

L'ULTIMO ROMANZO DI MELVILLE

S'è scritto tanto su Melville, in questi ultimi anni, e così poco a proposito di *The Confidence Man*¹, che questo romanzo, una « mascherata », come lo scrittore stesso lo definì nel sottotitolo, risulta tuttora assente da alcune delle bibliografie correnti: come si trattasse, in sostanza, di un'opera da dimenticare, di un passo falso, quasi di una macchia sull'immacolata reputazione del grande romanziere. *Moby Dick* ha così profondamente affascinato i critici americani ed europei d'ogni tempo, che ben poca attenzione è stata dedicata alle opere minori di Melville. Tutti i suoi libri vengono considerati come un preludio, o come un'appendice — un'appendice inutile e talvolta fastidiosa — del capolavoro. Onorevole eccezione, i racconti dei Mari del Sud, quel *Typee* e quell'*Omoo*, che anche i più dubbiosi fra i critici consentono a ritenere opere meritevoli d'essere lette per se stesse, e non come i cerchi d'ombra che circondano il gran faro di *Moby Dick*. Non manca chi, nella valutazione delle opere successive al mito della balena bianca, va veramente oltre i limiti, quando afferma che, in definitiva, Melville, esausto dopo il grandissimo impegno che *Moby Dick* gli richiese, avrebbe fatto bene a tacere per sempre. Lo si accusa dunque di sregolata amministrazione del proprio bilancio immaginativo, ed a tale sregolatezza si imputa il fallimento di tutte le opere posteriori a *Moby Dick*, a cominciare da *Pierre* e dai *Piazza Tales*, per finire ad *Israel Potter*, ai libri in poesia come *Clarel*.

Con una certa indulgenza, malgrado tutto, viene considerato *Billy Budd*, cui si dà valore quasi di testamento poetico: mentre sul *Confidence Man* si riversa il biasimo quasi unanime della critica americana. Il libro, anche dai critici più benevoli, viene considerato poco meno d'un aborto, incompleto, per di più, come testimonia l'ul-

¹ *The Confidence Man* fu edito per la prima volta nel 1857 da Aix Edwards, New York. Due mesi dopo la Casa editrice fallì. L'edizione inglese comparve quasi contemporaneamente presso Longmans, Brown, Green, Longmans e Roberts.

tima frase che risponde veramente alla più melvilliana delle ambiguità: «Something further may follow this Masquerade».

Non è difficile riconoscere che, dato il tono del libro, quella frase ha valore d'epilogo: eppure è lì che la maggior parte dei lettori disattenti hanno trovato la chiave del romanzo, e insieme la riprova che lo stesso Melville giudicava *The Confidence Man* come un fallimento, al punto di rinunciare a continuarlo e conchiuderlo. Sarebbe dunque un libro senza capo né coda, e ciò risponde appieno al quadro che i biografi di Melville han tracciato dello scrittore, dopo *Moby Dick*: un uomo atrocemente disingannato, e una mente confusa, pericolosamente in bilico tra scetticismo e pazzia. Non pochi fra i biografi di Melville sembrano fermamente convinti del fatto che il viaggio in Terra Santa fu intrapreso come estrema alternativa al ricovero in una casa di cura. E fu un miracolo, se il viaggio sortì il suo effetto, ché la Terra Santa, non si sa bene se per dispiego di bibliche suggestioni o per sola virtù di quegli squallidi ma intensi paesaggi, restituì psichicamente sano quel viaggiatore che ci viene descritto, allo sbarco, come un soggetto da manicomio, o un candidato al suicidio. È Lewis Mumford² — uno studioso di non dubbia esperienza, anche se le sue misure critiche appaiono piuttosto dilettantesche — che scrive, a riguardo del nostro autore: «I suoi tormenti, e i suoi dubbi, avevano un carattere patologico». E dire che il giudizio di Mumford non è poi del tutto peggiorativo, se può condensarsi in una frase di questo genere: «*The Confidence Man* è un libro da mettersi sullo stesso piano dei *Viaggi di Gulliver*». Conclusione piuttosto sorprendente nei riguardi di un'opera che ha certo molti pregi, ma non il dono della agile prosa e della fluida inventiva di Jonathan Swift. Se il giudizio di Mumford va considerato in un clima particolare, più sentimentale che critico, maggior peso deve darsi all'opinione di John Freeman³, che fu ben più aspro nella sua condanna del romanzo: «la più vana delle satire», lo definì, e non è davvero linguaggio da mezze misure. A dare il senso della rapida evoluzione della critica melvilliana negli ultimi 20 anni, basterà ci-

² LEWIS MUMFORD, *Herman Melville*, New York, 1929.

³ JOHN FREEMAN, *Herman Melville*, New York, 1926.

tare di seguito qualche riga da un recente volume di Richard Chase⁴, che non esita a classificare il romanzo come l'opera migliore di Melville, naturalmente dopo *Moby Dick*. «*The Confidence Man* — scrive Chase — è il supremo traguardo di Melville. In nessun altro dei suoi libri l'istanza di un'intelligenza morale è così valida; è un'impresa intellettuale di impareggiabile forza e autorità». E Chase continua su questa linea, individuando, nella polemica contro il progressismo e nel veramente impietoso pessimismo di Melville, i temi fondamentali del romanzo. Inutile dire che una valutazione così illimitatamente elogiativa di *The Confidence Man* risulta non meno impropria che le feroci stroncature di Freeman o di Mumford. Da un eccesso all'altro, si finisce con il perdere di vista il libro, e col dibattere su delle ipotesi letterarie, invece che sulla pagina. A questa maniera il senso del romanzo si smarrisce, e ci si ritrova in fine di lettura, più confusi che mai. Bisogna riconoscere che Melville, in questa confusione ci ha messo del suo. Quell'ultima frase, per esempio: «Something further may follow of this Masquerade». Su queste parole, che hanno sapore evidentemente moralistico si sono svolte da cent'anni a questa parte le più complicate esercitazioni critiche col risultato di forzarne il senso in misura davvero incredibile. C'è chi si ferma all'interpretazione più immediata, e ritiene che Melville troncò a mezzo il libro, o per stanchezza, o perché il racconto, appesantito nella sua trama dall'eccesso di sofisticazioni e dai lunghi dialoghi, non stimolava più la sua fantasia; e chi si richiama alle condizioni psichiche di Melville dopo *Moby Dick*, deluso, abulico, sfiduciato di se stesso, ma, assai più, della possibilità di stabilire un ponte fra sé e i suoi lettori. Dai più viene postulata l'intenzione di Melville di continuare il romanzo e con esso la mascherata fino alle estreme conseguenze: cosicché la brusca interruzione sarebbe una dimostrazione di incapacità, una resa a discrezione dell'autore di fronte alle incombenti difficoltà e alla materiale impossibilità di dare un seguito, quale che sia, al crittogramma che le rapide trasformazioni dell'uomo di fiducia hanno creato per il lettore. A sostegno di questa ipotesi, per la verità, non esiste che qualche fugace ac-

⁴ RICHARD CHASE, *Herman Melville, A Critical Study*, New York, 1949.

cenno, particolarmente nelle pagine di diario. Anzi, ad essere precisi, si tratta di due passi, tutti e due relativi al tempo del viaggio in Europa, quando evidentemente Melville aveva ancora dinanzi alla sua fantasia il paesaggio del romanzo, di cui appena allora aveva consegnato un manoscritto ai suoi editori londinesi⁵.

Il primo passo è datato da Venezia il 2 aprile del 1857, dunque verso l'epilogo del suo viaggio in Italia: «... In the evening met in Ducal Palace (the Court) affable young man (Antonio) engaged him to meet me for guide tomorrow».

E subito dopo, presubilmente sotto la stessa data:

My Guide. How I met him, & where. Lost his money in 1848 Revolution & by travelling. To day in one city, tomorrow in next. Fine thing to travel. When rich, plenty compliment How you do, Antonio — hope you very well, Antonio — Now Antonio no money, Antonio no compliment. Get out of de way Antonio; Go to the devil, Antonio. Antonio you go shake yourself. You know dat Sir, dat to de rich man, de poor man has always de bad smell? You know dat Sir? Yes, Antonio, I am not unaware of that. Charitably disposed. Old blind man, give something & God will bless you Will give, but doubt the blessing. Antonio good character for Con(fidence) Man...

Il secondo passo, senza data, è su un foglio volante di diario. Presumibilmente, è stato scritto a Pera, dunque nei primi giorni del gennaio 1857:

Pera, the headquarters of ambassadors, and where also an unreformed diplomacy is carried by swindlers, gamblers, cheats. No place in this world is fuller of knaves.

Pera: H part of Confidence Man.

Su questa tenue traccia, c'è chi si è provato a dimostrare che Melville non soltanto riteneva incompleta l'opera, ma aveva già declinato, almeno nei tratti generali, il seguito della sua vorticosa mascherata. È chiaro, invece, che la prima citazione, quella relativa alla guida veneziana, ha un puro valore di accostamento; poiché in realtà Antonio, con la sua elementare filosofia, è come un'istintiva figu-

⁵ H. MELVILLE, *Journal up the Straits* October 11, 1856, May 5, 1857, edited by RAYMOND WEAVER, New York, 1935.

razione dell'umana ingratitude, collima dunque perfettamente con le caratteristiche di quegli esemplari umani su cui si esercitano senza scrupoli le virtù dell'«uomo di fiducia».

Quanto al riferimento a Costantinopoli, come il teatro ideale dove si sarebbe potuto mettere in scena il secondo atto della «mascherata», l'accento è troppo vago, perché si possa concludere che Melville abbia realmente immaginato di presceglierla come sede di un nuovo esperimento narrativo. È più logico immaginare che egli stesso fosse sorpreso di ritrovare fra le mura di quella città così antica e ricca di storia, così solidamente ancorata al clima del Vecchio Mondo, le vive e autentiche personificazioni dei personaggi, che egli aveva, certo più ottimisticamente, collocati solo sul piroscampo «Fidèle» come in un microcosmo simbolico, e indubbiamente immaginario.

In generale, il giudizio sul *Confidence Man* è così negativo che si tende a dare al fallimento del libro una denominazione clinica; e non si esita a diagnosticare a posteriori nel Melville del 1856, una forma sconcertante di depressione psichica che rasentava la demenza. L'attrattiva di questa facile conclusione, del tutto acritica, è così forte che anche Matthiessen⁶, nel respingerla, non può resistervi interamente, ed ammette che nel nostro romanzo: «il tema ristagna, e c'è caso che troncarlo a mezzo rappresenti l'unica soluzione possibile».

Attraverso una condanna così sommaria, il dramma di Melville come artista, si riduce a poco più di una questione di struttura, e a un problema teorico, pressoché insolubile: l'incapacità da parte di Melville di tener in vita certi personaggi, e di creare una trama che si svolga fluidamente, senza arresti o inconseguenze. Una volta accettato il giudizio che fa di *The Confidence Man* un romanzo interamente, o parzialmente, fallito, non v'è che un passo a ricercarne la causa nel celebre collasso che seguì il tremendo sforzo di *Moby Dick*.

Rivalutato *Moby Dick*, e questa intrapresa letteraria non venne che troppo tardi, non pochi fra i critici di Melville sembrano tornati alla antica e nefasta abitudine di giudicare l'autore soltanto sulla ba-

⁶ FRANCIS OTTO MATTHIESSEN, *Rinascimento americano: arte ed espressione nell'età di Whitman e Emerson*, Torino, 1954.

se del suo capolavoro. Per spiegare i presunti insuccessi di opere come *Israel Potter*, *Pierre* e *The Confidence Man*, si danno a scavare profondo nella vita di Melville, nella convinzione che la reazione gelida alla quale andò incontro *Moby Dick* portò Melville all'orlo della disperazione e diminuì in maniera drastica i suoi poteri creativi. La nozione di una serie di fatti particolari, che tutti si cumulano nella conclusione che Melville, tra *Moby Dick* e *The Confidence Man*, si trovò in una condizione psicologica prossima alla schizofrenia, costituisce la trama di un preconcetto fra i più tenaci che si registrino nella storia letteraria. E bisogna dire che il preconcetto, come spesso capita, opera proprio su coloro che in linea di principio lo respingono. Con una curiosa inversione, essi stabiliscono da prima che Melville era alle soglie della pazzia; poi ne ricercano la causa e, rifacendo con un procedimento del tutto meccanico quello che pur deve essere stato il doloroso itinerario dello scrittore, ne ritrovano la causa nello scarso successo di *Moby Dick*. In realtà recenti ricercatori hanno assodato che l'accoglienza della critica al capolavoro di Melville, tutto sommato, non può definirsi propriamente gelida. In Inghilterra, dove il libro fu pubblicato qualche settimana prima che in America, ci fu, è vero, qualche recensione tutt'altro che amorevole come quella dell'*Atheneum*⁷ (che definiva *Moby Dick* «una mistura di romanzo e cronaca, mal fusa e assai vicina alla letteratura da strapazzo») e quella dello *Spectator* che, fra poche lodi, portava un colpo assai grave al libro, negando a Melville il potere di controllare la sua «vigorosa e fertile fantasia» e rammaricandosi che si spreccassero tante parole per fornire qualche apprezzabile conoscenza sull'arte di inseguire e colpire le balene. Ma, subito dopo, una serie di recensioni in vario grado favorevoli apparvero nelle gazzette letterarie, e nelle riviste di informazione generale. Basti citare quella di *John Bull*, che rimproverava all'autore soltanto le «impazienze» religiose, che caratterizzano i momenti più drammatici dell'impari lotta fra Ahab e il Fato. Sostanzialmente laudativa era la nota che il *Leader* dedicava al volume, definito «una strana, selvaggia opera,

⁷ Per questa e per tutte le recensioni, cfr. WILLIAMS AND MANSFIELD, *Centennial Essays*, S. Methodist Un. Press, 1953.

con l'aggrovigliata ed esuberante vegetazione tipica delle foreste americane, e priva naturalmente dell'asestata regolarità di un parco inglese». «La critica può trovare delle lacune in questa opera — concludeva l'ignoto recensore — ma non potrà mai diminuire il fascino che da essa si sprigiona». Né può dirsi che le recensioni apparse nella stampa americana siano state così scoraggianti da provocare all'autore una specie di collasso psichico. Il libro apparve in vetrina il 14 novembre 1851, e lo stesso giorno il *Curier and New York Enquirer* gli dava il benvenuto con una critica che resta fra le più favorevoli. Nelle due settimane successive, almeno una ventina tra i giornali e le riviste più importanti dettero il posto d'onore a *Moby Dick*. Di esse, solo tre erano francamente ostili; la maggioranza erano ampiamente laudative, mentre un certo numero di recensori riconoscevano nel libro grandi pregi e grandi difetti. Non ci fu alcuno tuttavia che lo definisse stolto o interamente noioso.

Se la reazione immediata fu favorevole, non può certo dirsi che col tempo aumentasse l'ostilità contro Melville: se mai, il tono delle critiche, coll'andar degli anni, andò migliorando, almeno fino alla comparsa dell'opera successiva, il tanto discusso *Pierre or the Ambiguities*. Anche qui va detto tuttavia che dal confronto con le opere minori il capolavoro usciva via via ingigantito. Certo, *Moby Dick* non fu quello che si dice un *best-seller*, se ne furon vendute 2006 copie nei primi tre mesi dalla sua uscita e se, nei successivi dieci anni, si toccò una media di 123 copie per anno. Già allora, opere come il *Wide Wide World*, si smerciavano in centinaia di migliaia di copie. Immaginare che un autore sia compiaciuto per il fatto che il suo libro non si vende è certamente sciocco, ma è altrettanto sciocco ritenere che l'insuccesso commerciale di *Moby Dick* possa aver causato una crisi nella vita artistica di Herman Melville, una crisi che avrebbe finito col causare il suo lunghissimo e quasi ininterrotto silenzio, con la sola eccezione di *Billy Budd*. Fu indubbiamente una esperienza amara e deprimente, ma non fu dissimile dalla sorte di quasi tutti i grandi scrittori del Rinascimento americano, che l'avevano sopportata con coraggio, talvolta con un senso di sfida, come si conviene al vero artista. Melville non era un debole, anche se in talune biogra-

fie recenti lo si è fatto passare per un sensitivo, sempre pronto a commiserare se stesso per l'incomprensione e la diffidenza del grande pubblico; di più, da un punto di vista strettamente estetico, si è voluto vederlo come uno scrittore incerto sul livello e la riuscita delle proprie opere e sempre bisognoso di una conferma da parte del lettore. Nulla di più falso.

Che egli tenesse al giudizio di coloro ai quali riconosceva sensibilità, gusto e talvolta un comune interesse nelle cose d'arte, è fuori dubbio; un giudizio negativo di Hawthorne o di Duyckinck, per esempio, l'avrebbe letteralmente sconvolto. Nei confronti del lettore comune, invece, egli era persino cinico, come è ampiamente dimostrato da alcuni passi del suo diario londinese⁸. Aveva scritto *White Jacket* e *Redburn* solo per l'urgenza dei problemi finanziari che lo assillavano, e non si preoccupò davvero di accertare se quei libri piaceressero al pubblico e alla critica: li aveva messi insieme con un occhio ai gusti correnti del lettore medio e l'altro al suo disastroso bilancio, e non si attendeva da questa operazione più amministrativa che letteraria né lodi né soddisfazioni. Le recensioni, talvolta contrastanti, ma in generale favorevoli a queste due opere lo lasciarono del tutto indifferente. Né, d'altra parte, può affermarsi che nello scrivere *Moby Dick* egli avesse presenti l'opinione e il gusto del lettore medio: al contrario, s'accinse alla scrittura del suo capolavoro con la consapevolezza dell'artista che ben conosce il traguardo cui mira, ed è preoccupato soltanto dalla possibilità che le sue forze non gli consentano di raggiungerlo.

Am messo che i giudizi su *Moby Dick* furono nel complesso, se non sfavorevoli, mediocrementemente incoraggianti, va rammentato che Melville ne fu così poco turbato da dedicarsi subito dopo, quasi senza riprender fiato, dopo l'enorme sforzo che gli era costata la saga della balena bianca, al nebuloso e incantevole clima che caratterizza *Pierre*. Quanto a questo libro, si potrà giudicarlo meglio o peggio, ma sarebbe assurdo sostenere che fu scritto da un romanziere dalla fantasia esausta. La ricchezza, la forza, persino la dissonanza dei

⁸ *Journal of a Visit to London and the Continent, 1849-1850*, edited by E. M. METCALF, Cambridge, Mass., 1948.

temi fondamentali di questo romanzo dimostrano che l'immaginazione creativa di Melville, nonché tutt'altro che essiccata, era in quell'epoca tremendamente espansiva, illimitata, in una parola intatta. Supponiamo, tuttavia, in pura linea d'ipotesi, che nello scrivere *Pierre* Melville sfruttasse fino al limite il potente impulso fantastico che dette origine a *Moby Dick*; che egli fosse veramente nella tragica posizione del romanziere che ha detto tutto, che non ha alcun messaggio nuovo da portare ai suoi lettori, che si sente esausto, e finito esteticamente. Proviamo a considerare *The Confidence Man* come il tipo di libro scritto da un romanziere deluso e amareggiato, per la mancanza di comprensione da parte dei suoi lettori, e così colpito dalla futilità della vita da trovarsi al limite della follia.

Se egli fosse stato veramente così sensibile all'opinione del lettore medio (e non è dubbio che, in passato, di questa opinione aveva fatto un conto assai limitato) sarebbe stato estremamente facile per lui trovare una via d'uscita da un tale stato di scontento e delusione: gli sarebbe bastato tornare alla sua antica fonte d'ispirazione, i mari del Sud. I suoi lettori sarebbero stati ben lieti di trovare di nuovo nella sua scrittura quei racconti fantasiosi, brillanti e pieni di fascino sulla vita primitiva e su i selvaggi non ancora tocchi dalla tace della civiltà. Se, al contrario, l'impeto di disgusto e di amarezza avesse realmente e profondamente turbato la sua mente, il solo libro che egli avrebbe potuto scrivere sarebbe dovuto rientrare nella categoria delle autobiografie della tredicesima ora, disperate e tragiche, quali gli scrittori dello *Sturm und Drang* solevano scrivere prima di commettere suicidio.

Se ci si prova a scorrere i capitoli di *The Confidence Man*, invece, non si trova in verità un solo passo che possa giustificare la qualifica di questo romanzo come una di quelle narrazioni estremamente romantiche (Jacques Barzun le definirebbe piuttosto romanticistiche) che trattano di turbamento mentale e confusione morale. Né l'uno né l'altro di questi caratteri si ritrovano in *The Confidence Man*, che è un libro meticolosamente pianificato, concepito in modo quasi architettonico, con una linea narrativa che si sviluppa e si rinnova ad ogni capitolo e si conclude, a mio avviso, nel solo modo

possibile, cioè evitando di concludersi. Se una colpa il libro ha, è piuttosto d'essere troppo intellettuale e sofisticato, di ricercare, per così dire, una narrativa di secondo grado — non certo quella di essere inconsistente, discontinuo, di sfuggire al costante controllo dell'intelligenza di chi scrive. In altre opere di Melville — *Pierre* è l'esempio più calzante — si riscontra spesso che un carattere, un avvenimento, una « tournure » della narrazione non rispondano alla intelaiatura del libro. Lunghe e stravaganti disquisizioni, oscuri passaggi di tono moralistico, inesplicabili e dissonanti avvenimenti, che mal si armonizzano con la struttura del libro, dimostrano chiaramente che Melville, a differenza del suo amico Hawthorne e di Henry James, si trova ad essere, non di rado, incapace di mantenere, sui suoi personaggi e sulle trame nelle quali essi si muovono, quel controllo costante che è indispensabile condizione dell'armonia di un libro. Persino in *Moby Dick* si riscontra questo difetto. Il fatto è che Melville aveva un modo di scrivere che soltanto raramente coincideva con l'impeto immediato della ispirazione. Se accettiamo la definizione crociana del romanticismo, che « richiede dall'arte soprattutto la spontanea e violenta effusione degli affetti, di amore e odio, gioia e angoscia, disperazione e esaltazione », dovrebbe dirsi che soltanto i primi racconti dei Mari del Sud, cioè *Typee* e *Omoa*, furono scritti in una tale romantica disposizione di spirito. *The Confidence Man*, al contrario, è concepito e scritto secondo un modulo classico. In questo romanzo, come in *Moby Dick*, si avverte costantemente lo sforzo di rappresentare, piuttosto che di sentire. Se cerchiamo di richiamare alla memoria i protagonisti di *Redburn* e di *Pierre*, riusciamo a vederli soltanto come spettri perduti in una nebbia, privi di una precisa caratterizzazione — spesso sopraffatti da impulsi e umori che mal s'accordano con la loro primitiva figurazione, e che potrebbero forse essere presi come sintomi di un certo sbandamento nella fantasia dell'autore. S'accorda un tale schema con il protagonista, uno e molteplice, di *The Confidence Man*? È difficile poterlo dimostrare. Questo carattere, così come quelli di Ahab e Billy Budd, è dall'altro lato della barricata. Sono figure accuratamente studiate nella loro delimitazione morale, precise nei

coetorni, sostanzialmente equilibrate; anche se le note dissonanti non mancano, ma sono di quelle un necessario complemento. Sono, in una parola, veri protagonisti, nel senso greco della parola, non soltanto personaggi immessi in una narrazione e abbandonati a loro stessi — o meglio alla divagante fantasia dell'autore.

Devo ammettere che non è facile dimostrare che *The Confidence Man* è in realtà un romanzo con un solo protagonista — un modello estremamente raro nella narrativa americana. È certo, comunque, che si tratta di un romanzo a chiave. Il fatto è che quasi tutti i critici di Melville ritengono trascurabile il sottotitolo del romanzo e non sembrano convinti della elementare verità che il romanzo è, realisticamente, il racconto di una mascherata, e che l'uomo di fiducia non è un personaggio, ma un complesso di personaggi.

Egli sale a bordo nella veste di un sordomuto che invita i passeggeri alla carità, e subito dopo la partenza della nave da St. Louis lascia cadere questa maschera. Lo rincontreremo, subito dopo, nei panni di un uomo d'affari, che entra in scena facendosi scudo di una impudente menzogna, e scompare al riparo di una menzogna analoga. In una rapida successione di ruoli, lo troviamo come l'uomo in lutto, come un agente dell'Asilo per gli Orfani e le Vedove dei Seminoli, come l'uomo in cappa da viaggio. Ogni volta egli sostiene di avere incontrato la sua stessa precedente personificazione, quando era lì lì per sbarcare, e in questo modo, dando credito al proprio molteplice io, crea la piattaforma per la sua prossima trasformazione. Un invisibile legame raccorda questo complesso di caratteri, costruendosi così, a grado a grado, la figura del protagonista, il misterioso e suasivo uomo di fiducia. Le sue caratteristiche sono senza precedenti nella narrativa americana. La sua particolarità è di essere al tempo stesso uno, nessuno e centomila, secondo una formula che ritroveremo in auge settanta o ottanta anni più tardi, con l'espressionismo e Pirandello.

La sua essenza è composita e multipla; il punto focale della sua natura, proprio in questa mancanza di unità, nell'eterna inesauribile capacità di passare da un aspetto all'altro, sempre rimanendo se stesso. Questa fluttuante natura è contagiosa oltre ogni dire, così che

la mascherata della quale egli è dal principio il solo protagonista, finisce per diventare generale; ben presto il piroscalo « Fidèle » si trasforma in una specie di palcoscenico gigante, sul quale ciascuno dei passeggeri, stimolato e catalizzato dall'uomo di fiducia, giuoca il suo ruolo ambiguo. Non c'è personaggio abbastanza forte e costante da resistere alla azione distruttiva dell'uomo di fiducia; dove egli lascia il suo segno velenoso, cresce la pianta del dubbio, dell'incertezza, i caratteri si dissolvono, dimostrando la loro instabilità, la loro fondamentale inquietudine, la fragilità della propria natura. Bene e male si mescolano e diventano inseparabili, cosicché ogni teoria sulla contraddizione degli opposti, una volta calata nella natura umana, appare come una futile immaginazione di moralisti e psicologi ingenui.

Melville è al suo meglio, quando gli riesce di descrivere queste improvvise metamorfosi che distruggono un personaggio poche pagine dopo la sua prima apparizione, solo per ricostruirlo subito dopo in una forma assolutamente differente, e parimenti precaria. La matricola, che viene presentata in prima istanza come goffo e timido adolescente, diventa solo dopo qualche capitolo un avido e presuntuoso uomo di affari; il filantropo diventa un uomo collerico e intollerante, non appena la sua benevolenza viene sottoposta ad un collaudo; l'avaro, che viene descritto da principio come un campione di diffidenza e di scetticismo, finisce con l'essere la preda più facile dell'uomo di fiducia. È chiaro che i critici, che hanno trascurato di identificare da principio la fluttuante e mobile natura dell'uomo di fiducia, la sua illimitata capacità di morire e rinascere, di indossare e lasciar cadere le sue maschere simboliche, di trasformarsi secondo un ritmo che diviene di capitolo in capitolo più febbrile e complesso, non possono intendere il significato del romanzo. Il personaggio, multiplo e simbolico, dell'uomo di fiducia è l'asse sul quale ruota l'intero romanzo. Se non si riesce, non dico ad interpretare il senso di questo simbolo, ma neanche a scorgere l'esistenza di esso, l'uomo di fiducia diventa materia da crittogramma, come le predizioni della Sibilla. Quanto al significato del personaggio, sono state tante le ipotesi azzardate recentemente che anche soltanto enumerarle è

impresa pressoché disperata. Aggiungerò per mio conto che un esame approfondito di codeste ipotesi sarebbe, nella maggioranza dei casi, del tutto inutile. Basterà fermarci ad uno dei volumi più recenti su Melville, quello di Richard Chase⁹ che, per la verità, ha contribuito non poco alla rivalutazione dell'ultimo romanzo di Melville. In esso l'uomo di fiducia è visto successivamente come uno stregone, come il simbolo dello *yankee* e dell'uomo del West, come Cristo, come lo zio Sam, come Dio e, per finire, come una figura presa di peso dal folklore americano: tutto ciò soltanto per corroborare la dimostrazione dei meriti del liberalismo e degli errori del capitalismo. È assai probabile che il suo personaggio, Melville se lo sia scelto per motivi meno complicati ed elaborati.

Il primo incontro con i « confidence men » l'aveva fatto di certo molti anni addietro quando navigava sulle baleniere. C'è, per esempio, un suo compagno di ciurma, John B. Troy, imbarcato con lui sul *Lucy Ann*, che aveva alle sue spalle, già al momento dell'incontro con Melville, una lunga e fortunosa carriera di venditore di fumo, e s'era rivestito di tante diverse personalità che quasi non ne aveva più alcuna per se stesso. Ma l'idea di un personaggio che predicava fiducia soltanto per diffondere inganno sorse nella mente di Melville probabilmente intorno al 1850, come testimonia una curiosa annotazione scritta a matita sul volume 7° della sua collezione di Shakespeare: « Yes, madam, Cain was a godless forward boy & Reuben (gen. 4:49) & Absolom! Many pious men have impious children — (devil as a Quaker) ». Il diavolo in veste di quacchero, questo è al fondo la definizione essenziale dell'uomo di fiducia, di cui Melville aveva avuto probabilmente la prima intuizione nel 1849, quando gettò giù la traccia di un racconto sui diavoli che circolano nella società umana sotto mentite spoglie. Questa concezione si combinò successivamente con altre suggestioni, non meno pessimistiche, circa la presenza e l'attività di truffatori, giocatori d'azzardo e imbrogliatori d'ogni risma lungo le grandi arterie che, come il Mississippi, sul quale naviga il « Fidèle », percorrevano l'America da un capo all'altro¹⁰.

⁹ R. CHASE, *op. cit.*, pp. 186-88.

¹⁰ Una specie di codice della truffa e della debolezza organizzate fu scritto

Un'altra fonte che dovè contribuire non poco a delineare nella fantasia di Melville il suo multiplo personaggio fu certamente l'opera di Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, dove si ritrovano frasi come questa: «Vedere un uomo assumere tutti gli aspetti, come un camaleonte, o come Proteo si trasforma in tutto ciò che è mostruoso; impersonare venti ruoli insieme a proprio vantaggio, mutare e variare a seconda delle occasioni come Mercurio il pianeta, buono con buono e cattivo con cattivo; avere più volti, modi e caratteri per ciascuno col quale ci si incontra; avere in sé tutte le fedi religiose, tutte le inclinazioni, tutti gli stati d'animo...».

È assai probabile che questo personaggio, che gli venne consegnato bell'e formato dalla tradizione, dalla leggenda e da non poche elaborazioni che la critica ne aveva date, sembrasse a Melville esemplare, e più che adatto a farsi portatore della polemica, diretta in particolare contro Emerson e i trascendentalisti. La natura stessa del Confidence Man, la sua ingannevole apparenza, l'infinita varietà dei suoi modi e delle sue mascherate, il contrasto fondamentale tra ciò che egli dice d'essere e ciò che è nella realtà, erano esattamente ciò che Melville cercava per dare figura e corpo alla sua profonda e radicale insoddisfazione nei confronti della comoda filosofia del suo tempo.

In particolare, l'ottimismo emersoniano aveva il potere di irritarlo fino all'exasperazione. E, nello scrivere a Duyckinck o a Hawthorne, egli non tralasciava occasione per colpire col più feroce dei sarcasmi colui che considerava come l'alfiere, tutto sommato incolpevole, di un modo falso ed estremamente superficiale di giudicare la vita. Dovette essere questa, assieme agli altri motivi di ordine estetico, la ragione fondamentale per la quale la sua scelta s'appuntò sul personaggio dell'uomo di fiducia: che era un personaggio non da immaginare, ma da adattare ai propri scopi artistici, per la verità senza bisogno di modificazioni essenziali.

Le spiegazioni che sono state fornite, via via, sulla maschera e

da un certo Jonathan Green che si qualificava come un «reformed gambler» e che dette alle stampe a Filadelfia nel 1848 *The secret band of Brothers*, forse la prima biografia di una gang americana.

il volto dell'uomo di fiducia, sono state nel complesso assai varie: e da un punto di vista strettamente logico, tutte accettabili.

È chiaro che nessuno può impedire a taluni fra gli esegeti di *The Confidence Man* di fondare una nuova teoria sulla *Weltanschauung* di Melville come appare in questo romanzo o altrove. Ma è altrettanto chiaro che si tratta di un lavoro futile, sterile e senza alcun traguardo apprezzabile: tanto più inutile e tanto più futile, in quanto Melville stesso si è preso cura di darci non poche indicazioni sul significato di questo suo personaggio multiforme, una specie di Fregoli letterario che sopravvive ogni volta alle sue innumerevoli trasformazioni, e si ripresenta al giudizio del lettore sempre nuovo e sempre uguale, se non altro nella fluidità dei suoi tratti essenziali. La ricerca del senso di questa metamorfosi ci conduce ad un vasto panorama di ordine estetico e morale, che porta in luce del tutto diversa le avventure dell'uomo di fiducia, apparentemente sconnesse e oscure nel loro affannoso succedersi. Basterà leggere alcuni passi del capitolo 14°, che sembrano fornirci un prezioso appiglio per l'intelligenza di questo romanzo a chiave, sul quale pigramente si sono esercitate le fantasie degli esegeti. Leggiamo nel capitolo 14°:

True, it may be urged that there is nothing a writer of fiction should more carefully see to, as there is nothing a sensible reader will more carefully look for, than that, in the depiction of any character, its consistency should be preserved. But this, though at first blush seeming reasonable enough, may, upon a closer view, prove not so much so. For how does it couple with another requirement — equally insisted upon, perhaps — that, while to all fiction is allowed some play of invention, yet, fiction based on fact should never be contradictory to it; and is it not a fact, that, in real life, a consistent character is a *rara avis*? Which being so, the distaste of readers to the contrary sort in books, can hardly arise from any sense of their untruthness. It may rather be from perplexity as to understanding them. But if the acutest sage be often at his wit's ends to understand living character, shall those who are not sages expect to run and read character in those mere phantoms which flit along a page, like shadows along a wall? That fiction, where every character can, by reason of its consistency, be comprehended at a glance, either exhibits but sections of character, making them appear for wholes, or else is very untrue to reality...

If reason be judge, no writer has produced such inconsistent characters as nature herself has. It must call for no small sagacity in a reader unerringly to discriminate in a novel between the inconsistencies of conception and those of life as elsewhere. Experience is the only guide here; but as no one man can be coextensive with *what is*, it may be unwise in every case to rest upon it.

But let nature, to the perplexity of the naturalists, produce her duck-billed beavers as she may, lesser authors, some may hold, have no business to be perplexing readers with duck-billed characters. Always, they should represent human nature not in obscurity, but transparency, which, indeed, is the practice with most novelists, and is, perhaps, in certain cases, some way felt to be a kind of honour rendered by them to their kind. But whether it involve honour or otherwise might be mooted, considering that, if these waters of human nature can be so readily seen through, it may be either that they are very pure or very shallow.

But though there is a prejudice against inconsistent characters in books, yet the prejudice bears the other way, when what seemed at first their inconsistency, afterward, by the skill of the writer, turns out to be their good keeping. The great masters excel in nothing so much as in this very particular. They challenge astonishment at the tangled web of some character, and then raise admiration still greater at their satisfactory unravelling of it; in this way throwing open, sometimes to the understanding even of school misses, the last complications of that spirit which is affirmed by its Creator to be fearfully and wonderfully made.

At least, something like this is claimed for certain psychological novelists; nor will the claim be here disputed. Yet, as touching this point, it may prove suggestive, that all those sallies of ingenuity, having for their end the revelation of human nature on fixed principles, have, by the best judges, been excluded with contempt from the ranks of the sciences — palmistry, physiognomy, phrenology, psychology.

E verso la fine del romanzo, nel capitolo XLIV:

Where does any novelist pick up any character? For the most part, in town, to be sure. Every great town is a kind of manshow, where the novelist goes for his stock, just as the agriculturist goes to the cattle-show for his. But in the one fair, new species of quadrupeds are hardly more rare, than in the other are new species of characters — that is, original ones. Their rarity may still the more appear from this, that,

while characters, merely singular, imply but singular forms so to speak, original ones, truly so, imply original instincts. In short, a due conception of what is to be held for this sort of personage in fiction would make him almost as much of a prodigy there, as in real history is a new law-giver, a revolutionizing philosopher, or the founder of a new religion.

In nearly all the original characters, loosely accounted such in works of invention, there is discernible something prevalingly local, or of the age; which circumstance, of itself, would seem to invalidate the claim, judged by the principles here suggested.

Furthermore, if we consider, what is popularly held to entitle characters in fiction to being deemed original, is but something personal — confined to itself. The character sheds not its characteristic on its surroundings, whereas, the original character, essentially such, is like a revolving Drummond light, raying away from itself all round it — everything is lit by it, everything starts up to it (mark how it is with Hamlet), so that, in certain minds, there follows upon the adequate conception of such a character, an effect, in its way, akin to that which in Genesis attends upon the beginning of things. For much the same reason that there is but one planet to one orbit, so can there be but one such original character to one work of invention. Two would conflict to chaos. In this view, to say that there are more than one to a book, is good presumption there is none at all.

Melville, mi sembra, non avrebbe potuto esprimere con maggiore esattezza il significato del suo ultimo romanzo (ritenendosi *Billy Budd*, come si è detto, più un lungo racconto che un romanzo costruito secondo la linea classica di Melville). Coesistono in esso due temi fondamentali così strettamente collegati e interdipendenti che possiamo ben dirli in fondo due aspetti dello stesso problema. Il primo, che coincide certamente con la *Weltanschauung* di Melville, quale risulta non soltanto dalla saga della balena bianca, ma anche e soprattutto da *Pierre*, da molte note di diario e dall'intera corrispondenza con Hawthorne, si fonda sulla costante osservazione della umana fragilità, sulla precarietà e variabilità di ogni metro morale. La natura, dice Melville, è cosa assai più complicata che la maggioranza dei romanzieri non creda. Essi ritengono di poter agire come naturalisti che notomizzano i sentimenti, i miti, le opinioni come fanno i periti settori in una sala anatomica; o di poter giudicare la natura umana in base a principi fissi, come

matematici che forniscano la dimostrazione di un teorema: in realtà una sola cosa dimostrano, ed è quanto falsi e fittizi siano i loro schemi, come limitata e superficiale la loro conoscenza della mente umana. È facile riconoscere, in questo aspro giudizio, ciò che viene comunemente definito dai critici come il pessimismo di Melville. Altri l'ha battezzato fatalismo, che vuol dire accettazione di una condizione che lo spirito umano non può modificare, che vuol dire l'inevitabilità della sconfitta del capitano Ahab: nel quale s'identifica, ancora una volta, l'arcangelo caduto, Lucifero, solo e disperato nella lotta contro un dio crudele. Che Melville condensasse nella tragedia di Ahab le sue fondamentali concezioni di pessimismo e di sfiducia, che egli delineasse in quel romanzo la lotta perenne, e sempre risolta allo stesso modo, fra l'uomo, concepito come un Lucifero mosso da immense ambizioni e impari alla lotta che l'attende, e la natura, nella quale si riconosce il dio del Vecchio Testamento, giusto e terribile nella condanna di ogni umana rivolta, è conclusione critica quasi universalmente accettata. È, del resto, il simbolo più immediato che *Moby Dick* suggerisce, anche se Melville, per il fatto stesso di vivere in un'epoca tutta oppressa dalla tradizione finalistica e ottimistica del puritanesimo, dubitava che di esso il lettore potesse avvedersi. Come prova quella specie di gioiosa interiezione che egli rivolge a Hawthorne nella più famosa delle sue lettere all'amico: «È in me in questo momento un senso di indicibile sicurezza, dovuta al fatto che almeno tu hai compreso il senso ultimo del libro».

In questa ritrovata sicurezza si riconosce la soddisfazione dell'artista, certo finalmente d'essere riuscito a comunicare ad altri, almeno ad uno degli altri, la propria verità estetica. Non bisogna dimenticare che Melville visse, mentre scriveva *Moby Dick* e mentre, più tardi, ne attendeva le reazioni della sua epoca, tutto il dramma di chi sente d'essere controcorrente, di interpretare il proprio tempo e la condizione umana in un senso interamente eterodosso, non soltanto dal punto di vista estetico, ma anche sotto lo aspetto religioso. «Ho scritto un libro corrotto» — diceva egli a Hawthorne, e ciò dimostra quanto stretti e invalicabili fossero i

vincoli che lo legavano al clima afoso del puritanesimo: del resto tutto il suo *entourage* era strettamente osservante e ligio alla regola interiore di quel protestantesimo bigotto, ipocrita e spesso soffocante. Se *Moby Dick* è, dunque, la saga di un moderno Lucifero che gioca, nell'impari partita con una divinità astratta e crudele quanto la natura stessa, tutta la sua vita, la sua ragione, il destino della rara categoria umana che egli rappresenta, non è difficile riconoscere in *The Confidence Man* un ben diverso momento nello spirito di Melville. Giustamente, l'epilogo di *Moby Dick* viene definito fatalistico, poiché la tragedia di Ahab, il risultato della sua lunga lotta contro il simbolo (piuttosto che la fisica strapotenza) della balena bianca, sono fatte per ingenerare nel lettore la profonda convinzione della inutilità di ogni rivolta, di ogni tentativo di usare contro la natura le armi di cui essa stessa ci ha provveduti.

The Confidence Man, ben lungi dall'essere la prova inconfutabile dello smarrimento e della disperazione, che si sarebbero impadroniti di Melville, per la scarsa comprensione che i suoi contemporanei dimostrarono della tragedia di Ahab, rappresenta a mio avviso il superamento di quel rigido e ossessivo conformismo del puritanesimo: uno stadio diverso, e certo più progredito, nel conflitto tra lo spirito umano e l'avversa natura. Non più accettazione del destino come una condanna astratta e perenne, che pesi, dalle origini, sulla condizione umana, ma l'osservazione della vita di là da ogni convenzione e da ogni limite, dettati dalla osservanza religiosa e dalla tradizione protestante. Il pessimismo resta, per certo, alla base della filosofia melvilliana: ma contro di esso si reagisce, nel solo modo che ad un osservatore è consentito, cioè con la spietata classificazione dei tipi umani, quali essi appaiono nella quotidiana vicenda di ipocrisia e di stolidità alla quale, in una misura o nell'altra, tutti sono costretti a partecipare. La condanna inflitta all'uomo attraverso la tragedia di Ahab, viene configurata ora in una forma che mi pare assai più moderna. Non è più l'uomo contro la divinità, ma, in sostanza, l'uomo contro se stesso, contro la mutevolezza e futilità dei suoi sentimenti, l'uomo contro l'ipocrisia e la convenzione che dominano la sua vita interiore, nella stessa

misura o forse assai più che la vita sociale, l'uomo visto come un microcosmo nel quale si condensano tutte le colpe, gli errori, le incoerenze della natura che egli esemplifica. È chiaro che cotesta figurazione non è dissimile, al fondo, da quella di *Moby Dick*, ma di essa rappresenta uno stadio diverso, e più vicino e consono alla ragione umana. Un giuoco di intelligenza, di fredda e disincantata disperazione, che colloca Melville ben oltre il tragico e patetico epilogo di *Moby Dick*.

Sul palcoscenico galleggiante del piroscampo «Fidèle» si svolge una commedia umana, ridotta ad una cifra essenziale, più che di simboli, di tipi e di categorie la cui divergenza e dissimiglianza è soltanto apparente: di fatto, le varie caratterizzazioni sono così convergenti ed intercambiabili, che si assommano nella descrizione di una natura umana, ricca di gradi e sfumature, ma al fondo compatta e unitaria. Non c'era, evidentemente, che un modo, ed uno solo, per esprimere questo paesaggio umano così difforme e molteplice, eppure tutto concluso nella radice di un personaggio che in sé esemplifici tutto quanto di buono e di cattivo vi è nella natura umana. Questo modo rappresenta una rivoluzione nel compassato panorama letterario del tempo di Melville, ancora interamente dominato dal grande modello dei romanzi inglesi, — anche se questo modello si era sensibilmente evoluto nelle trasformazioni che di esso dettero gli scrittori del Rinascimento americano. È a questo punto che si innesta sul tema del fondamentale pessimismo melvilliano, reso più tragico da una radicale irreligiosità, a stento mascherata dalla accettazione esteriore dell'istanza puritana, un motivo squisitamente estetico, che poi è la riprova della modernità di Melville, ciò che lo rende accettabile ai lettori d'oggi, assai più che ai suoi contemporanei. È sul terreno estetico, dunque, oltre che su quello morale, che va ricercata la nozione chiave per l'intelligenza dell'uomo di fiducia. Lungi dall'essere incapace di esprimersi in un modo chiaro e comprensibile, Melville tentò in questo romanzo un esperimento realmente grande e nuovo, un sentiero inesplorato nel campo della narrativa. Già in altre sue opere, non esclusi *Moby Dick* e *Pierre*, aveva sentito la staticità e il decadimento degli sche-

mi incombenti sulla narrativa, e, impaziente del pesante dominio dei romanzieri vittoriani, aveva tentato di ribellarvisi. L'immissione in *Moby Dick*, romanzo tradizionale e classico nella sua struttura, di lunghi brani documentari, può essere preso come un segno della volontà innovatrice di Melville; mentre *Pierre*, pur nel suo evidente richiamo a Wordsworth, rivela una fase di passaggio, nella quale alla stanchezza del modulo antico, non si è ancora sostituita una nuova struttura narrativa. Con *The Confidence Man* Melville si stacca integralmente dalla convenzione letteraria, deciso com'è a realizzare un nuovo sorprendente esempio di romanzo, nel quale l'idea tradizionale dei caratteri venga sostituita da una concezione nuova o persino rivoluzionaria o riaccordata addirittura alla filosofia dei presocratici: non v'è, nell'umana natura, nulla di stabile, di consistente, e di eternamente espresso e tipizzato. Il traguardo dell'arte dovrebbe consistere nell'esprimere proprio questa inesauribile capacità di rinnovamento e di trasformazione. È chiaro che, in una evoluzione così rapida, non può esserci nulla di assolutamente buono o di assolutamente cattivo; tali categorie risultano estremamente fallibili, sia nel dominio della morale come in quello dell'estetica. È per questa ragione che Melville concepì e descrisse il protagonista di *The Confidence Man* come un carattere composito, nel quale si condensano tutte le qualità e le colpe della natura umana. *The Confidence Man* sottolinea questo motivo basilare con una architettura narrativa, che non dubito riuscisse ostica e poco intelligibile ai contemporanei di Melville. La rottura dei limiti consueti in un romanzo, il perpetuo rinnovarsi della vicenda, grazie al continuo apparire e scomparire del personaggio centrale (che necessita di una pausa per entrare, di volta in volta, nelle sue mutevoli personificazioni), la spezzatura del filo narrativo ad ogni tappa del « Fidèle », con il corollario di nuovi imbarchi e sbarchi (trasparente simbolo del rinnovarsi della vita) dovevano lasciare non poco perplessi dei lettori, ai quali persino la simbologia puritana dello Hawthorne de *La Lettera Scarlatta* riusciva di difficile intelligenza. Né valeva a chiarire quell'intricato paesaggio il sottotitolo che Melville aggiunge al romanzo: *The Confidence Man; his masquerade.*

È probabile anzi che questa postilla, che voleva essere una guida per il lettore sprovveduto, contribuisce ad insospettirlo e a disgustarlo ancor di più.

In questi ultimi tempi, concentratasi finalmente una certa attenzione su *The Confidence Man*, i critici, taluni dei quali per la verità assai superficiali, si sono sforzati di interpretare sino in fondo la simbolica melvilliana, cercando un nome al protagonista del romanzo. C'è chi lo ha identificato con Cristo, e veramente non saprei come; chi ha veduto in lui un diabolico corruttore, presente sul « Fidèle » come elemento catalizzatore, destinato a provocare delle reazioni tali da esporre la natura umana così come essa è nella realtà. Altri ha visto in lui soltanto un giuoco di folklore; altri s'è rifatto alla tradizione del Far West, come se un personaggio così complesso potesse restringersi nei contorni certo avventurosi, ma sommarii e superficiali di un Davy Crockett o addirittura di un Buffalo Bill. *The Confidence Man*, val bene ripeterlo, non è né Cristo né il diavolo. È, semplicemente, l'uomo. Il resto dei personaggi che compaiono fugacemente nel romanzo riflettono perfettamente la sua figura e contribuiscono a creare l'atmosfera psicologica di un balletto, tragica e comica insieme, come la vita stessa. Non vedo come un tale clima morale possa essere definito pessimistico piuttosto che ottimistico, dal momento che evidentemente tiene di entrambi i lati. Non mi pare che esistano delle obiezioni ad accettare la definizione di *The Confidence Man* come una satira: resta da dire, tuttavia, che questo aspetto satirico è assai difficile da combinare con l'ipotesi, ormai tradizionale, di un collasso nella mente di Melville, dovuto all'insuccesso parziale di *Moby Dick* e a quello totale di *Pierre*. La satira può certamente aver radice in uno stato di disagio e di disgusto morale; mal s'accorda con l'idea di depressione e con quella della rassegnazione. Del resto, proprio coloro che si sono dati a ricercare, nella minuta biografia di Melville, corredo ad appoggio all'ipotesi di uno scrittore ormai sfiduciato dei propri mezzi e prossimo alla schizofrenia, potrebbero facilmente ritrovare, nelle note di diario che accompagnano il viaggio in Italia, e quello in Terra Santa, la riprova di quanto Melville

fosse tuttora vigile e acuto e intellettualmente padrone di sé. Queste note sono piene di amare considerazioni sui propri simili, e riflettono la ricerca di ciò che nella vita è di essenziale. Vi traspare una lucidità, una chiaroveggenza che mi sembrano il naturale corollario di un clima come quello che caratterizza *The Confidence Man* (Melville aveva fatto appena in tempo a finirlo prima di salpare; viaggiava anzi, non metaforicamente, col manoscritto in tasca).

Esiterei, dunque, a definire questo libro un fallimento, come opinano la maggioranza dei critici, o il miglior romanzo dopo *Moby Dick*, come sembra ritenere Richard Chase. Si tratta, a mio avviso, di un romanzo squisito e sofisticato, indubbiamente oscuro in alcuni passi, ma intelligibile e straordinariamente efficace nella sua interezza: un romanzo che, da un certo punto di vista, colloca Melville in una posizione di avanguardia rispetto alla tradizione narrativa americana, e non soltanto americana. Basterebbe questa posizione di avanguardia a dare la ragione del lungo e quasi inviolato silenzio che seguì a *The Confidence Man*. Causa di un silenzio letterario, tuttavia, non è necessariamente l'incapacità di esprimersi o la certezza di non trovare consenso nei contemporanei. Può essere anche, e questo sarebbe il caso di Melville, il risultato di una superiore saggezza, l'avvertimento della inutilità di comunicare coi propri simili, la stanchezza e il disgusto delle convenzioni dominanti. La rinuncia a scrivere può essere, talvolta, una prova di forza suprema, senza che per questo diminuiscano le capacità letterarie di chi rinuncia. La riprova stupenda di questa saggezza, Melville la dette nel *Timoleone*, apologo sociale di una verità anche estetica; delle sue intatte, anzi ingigantite, capacità di narratore, nel *Billy Budd*, quasi un'ultima sfida al suo tempo.

GUIDO BORRA