanza della *consecration of moss*, variazione sulla inaudibilità del lamento di Mennone.

⁸⁶ *Israel Potter*, ed. Page & C. Boston, p. 282 e sgg.

Dinanzi a tale mondo la tragedia di Pierre diventa tragicomica, e subisce lo scherno dello stile ornatissimo e gotico. L'ultima conseguenza è *Bartleby*, che è il volto segreto del *bachelor*, che da tutto si ritrae. Dinanzi alla *metallic necessity, unbudging fatality* del *Tartarus of Maids* *Bartleby*, a differenza di Pierre che ancora non ha compreso di doversi limitare a cercare il pesce redentore nel pozzo dell'io, risponde « *I prefer not to be reasonable* ».

Tale è la risposta che Melville dava alle esortazioni di Emerson:

Time and Nature yield us many gifts, but not wet the timely man, the new religion, the reconciler, whom all things await. We have had no genius in America, with tyrannous eye, which knew the value of our incomparable materials, and saw in the barbarism and materialism of our times, another carnival of the same gods whose picture he so much admires in Homer; then in the Middle Ages; then in Calvinism.

Banks and tariffs, the newspaper and caucus, Methodism and Unitarianism, are flat and dull to dull people, but rest on the same foundations of wonder as the town of Troy and the temple of Delphos... For as it is dislocation and detachment from God that makes things ugly, the poet who re-attaches things to nature and the Whole — re-attaching even artificial things, and violations of nature, by a deeper insight, — disposes very easily of the most disagreeable facts³⁷.

Melville attuò il programma, suo fu l'occhio tirannico invocato da Emerson, ma era l'occhio dell'allegorista, che trascendeva e non riallacciava il tutto, riduceva la martirizzata natura del suo tempo ad emblema cadaverico della vita, o meglio, come tale l'accettava.

ELÉMIRE ZOLLA

³⁷ EMERSON; *Essays*, ed. Houghton Mifflin, serie 2^a, Saggio « The Poet », p. 40.