

PIERRE: IL « KRAKEN » DI MELVILLE

Tutti i critici che se ne sono occupati affermano che *Pierre* è profondamente pervaso di amarezza e di pessimismo; sulla portata di tale pessimismo, tuttavia, non tutti si trovano d'accordo. Alcuni sostengono che lo scrittore intendeva salvare, nonostante tutto, qualche valore essenziale dal naufragio che, indiscutibilmente, travolge il protagonista del romanzo. Secondo il Murray¹, per esempio, nel libro si trova espresso almeno un valore che l'autore non volle rinnegare, anche se non ne comprese tutta l'importanza: cioè l'istinto sessuale, impersonato da Isabel. Il Mumford asserisce invece che « one part of personality remained sacred to him in *Pierre*: the sanctum of adolescence. All the values of the book are distorted, its very purpose is deflected, by Melville's unconscious assumption that the romantic purity of adolescence, the purity that arises... through an ignorance and stagnation within sealed vials — that this purity is central to all other values ».² Il Matthiessen vede nella commozione che la generosità di Lucy suscita in Pierre un sentimento analogo a quello che Ishmael prova per Queequeg, e afferma che tale senso di simpatia e comprensione era per l'autore la sola cosa che potesse redimere « the wolfish world ».³ Altri critici, tra cui il Thorp, ci ricordano che spesso Melville raccomanda al lettore di non identificare idee e parole del suo personaggio con il suo proprio pensiero.

Ma c'è pure chi ritiene che in *Pierre* si debba leggere l'espressione di un radicale rifiuto della vita. « *Pierre* says the

1. HENRY A. MURRAY ha curato l'edizione di *Pierre* per la Hendricks House, New York, 1949.

2. LEWIS MUMFORD, *Herman Melville*, New York, 1949, p. 216.

3. FRANCIS O. MATTHIESSEN, *American Renaissance*, Oxford Univ. Press, 1947, p. 433.

last word. It can have no sequel »⁴ afferma Homans. E Hillway, dopo aver paragonato l'atteggiamento di Pierre a quello di Ahab e di Taji, il protagonista di *Mardi*, conclude che « the search for truth proves futile, the defiance of destiny wholly foolhardy, and the apparent distinction between moral virtue and vice horrifyingly ambiguous ».⁵ Quanto a Lawrance Thompson, per lui *Pierre* costituisce un'accusa contro il « double-crosser », il subdolo Dio, ancor più recisa di quella espressa, secondo lo stesso critico, in *Moby Dick*.⁶

Senza condividere in tutto e per tutto il parere di questi ultimi critici, e accettando invece alcuni punti di vista del primo gruppo, anche chi scrive trova che Melville ci ha dato, con questo romanzo, una professione di nichilismo. Con tale parola s'intende definire una visione del mondo che nega all'uomo la possibilità di trovare, in se stesso o nel mondo esterno, un adeguato principio di azione, e rifiuta di accettare qualsiasi distinzione fra il bene e il male, come non soltanto provvisoria, ma assolutamente ingannevole; una visione del mondo, perciò, che ispira all'uomo una completa sfiducia nella propria capacità di conoscere e di agire. L'intento del presente saggio è appunto quello di indagare su qual base e fino a che punto *Pierre* si possa definire un'opera nichilista, nel senso ora precisato.

Il simbolo fondamentale di *Pierre* — straordinaria metafora della visione del mondo descritta come nichilista — si trova non nel libro, ma in un'anticipazione del suo tema, data nella lettera con cui Melville ringraziò Hawthorne dell'apprezzamento che quest'ultimo aveva mostrato per *Moby Dick*:

So let us now add *Moby Dick* to our blessing and step from that ... Leviathan is not the biggest fish; — I have heard of Krakens.⁷

4. GEORGE C. HOMANS, « The Dark Angel », in *New England Quarterly*, V (1932), p. 720.

5. TYRUS HILLWAY, « Pierre, the Fool of Virtue », in *American Literature*, XXI (1949), p. 201.

6. LAWRENCE THOMPSON, *Melville's Quarrel with God*, Princeton Univ. Press, 1952.

7. WILLARD THORP, *Herman Melville, Representative Selections*, New York, 1938, p. 395.

In effetti, Melville non aveva soltanto sentito parlare, ma parlato egli stesso del Kraken, in un brano di *Moby Dick*, che perciò ci fornisce indirettamente un'indicazione sulla natura del suo Kraken letterato. Nel cap. LIX di quel libro Ishmael fa il nome di questo leggendario mostro marino a proposito del grande calamaro bianco, « the most wondrous phenomenon which the secret seas have hitherto revealed to mankind »:

A vast pulpy mass, furlongs in length and breadth, of a glancing cream colour, lay floating on the water, innumerable long arms radiating from its centre, and curling and twisting like a nest of anacondas, as if blindly to clutch at any hapless object within reach. No perceptible face or front did it have; no conceivable token of either sensation or instinct; but undulated there on the billows, an uncarthy, formless, chance-like apparition of life.

Il tratto più impressionante dell'oggetto qui presentato è certamente la mancanza di forma; ciò che ispira terrore non è tanto l'annaspere dei tentacoli, quanto la cecità del mostro e l'assenza in esso di ogni « presumibile segno di sensazione o d'istinto ». Questo mostro non ha, come la balena, una testa da affrontare e un corpo a cui mirare con l'arpione; i suoi tentacoli farebbero presto ad afferrare qualsiasi imbarcazione prima che da essa si riesca a mirare verso i centri vitali. Dato che la stessa lotta, nonché la vittoria, è impossibile, Ahab non tenta nulla contro il calamaro gigante: egli ha già un mostro da affrontare. Ma Starbuck ha un grido di sacro terrore: « Almost rather had I seen Moby Dick and fought him than to have seen thou, thou white ghost! ».

Perché questo terrore? In risposta a una domanda di Flask, Starbuck replica che molti marinai, dopo aver visto il mostro, non erano mai più tornati a un porto. Ma ciò che spaventa tanto il coraggioso e sensato Starbuck non può essere solo il pericolo fisico di una nave affondata e della morte: questo, e lui lo sa, può venirgli anche da Moby Dick; è dunque evidente che nello « spettro bianco » egli vede una minaccia più grave che nella « muta bestia » bianca: questa « visione... caotica

della vita », dove « l'incolore, onnicolore tinta dell'ateismo » viene a rivestire lo squallore di un essere informe, rappresenta per Starbuck una minaccia alla sua fede in Dio, ma ancor più adombra la rivelazione del fatto che la vita umana è altrettanto squallida, priva di senso e di scopo. Né sensazione né istinto, vale a dire né amore né volontà, così veri e potenti nelle balene, esistono invece nel calamaro gigante.

Il passo citato mostra che Melville ha dato un significato profondamente negativo a un simbolo che avrebbe potuto rappresentare il dominio completo su tutti gli aspetti della vita e assurgere a un senso di grandezza. A un uomo di carattere diverso quei tentacoli protesi potrebbero anche ispirare una ammirazione affascinata: Ishmael-Melville ne avverte, sì, il fascino, ma come quello di un incubo. Più che sulle lunghe braccia, egli insiste, nel descriverlo, sull'aspetto informe del mostro, che nasconde un pericolo vago, allucinante. Inequivocabile è la sottile repulsione di Ishamael, anche se in lui è ormai superato lo stadio del terrore di Starbuck.

Altrettanto vaga e incomprensibile — multiforme enigma che non offre spiragli all'intelligenza umana — si rivela a Pierre la vita, quanto più da vicino egli si trova a contemplarla nel corso della sua vicenda, finché non giunge alla disperante conclusione che l'uomo non può districare quel groviglio di ambiguità, e chiude la propria esistenza proclamandosi « neutro », incapace di capire se le persone accanto a lui siano angeli o demoni. Ora, vari fatti concorrono a dimostrare che Melville condivideva l'opinione del suo eroe, anche se in genere egli preferì esprimere in toni ironici quello che Pierre proclamava nelle sue melodrammatiche tirate byroniane. Il nesso fra le idee dell'autore e gli eventi che determinano le posizioni finali del personaggio verrà chiarito dall'analisi che segue.

Consideriamo anzitutto in che modo Pierre venga a scoprire nel suo mondo terrestre, la verde campagna, e più tardi nella città di acciaio, selce e amianto,⁸ il bianco mostro marino.

8. Steel, Flint e Asbestos sono i nomi significativamente attribuiti da Melville ai tre editori di New York i quali rifiutano di pubblicare il romanzo scritto dal protagonista, e con questo gli danno il colpo di grazia.

Tutte le scoperte di Pierre derivano, in definitiva, dalla sua risoluzione di rinunciare alla madre, alla fidanzata, alle ricchezze e alla buona fama, per soccorrere una creatura che il peccato di individui e la durezza della società hanno resa, fin dalla nascita, una reietta, votata a una tremenda solitudine. Valutare la natura profonda di questa decisione di Pierre è indispensabile per comprendere il significato del personaggio e della sua storia.

A tutta prima il motivo di quella decisione, agli occhi di Pierre, è chiarissimo: egli vuole sacrificare la sua personale felicità terrena — ciò che vi è in lui di egoista e di angusto — per la felicità di un altro essere che la merita più di lui; egli anzi confida di trovare, nella gioia di questa creatura, la più pura e santa delle ricompense. Inoltre, dando alla sua buona azione l'apparenza di un matrimonio, che getterà su di lui la vergogna e il biasimo generale, Pierre intende stornare da sua madre una più amara delusione, e dalla memoria di suo padre una macchia infamante; in altre parole egli intende risparmiare proprio la causa del male che sta cercando di redimere (cioè il seduttore che ha messo al mondo la povera Isabel) e, dall'altro lato, la persona di cui ha tutte le ragioni di temere l'alacra risentimento; ciò che aumenta di parecchi gradi la magnanimità della sua decisione.

Questa sublime abnegazione non impedisce tuttavia che si operi nel suo animo un'immediata, fortissima reazione; non appena ha deciso di tenere sua madre all'oscuro della verità sui trascorsi dello sposo defunto, Pierre comincia a vederla nella sua vera luce e a giudicarla severamente. Quanto a suo padre, subito dopo aver rinunciato a tutto e ceduto « il suo diritto di primogenitura » per salvarne la reputazione di fronte al mondo, egli brucia il già venerato ritratto di lui, che è ormai divenuto « a most bitter presence », una presenza amarissima (p. 274).⁹ Tutto ciò già sconfessa, fino a un certo punto, la presunta abnegazione del protagonista. Infatti, quando un sacrificio è dettato da vero altruismo, la sua asprezza non suscita rancore né di-

9. La numerazione delle pagine corrisponde all'edizione seguente del romanzo: HERMAN MELVILLE, *Pierre or the Ambiguities*, New York, Grove Press 1957.

sprezzo verso chi lo ha ispirato, ma piuttosto lo rende più caro; mentre se tale risentimento insorge, un esame più acuto rivelerà che alla origine di quel sacrificio stava l'interesse personale, o un istinto di orgoglio. È lecito perciò dedurre che, quando Pierre prese la sua fatale risoluzione, la pace della madre o la fama intatta del padre contavano per lui, in realtà, meno di quanto egli credesse: assai meno, comunque, della felicità di Isabel.

Volendo intendere la vera natura della sua decisione bisogna dunque chiarire *chi è Isabel*: anche questo, coscientemente, Pierre è certo di saperlo: essa è la sorella tanto desiderata nell'infanzia, l'ideale che lo aveva indotto a chiamare sua madre stessa con il nome di « Sister ». Il commento di Melville a questo riguardo — « Chi non ha sorelle, è scapolo prima del tempo » (p. 7) — pare insinuare che in tale desiderio si rivela il bisogno, insito nell'anima umana, e perciò presente fin dalla più tenera età, di un complemento femminile. E se in quella frase suona anche del sarcasmo, esso anticipa la visione ambigua di questo elemento femminile dell'anima, che il libro esprimerà in seguito.

L'analisi del personaggio Isabel rivela che ella rappresenta appunto questo complemento femminile dello spirito del protagonista; non è soltanto sua sorella, figlia di suo padre e, in un senso misterioso, anche di sua madre, ma è quasi una cosa sola con lui, il nucleo sconosciuto della sua personalità, pieno di misteri che promettono di svelare, una volta penetrati, tutte le verità della vita. In breve, ciò che Pierre aspira a scoprire quando decide di rinunciare a ogni cosa per Isabel, è il suo proprio io.

Vari passi del libro alludono alla singolarità del rapporto che lega Pierre a Isabel più strettamente di qualsiasi vincolo di affetto fra sorella e fratello, sia pur quello dell'amore incestuoso. Subito dopo avere ricevuto la lettera in cui Isabel gli si rivela, prima ancora di aprirla, Pierre si guarda allo specchio e si trova un volto completamente nuovo: « It bore the outline of Pierre, but now strangely filled with features transformed, and unfamiliar to him » (p. 86). Già prima, nel rivolgersi al misterioso viso il cui ricordo lo teneva come sotto un incantesimo, egli aveva esclamato, « Thou seemest to know something of me,

that I do not know myself » (p. 56). Altrove, il testo giunge quasi ad accennare a una identità corporea fra i due: dopo il loro primo incontro, Pierre sente che:

the intuitively certain, however literally unproven fact of Isabel's sisterhood to him, was a link that... was binding him to a before unimagined and endless chain of wondering. His very blood seemed to flow through his arteries with unwonted subtleness, when he thought that the same tide flowed through the mystic veins of Isabel (p. 195).

Prima ancora di vedere Isabel, Pierre aveva intuito vagamente il dualismo connaturato allo spirito umano, quando si ritirava presso il ritratto paterno, « in those sweet, awful hours, when the spirit cries to the spirit, Come into solitude with me, twin brother ». Ma tra Pierre e la sorella non c'è dialogo invece, perché Isabel cancella sottilmente ogni distinzione tra loro. « There is no sex in our immaculateness » (p. 209), « Thy catching nobleness unsexes me, my brother » (p. 225). Persino quando il loro sentimento si esprime in termini erotici, questi contengono un'allusione a qualcosa di più intenso: « more than ever filled my mother toward thy father, Pierre, then upheaved in me » (p. 218). Ciascuno si sente magneticamente attratto verso l'altro in un modo che ricorda piuttosto il combaciare di due parti divise che non l'incontro di due personalità distinte. Quando si riconosce un dualismo, è solo per riaffermare che l'uno dipende dall'altro così strettamente che ogni esperienza e responsabilità di questo si può trasferire in quella e viceversa. « In the very bodily act of losing hold of me thou dost reel and fall », dice Pierre a Isabel (p. 266); e quando, inavvertitamente, egli le sporca la mano con la fuliggine del ritratto arso del padre, ella risponde, « it came from thee, my brother... Do thou clean thy hand; let mine alone » (pp. 280-281).

Durante i loro primi incontri è Pierre che si lascia, per così dire, risucchiare da lei. Non deve fare altro che fissarla e ascoltarla, perché Isabel gli raccomanda ripetutamente di non parlarle né farle domande. Fonte di cupi presagi e vaghe rivelazioni, non sa però chiarirle, ma solo imprimergli nella mente

il senso che egli non potrà mai risolvere il mistero della sua esistenza. Il giovane accetta quest'idea, benché a volte gli riesca difficile veder frustrata la sua esigenza di una spiegazione razionale. Così avviene, ad esempio, quando Isabel gli mostra il proprio nome scritto all'interno della sua chitarra, e gli rivela che quella chitarra proveniva da Saddle Meadows, la casa avita di Pierre. Simbolicamente ciò sta a significare che, molto tempo prima, Isabel già era vissuta sotto lo stesso tetto con Pierre, vicino a lui, presumibilmente quando era ancora bambino, cioè quando le sovrastrutture della coscienza non l'avevano ancora separato da lei, relegandola nell'ambito della follia. Questa interpretazione può parere arrischiata, ma almeno giustificherebbe l'insistenza su questo particolare, cui altrimenti sarebbe stato inutile accennare. È lecito comunque concludere che, associando il nome scritto nello strumento con la magione dei Glendenning, l'autore volle accentuare l'intensità del rapporto che unisce Pierre e Isabel.

In ogni modo Isabel rivela al fratello solo quel tanto che è necessario per interessarlo alla regione primordiale della realtà da cui ella proviene. Ma quando egli le pone l'ovvia, e tuttavia cruciale domanda — *come* avvenne che la chitarra capitò a Saddle Meadows — essa lo rimanda semplicemente al mistero, e si astiene dall'ammettere il rapporto che fa di loro non solo due persone unite dal sangue, ma due componenti del medesimo individuo. Questo è essenziale: Pierre deve ignorare, nell'istante in cui fa la sua scelta, che in verità egli non sceglie un superiore ideale di vita, non « God » (p. 253), ma il suo io più segreto. Sposando la causa di Isabel egli reputa di mettersi alla ricerca della Verità, quella Verità che gli ha già inferto il colpo dell'infamia del padre e che può dunque schiudergli amarezze anche maggiori; inoltre, egli crede di seguire non i dettami della ragione, ma quelli del cuore che è, per lui, « God's anointed », l'unto del Signore (p. 127). Solo la convinzione che Dio sia in qualche modo movente e oggetto della sua scelta gli fa accettare l'idea di spezzare il cuore a sua madre e alla fidanzata, Lucy.

Al momento della decisione, perciò, solo l'autore, e non il protagonista, è conscio della sua reale portata. Quando descrive

le impressioni di Pierre durante il suo primo incontro con Isabel, Melville ce lo fa vedere sensibile anzitutto alle peculiarità ammalianti del suo aspetto e dei suoi modi: l'espressione sognante, dolente, misteriosa; la lunga, lucida chioma di giaietto, le piccole mani stranamente indurite, la voce di musicalità ultraterrena. Quando invece è Pierre a riassumere le sue impressioni di quell'incontro, la prima caratteristica che gli viene in mente è l'aria infantile di Isabel. Egli vede in lei « a child of everlasting youngness » (p. 197); e mentre l'autore riesce a dare, in un sottile « a parte », una sfumatura erotica a questo aspetto fanciullesco, ricordando in proposito nientemeno che Ninon de l'Enclos, Pierre associa alla « infantile, yet eternal mournfulness of the face of Isabel... that angelic childlikeness, which our Saviour hints is the one only investiture of translated souls; for of such — even of little children — is the other world » (p. 198).

Pierre definisce, consciamente, in termini cristiani la missione che si è imposto, citando le Beatitudini — « Beati i poveri nello spirito e beati coloro che piangono » (p. 127) —, e quasi rivivendo la cerimonia della Consacrazione quando, subito dopo aver preso solenne impegno di amarla e proteggerla, riceve dalle mani di Isabel il pane e il vino, mangia e beve assieme a lei (p. 228). Ma qua e là compaiono altri echi dei Vangeli (e questi provengono direttamente dall'Autore), che generalmente svelano un fondo di sarcasmo: forse Melville non mette per un istante il suo eroe della verità al livello dei Farisei ipocriti, quando definisce il suo corpo « only the embalmed cerements of the buried dead within » (p. 132)? E abbiamo un altro esempio interessante:

Heaven, after all, hath been a little merciful to the miserable man... The bitter drug is divided into separate draughts for him: today he takes one part of his woe; tomorrow he takes more; and so on, till the last drop is drunk (p. 146).

Gli echi del Vangelo contenuti in queste righe — « A ogni giorno basta la sua pena » (Mt. VI, 34) e « Non berrò io il

calice che mio Padre mi ha dato » (Jn. XVIII, 11) — suonano doppiamente ironici per via del contesto in cui si trovano; esse vengono subito dopo la scena in cui Mrs. Glendenning e Mr. Falsgrave hanno recitato la loro parte di cristiani della buona società; e del resto, proprio l'affrontare una verità per volta, lasciandosi rendere misericordiosamente cieco all'arco più ampio del cerchio che gli si stringe attorno, causerà la rovina di Pierre.

Melville, comunque, non si limita a distruggere subdolamente l'alone sacro conferito in apparenza da queste parole evangeliche all'impresa del suo eroe. Egli pone anche in rilievo, esplicitamente, il fatto che Pierre non avrebbe forse risposto all'appello della sorella se questa fosse stata « a humped, crippled, hideous girl » (p. 151). Non che con tale osservazione egli intenda condannare come volutamente impure le intenzioni di Pierre; al contrario, desidera assolverlo perché sa che la sinistra vena di egoismo e sensualità è in tutti i comuni mortali. Tuttavia questo cenno mostra nella sua vera luce la linea d'azione di Pierre, e indica al tempo stesso l'origine di tutte le ambiguità che Melville intende svelare. Il senso di quella frase acquista tutta la sua reale portata quando la si ricolleggi alle parole di Pierre che esprimono la sua nuova opinione di Mrs. Glendenning: « Loveth she me with the love past all understanding? » (p. 125). La certezza che sua madre è incapace di un amore simile giustifica la sua menzogna, anzi lo costringe ad essa. Ma se, quanto a lui, ha scelto la verità, Pierre deve credersi capace di un amore « al di là di ogni comprensione », cioè non dipendente da attributi esteriori quali bellezza e amabilità. È l'amore ideale, nel quale i seguaci di Cristo riconoscono il suo dono al mondo. È l'ideale incarnato da un altro grande scrittore nel protagonista de *L'Idiota* e in Alioscia Karamazov *. Solo che i personaggi di Dostojevski, a differenza di Pierre, restano fe-

* Éléonore Zolla, in un penetrante articolo sul « Linguaggio di Pierre » (*Studi Americani* 3), che non ci era noto quando scrivevamo queste pagine, istituisce il medesimo rapporto fra Pierre e il principe Myiskin, Melville e Dostojevski.

deli fino all'ultimo al loro modello Cristo perché lo scrittore russo pensava che l'uomo, almeno in una certa prospettiva, fosse capace di un altruismo assoluto: Melville invece, pur sentendo la bellezza di questo ideale, non vi credeva. Tale sfiducia costituisce il primo passo verso la visione nichilista espressa in *Pierre*.

La prima intuizione sulla vera natura della sua rinuncia balena alla mente del protagonista proprio nell'istante in cui egli ratifica questa scelta rivelando la sua decisione a Isabel. Per dedicarsi a lei egli ha sconfessato ogni obbligo verso la società, rappresentata da Mrs. Glendenning, e verso Lucy, che si può interpretare come simbolo dell'anima immortale di Pierre, o della sua precedente fede in questa realtà. Ora, nell'abbracciare la sorella del suo spirito, egli viene folgorato da « a terrible self-revelation » (p. 268). In seguito la verità così balenata comincia a definirsi quando Pierre si domanda sgomento:

Can then my conduct be right? Lo! by my conduct I seem threatened by the possibility of a sin anomalous and accursed, so anomalous, it may well be the one for which Scripture says, there is never forgiveness (p. 286).

Agli occhi di Pierre, che è ancora relativamente ingenuo, questo peccato può ben essere il peccato dell'incesto. Ma assai probabilmente Melville, che aveva letto la Bibbia meglio del suo eroe, allude qui al peccato contro lo Spirito Santo, di cui si parla nel cap. XII, 32, di Matteo. I teologi definiscono questo peccato come rifiuto della fede in Cristo e nella grazia, e disperazione della salvezza: cioè proprio l'atteggiamento a cui si trova ridotto, prima della fine, il protagonista.

Dal momento in cui, chiamandola sua sposa, Pierre implicitamente accetta Isabel per quella che è — vale a dire una parte di se stesso — l'ambiguità della vita, che le rivelazioni dei giorni precedenti gli avevano fatta intuire, comincia ad offuscarsi ai suoi occhi ogni pensiero e possibilità di azione. Egli comincia ad accorgersi che qualunque verità può risolversi nel suo contrario. E finalmente, una volta solo con Isabel a New

York, percepisce con chiarezza il fondamentale egoismo della risoluzione che gli era sembrata « wonderful in its unequalled renunciation of himself » (p. 240). Ma del resto Melville aveva già fatto certe illuminanti insinuazioni al riguardo, notando che l'abbandono di sua madre e di Lucy era, secondo Pierre, « part of the unavoidable vast price of his enthusiastic virtue » (p. 241) e che neanche se l'angelo custode lo avesse avvertito delle possibili conseguenze a cui si esponeva, « would he for that renounce his self-renunciation » (p. 245).

Non vi rinunzierebbe perché in realtà egli tende a un'auto-affermazione, a realizzarsi come personalità integra, corpo e anima. Sarebbe infatti errato dire che Pierre incoscientemente vede in Isabel soltanto l'incarnazione dell'istinto sessuale o, per dirla con Lawrence, della sua « blood-consciousness ». Nell'età della psicoanalisi è molto facile vedere nell'umore sognante della fanciulla, nei suoi atteggiamenti nevrotici ed esaltati, altrettante metafore d'una vita sessuale repressa. C'è probabilmente del vero in questo, ma non è tutto qui. Isabel rappresenta tutto ciò che Pierre vorrebbe comprendere e penetrare dei misteri del tempo e del mistero della natura. Ella viene da qualche sconosciuta plaga d'oltremare, da una diversa, più antica civiltà, colta negli spasimi della decadenza e delle rivoluzioni; è un'espressione dell'Europa allo stesso modo che Dante e Shakespeare sono i poeti dell'Europa agli occhi di Pierre: voci di una antica coscienza degli aspetti più cupi della realtà. Inoltre Isabel sembra essere in stretta comunicazione con la Natura, alle cui forze segrete ella reagisce elettricamente, quasi come una médium. Perciò attraverso lei Pierre tende a conquistare un più completo dominio sulla realtà, una padronanza assoluta dei suoi rapporti col creato. Se nel dichiararsi suo egli cede, da un lato, a un impulso narcisistico, dall'altro tenta, come i Titani e come Lucifero, di dare la scalata al cielo, di detronizzare Dio. Come, dopo aver « sposato » Isabel per amore del padre, egli scaccia dalla sua vita il ricordo di quest'ultimo, così egli identifica Isabel con Dio, e per lei abbandona Lucy, solo per scoprirsi alla fine ateo, in pericolo di dannazione.

If to follow virtue to her uttermost vista, where common souls never go; if by that I take hold of hell, and the uttermost virtue, after all, prove but a betraying pander to the monstrousest vice, — then close in and crush me, ye stony walls, and into one gulf let all things crumble together! (p. 381).

Gli accenti satanici di queste righe riappaiono nelle seguenti: « For the rest let the gods look after their own combustibles. If they have put powder-casks in me — let them look to it! » esclama Pierre, atterrito dal fuoco che scorge dentro di sé, quasi ripetendo, suo malgrado, il grido di Ahab. Ma il vero Ahab avrebbe gioito nell'accorgersi che la sua, in fondo, era pura megalomania, perché vi avrebbe scorto l'espressione più alta della dignità umana; del resto anche Pierre, nonostante l'amarrezza di assistere alla disintegrazione del suo cristianesimo, riesce tuttavia a resistere e a consolarsi per un po' con il proposito di approfondire i misteri dell'esistenza e rivelarli al mondo nel romanzo che incomincia a scrivere. Tuttavia, nel primo istante, sia il tormento della scoperta sia la smania di gridarla a tutti si placa nell'abbraccio di Isabel, del subcosciente arazionale a cui Pierre cede rinunciando alla luce del suo intelletto e, questa volta più consapevolmente, alla luce della sua anima immortale, Lucy: « ... no lamp was lit », non un lume acceso (p. 382).

Nella sua interessante introduzione a *Pierre*, Henry A. Murray, per il quale « Pierre's reaction to Isabel is the only deep, all-embracing, positive passion (positive in the sense that it springs from creative love, not from negative and destructive hate) which one can find in Melville's work », ¹⁰ afferma che il fallimento dell'eroe avviene perché egli ha rinnegato questa passione. « It is evident », egli scrive, « that Melville ... has not noticed that his hero was 'divinely dedicated' for less than a week, and that his capacity for love has run out... when Pierre wails at the loss of the gods' support, his creator does not connect this ... with his spiritual desertion of Isabel ». ¹¹

10. H. MELVILLE, *Pierre*, ed. cit., p. LVIII.

11. *Ibid.*, p. LXXXIV.

Ora, un'ingenua ignoranza di questo presunto rapporto di causa ed effetto è, da parte di Melville, del tutto improbabile. Se l'autore non permise al suo personaggio di perdersi nell'assorbente *trance* di Isabel, il motivo non può essere che uno: egli non scorgeva in lei un simbolo di libertà o di felicità. Isabel si immerge con abbandono nelle ambiguità che tormentano Pierre, e di continuo gli raccomanda di accettare il mistero senza discuterlo: ma così ella, pur salvandogli la vita, distruggerebbe alla fine ogni sua capacità di pensiero e di critica; la componente femminile, irrazionale, dell'animo tende a sopraffare completamente il principio maschile, razionale. Dobbiamo credere che Melville propendesse per una soluzione del genere? Dato pure che lo desiderasse, l'impronta che egli dette alla sua opera da *Mardi* in poi dimostra che non ci riusciva, che doveva proseguire la sua indagine sulla vita e sull'uomo, per quanto intricata e inconcludente gli potesse sembrare.

Così, pur sentendo che il « mistero di Isabel » è, in un senso profondo, parte di lui stesso, Pierre teme di abbandonarvisi definitivamente perché avverte che ciò significherebbe rinunciare alla sua dignità di uomo. Perciò egli esclude la fanciulla dalla stanza dove sta lavorando al suo libro, la esclude dal proposito del suo raziocinio, che è quello di trovare un'espressione comunicabile alle cupe verità che gli furono rivelate la prima volta dal ritratto paterno e poi dal volto doloroso di lei.

Deep, deep, and still deep and deeper must we go, if we would find out the heart of a man; descending into which is as descending a spiral stair in a shaft, without any end, and where that endlessness is only concealed by the spiralness of the stair, and the blackness of the shaft (p. 402).

Questa affermazione ci viene dal narratore stesso; ma potrebbe descrivere lo stato d'animo con cui Pierre tenta l'impresa per la quale, egli se ne rende conto ora, s'è tagliato fuori dalle comode ipocrisie della società, e ha poi rinnegato ogni fede in illusorie verità superiori: la ricerca della propria personalità. Ahab aveva accettato ogni rischio pur di affermare la dignità e

i diritti della mente. Pierre s'immerge nella propria e non trova da affermare che l'ambiguità più radicale.

Via via che il quotidiano lavoro di scrittore procede nella stanza solitaria Pierre percepisce sempre più nettamente l'incomprensibilità della sua *anima-sorella*, che forse ha allontanato da sé proprio per analizzarla meglio. Isabel è l'angelo buono o l'angelo cattivo, è santa o demonio? Già al principio, il volto di lei esprimeva un misto di « tartarea infelicità e di bellezza paradisiaca ». Il suo atteggiamento verso di lui, già di una « dolce e tremenda passività » si muta in seguito divenendo audace e possessivo tanto da sconcertare. Verso la fine del romanzo, quando entrambi si trovano nella pinacoteca davanti alla « Testa di Sconosciuto, d'autore ignoto », Pierre sente che Isabel è veramente uscita dall'inconoscibile, forse dal nulla; infatti, come la somiglianza di lei con il ritratto del padre era stata per lui la principale testimonianza della loro parentela, così una somiglianza analoga rendeva ora lo sconosciuto del quadro, « as much the father of Isabel as the original of the chair-portrait ». Poco più tardi, davanti al mare che le appare l'unico luogo accogliente e familiare, Isabel geme: « Out there! where the two blues meet, and are nothing... let me plunge! » (p. 495).

Lo scrittore non avrebbe potuto trovare immagine più adeguata ad esprimere l'evasiva duplicità — «the everlasting elusiveness of truth» — della psiche umana, simboleggiata in Isabel. Creatura al tempo stesso degli abissi più profondi e delle sfere celesti, ella trova il suo rifugio ideale nell'orizzonte, la frontiera illusoria che eternamente retrocede, che sembra esistere, ma non è. È difficile andare più in là nell'affermare la propria disperazione di fronte all'interrogativo sul significato dell'esistenza. Come espressione di ciò, la metafora dell'orizzonte eguaglia in efficacia l'apparizione del bianco Kraken senza volto in *Moby Dick*.

Ancor più sottilmente, la simbologia usata nel descrivere il Monte dei Titani pone l'accento sull'ambivalenza scoperta da Pierre nel suo io. Su quel monte si trova, accanto alla menta della pace domestica, l'amaranto bianco, nel quale molti critici

riconoscono un simbolo di Isabel; in realtà, benché a tutta prima il suo candore faccia pensare a Lucy, l'« inestinguibile bisogno di Dio » associato a questo fiore era fin dall'inizio messo da Pierre in rapporto con il fascino esercitato su di lui da Isabel. La ricerca del dio in sé, e l'ambizione di attingere l'assoluto, ch'ella impersonava ai suoi occhi, sono giudicate ora, nel simbolo dell'amaranto, sterili, tali da minare ogni possibilità di diverse, più felici conquiste — ma indistruttibili:

' The small white flower, it is our bane! ' the imploring tenants cried... ' The immortal amaranth, it will not die, but last year's flowers survive to this! The terraced pastures... in warm June still show like banks of snow: — fit token of the sterileness the amaranth begets! Then free us from the amaranth... ' (p. 477).

Questa accurata metafora dell'amaranto — simbolo d'immortalità nella tradizione poetica sin dal *Lycidas* di Milton — illustra, si direbbe, la concezione che l'autore stesso aveva di questo « desiderio di Dio »; infatti, essendo inquadrata in una visione-sogno del protagonista, essa rimane estranea al suo cosciente raziocinare. Quel desiderio viene definito « immortale » da Melville stesso, dunque, e non solo da Pierre.

Sul Monte dei Titani, accanto all'intatto biancore dell'amaranto sorge la « violacea promessa » di un precipizio tutto erbe efflorescenti simili a onde agitate; in questo paesaggio dell'anima, esso rappresenta il richiamo del sangue, dell'istinto. Ma a sua volta questa « sweet imposing purple promise » rivela ad uno sguardo più attento « horrible glimpses of dark-dripping rocks, and mysterious mouths of wolfish caves » (p. 478). Insomma Pierre, che mirava a scoprire il mistero della propria personalità e a divenire così padrone di se stesso, scopre che dentro di lui non vi sono che enigmi. Tutto ciò che può fare è risalire alla causa di questa realtà amorfa e multiforme — il tentacolare Kraken senza volto — e constatare che un dualismo insito nella natura umana le impedisce di realizzarsi nell'uno come nell'altro degli atteggiamenti proposti alla sua scelta, e anche di combinare felicemente in un'unica azione le proprie tendenze contra-

stanti. Spirito e materia, entrambe parti essenziali e originali dell'uomo, come cielo e terra sono parti dell'universo, non possono produrre azione se non si fondono l'uno con l'altra; eppure la loro unione non produce mai *unità*, ma può solo generare e perpetuare nella vita umana un conflitto morboso, proprio come un matrimonio contro natura, incestuoso, guasterebbe il sangue e le facoltà mentali della prole. Tale è il significato del brano che presenta Encelado, nella figura e ascendenza del quale Pierre vede simboleggiati il destino e la natura della propria azione. Come gli « incestuosi Cielo e Terra » generarono Titano, e Titano sposando Terra mise al mondo Encelado, così il celesteterrestre Pierre ha generato dal proprio essere una scelta che aspira coscientemente al cielo, ma che gli è ispirata dal subcosciente, dalla sua Madre Terra, Isabel; e quest'azione ambigua genera in lui una sorta di Encelado, cioè il sentimento di esasperata rivolta che esprime al tempo stesso la disperata vergogna del fallimento e l'altera ribellione contro il cielo che lo tortura.

« Incestuoso » è la parola chiave del brano in cui Melville espone l'interpretazione che Pierre dà alla sua visione-sogno. Il tema dell'incesto ha un'importanza fondamentale nel libro; fin dall'inizio l'autore dice esplicitamente che i sentimenti di Pierre per Isabel non gli avrebbero mai permesso di stringerla in un abbraccio puramente fraterno. Pierre stesso, come s'è visto, comincia ben presto a dubitare della natura del suo affetto; e Isabel, nella sua nevrotica ansia di apparire a Lucy come la sposa di Pierre, mostra tutti i segni di una gelosia morbosa, anormale. La coscienza che Melville ha delle sfumature sessuali, implicite nell'affetto fra sorella e fratello, gli offre talvolta il destro per osservazioni ironiche, come quella messa in bocca a Pierre il quale definisce i sentimenti di Fred, furioso al pensiero del disonore a cui si espone sua sorella Lucy, come « beyond doubt the most uncompromising of all social passions known to man » (p. 468). Ma nel complesso si può dire che Melville sfruttò nell'archetipo dell'incesto la potenziale simbolica anziché gli aspetti sentimentali: nell'incesto egli vide non tanto il « pec-

cato imperdonabile » della carne, o il castigo fatale che ricade sulla prole del seduttore, quanto il correlativo, nel mondo fisico, del fenomeno psichico ricordato più sopra: la mescolanza dell'elemento celestiale e dell'elemento terrestre, che impedisce all'uomo di realizzarsi moralmente in qualunque azione la coscienza gli imponga.

Pierre non dice che cosa faccia del matrimonio fra spirito e materia un'unione *incestuosa*, cioè innaturale, illecita, ma è certo che questo simbolo rende, meglio che non potrebbero quelli di adulterio o *mesalliance*, il senso di profondo disagio prodotto dai conflitti morali nei quali i due termini della scelta si eguagliano quanto a valore intrinseco. Dire che il matrimonio fra Cielo e Terra è un incesto, significa dire che la Terra *non* è di per sé inferiore al Cielo, e al tempo stesso che la loro unione produrrà non altro che vergogna e angoscia. In accordo con questa visione il simbolo del Titano rivela il completo fallimento dell'azione « redentrica » intrapresa da Pierre. Encelado è mutilato (« Nature... performed an amputation, and left the impotent Titan without one serviceable ball-and-socket above the thigh » ed è abbandonato all'umiliante « defilement of the birds, which for untold ages had cast their foulness on his vanquished crest » (pp. 481-2). La natura stessa si rivolta contro l'uomo, in conseguenza del suo fallimento piuttosto che al fine di provocarlo — proprio come, in *Moby Dick*, la balena pare si cibi appunto dei tentacoli del calamaro gigante.

Encelado non può fare altro che levare un « ineffectual howl », un urlo vano: è il grido dell'uomo sconfitto che non sa trovare nella propria coscienza un appoggio contro la malizia esteriore. E come il Titano anche Pierre si trova senza una sola giuntura a posto, con cui potersi muovere, cioè senza alcun valido principio morale d'azione, senza una « usable truth ». La verità anzi gli sfuggirà sempre:

As a statue, planted on a revolving pedestal, shows now this limb, now that; now front, now side; continually changing, too, its general profile; so does the pivoted, statued soul of man, when turned by the hand of truth. Lies only never vary; look for no

invariableness in Pierre. Nor does any canting showman stand by to announce his phases as he revolves. Catch his phases as your insight may (p. 469).

Non solo Pierre non si conosce; neppure il suo creatore, che si rifiuta di fare l'imbonitore enfatico, lo conosce. Melville è talmente conscio dell'oscurità della psiche umana che non riesce ad assumere il controllo della materia narrativa, non riesce cioè a pienamente raggiungere il fine creativo dell'arte. Così, e lo ammette egli stesso, viene a subire il medesimo scacco che ha inflitto al suo personaggio, l'*échec* in quanto artista. Gli editori Steel, Flint e Asbestos avranno magari rifiutato il libro scritto da Pierre perché eterodosso, ma da quanto Melville ne dice è evidente che quel romanzo era un fallimento su tutta la linea — scritto in fretta, a sfogo indiscriminato di tetri umori personali, proprio come accade per parecchie sezioni di *Pierre*.

A parte le osservazioni su quel romanzo, altri accenni all'arte di scrivere rivelano un Melville sfiduciato, incapace di credere alla possibilità o alla validità di questa. Nel brano citato il tentativo di chiarire e interpretare per gli altri uomini le ambiguità della vita diventa il mestiere di un ciarlatano. Già prima, il fallimento dell'arte era fatto risalire all'aridità dei tempi, che volevano restar ciechi a quelle ambiguità dolorose:

But Memnon's sculptured woes did once melodiously resound; now all is mute. Fit emblem 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-moan is lost among drifting sands, which whelm alike the monument and the dirge (p. 191).

Più oltre, nel trattare l'argomento sotto l'aspetto esplicitamente estetico, Melville afferma che nessuno scrittore sincero può sapere con piena certezza « when he has completely ridded himself of all his rubbish, and come to the latent gold in his mine », né mai sentirsi certo di aver conseguito il fine dei suoi sforzi:

... the best productions of the best human intellects, are generally regarded by those intellects as mere immature freshman exercises wholly worthless in themselves, except as initiatives for entering the great University of God after death (p. 359).

Queste ultime parole contengono, finalmente, un accenno positivo; ma se qui si ammette che esistano grandi intelletti capaci di produrre grandi opere d'arte, le frasi che seguono pongono invece in rilievo il fatto che Melville non si riteneva uno di questi. Il brano è fra i più tristi del libro e forse il più serio: la corrente di sfuggente sarcasmo che sottolinea quasi tutti i soliloqui dell'autore qui non si avverte. Forse Melville pensa precisamente a quest'ironia allorché, parlando degli « scrittori inferiori » le cui opere nascono « di malavoglia e dal conto del fornaio », osserva: « Their laugh rings only because it is hollow; and the answering laugh is no laughter to them » (p. 360).

È vero che proprio nelle righe seguenti egli torna a ridere della sentimentale tristezza alla quale ha ceduto per un istante. Ma prima che l'argomento sia esaurito, l'apparente gaiezza del tono beffardo è definitivamente smentita dall'amarezza delle parole:

The world is forever babbling of originality; but there never yet was an original man, in the sense intended by the world... had Milton's been the lot of Caspar Hauser, Milton would have been as vacant as he... *never was there a child born solely from one parent*; the visible world of experience being that procreative thing which impregnates the muses; self-reciprocally efficient hermaphrodites being only a fable.

There is infinite nonsense in the world on all of these matters; hence blame me not if I contribute my mite. *It is impossible to talk or write without apparently throwing oneself helplessly open: the Invulnerable Knight wears his visor down.* Still, it is pleasant to chat... when... *we are paid for our breath.* And we are only too thankful when the gapes of the audience dismiss us with the few ducats we earn (p. 361).
(corsivo nostro)

L'insistenza nel rilevare che il mondo dell'esperienza è sempre all'origine degli atti umani, genitore la cui eredità in-

fluirà sempre sulla prole, ci richiama a quanto detto sul tema dell'incesto; e appunto per via di questa contaminazione iniziale, parlare e scrivere non portano che a perder di vista la verità, il cavaliere invulnerabile. L'ultima delle frasi in corsivo non reca davvero una nota d'allegria che neutralizzi le altre, ma aggiunge una punta di cinismo all'amarezza.

Finora abbiamo posto in rilievo il negativismo di Melville riferendoci soprattutto a Pierre e alla sua controparte, Isabel. Ma si potrebbe obiettare che, se Melville presenta il suo protagonista come fallito su tutta la linea, ciò non esclude a priori che egli voglia offrire una soluzione alternativa alla ricerca del vero, o suggerire un comportamento diverso come più adeguato all'ideale della santità. Forse, esaminando altri aspetti del romanzo, possiamo trovare un atteggiamento indicato dall'autore come preferibile a quello di Pierre?

Non occorre sprecare parole intorno a figure come Falsgrave (la Chiesa vista come organismo sociale) o Glen: in quest'ultimo, un'indole molto affine a quella di Pierre è stata completamente assorbita e modificata dagli aspetti più sofisticati della società — la città, la cultura europea — e ne risulta una personalità esteriormente dotata di ogni raffinatezza, ma capace in pratica di autentiche meschinità; in certo senso Glen rappresenta ciò che avrebbe potuto divenire Pierre se avesse ignorato l'appello del « cuore ». Quanto a Mary Glendenning, ella non conquista mai le nostre simpatie, perché è tutta impastata d'orgoglio, incapace di un sentimento veramente materno. L'unico personaggio degno di nota che resti, nel mondo che Pierre abbandona, è Lucy, la quale invero sotto certi aspetti può aspirare al ruolo di figura redentrica del romanzo. Richard Chase¹² allude infatti a lei come alla donna che avrebbe potuto salvare Pierre, se egli non si fosse ostinato nella propria narcisistica immaturità. Ma è quanto meno dubbio che Melville volesse farne un personaggio risolutivo.

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

Chiamando Lucy, più sopra, l'anima immortale di Pierre, s'intendeva rilevare il profilo religioso di questa figura e del suo rapporto con il protagonista. Fra Pierre e Lucy non esiste quel senso di estrema vicinanza e quasi identificazione che si riscontra fra lui e Isabel. Anzi, egli sente che Lucy è come distaccata dal mondo della carne a cui egli appartiene; pura e diafana, ella sembra pronta a dissolversi nell'aria. Tuttavia, Pierre sa che Lucy è singolarmente attaccata a lui, e dipende da lui tanto strettamente che, perdendolo, ella perderà — l'espressione è significativa — la sua « pace eterna », cioè verrà dannata dalla scelta narcisistico-satanica di lui.

D'altro canto questa pace eterna promessa all'anima come ricompensa nell'altro mondo è uno dei dogmi che la società sfrutta per conquistare ai propri fini la volontà dell'individuo. Nel contesto sociale — che è quello delle classi medie rurali — rappresentato da Saddle Meadows, prendersi cura dell'anima significa anzitutto condurre una vita molto tranquilla e dabbene, lontana sia dai pericoli delle « grandi città » che dalle inquietanti cime ed abissi di montagne e di mari; una vita di sicurezza sia materiale che spirituale, quel genere di sicurezza che, secondo il Vangelo, è contraria alla salvezza: « Chi salva la sua anima la perderà; e chi perde la sua anima per amor mio la salverà ». Secondo tale prospettiva, Pierre è nel giusto abbandonando Lucy, che le prime sezioni del libro inquadrano nei confini della società vista nel contesto più quieto e limitato, quello rurale. Egli lascia la società per un (apparente) ideale superiore. Inoltre la prima parte ci mostra una Lucy indiscutibilmente più debole di Isabel; solo una volta ella si serve dei suoi diritti quando chiede a Pierre un giuramento di sincerità che egli le rifiuta; ma non insiste, e così perde la capacità di illuminarlo sul possibile inganno celato nelle sue generose intenzioni.

Per potere riacquistare un ascendente su di lui, Lucy dovrà lasciare la famiglia e la ricchezza, rinunciare ad ogni appoggio sociale, per assumere una funzione più nettamente religiosa e cristiana. Nella lettera in cui annunzia a Pierre che verrà a stare

con lui e Isabel come una « monacale cugina », Lucy promette di non chieder nulla intorno alla situazione che ancora le è perfettamente oscura: li amerà entrambi, nella speranza di veder premiato il suo amore nell'altra vita; insomma ella si ripromette di vivere in pura fede, speranza e carità; la sua è la fede di chi stima la natura umana redimibile, restituibile cioè a un'unità non incestuosa, in cielo. Subito dopo aver affermato che la sua anima vive solo in funzione di Pierre, ella dice che verrà tanto per lui che per Isabel, per custodirli entrambi senza fine. Lucy comprende che i due sono inestricabilmente legati, in questo mondo, e che anche Isabel dev'esser compresa nel piano della salvezza. Ma al tempo stesso ella ricorda al giovane che, pur non essendogli vicina come la sua sorella-sposa — l'unica parentela che si può rintracciare fra loro essendo solo una « cuginanza indiretta » — ella dipende da lui per la propria esistenza, e non gli permetterà di ucciderla definitivamente dannandosi, ricusando l'aiuto sovrumano che lei sola può dargli prestandosi all'opera della grazia.

Oh seek not to dissuade me, Pierre. Wouldst thou slay me, and slay me a million times more? and never have done with murdering me? I must come!... God himself cannot stay me for it is He that commands me... thou *art* my Pierre... some terrible jeopardy involves thee, which only my continual presence can drive away (pp. 432-3).

Ma invece di impedire la rovina di Pierre, Lucy finisce col provocarla, al pari di Isabel. E se quest'ultima aveva dato a Pierre la prima spinta verso la morte, scoprendogli la propria esistenza e il fascino del suo mistero, Lucy decidendo di lasciare la famiglia e il suo ambiente sociale, fa scattare contro di lui l'odio di Fred e Glen, che lo spingerà agli estremi. Detto per inciso, le difficoltà finanziarie che mettono Pierre alla mercè di editori filistei egli le deve proprio a una visita inopportuna di Lucy, la sera in cui Mary Glendenning voleva parlare d'affari con il figlio, evidentemente per sistemare la questione della sua indipendenza economica.

Insomma, pur non lasciandoci dubbi sul narcisismo del suo eroe, Melville indica anche le ombre che velano il candore, non solo di un Falsgrave, ma persino di Lucy, simbolo della religione nella sua espressione più alta; e così lascia capire che, tutto considerato, Pierre non poteva trovare, nel mondo da lui rinnegato, i mezzi d'una completa realizzazione morale.

Durante la fuga verso New York, l'autore prospetta al giovane un'altra possibile verità redentrica: è la dottrina, proposta da un certo filosofo Plotinus Plinlimmon, della « virtuosa discrezione », cioè di un compromesso fra l'aspirazione a una virtù perfetta e la tendenza all'egoismo assoluto. Plinlimmon inizia l'esposizione della sua teoria riconoscendo che esistono « anime cronometriche » le quali vorrebbero vivere secondo la regola dell'amore divino; egli passa poi ad affermare che, siccome i canoni mondani di virtù e vizio differiscono da quelli celesti, come gli orologi che danno l'ora locale differiscono dai cronometri che danno quella di Greenwich, le « anime cronometriche » fatalmente subiscono insulti e spregi dai sostenitori del punto di vista mondano. Ma, quando Plinlimmon auspica quella « virtuosa discrezione » che mantiene l'uomo a eguale distanza dall'idealismo « cronometrico » e dalla malvagità troppo « orologica », egli non parte solo dalla convinzione che perfezione significa praticamente martirio: ciò che più gli preme affermare è che nessun uomo — eccettuato Cristo — può seguire a lungo i canoni cronometrici, senza cadere in « strange, *unique* follies and sins, unimagined before » (p. 296). Qui il trattatello di Plinlimmon cita la storia della matrona di Efeso, esempio assai calzante di virtù caduta; mentre l'accento a peccati « *unici* ... inconcepibili » riecheggia esattamente la paura di Pierre, di cadere in un peccato « contro natura e maledetto ».

Il seguito della vicenda mostra chiaramente che l'autore conveniva con Plinlimmon riguardo ai pericoli d'una virtù esagerata, e alla necessità di non fare mai « a complete and unconditional sacrifice of himself in behalf of any other being, or any cause or any conceit. (For, does aught else completely and unconditionally sacrifice itself for him?) » (p. 299). Chi ben guardi

può vedere in queste parole un'implicita negazione del cristianesimo, che si fonda appunto sulla credenza che Cristo in verità si sacrificò interamente per gli altri, e che perciò l'uomo dovrebbe sacrificarsi interamente per Lui. Se Melville aveva in mente una cosa del genere, comunque, Plinlimmon non ne parla, ma prosegue la sua argomentazione: « God's own sun does not abate one tittle of his heat in July, however you swoon with the heat in the sun. And if it *did* abate its heat on your behalf, then the wheat and the rye would not ripen; and so, for the incidental benefit of one, a whole population would suffer ». La sola realtà che interessi davvero Plinlimmon è insomma quella della natura terrestre e del mondo storico.

Melville ci dice che Pierre non afferrò mai, almeno consciamente, il vero senso dell'opuscolo intitolato EI. Secondo vari critici questo significa che proprio questo mancato apprezzamento della « virtuosa discrezione » ivi proposta, avrebbe causato la rovina dell'eroe, perché, secondo Melville, Plinlimmon predicava una morale positiva e valida. È vero che lo stile equilibrato dell'opuscolo riflette una meditazione più serena che non il tono pesantemente negativo di altre parti: quando esso enumera le virtù che ci possiamo ragionevolmente aspettare dall'anima « orologica » — generosità discreta verso i poveri, tolleranza delle opinioni altrui, affetto e cura verso familiari, parenti e amici, onestà professionale — il lettore è portato a dimenticare che poco prima l'autore ha definito questa teoria « more the excellently re-statement of a problem, than the solution of the problem itself » (p. 293). Tale giudizio si spiega ricordando che la dottrina di Plinlimmon poggia sull'implicita fede che l'uomo sia capace di scegliere fra diverse possibilità, di scernere il bene dal male o almeno il meglio dal peggio; fede che sottovaluta la complessità dell'esistenza che Melville invece avvertiva acutamente, e che rappresentò in *Moby Dick*, con il simbolo inquietante del « Kraken ».

Quando Pierre domanda copertamente alla madre se deve accogliere o scacciare la sorellastra, ella risponde, « Ask the world... and ask your own heart » (p. 142), intendendo ovvia-

mente che la risposta del cuore non potrebbe differire da quella del mondo. Ma noi sappiamo, e lo sa Pierre il quale segue di fatto la voce del cuore, che le due risposte possono essere diversissime; e proprio di qui nasce il dramma. Quale risposta avrebbe dato Plinlimmon al dilemma di Pierre, si può arguirlo da queste parole:

... certain minor self-renunciation in this life his own instinct for his own general well-being will teach him to take, but he must by no means make a complete and unconditional sacrifice of himself on behalf of any other being... (p. 299).

In altri termini: chiedilo al mondo o chiedilo al tuo buon senso, che è la stessa cosa: cioè al mondo della morale tradizionale, del conformismo, delle menzogne che non mutano mai. La moralità auspicata da queste parole è dunque solo di un gradino più alta di quella a cui si attengono Mary Glendenning e il pastore Falsgrave.

Ma in realtà nessuna risposta razionale si potrebbe ottenere da Plinlimmon, nemmeno con riserve. Egli non è che un volto sardonico, alla vista del quale Pierre si sente prendere da un disagio inesplicabile; come il « Kraken », egli non ha volto né fronte, ma rimane imperscrutabile. « His clothes seemed to disguise this man... his very face, the apparently natural look of his very eyes disguised this man » (p. 404). In questo senso egli incarna l'ultimo grido di Pierre: « It is ambiguous still! ».

« Smetti, smetti, smetti », sembra dire quel volto che fissa Pierre attraverso i vetri mentre questi lavora al suo libro: esso pare convinto che è inutile continuare, perché la ricerca del vero eluderà sempre, e se anche uno arriva al centro della piramide, il posto è vuoto, la mummia è già sparita. Quella faccia, comunque, non appare triste né preoccupata per la sorte dell'infelice giovane: la sua è, per dirla con Pierre, un'espressione di « non benevolenza ». C'è insomma in Plinlimmon un che di inumano, ma anche di super-umano. Il suo sguardo è beffardo ma non maligno; egli permette che la teoria della virtuosa discrezione gli venga attribuita, ma la sua condotta è quanto di

più alieno da un attivo impegno si possa immaginare; egli sa ciò che accade o sta per accadere, ma non tenta di impedirlo, eppure non sembra *volerlo*. Lo si può considerare un simbolo del fato, ultima realtà che l'uomo si trova di fronte, una volta che anche il Dio maligno è scomparso nell'ambiguità che tutto confonde, divenendo nulla più che « a hollow », il cavo di una mano, il vuoto. Tra questa definizione e l'equazione Dio-nulla il passo è breve. Invero il Dio dal quale Pierre s'era creduto chiamato a un'alta missione era ben presto svanito sia dal suo pensiero che da tutta l'atmosfera del romanzo. Le invocazioni di Pierre a Dio o agli dei, quando non sono una mera posa enfatica, sono indirizzate piuttosto all'ignoto contro cui egli lotta che a una divinità personale, benigna o malevola che sia. La sparizione di Dio è parallela al disintegrarsi della figura paterna agli occhi del giovane, disintegrazione la quale ha inizio quando egli brucia il ritratto. Alla fine Pierre associa l'immagine del padre, già prima identificata con la divinità, al Ritratto d'Ignoto, di un uomo forse mai esistito, che « might have been a pure fancy piece » (p. 492). A questo punto, al protagonista non resta che la sensazione di trovarsi alla mercè del fato.

Melville ha detto più volte che la decisione di Pierre è stata un prodotto del fato, non solo per bocca dei suoi personaggi ma anche tramite l'uso peculiare dell'aggettivo « choice » (eletto) in un contesto che lo rende ambivalente: un esempio è la falsa giocondità della frase nel Libro I: « *It had been the choice fate of Pierre to have been born and bred in the country* » (p. 15). All'inizio il protagonista era spinto e spronato dal fato; alla fine è da esso impedito e inibito, finché, resosi conto che non può resistergli, reagisce uccidendosi. Il suicidio di Pierre non avviene in un attimo solo alla fine del romanzo: i capitoli che precedono rappresentano, come in un dramma simbolico, le fasi del suo suicidio spirituale, del processo con cui egli si autoannichila. Nel Libro XXV noi lo vediamo lottare contro Isabel e Lucy, le quali gli si aggrappano nello sforzo di sottrarlo alla impresa micidiale che persegue scrivendo il suo libro. Entrambe si sono rivelate, nonostante il loro apparente candore,

troppo oscure e complesse (persino Lucy lo sgomenta quasi, tanto appare forte e decisa), perché egli le possa capire, dominare e accettare. Vuole dunque spingerle da parte, e rimanere solo a cercare, se non la Luce, almeno un filo conduttore nella trama di ambiguità che è la vita.

S'è visto come questo proposito fosse deriso dall'impassibile, onnisciente Plinlimmon: ancor più decisamente esso viene contrastato sia dalla tendenza narcisistica di Pierre come da quella religiosa, perché queste vorrebbero trarre dall'ambiguità o l'incanto del mistero o il conforto della fede.

Pierre era riuscito a escludere Isabel dalla sua lotta con il romanzo-vangelo di Vivian. Ma quando Lucy si allea con Isabel, l'ambigua anima con l'ambiguo subcosciente, egli viene sopraffatto.

Now he began to feel that in him, the thews of a Titan were forestallingly cut by the scissors of Fate (p. 471).

But at last he received a tremendous intimation, to hold off — to be still from his unnatural struggle (p. 473).

... he was sensible of a combined blindness and vertigo... But now at last since the very blood of his body had in vain rebelled against his Titanic soul; now the only outward symbol of that soul, — his eyes — did also turn downright traitors to him, and with more success than the rebellious blood... it was some few days after the arrival of Lucy (p. 475).

Voce del sangue e anima immortale, per quanto non siano autosufficienti, aspirano a vivere, e lottano contro l'inutile volontà di sapere propria della ragione. In quanto forze vitali, esse riescono solo a impedire a Pierre di sublimare le ambiguità nell'arte, o piuttosto gli dimostrano che non ne è capace; così che il nuovo vangelo verrà rifiutato non solo da Steel, Flint e Asbestos, ma anche dal suo autore che lo sconfessa come l'opera di un falsario, una frode.

Non sarà comunque la Vita a vincere, poiché, una volta convinto che non potrà mai conoscere la sua vera posizione ed esprimere un giudizio morale, Pierre si congeda sia da Isabel

che da Lucy, per andare a morire. E nell'attimo stesso in cui uccide il cugino e rivale Glen, segnando così la propria condanna, Pierre simbolicamente ribadisce il suo duplice rifiuto delle componenti celesti e terrestri che s'intrecciano nell'animo umano.

But clapping both hands to his two breasts, Pierre, on both sides shaking off the sudden white grasp of two rushing girls, tore out both pistols and rushed headlong upon Glen.

« For thy one blow, take here two deaths! 'Tis speechless sweet to murder thee! » (p. 501).

È tutto finito? Ha Pierre trovato nella morte, la Grande Democratica, il solo valore — paradossalmente — della vita? O il solo valore deve cercarsi nell'odio, che almeno scopre un oggetto da combattere entro all'informe vacuità del « Kraken »? Si direbbe che tale è il pensiero di Pierre quando egli saluta l'« abbraccio stritolatore » di Fred e Glen. Ma il romanzo ci rifiuta anche questo *consummatum est* alla rovescia. Le estreme parole di Isabel, significativamente l'ultima a morire, come era stata la prima a nascere in Pierre, affermano che neppure ora noi lo conosciamo. Anche se il protagonista muore gridando che accetta l'inferno, le sue labbra conservano una piega di sdegnosa innocenza. Riemerge di nuovo il mostro marino, la cui dilagante bianchezza nessun vertice di rivolta o disperazione può violare.

Anche se al di là di questa vicenda così tetra Melville vedeva qualche luce di speranza o di ottimismo, non l'ha certo lasciata trapelare. Noi sappiamo che egli non uccise se stesso né altri, come fece Pierre, e che anzi più tardi tornò ad esprimere una visione più pacata della vita. Ma la tragedia di Pierre non si redime di alcuna nota ottimistica, a meno che la si voglia vedere nella figura di Charlie Millthorpe, il quale non ha certo un'importanza rilevante nell'economia del romanzo. Forse Melville decise consapevolmente di spingere all'estremo il suo nichilismo nella speranza di una catarsi che lo lasciasse più distaccato e obiettivo.

Riguardo alla natura e alla causa di questo stato d'animo, non si possono che tentare supposizioni. Forse si trattava di un'amarezza dovuta allo scarso interesse dimostrato dal pubblico per *Moby Dick*, di sfiducia nelle proprie facoltà creative, o più genericamente di un esaurimento nervoso. Personalmente, credo che in quest'opera si debba riconoscere un'espressione spesso incontrollata di angoscia esistenziale.

Léon Bloy e Giovanni Papini dissero un giorno che la sola vera tristezza nasce nell'uomo dal non essere santo, che la sua sola vergogna consiste nel non aver mai aspirato a esserlo. Il Melville di *Pierre* fa l'effetto di un uomo che si è visto costretto a negare nell'uomo ogni capacità di santità e grandezza morale, e non riesce a rassegnarsi a questo pensiero.

VALENTINA POGGI