

ALLA RICERCA D'ISMAELE: MELVILLE E L'ARTE

Quando, nel tardo autunno del 1844, Melville ritornava alla sua casa materna in Lansingburg, dopo più di tre anni di mare, aveva da poco compiuti venticinque anni e, alle sue spalle, un ricco passato d'avventure già si presentava alla sua memoria coi colori intensi della nostalgia, con ricordi di luoghi, persone, stati d'animo, immagini della realtà già, pur vicini nel tempo, irrimediabilmente lontani. Ché l'impulso di scriverne, di testimoniare ma più riviverne l'esperienza attraverso la pagina e la parola scritta, era una implicita ammissione che quel tempo era ormai definitivamente concluso e l'atto di risuscitarlo nella memoria, nella dimensione nostalgica della letteratura, dava a quel tempo, nel ricordo del presente, una dimensione lontana di sogno, rendeva quegli anni che erano stati la sua Yale e la sua Harvard oggetti, appunto, di nostalgia e di rimpianto.

Inoltre, quel mare che aveva abbacinato, turbato, cullato e in ogni caso circondato le prime esperienze del giovane Melville era ormai parte integrante della sua anima, lo ritrovava, come Ismaele, dovunque, la sua presenza suggerita, certo, dal quieto e ondulato verde delle colline e delle campagne dei Catskills: lo sguardo che ne rintracciava la presenza, ne scopriva, nel paesaggio circostante, fuori del riquadro della sua finestra, l'allusione e il rimando, l'implicita e struggente assenza, era già quello del narratore per cui acqua e meditazione erano sposati per sempre.

All'origine della volontà di testimoniare e documentare, nel registro più veridico, oggettivo e realistico, questi anni di vita vissuta, di realtà osservata in prima persona, in due libri schiettamente autobiografici, c'era già dunque questa di-

sposizione ottica squisitamente letteraria, questa naturale e istintivamente artistica facoltà di recepire e svolgere miticamente il reale: il racconto autobiografico diventava già, insomma, nonostante l'apparente volontà documentaria, momento di una ricerca del tempo perduto, prima e necessaria tappa di una educazione del giovane Melville a rappresentare il reale sub specie estetica, cioè a contemprarne e a scoprire, attraverso l'arte, un rapporto con esso, problematico e sfuggente, una ossessa e complessa ricerca di sè, del simile e dell'altro da sè.

Per quanto ricca, urgente e immediata fosse l'esperienza dei Mari del Sud che Melville voleva tramandare e confessare sulla pagina, l'impulso a scrivere sembra nascere in lui, appunto, da questo vuoto nostalgico, sembra destinato a colmare questa assenza vitale o, per lo meno, a risuscitare l'illusione, attraverso il medium della letteratura, della sua eterna contemporaneità e presenza nella memoria. Per quanto testimonianze dirette siano difficilmente invocabili a tal proposito, tutto fa credere che quello che spinse Melville a trasformarsi così repentinamente da marinaio in scrittore e a letteralmente inventarsi un mestiere, una dimensione esistenziale, nel momento stesso dell'evocazione sulla pagina scritta, non fu tanto, apparentemente, il bisogno di proseguire sia pure con un materiale insolito e riccamente esotico, nel genere tradizionale delle avventure e viaggi di mare, di cui già alle sue spalle esisteva una valida tradizione, quanto questa esigenza più vitale e segreta di ricattare una perduta identità, una ormai lontana organicità del suo vivere, quell'unico momento della sua vita in cui, per la prima e l'ultima volta, il reale sembrava, almeno dalla prospettiva dell'oggi, intimamente fuso e armonico, la sua collocazione in esso una serena e totale immersione. La letteratura era, infine, l'unico mezzo idoneo a garantire e conservare questa continuità, già minacciata e infranta, fra passato e presente e pertanto, più che un fine, era il mezzo più acconcio, il più naturale e congeniale, quello che più immediatamente, nella ricerca espressiva, prometteva di ritrovare quella identità, di riproporre, sia pure colla tipica irripetibile illusorietà della parola scritta e dell'arte, quell'armoniosa fusione e integrazione

col reale che, per il calvinista e romantico Melville, sarà la tensione costante in cui vorrà fondersi il suo disperato individualismo.

L'acerbità delle sue prime prove narrative, l'assenza quasi totale di scaltrezza e abilità tecnica, la provvisorietà della esperienza formale, la prepotenza oggettiva e la forza del contenuto autobiografico che sembra accamparsi solo e a dispetto di qualsiasi problema espressivo, debbono essere visti perciò alla luce di questa temporanea visione strumentale del fatto artistico, di questo usarlo più come mezzo che come fine.

E tuttavia una sostanziale correzione a questa prospettiva di giudizio su opere come *Typee* e *Omoo*, sulla loro immaturità artistica, sulla monotonia e la goffaggine di tanti espedienti formali, sulla ingenuità quasi primitiva e immatura della tavolozza espressiva di queste prime prove, andrà, proprio alla luce di quanto si è fin qui detto in via d'ipotesi e d'orientamento, apportata: perché il vizio dell'approccio sta esattamente nel fatto che tutta questa esperienza d'apprendistato letterario è vista come subordinata e naturalmente culminante nel vertice estetico assoluto di *Moby Dick*, quasi che la grandezza di questa prova della febbrile, breve e intensissima, maturità melvilliana rappresenti, più che una fase di sviluppo — un momento di crescita e d'equilibrio straordinari¹ — una conclusione e un punto d'arrivo, la fine d'una ricerca, lo sbocco ultimo e definitivo di tanto acerbo, contraddittorio, incerto e a volte sfasato sperimentare, dal racconto autobiografico alla *Typee*, esotico e ingenuo, al picaresco e gioiosamente avventuroso affresco di *Omoo*, al tono grigiamente realistico di *Redburn*, all'avventura chiaramente, baroccamente allegorica di *Mardi* per giungere infine alla vasta intelaiatura simbolica e metaforica di *Moby Dick*, appunto, dove il salto qualitativo avvenuto si sarebbe realizzato grazie a un folgorante stato di

1. E questa la prospettiva difesa nello studio di A. LOMBARDO, « Introduzione a Melville », *Studi Americani*, 3, Roma 1957, ora in *La Ricerca del Vero*, Roma 1961.

grazia estetica, ad una intuizione tanto violenta e repentina, e così ovviamente gratuita, delle possibilità simboliche implicite nell'immagine di questa ennesima avventura di mare e di caccia alla balena bianca: ch , come si sa, la fulmineit  di questa intuizione si sarebbe, materialmente persino, concretizzata nell'abbandono di una prima e tutta piattamente realistica, scontata e autobiografica versione di *Moby Dick*, quella preventiva all'incontro con Shakespeare e soprattutto alla entusiasmante scoperta di Hawthorne e del suo genio.

Molto spesso, allora, quella che Glauco Cambon ha felicemente definita la caccia ermeneutica a Melville e al suo capolavoro², si   arenata su questo scoglio della impossibilit  di una definizione critica comprensiva di tutta l'esperienza narrativa dello scrittore, lasciando fatalmente irrisolto il problema di come conciliare le vette di una esperienza estetica cos  breve e intensa con la acerbit  sperimentale, i mezzi risultati di ci  che precede *Moby Dick* e la piega disperatamente nichilistica, metafisica e involuta del dopo *Moby Dick*, tutta la stagione insomma che da *Pierre* a *Billy Budd* rappresenta la rottura definitiva di Melville col suo tempo, l'inizio di quel suo lungo, tormentato e eloquente silenzio che si concluder  con l'approdo a un tipo d'esperienza letteraria cos  suggestivamente anticipatrice dei tempi e pertanto cos  profondamente estranea alla cornice pi  nota dell'esperienza esistenziale e artistica di tutto l'Ottocento americano, sia quella in cui Melville era nato, della feconda *American Renaissance*, sia quella moderata e *gentle* della seconda met  del secolo.

Ora, salvo quel che sempre v'  di irrazionale, di individuale e di inconfondibile in una simile vicenda artistica e umana, quel tanto insomma che, proprio perch    affidato alla peculiarit  dell'esperienza estetica, non pu  essere automaticamente e assolutamente ridotto a una prospettiva storica, l'u-

2. Cfr. G. CAMBON: «La caccia ermeneutica a *Moby Dick*», in *Studi Americani*, 8, Roma, 1962, pp. 9-20.

nico modo non dico di spiegare, ma almeno tracciare il profilo coerente di una personalità quant'altri mai contraddittoria e sfuggente come Melville, è appunto quello di ricostruire le tappe di una storia dell'uomo e dello scrittore Melville, di cui le opere non siano che i momenti dinamici di tensione, le fasi, assolute e provvisorie a un tempo, di una ricerca conoscitiva e esistenziale attraverso l'esperienza artistica e, dialetticamente legata e intrecciata a questa storia della personalità melvilliana, quella più ampia, più mediata, più difficilmente rintracciabile ma non per questo impossibile e inesistente, della cultura e della società, della storia generale insomma che Melville, forse come nessuno scrittore americano del suo tempo, così altamente, drammaticamente e puntualmente rappresenta e riflette.

In questo senso, ricollegandoci a quanto detto nelle pagine iniziali, accusare il primo libro di Melville, *Typee*, di immaturità, ingenuità o proprio rozzezza letteraria, appare sviante o per lo meno superfluo: in quanto, a ben guardare, quella che era una naturale acerbità di risultati dovuta a una inesperienza squisitamente tecnica, di organizzazione matura e consapevole, sul piano espressivo, della ricca materia documentaria, quella sorta di rozza e maldestra antiletterarietà di *Typee*, così sprezzante, parrebbe, d'ogni calcolo o accorgimento narrativo, così monotono e monocorde nel registro espressivo, nella stessa creazione della *suspense* narrativa intorno a quelle straordinarie ed esotiche avventure in prima persona, tutto questo immaturo uso della pagina era dovuto soltanto all'aspetto *formale* di essa, all'assenza, cioè, di una matura coscienza « artigianale ». L'autobiografismo di *Typee* è, insomma, ancor oggi, considerato il suo limite più evidente, la prova più vistosa di quel realismo troppo legato ai fatti, alla vita vissuta, troppo poco trasfigurato dalla fantasia, escluso per definizione dalla polivalenza semantica del simbolo.

Ma la assenza di una disposizione letteraria cosciente, anzi proprio di una coscienza letteraria e artistica in quanto tale, non indica affatto che non esista, in *Typee* o, per altro verso, in *Omoo*, una sorta di coscienza letteraria istintiva, o, il che è più significativo ai nostri fini, una letterarietà costitu-

zionale del 'contenuto' intendendo con esso non soltanto le avventure nei mari del Sud ma anche, e forse soprattutto, la disposizione sentimentale, l'implicita dimensione nostalgica dell'ottica melvilliana, di cui s'è accennato all'inizio, cioè, in una parola il rapporto particolare dello scrittore e dell'uomo nei confronti di questi suoi 'documenti' di vita vissuta.

Sotto questo riguardo, a capire la peculiare disposizione di Melville ora scrittore verso il suo passato di marinaio e, in un certo senso, d'uomo d'azione, a capire cioè la natura già potenzialmente ambigua e dialettica di questo 'contenuto' profondo, nel senso che s'è detto, di *Typee*, occorrerà, forse, spezzare la sequenza cronologica delle opere così come furono composte e pubblicate dallo scrittore, proprio per poter ricostruire una storia più fedele, articolata e attenta del personaggio e dello scrittore Melville. Ché, ci sembra, egli ha creato, e sperimentalmente e approssimativamente, volta a volta, libro su libro, esperienza narrativa su esperienza narrativa, costruito e cercato un solo personaggio, quasi un archetipo, i cui tratti si sono man mano sempre più precisati e approfonditi, fino a confluire e risolversi nel ritratto più compiuto, in quel suo 'doppio', in quell'altro da sé e simile a sé che è Ismaele. Non è un caso che i risultati ultimi, e più fecondi e ricchi d'avvenire della recente critica melvilliana, abbiano puntato, per centrare il punto di vista unitario di *Moby-Dick*, proprio su Ismaele. Ma immagini di Ismaele, sue anticipazioni persino immediate e, nella comparazione, addirittura sovrappoventisi come in un calco, sono rintracciabili in *tutte* le opere precedenti il capolavoro. Ismaele infatti è qualcosa di più di un personaggio narrativo: è uno schema esistenziale, un archetipo, il modello di una ricerca dell'identico a sé o, più esattamente, la incarnazione paradigmatica di un rapporto estetico col reale e, infine, di una conciliazione così colorata e concepita con l'infinita, elusiva contraddittorietà del vivere.

Se d'ogni autore si dice che in fondo, al massimo delle sue energie creative, non è che il creatore di un solo libro, di Melville si potrà con maggior esattezza dire che è stato l'inventore di un solo eroe eponimo e che in esso, significativamente,

ha visto e rappresentato la funzione anonima e inconfondibile del coro, cioè del narratore di storie, di colui che, come vedremo, più che cercare, in definitiva vuole rivivere e testimoniare il reale.

L'importanza, ai nostri fini, di una ricerca del personaggio Melville-Ismaele, si basa naturalmente sul presupposto che tutti i libri di Melville tracciano una esperienza di chiara natura autobiografica, sia pure a livello letterario, e che quel che v'è di peculiare in tutto ciò, tutto quello che v'è di suggestivamente moderno e contemporaneo in essa, è che questo rapporto fra autobiografia e letteratura, fra arte e vita, è sentito con tale intensità, con tale immediata identificazione, con un tale accento di partecipazione esistenziale, che anche nella comune matrice individualistica e romantica che lo lega al suo tempo, Melville pare avere vissuto i presupposti fondamentali della cultura in cui è nato con una partecipazione tragica, un rischio totale e personale, quali persino ad un Hawthorne restano estranei. E inoltre Melville è certo il primo artista moderno per il quale le conclusioni della letteratura coincidano, in un senso ben speciale, con quelle della vita e l'approdo esistenziale della avventura artistica trova il suo riscontro immediato nell'avventura umana.

Inoltre, l'estrema varietà sperimentale, la provvisorietà stessa delle 'prove' di Melville, quel suo continuo, ossesso cercare e cercare, battere inquietamente nuove strade, tentare nuovi modi d'approccio e d'aggressione al reale, per catturarne l'ultimo, definitivo, imprigionato segreto, quell'usare strenuamente e tragicamente ogni esperienza narrativa solo come uno strumento via via più sottile e agguerrito ma, all'apparenza, sempre subordinato come tale, di una esistenziale e metafisicamente colorata ricerca del vero, tutto ciò emblematicamente riflette quanto l'esperienza artistica di Melville, lungi dal risolversi nella quiete della conciliazione estetica, sia appunto una esperienza critica, di una età storica, tra l'altro, non solo di crescita, ma più esattamente di crisi e di trapasso, vorticoso, per quanto attiene alle trasformazioni sociali e culturali, almeno quanto la storia personale dell'artista Melville.

Perché, a ben guardare, uno straordinario parallelismo, sia pure dialetticamente contrastato, sembra caratterizzare Melville e il suo tempo: per tracciare un rapporto, schematico quanto si vuole, ma non per questo meno sorprendente nella sua coincidenza, *Billy Budd* sta a *Moby Dick* così come l'America di fine Ottocento, industriale e già monopolistica, del *laissez faire* economico, sta all'America dell'età del mercantilismo, dello sviluppo organico e corporato del primitivo sogno sociale puritano⁵². E tanto *Moby Dick* quanto *Billy Budd* sono, nelle diverse fasi che rappresentano, il controcanto struggente e malinconico, la profezia severa e il rimpianto, il monito e l'addio, nel mentre, ciascuna a specchio della fase che rappresentano della storia generale, testimoniano parallelamente, della società in cui sono nati, la fase ascensionale ed eroica e il rapido declino, l'inquietante tramonto.

Volendo tracciare, dunque, una storia dello sviluppo umano e artistico della personalità melvilliana, il primo atto di questa storia ha inizio non tanto con *Typee*, ma piuttosto con *Redburn*, se è vero che esso parla della prima esperienza in assoluto, del primo incontro col mare, cioè, com'è noto, il viaggio su una nave mercantile da New York a Liverpool fatto dal Melville diciassettenne nel 1837. *Redburn*, pubblicato nel 1849, riflette chiaramente questa esperienza autobiografica, sia pure come è ovvio ampiamente rimaneggiandola e alterandola sul piano letterario: la veridicità del romanzo sta, insomma, per nulla nella sua fedeltà documentaria, ma nel personaggio ideale, nella educazione sentimentale in essa riflessa, dove inconfutabilmente, a un certo punto e fino a un certo segno, Melville presta al suo protagonista i caratteri di un apprendimento del reale in cui egli chiaramente si identificava. In una pa-

3. Questa distinzione, a nostro avviso illuminante e decisiva, fra 'età del mercantilismo' e 'età del *laissez faire*', che contraddistinguono il primo e secondo ottocento americano dal punto di vista ideologico-politico, è di WILLIAM A. WILLIAMS nella sua eccellente *Storia degli Stati Uniti*, Bari, 1964.

rola, il giovane gentiluomo Redburn è l'archetipo immediato, il modello di riferimento ideale di un personaggio come il protagonista di *Typee*, e la fuga nei Mari del Sud di quest'ultimo apparirà tanto più umanamente significativa e ricca di conseguenze se la si vede come la soluzione logica, l'alternativa necessaria alla amara delusione « europea » di Redburn.

S'è troppo spesso considerato questo romanzo come un grigio *tour de force* realistico, prestando troppa fede, indubbiamente, alla stessa bassa considerazione in cui Melville lo teneva: ché, infatti, anche il dire che *Redburn* era stato scritto solo per guadagnarsi del denaro, o meglio, con parole di Melville, per comprarsi « un po' di tabacco », non può in ogni caso essere considerato che una mezza verità, tra l'altro ormai quasi paradigmatica per uno scrittore americano e per i già difficili rapporti col pubblico.

Al contrario, *Redburn*, oltre a dei notevoli pregi artistici, a una davvero felice, a tratti, capacità di rappresentazione del reale, e a una scaltrezza tecnica tutt'altro che trascurabile, è opera interessante da più punti di vista. Intanto, persino a livello strutturale, è anch'esso, come *White Jacket*, una sorta di prova generale prima di *Moby Dick*, un registro di tutti i motivi, i temi ispiratori e persino le tecniche narrative del capolavoro; ma il suo punto di maggior interesse risiede, a nostro avviso, nell'essere una testimonianza fedele, tanto più tale perché mantenuta e trascritta secondo un canone di osservanza realistica abbastanza solido, della educazione sentimentale del giovane Melville. *Redburn* è la storia di un figlio del secolo e i segni dell'età, della cultura, dell'ambiente sociale in cui nasce e a cui tenta di voltare le spalle, sono chiaramente marcati nella sua personalità. Uno di essi è certamente il rapporto America-Europa e dunque la ricerca del passato, della tradizione, il fascino per la storia illustre e lontana come momento fondamentale della ricerca della propria identità personale perché collettiva, il tentativo embrionale, ma non per questo da sottovalutare, di fondare, attraverso la scoperta o meglio il ritrovamento della civiltà europea, le ragioni del proprio americanismo. *Redburn*, proprio nella inquietudine che lo spinge ad

abbandonare la quiete rustica del passaggio adolescenziale per ansia d'avventura e d'ignoto, rivela d'essere, nei 'canoni' della sua educazione alla realtà, un americano puro. L'avventura in mare è già, *in nuce*, il momento di una ricerca e ritrovamento di sé.

E inoltre il contrasto, così tipicamente americano, così melvilliano e ottocentesco, fra letteratura e realtà, fra pensiero e azione, è chiaramente segnato da quel suo scegliere il mare al posto della terra ferma, l'ignoto e l'incerto al posto del noto e del già dato. Ad esso è collegata l'illusione, tipica della cultura del tempo, della superiorità della prassi sulla teoresi, cioè dell'avventura fisica concreta come momento di risoluzione e oblio di un contrasto interiore, per poi fare di essa appena la veste sensibile di una avventura conoscitiva e morale. La superiorità della vita attiva su quella contemplativa si rivelerà subito, come si sa, una mera illusione: il giovane Redburn impara amaramente, fin dai primi attimi in cui sale sulla nave, che il mare sognato, l'ignoto immaginato, sono, nella realtà, profondamente diversi e addirittura opposti alle aspettative. Redburn scopre, non solo nella brutalità della vita comunitaria su una nave ma nella stessa banalità, nella prosaicità incolore, nel modesto rilievo a cui sono appiattite tutte le cose, le sensazioni che formano la sua prima esperienza nel terreno dell'ignoto, quanto il divario fra sogno e realtà sia incolmabile, quanto insomma il proprio rapporto con le cose sia insidiato già da una coscienza profondamente divisa e delusa della spaccatura insanabile fra apparenza e realtà, fra mondo visibile e mondo interiore.

Come ogni adolescente che s'attenda dal reale una perfetta identificazione, anzi il calco della propria interiore immagine d'esso, Redburn non può che pagare lo scotto di questa visione 'letteraria'. Non è un caso che il fascino della vita sul mare gli sia stato suggerito e acceso non tanto da una impressione diretta di essa, quanto da una sua anticipazione allusiva, da una sua 'immagine' indiretta, quella nave di vetro che, a casa sua, per la prima volta, ai suoi occhi di ragazzo quasi magicamente evocava il futuro, tracciava il profilo del suo destino:

It was kept in a square glass case, which was regularly dusted by one of my sisters every morning, and stood on a little claw-footed Dueth tea-table in one corner of the sitting-room . . .

In the first place, every bit of it was glass, and that was a great wonder of itself; because the masts, yards and ropes were made to resemble exactly the corresponding parts of a real vessel that could go to sea. She carried two tiers of black guns all along her two decks; and often I used to try to peep in at the portholes to see what else was inside; but the holes were so small, and it looked so very dark indoors, that I could discover little or nothing; though, when I was very little, I made no doubt, that if I could but once pry open the hull, and break the glass all to pieces, I would infallibly light upon something wonderful, perhaps some gold guineas of which I have always been in want, ever since I could remember⁴.

La nave reale evocata da quella ridotta e fittizia chiusa nella bacheca di vetro e così perfettamente mimetizzante, come modello, coincide assolutamente colla sua riproduzione indiretta: la realtà immaginata e allusa coincide con la realtà *tout court*, anzi già pericolosamente si sostituisce ad essa, al punto che l'atto di volere infrangere il modellino e così scambiarlo per una nave reale, diventa già una forma pericolosa di prevaricazione dell'ideale sul reale, una volontà conoscitiva già potenzialmente suicida e squisitamente narcisistica, contiene *in nuce* il senso del reale e del mare che sarà proprio di Ismaele, quel cercare se stesso specchiandosi nell'infinito e eterno elemento acquoreo, quel buttarsi in mare come Catone si buttava sulla spada.

Il *milieu* culturale di Redburn, l'autentico cordone ombelicale che lo tiene legato al proprio paese e alla propria cultura, nonostante tutta la volontà e l'ansia di nuovo che lo spinge al mare, è visibile nella tipica reazione al paesaggio e fisico e morale della Liverpool dove sbarca, quel lembo tanto sognato

4. Cfr. *Redburn*, Boston, The St. Botolph Society, 1924. Le altre citazioni sono tratte da questa edizione.

e tanto deludente d'Europa, di passato e di tradizione con cui entra per la prima volta, e dopo tanta *anticipation*, in contatto:

Ah me, and ten times alas! am I to visit old England in vain? in the land of Thomas-à-Becket and stout John of Gaunt, not to catch the least glimpse of priory or castle? Is there nothing in all the British Empire but these smoky ranges of old shops and warehouses? Is Liverpool but a brickle-kiln?

Persino metaforicamente, cioè nelle immagini e nelle similitudini, il debito di Redburn-Melville alla cultura del tempo, e nella fattispecie al trascendentalismo, sono lampanti: chi non ricorda certi celebri passi di Emerson sui viaggi, sulla delusione dell'antico, sul rifiuto del passato in *The American Scholar* o *Self-Reliance*? Ma la coincidenza, l'identificazione è anche e soprattutto a livello ideologico: l'americano medio che è già Redburn lo si coglie ancor meglio in quella notazione, già ismaelliana, sulla 'democraticità delle chiese', in quella serena fede nei presupposti miticamente democraticistici della propria condizione sociale, nella bontà di quella immagine del 'presente' che è l'America, paragonata all'ingiustizia, i soprusi e la miseria economica e morale di cui dà continuo spettacolo il paesaggio europeo agli occhi dell'innocente Redburn. La punta implicita di razzismo, anche in un liberale del Nord come è lui, quel pregiudizio da Mr. Smith che gli fa notare l'assenza dei negri per le strade di Liverpool e, al tempo stesso, con una tipica contraddizione americana, liberale e abolizionistica⁵, lo fa sorprendere del trattamento riservato ai negri, lo si vede bene in questo passo così candidamente rivelatore di quel paradosso esistenziale che è la condizione americana:

But in these streets, not a negro was to be seen. All were whites; and with the exception of the Irish, were natives of the soil: even Englishmen; as much Englishmen as the dukes in the House of

5. Sulle contraddizioni della politica degli abolizionisti cfr. la già cit. opera di Williams.

Lords. This conveyed a strange feeling: and more than anything else reminded me that I was not in my own land. For *there*, such a being as a native beggar is almost unknown; and to be born American citizen seems a guarantee against pauperism; and this, perhaps, springs from the virtue of a vote. . .

Being so young and inexperienced then, and unconsciously swayed in some degree by those local and social prejudices, that are the marring of most men and from which, for the mass, there seems to be no possible escape; at first I was surprised that a colored man should be treated as he in this town; but a little reflection showed that, after all, it was but recognizing his claims to humanity and normal equality . . .

Ma v'è un momento della storia e della sua educazione sentimentale, in cui Redburn s'avvicina più che mai alla figura d'Ismaele e cioè al suo ruolo fondamentale, quello di narratore di storie. Questo è anche il momento-chiave del romanzo, quello in cui il rapporto fra passato e presente trova, anche nell'invenzione metaforica, la sua espressione più felice: si tratta dei capitoli XXX e XXXI, in cui il personaggio parla, con malinconica ironia, della vecchia guida paterna che vanamente cerca di usare per poter visitare Liverpool. In realtà, un aspetto della tecnica 'erudita' del Melville maggiore, quello della citazione, nel tono asciutto e svagato dei capitoli cetologici sulla balena bianca, è già insistentemente presente in queste pagine. Ma v'è, di più suggestivo, una realtà percepita e scoperta quasi fosse il seguito di caratteri e linee di un libro e i segni del passato in essi racchiusi, le tappe che rivelano, la storia del padre in essi segretamente testimoniata, si dimostrano allo sguardo del figlio inservibili, come guida e come commento, come paesaggio fisico e come luogo dell'anima. Il passato e il libro che lo esprime, l'ordine umano e letterario che sottintende, si trasformano in una possibilità d'inganno e di delusione. Qui non è azzardato dire che Redburn parla a nome di Melville, a nome dello scrittore che cercava un nuovo linguaggio, una nuova struttura letteraria per dar voce a una visione del reale insieme profondamente culta e *naïve*, contraddittoriamente in

cerca di una identità, d'un passato nell'atto di denegare quello in cui era vissuto:

Traced with a pen, I discover a number of dotted lines, radiating in all directions from the foot of Lord Street, where stands marked '*Riddough's Hotel*', the house my father stopped at.

These marks delineate his various excursions in the town; and I follow these lines on, through street and lane; and across broad squares; and penetrate with them into the narrowest courts.

By these marks I perceive that my father forgot not his religion in a foreign land...

Il carattere ossessivo e quasi mitico di questa ricerca della propria identità perduta è, già nella sintassi, sottolineato efficacemente dall'introduzione del presente storico, che dominerà quasi costantemente, non a caso, questi capitoli, a sottolineare contro la felice illusione di un ritrovamento, la sottile e ambiguamente ingannevole commistione e confluenza fra passato e presente, fra 'due' letture apparentemente simili e convergenti della realtà, attraverso quest'ottica tipicamente letteraria di confrontare le cose con un loro modello ideale di riferimento:

It never occurred to my boyish thoughts, that though a guide-book, fifty years old, might have done good service in its day, yet it would prove but a miserable cicerone to a modern. I little imagined that the Liverpool my father saw, was another Liverpool from that to which I, his son Wellinborough was sailing. No; these things never obtruded; so accustomed was I to associate my old morocco guide-book with the town it described, that the bare thought of there being any discrepancy, never entered my mind.

Le linee del libro, i luoghi ivi segnati, si rivelano quasi un labirinto indecifrabile, irrealo o inesistente del tutto e la storia di Redburn ripeterà questa catena d'errori e di delusioni che si trasmette inalterata dal passato al presente, al punto che la sua educazione si concluderà sulla nota amara e sconsolata della perdita del compagno ideale, di quell'Harry Bolton che rappresenta ciò che gli è simile e diverso a un tempo; una educazione

negativa quella di Redburn, una delusione profonda sulla storia e sul mondo, una sorta di introduzione a quella amara catena di contraddizioni e delusioni che è l'apprendimento del reale. Anche in un'opera così lontana dalle altezze poetiche di *Moby Dick* risuona già, dunque, questa nota così cupamente melvilliana di totale disincanto della storia, di assoluta, ontologica, immobilità e impossibilità d'ogni ricerca conoscitiva. E non è un caso che le parole su cui è fondata questa malinconica sfiducia sono quelle che attestano la nascita e la volontà del racconto: la morte del personaggio in quanto uomo, parallela alla perdita della *companionship*, è la garanzia della nascita del narratore della storia, l'ismaeliana impossibilità di conoscere il mezzo attraverso il quale s'afferma naturalmente la volontà poetica di « testimoniare »:

« What was his name? » said I, trembling with expectation;
« what kind of eyes did he have? what was the color of his hair? ».

« Harry Bolton was not your brother? » cried the stranger, starting.

Harry Bolton! It was even he!

But yet, I, Wellinborough Redburn, chance to survive, after having passed through far more perilous scenes than any narrated in this, *My First Voyage*, which here I end.

Ma il punto che segna la conclusione del libro, se esaurisce e simbolicamente pone fine a una fase di questa educazione sentimentale, non indica che la ricerca si sia conclusa, i capitoli della storia esauriti: a ben guardare la ricerca non si era mai data, in quanto già sentimentalmente vissuta come impossibile. Ciò che più propriamente di essa sopravviverà, e sarà costantemente melvilliano, è la tensione, o meglio il desiderio insausto di essa. Il seguito della storia, insomma, intanto ci sarà in quanto esiste questa volontà di sopravvivenza, in quanto si darà continuamente questo desiderio di rendere poeticamente l'aporia insanabile e fondamentale del vivere, quel divario fra immagine soggettiva del mondo e sua realtà effettuale. Persino la struttura compositiva di *Redburn* rivela già da ora questo aspetto tipico della perplessa concezione del mondo melvilliana:

ché *Redburn* non è propriamente un romanzo, la storia di una educazione sentimentale che abbia uno sviluppo, un suo inizio e una sua fine, un suo apice conoscitivo. La tecnica della dilazione, dell'inserito e dell'exkursus discorsivo, della tematica che ha con l'intreccio principale solo un rapporto d'ampliamento indiretto e allusivo, fa già qui la sua apparizione: i capitoli del libro sono legati fra di loro più che da un rapporto logico e consequenziale, quasi tappe e fasi di una storia interdipendenti le une dalle altre, da qualcosa che si direbbe una sorta di gemmazione spontanea, il modo associativo tipico dei tasselli di un mosaico ove il profilo tracciato serba pur sempre alla fine qualcosa della screziata e isolabile particolarità di un segno, di un tratto potenzialmente indipendente. La storia interiore di *Redburn* è tutta tracciata dal momento in cui mette piede per la prima volta sulla nave che lo porterà in Europa, la delusione provata in quel momento non sarà che *ripetuta* giorno dopo giorno, capitolo per capitolo: sembra, in una parola, che qualcosa della immobile fissità e identità contemplativa dell'elemento su cui si svolge questa storia di iniziazione alla vita, il mare, abbia imbevuto di sé la fantasia del giovane protagonista e presti ad essa quel tanto di ossesso, di miticamente ciclico che le è proprio. E che, occorre subito precisare, è tratto caratteristico anche delle opere prime di Melville, di *Typee* e *Omoo*, dove la fuga nei Mari del Sud, la libera avventura polinesiana, sono raccontati con un tono di ossessa meraviglia, di incanto fuori del tempo e dello spazio.

Typee è dunque, in questa storia ideale del personaggio Melville, la nuova e necessaria tappa: la delusione europea, il disincanto verso quel passato e quella tradizione che essa rappresenta, e, d'altro canto, la disaffezione verso il presente, verso l'America dei suoi giorni, provoca la fuga a Sud, la nostalgica illusione, il desiderio accorato di trovare un nuovo, più vergine sfondo alla propria anima. *Typee*, infatti, prima ancora d'essere il resoconto d'un viaggio è appunto un mito, una potenziale ultima Thule, l'illusione d'una alternativa, il ritrovamento d'un paesaggio incantato e conturbante della memo-

ria. Il tono realistico e documentario del racconto non deve, perciò, trarre in inganno, né lo deve quel piglio fra saggistico e polemico, fra dimostrativo e illustrativo quasi da ideale guida all'esotico e allo straniero, che in molti capitoli vi domina. *Typee* è una delle tante varianti del sogno americano e, in questo senso, non è né il primo né l'ultimo dei libri paradigmatici di una condizione umana: il suo antecedente immediato non è tanto nei libri di viaggio autobiografici che riferiscono di avventure straordinarie in paesi esotici, quanto in quei racconti in cui il mito rousscauiano del buon selvaggio trova già, in una temperie tra puritana e saggiamente illuministica, la sua versione tipicamente americana: e basti pensare a un racconto come *The Indian Spring* del Bryant, la cui tecnica espressiva, l'atteggiamento sentimentale diviso fra ossessione e fascino del naturale e del primitivo riecheggia a volte così da vicino certi passi 'naturalistici' di *Typee*.

La puntigliosità realistica, il tono saggistico e documentario del racconto sembrano piuttosto quelli di chi voglia non solo testimoniare d'una esperienza realmente vissuta, d'un paesaggio fisicamente conosciuto, ma quasi tracciare le linee ferme e concrete d'una mappa interiore, d'un'« isola » della memoria, per confermare a se stesso, attraverso la documentata e minuziosa ricostruzione, che quel paesaggio è realmente esistito, che l'evocazione letteraria del presente serve non solo a testimoniare al lettore la sua fisica realtà, ma soprattutto a garantire a chi scrive d'essere un bene ormai posseduto per sempre, simbolo d'una sognata condizione umana. Anche un sogno, infatti, una evocazione della memoria, può darsi una sua mappa realistica, può tracciare le linee di un paesaggio che perché sognato non è pertanto meno vero, meno visivamente presente.

Non è un caso che i lettori contemporanei di Melville misero costantemente in dubbio, specie in Inghilterra, la veridicità delle esperienze straordinarie ed eccentriche nel libro narrate, arrivando finanche a chiedersi interrogativamente se l'autore fosse veramente Herman Melville o invece il nome fosse solo un artistico *nom de plume* e tutto insieme, autore e libro, uno splendido parto fantastico.

Anche la ricerca filologica e biografica ha ormai largamente provato quanto Melville usasse liberamente la propria esperienza diretta e la interpolasse continuamente di suggestioni, riferimenti e motivi tratti da esperienze d'altri viaggiatori, risalisse quasi costantemente insomma a un modello letterario⁶. Il che dimostra, ancora una volta, che, sia pure inconsciamente, quella delle isole Marchesi è una esperienza 'manipolata', che per quanto saldamente fondato sulla vita vissuta, *Typee* riferisce d'una esperienza autobiografica essenzialmente in chiave letteraria, traccia in modo implicito e inconsapevole una sorta di educazione sentimentale, una iniziazione allo straniero e al diverso, descrive le fasi alterne dello sgomento e della meraviglia, della felicità paradisiaca del primitivo e della monotonia e della solitudine irrequieta e insoddisfatta che questo immobile Eden ingenera nell'anima, trasformandosi in incubo. E in questa chiave, a nostro avviso, che si dovrà leggere il racconto, è questo il tono fantastico che andrà sentito sotteso alla ricostruzione realistica e documentaria. E del resto, quella che molto spesso, in questo registro, è stata considerata la povertà di risorse, l'acerbità tecnica del primo Melville, andrà rivista sotto questa luce, in cui la variazione ad infinitum delle medesime risorse tecniche ed espressive per sottolineare la novità, o la bellezza insuperata e indescrivibile, l'edenicità del paesaggio delle Marchesi, i costumi innocenti, liberi e pagani dei suoi indigeni, la pigra e indolente e immemore vita dell'autore fra questa comunità di cannibali, sembra essere dovuta, per l'appunto, non tanto a un intento realistico, quanto a un inconsapevole e rudimentale atteggiamento mitico. Se il punto di vista critico con cui si guarda a *Typee* rimane, da parte del lettore, una inconfessata attesa realistica, l'im maturità e la povertà artistica del racconto non potrà che discendervi ovvia e immediata: mentre la letterarietà e insomma la disposizione naturalmente artistica di cui qui si parla è di natura istintiva ed esi-

6. Il libro fondamentale al riguardo è quello di CHARLES R. ANDERSON, *Melville in the South Seas*, New York, 1939.

stenziale, sicché l'ingenuità del disegno non toglie, e se mai sottolinea più vivamente la connaturata pittoricità della tavolozza.

Basterà ricordare qui una delle tante descrizioni paesaggistiche della vallata di *Typee* per vedere quanto, già da ora, il paesaggio si porti dentro una sorta di carica ossessiva e mitica, una immobilità visiva pari al fisico alzarsi e sprofondare di valli e montagne, di ripide e impervie salite, mentre i due amici si fanno strada attraverso « gloomy solitudes »:

From the narrowness of the gorge, and the steepness of its sides, there was no mode of advancing but by wading through the water; stumbling every moment over the impediments which lay hidden under its surface, or tripping against the huge roots of trees . . .

On arriving towards the end of the second stage in this vertical journey, and shaking the long roots which were round me, to my consternation they snapped off one after another like so many pipe stems, and fell in fragments against the side of the gulf, splashing at last into the waters beneath.

As one after another the treacherous roots yielded to my grasp, and fell into the torrent, my heart sunk within me. The branches on which I was suspended over the yawning chasm swang to and fro in the air, and I expected them every moment to snap in twain. Appalled at the dreadful fate that menaced me, I clutched frantically at the only large root which remained near me, but in vain; I could not reach it, though my fingers were within a few inches of it⁷.

Il linguaggio stesso, si noterà, possiede già una sua capacità astratta e metaforicamente attenta, più che alla descrizione della difficile posizione reale del personaggio, al riflesso intimo di quel paesaggio ingannevole, alla qualità sottilmente metafisica del terrore che esso suscita; del resto, lo stesso dettato stilistico, come si può vedere bene persino da questa breve citazione, sembra peccare non tanto di ingenuità, quanto d'una specie di puntigliosità letteraria, d'una volontà, quasi, di dar-

7. Il testo usato è quello incluso nei *Selected Writings of Herman Melville*, The Modern Library, New York, 1952. Le altre citazioni sono tratte da questa edizione integrale del romanzo.

si un dettato sostenuto e, a tratti, persino velatamente arcaicizzante e in ogni caso già tende a sottolineare la forte, chiaroscurale qualità pittorica delle immagini (« vertical journey », « treacherous roots », « yawning chasms »), la loro potenziale risorsa espressiva, sottolineata con maggior forza dalla struttura ritmica e ascensionale della sintassi. Inoltre, tutta questa tecnica narrativa così poco variata, così lenta, minutamente descrittiva e al tempo stesso ripetuta e monocorde, non serve ad altro che a preparare il lettore a meglio immergersi in quel « altered state of mind », in quella visione unica e polemica della vita paradisiaca di Typee e dei suoi strani abitanti: la stessa apprensione con cui i due amici si chiedono se la valle in cui sono discesi appartenga agli Happar o ai Typee, cioè a quegli indigeni che praticano ancora il cannibalismo, è un modo per rendere più piacevole e accettabile la prospettiva della mitezza adamitica di questi pagani e a restar persuasi dalla difesa che il protagonista fa del loro modo di vita. Lo stato d'animo di prostrazione, attesa e angoscia creato dalla difficile e pericolosa discesa nella valle, sembra poi psicologicamente scaricarsi dinanzi alla umanità e alla gentilezza di questi pagani, e tutte le remote e le idiosincrasie, i timori immotivati del protagonista, sembrano alludere e preparare questa resa smemorata al nuovo Eden. Typee, infatti, oltre ad una eccezionale avventura di viaggio, vuole essere anche qualcosa come un trattato scientifico, un *pamphlet* a difesa della 'cristianità' istintiva del mondo primitivo e, in tal senso, vuole polemicamente rovesciare il punto di vista retrivo e provinciale della civiltà bianca su di esso. Di qui i molti capitoli in cui viene testimoniata, sulla buona fede e parola di chi narra, la loro naturale gentilezza e ospitalità, i loro costumi, i riti, le feste, in una parola la loro felicità, paragonata alla « wickedness of civilized and unenlightened people »: e al lettore è richiesta implicitamente la stessa adesione entusiasta e inneggiate del protagonista, che si fa storico e difensore di questa sua leggendaria esperienza, che disegna il profilo di alcune isole Marchesi che pochi hanno conosciuto e della cui vita i più hanno malamente riferito. Ad essi egli oppone la sua testimonianza, la sua parola e la sua rievocazione.

cazione, la sua 'insular' Typee, un luogo dell'anima e della nostalgia, e non importa, a questo punto, se essa sia vera o inventata, l'autore credibile o no, ch  questo paesaggio, questa innocenza, questi umani e gentili cannibali, esistono in una dimensione diversa da quella fisica e realistica, nella dimensione della rievocazione linguistica e mitica, sono in quanto c'  chi ne racconta, chi li fa esistere attraverso la parola, e a questo modo li rende modelli di riferimento, paradigmi mitici di una ideale e tutta 'inventata' condizione umana.

Gi  da questa veloce schematizzazione dell'atteggiamento sentimentale che   sotteso al racconto delle esperienze melviliane nelle isole Marchesi, appare chiaro come *Typee*, lungi dall'adagiarsi tranquillamente nella forma convenzionale del libro di viaggio, tende sistematicamente a erompere da questo genere e a diventare qualcosa d'altro: descrizione archetipa d'un mito, simbolica iniziazione alla vita, ricerca della memoria, *pamphlet* polemico contro gli errori e le pastoie della civilt  occidentale, uno studio minuzioso e appassionato, realistico e 'sognato', del primitivismo prima ancora che sopravvivente come costume, esistente come regione nostalgica, modo d'esistenza dell'anima.

Questo spiega, infine, la peculiare struttura stilistica del libro che, pur nella sua essenziale elementarit , risulta gi  variegata e diventa sempre pi  potenzialmente simbolica quando deve introdurre il paesaggio naturale o la spiegazione di certi costumi e rituali della vita religiosa di *Typee*:

'This lovely sheet of water was almost circular in figure, and about three hundred yards across. Its beauty was indescribable. All around its banks waved luxuriant masses of tropical foliage, soaring high above which were to be seen, here and there, the symmetrical shaft of the cocoa-nut tree, surmounted by its tuft of graceful branches, drooping in the air like so many waving ostrich plumes.

The ease and grace with which the maidens of the valley propelled themselves through the water, and their familiarity with the element, were truly astonishing. Sometimes they might be seen gliding along, just under the surface, without apparently moving hand or foot — then throwing themselves on their sides, they dar-

ted through the water, revealing glimpses of their forms, as, in the course of their rapid progress, they shot for an instant partly in the air — at one moment they dived deep down into the water and the next they rose bounding to the surface.

Il tono piano e dimostrativo del periodo, l'esattezza ricostruttiva e realistica del linguaggio sono, in verità, solo apparenti: la sequenza qui descritta è già quella immobile e incantata del sogno, la osservazione 'rallentata' delle movenze delle fanciulle che si bagnano nell'acqua sembra dovuta non tanto ad un'ottica di fedeltà visiva, quanto alla suggestione di un incantesimo che, nella rievocazione, si sta riproducendo nella memoria e rende piuttosto la fissità trasognata di quelle movenze e di quei gesti, l'immobilità osservata nel moto è quella propria del narratore che attraverso un linguaggio piano e prudente, modestamente e sommessamente realistico, in verità vuol renderci l'eccezionalità paradisiaca, la paradossale eccentricità dell'esperienza vissuta e s'accontenta, per ovvie ragioni di pruderie e di cautela, di darci, di questo Eden vissuto e sognato a un tempo, solo delle *intimations*, nostalgiche e suggestive allusioni, metà sacre e metà profane, pari a quei « glimpses » che tralucono fra il deuso fogliame tropicale delle invitanti forme delle fanciulle indigene.

Del resto già l'Arvin e il Beard⁸ avevano notato quanto in *Typee* conti più quello che Melville tace (specie dei vari tabù religiosi dei primitivi) che quello che ci riporta: conta insomma più il livello inconscio e simbolico di quella esperienza che non ciò che di essa è lasciato trapelare dalla pagina, per quanto quest'ultima, come s'è visto, non riesca del tutto a celare o soffocare la forte carica mitica di questo momento della vita melvilliana. La tecnica allusiva, che sarà totalmente dispiegata in *Moby Dick*, è già qui potenzialmente presente come elisione delle punte più polemicamente eccentriche di quella

8. Cfr. NEWTON ARVIN: *Herman Melville, A Critical Biography*, New York, 4^a edizione, 1954, pp. 57 e segg.; pp. 93 segg.; JAMES BEARD: *Ishmael, A Study of Symbolic Mode in Primitivism*, New York, 1960, pp. 83 segg.

esperienza, come modo per suggerire un'emozione di fondo liricamente turbata e nostalgicamente rivolta a quel tempo immobile della memoria, piuttosto che come strumento di una dilatazione conoscitiva, come scandaglio per misurare le profondità sconosciute del reale.

Accanto a ciò, *Typee* già annuncia quella struttura aperta che sarà ogni libro di Melville, già si pone come modo approssimato, empirico, duttile, di trascrivere una smisurata sete del reale e per ciò stesso destinato a non concludersi mai, a non voler mai essere incapsulato in una forma, in uno stampo che ne imbrigli le generose forze centrifughe: una struttura insomma che nella caccia metaforica al reale tende ad annullarsi in esso e a farne propria la forma, varia, libera, impura e contraddittoria, sicché l'esperienza narrativa sconfinerà sempre di più, nel tentativo d'abbracciarla e di identificarsi con essa, nella vita.

Non è un caso che in una lettera del 3 luglio 1846 a Everett Duyekink e poi in una successiva al suo editore inglese Murray del 15 luglio dello stesso anno⁹, annunciandogli l'intenzione di aggiungere una 'sequel' alla nuova edizione del libro, Melville implicitamente sottolinei questa identità fra vita e letteratura, anzi quasi la qualità magica di quest'ultima, se essa è valsa a far 'risuscitare' il compagno Toby dato per morto e parli di questo « strange bringing together of two such places as *Typee* and Buffalo », di questo strano, cioè, confondersi e realizzarsi *nella vita* di una dimensione del passato, di un riaffiorare di esso grazie alla forza evocatrice della parola; e la suggestione è tale che persino la nozione dello spazio ne esce sottilmente alterata, Buffalo e *Typee* irrealmente accostati, il passato che si ritrova nel più inatteso presente, la realtà che si fa tale fuori da un libro.

L'edizione riveduta che di *Typee* uscì nell'agosto del 1846, con alcune correzioni e tagli di quelle parti che più avrebbero potuto scandalizzare il gusto puritano del pubblico, contiene

9. Cfr. *The Letters of Herman Melville*, edited by MERRELL R. DAVIS and WILLIAM H. GILMAN, New Haven, 1960, p. 35 e p. 37.

questa 'sequel' riguardante il destino di Toby, come gli era stata riferita dallo stesso amico rifattosi vivo all'improvviso per provare la veridicità delle vicende di *Typee*, e precisa significativamente Melville, « not ten days since »: il seguito nell'immediato presente mostra che il libro non è finito, lascia ad esso la stessa imprevedibilità del reale, del suo carattere d'avventura.

Ma è in *Omoo* che questa struttura composita e aperta, libera e manipolata, ha la sua attuazione più chiara, sia pure sempre entro lo schema delle avventure polinesiane, entro la cornice convenzionale e strumentale del libro di viaggio, del documento di vita vissuta. E *Omoo*, come si sa, è la 'sequel', cronologica e ideale a un tempo, di *Typee*, in quanto riferisce di ciò che accade dopo la fuga dalle isole Marchesi e del suo vagabondaggio a Tahiti. Ma il seguito, ancora una volta, accenna a una dimensione tutta ideale, all'altro versante mitico dei mari del Sud: all'immobile sogno della vallata di *Typee* succede il tono avventuroso e picaresco del periodo tahitiano, l'altra faccia del paradiso polinesiano, quello gioioso e giovanile, il tempo allegro delle scorribande, della irresponsabile 'looseness' del vagabondo. *Omoo* tratteggia a grandi linee, con volubile estro, l'atteggiamento d'infinita curiosità sperimentale del *rover*, la duttilità conoscitiva, l'ampia disponibilità esistenziale che sarà poi resa paradigmatica da Ismaele, un atteggiamento che tende a modulare e ripetere il ritmo imprevedibile, gioiosamente sorprendente del reale, a strutturarsi in una sorta di mimesi ideale della sua fenomenologia, perplesso e relativistico nei punti di vista, pagano e cristiano a un tempo, antidogmatico per definizione, che giunge a lasciarsi imprimere dallo scorrere vivido e colorato delle immagini, piuttosto che tentare di sovrimporre al mondo una sua imbavagliante filosofia. È l'umore esistenziale di chi non si vuole negare alcuna esperienza, assoluta o relativa, insignificante o illustre, sacra o profana, tabù o violazione della norma che sia: e il fisico vagabondare, l'inquieto sfuggire ad ogni sia pur vaga e ottundente forma di stabilizzazione o di 'prigionia', dicono piuttosto

di questa irresolutezza del conoscere, di questo onnivoro desiderio del vivere, dell'essere materialmente *care-free* e spiritualmente e moralmente *at large*.

Tuttavia, anche *Omoo* è un *pamphlet* e forse dai toni più vivaci e mordenti del precedente libro: i capitoli che descrivono lo squallore e la corruzione della vita dei tahitiani dopo l'intervento pesante delle attività dei missionari, sono assai noti e celebrati. Un sano umorismo sembra, inoltre, pervadere queste pagine, specie quelle che si riferiscono alla strana prigionia, tutta formale e quasi irreale, nelle carceri di Calabooza:

A few days passed; and, at last, our docility was rewarded by some indulgence on the part of Captain Bob.

He allowed the entire party to be at large during the day; only enjoining upon us always to keep within hail. This, to be sure, was in positive disobedience to Wilson's orders; and so care had to be taken that he should not hear of it...

As Captain Bob insensibly remitted his watchfulness, and we began to stroll farther and farther from the Calabooza, we managed, by a systematic foraging upon the country round about, to make up for some of our deficiencies...¹⁰

Questa serenità esistenziale, questa affettuosità del cuore che sembra espandersi nel libro quasi a idealmente abbracciare, in una sorta di slancio panico, tutte le forme, e fisiche e spirituali, dell'universo, investe di sé anche la polemica sociale e antireligiosa, e basti ricordare qui il ritratto pieno di simpatia e d'*humour* di alcuni missionari gaudenti, boccaccescamente, si direbbe, osservati per quello che sono e come tali, dunque, accettati:

On the summit of the knoll, was a rude chapel, of bamboos; quite small, and surmounted by the cross. Between the canes, at nightfall, the natives stole peeps at a small portable altar... As

10. Cfr. *Omoo*, Grove Press, New York, s.d.. Le altre citazioni sono tratte da questa edizione.

for the priests themselves they were no better than diabolical sorcers; like those who, in old times, terrified their fathers . . .

Close by the chapel, was a range of native houses; rented from a chief, and handsomely furnished. Here lived the priests; and very comfortably, too. They looked sanctimonious enough abroad; but that went for nothing: since, at home, in their retreat, they were a club of Friar Tucks; holding priestly wassail over many a good cup of red brandy, and rising late in the morning. Pity it was, they couldn't marry — pity for the ladies of the island, I mean, and the cause of morality; for what business had the ecclesiastical old bachelors, with such a set of trim little native handmaidens? These damsels were their first converts; and devoted ones they were.

Eppure non è un caso che anche per *Omoo* si sia indicato un modello letterario, quello di Rabelais, ad esempio, e il primo a notarlo fu lo stesso Lawrence che a proposito del libro pronunciò uno dei giudizi più entusiastici e, è il caso di dirlo, ovviamente più interessati¹¹. Ciò indica che l'esperienza di cui qui si parla è sempre quella letteraria ed esistenziale della ricerca di un modello, dell'approssimazione costante, senza fine, a un archetipo conoscitivo: quello appunto di Ismaele, di cui viene ora anticipato un altro aspetto, modellata una altra sfaccettatura. Il Melville di *Omoo* è insomma quello che progetta già la assoluta, non catalogabile, libertà conoscitiva che sarà propria di Ismaele: e a tal fine crea una struttura narrativa che, anche per quanto riguarda l'intreccio, attraverso la fisica mobilità del protagonista, suggerisca questa disposizione sentimentale *loose* ed empirica. Ma la cornice resta pur sempre quella definita e realistica del libro di viaggio, del 'documento', o almeno è strumentalmente e illusoriamente quella: *Mardi* proverà che quel paesaggio esotico è appena il transfert mitico d'un paesaggio interiore, la fisica allegoria d'uno stato del vivere.

11. Cfr. D. H. LAWRENCE, *Studies in Classic American Literature*, trad. it. di A. BERTOLUCCI, Milano 1948.

Ancora una volta, è Melville stesso a farci intendere il nesso esistenziale che intercorre fra i suoi primi due libri e quell'oscura rete d'allegorie, quell'arazzo intellettuale e visionario che è *Mardi*. L'abbandono apparentemente immotivato e repentino dei mari reali per quelli fantastici e tutti allegorici della ricerca di Taji, la nuova incarnazione melvilliana in *Mardi*, la sua più recente 'masquerade', lasciò interdetto, com'è noto, il pubblico dei contemporanei e ancor oggi condanna totalmente questo generoso tentativo d'approfondimento delle risorse mitiche dell'esperienza nei mari del Sud.

In una lettera al suo editore inglese del 25 marzo del 1848¹², Melville ci ha lasciato un documento estremamente interessante delle intenzioni che lo spinsero alla composizione di *Mardi*: il tono della lettera, specie all'inizio, è ironico e divertito, là dove Melville deve assicurare il suo inquieto editore che l'autore di *Typee* e *Omoo* esiste veramente e si chiama Herman Melville. Successivamente, annuncia di aver cambiato idea su quel libro a continuazione di *Omoo* di cui gli aveva parlato in una precedente lettera, quella « bona-fide narrative » delle sue avventure nel Pacifico. Ciò che egli intende fare è più esattamente, e scopertamente, un « romance of Polynesian adventure » e la motivazione è polemica, fra scherzosa e seria a un tempo: Melville insomma ritiene di dover provocatoriamente accettare l'incredulità generale con cui i suoi libri sono stati accolti per quanto riguarda la veridicità delle esperienze narrate. E visto che era sempre stato accusato d'essere « a romancer in disguise », si sente in dovere di provare con un altro libro che un *romance* come l'intende lui non ricorderebbe nulla né di *Typee* né di *Omoo*. S'è detto che la motivazione è a metà faceta e a metà seria: in realtà Melville sa bene che entrambi i libri precedenti sono un *romance*, ma non certo nell'accezione negativa e falsificante dei lettori e dei critici del tempo. Tanto è vero che, poco dopo, messo da parte il tono polemico, così dichiara:

12. Cfr. *The Letters*, cit., pp. 69-72.

Confesso che questo è stato ciò che mi ha indotto a modificare i miei piani — ma altri motivi hanno operato in tal senso. È da tempo che pensavo che la Polinesia forniva un ricco materiale poetico che finora non è stato mai impiegato in opere di fantasia e che, per poter essere portato alla luce in modo soddisfacente, richiedeva quel mutuo gioco di libertà e d'invenzione concesso solo al *Romancer* e al Poeta.

L'individuazione di una zona tipicamente romantica, libera e senza freni, dell'immaginazione poetica, mi pare evidente: e non è un caso che sia questo anche uno dei primi documenti dove si alluda a Shakespeare, attraverso una brevissima citazione dell'*Amleto*. Melville, insomma, sottintende qui, con un rovesciamento polemico dell'incredulità del pubblico a proposito del realismo dei suoi due precedenti libri di viaggio, che *Mardi* a ben guardare non sarà che uno svolgimento conseguente di *Typee* e *Omoo* e che i mari del Sud sono di per sé già suscettibili d'essere trasfigurati in questa più scoperta dimensione fantastica: la forza della loro verità sarà provata, a contrasto, con l'assoluta libertà inventiva di *Mardi*, ma si tratta di una verità tutta interiore e letteraria, costituzionalmente non dissimile da quella dell'esperienza vissuta, anche se il Romance di *Mardi*, come Melville dichiara espressamente, non sarà né capriccio né arbitrio e non sfigurerà di fronte al realismo di *Typee* e *Omoo*, ma sembrerebbe dover aggiungere ad esso più forza e verità, essere, in una parola, più reale del reale.

È ancora più importante che già in questa lettera, Melville definisca il suo sentimento dell'arte in termini ancor più che romantici, squisitamente antintellettuali e irrazionali, se è vero che alla fine, per spiegare razionalmente la causa di questo salto qualitativo che ai suoi occhi rappresenta *Mardi*, non può che appellarsi alla profeticità degli istinti, a quegli impulsi del cuore che sono meglio d'ogni « saggezza acquisita ». Il romanticismo di Melville trova già qui una sua connotazione specifica, teso fantasticamente e al tempo stesso conoscitivamente fragile, in questa totale fede nelle ragioni del cuore, che del resto riapparirà in una celebre lettera a Hawthorne e sarà

il nocciolo del suo disprezzo per l'intellettualismo di un Emerson, ad esempio.

Del resto, v'è un capitolo di *Mardi* indicativo a questo riguardo, intitolato *Dreams*, dove questa qualità irrazionale, istintivamente barocca della fantasia melvilliana è esemplificata quasi come in un capitolo di poetica:

Dreams! dreams! golden dreams: endless and golden, as the flowery prairies, that stretch away from the Rio Sacramento, in whose waters Danae's shower was woven; — prairies like rounded eternities: jonquil leaves beaten out; and my dreams herd like buffaloes, browsing on to the horizon, and browsing round on to the world; and among them, I dash with my lance, to spear one, ere they all flee . . .

Aye: many, many souls are in me. In my tropical calms, when my ship tranced on Eternity's main, speaking one at a time, then all with one voice: an orchestra of many French bugles and horns, rising, and falling, and swaying, in golden calls and responses.

Sometimes, when these Atlantics and Pacifics thus undulate round me, I lie stretched out in their midst: a land-locked Mediterranean, knowing no ebb, nor flow . . .

My cheek blanches white while I write; I start at the scratch of my pen; my own mad brood of eagles devours me; fain would I unsay this audacity; but an iron-mailed hand clenches mine in a vise, and prints down every letter in my spite . . . The fever runs through me like lava; my hot brain burns like a coal; and like many a monarch, I am less to be envied than the veriest hind in the land¹³.

È una pagina di grande suggestione, perché a parte la qualità sensuosamente musicale delle immagini, è difficile sottrarsi all'impressione che qui Melville, sia pure nei termini di una divagazione fantastica e lirica, ha cercato di dar voce più che alla sua idea dell'arte, all'impulso, al caos dolcissimo, trasognato e selvaggio in cui si sentiva trascinato nel momento che essa accendeva e febbrilmente metteva in moto la sua fan-

13. Cfr. *Mardi and A Voyage Thither*, Boston, 2a edizione, 1950. Le altre citazioni sono tratte da questa edizione.

tasia. E in effetti mai, in nessuna opera e in nessuna testimonianza diretta al riguardo, si può dire che Melville ci abbia lasciato qualcosa come una idea concettualmente rigorosa e organica sull'arte e non tanto per sua immaturità o scarso grado di consapevolezza, quanto perché l'arte era per lui essenzialmente questa assenza assoluta e felice della ragione, questa negazione dell'elemento intellettuale, questo precipitarsi smemorato negli echi senza fondo, nei moti sorgivi del cuore, questa diffidenza istintiva e quasi viscerale per ogni preordinata e freddamente simmetrica geometria. Queste pagine di *Mardi* sembrano descrivere un tipo di ispirazione, di raptus lirico, decisamente romantico, titanico e byroniano: eppure in esse è già inclusa una tensione che travalica i confini d'una sensibilità romantica, sono già presenti *in nuce* elementi che fanno sensibilmente tralucere l'armonia implicita di un rapporto idealistico col mondo come oggetto di rappresentazione, come incarnazione fisica del proprio sogno soggettivo.

Intanto, già sul piano delle metafore, accanto a immagini così accesamente romantiche come quelle che definiscono le « rounded eternities » delle praterie e lo slancio impetuoso del poeta che dà la caccia a questi sfuggenti fantasmi e sogni che sono gli oggetti della realtà, ve ne sono altre più morbosamente cangianti e ambigue. E sono queste ultime quelle che danno il tono fondamentale al capitolo, nonché quelle che percorrono da un capo all'altro e creano l'atmosfera poetica più autentica di *Mardi*, che, ancor prima di una caccia inesausta alla verità, alla bianca e sfuggente Yillah, attraverso tutti i mari e gli arcipelaghi del mondo è una corsa spossante ed esaltante dietro una illusione e di questa profonda illusorietà del vivere non è che il canto struggente e nullificante. Ché questo sogno, questa caccia illusoria, si portano dentro, ad essi radicalmente connaturata, una resa, quasi una voluttà di morte e di annullamento pari all'eterna esclusività e irraggiungibilità del vero, alla sete stessa di esso. Anzi, a ben guardare, questo momento di resa, questa stasi d'oblio nel caos tumultuante, nell'assalto vertiginoso delle forme del reale, è sentito come il solo modo non solo di sussistere felici, ma di acquisire, percepire e insom-

ma rappresentare il mondo. V'è già una strana passività, una turbata docilità, una sottomissione implicita al flusso trascinate delle immagini che sono proprie della 'divina inerzia' di Ismaele: ed è quel sentirsi beatamente chiuso e avvolto fra il tempestoso Atlantico e il solenne, miticamente calmo e ossesso Pacifico, quasi come un « Mediterraneo circondato da terre », protetto in questa pozza tranquilla della propria esistenza e conciliatrice equidistanza verso i poli più pericolosamente antitetici, centrifughi e divergenti, biblicamente tesi, della propria ispirazione. La calma nell'occhio del tifone, verrebbe fatto di dire, quella zona della fantasia che « non conosce alte o basse maree » e che è il solo momento in cui, nella febbrile e deludente caccia al vero, scatta la possibilità, metaforica e esistenziale, della poesia, quel vertiginoso e minacciato punto medio d'equilibrio in cui risiede, come è noto, la sostanza più profonda della voce del narratore Ismaele. Ma sono immagini, queste, che suggeriscono, certo con maggior forza, una pace pericolosa e precaria, perché la quiete insulare di questo mediterraneo (di quest'altra metafora di quella Tahiti dell'anima, eternamente verdeggiante nella dimensione del sogno e della nostalgia) appare ambiguamente sull'orlo di una nullificazione imminente, protetta ma anche messa in forse, minacciata da un potenziale silenzio metaforico, da più vasti e incombenti mari. Questo spicca perché l'esistere fantasticamente, lo scrivere stesso siano qui sentiti come defatiganti, spossanti al limite estremo della nevrosi e la voracità metaforica dell'io poetico sia quasi demonicamente succube della sua stessa forza: quello sbiancarsi della faccia mentre si scrive, quella « folle covata di aquile » che divora il poeta, « la mano guantata di ferro che lo stringe come in una morsa », quel sentirsi, alla fine, « stanco, sempre più triste ». Sono parole al tempo stesso morbose e cariche di presagi di autodistruzione, che sottolineano l'apice vertiginoso che può raggiungere la trasfigurazione fantastica, ma anche la solitudine ontologicamente inviolata, la sterilità e l'impotenza della ricerca.

Ma il personaggio in cui è meglio esemplificata questa oscura consapevolezza dell'immensa vanità d'ogni sforzo co-

noscitivo è certo il filosofo Babbalanja. È difficile, come si sa, isolare in *Mardi* un personaggio (ammesso che questi esistano veramente come tali) e interpretarlo come sicuro portavoce di Melville e delle sue idee: più che altro il romanzo è una sorta di germinazione spontanea di sentimenti e impulsi, una folta e lussureggiante vegetazione tropicale, in cui il più delle volte predominano le tinte cupe o fortemente contrastate, incerte e chiaroscurali: eppure Babbalanja è colui che meglio incarna la natura metafisica del dubbio conoscitivo di Melville ed è quello che, anche a livello del linguaggio, svolge fino in fondo il procedere perplessa, contraddittorio, oscillante fra orgoglio e umiltà, furia conoscitiva e disperata prostrazione, della fantasia dell'autore. Intanto Babbalanja percepisce la propria vita, l'essere vivi qui ed ora, come qualcosa di profondamente lacerante e aporetico, una sorta di fisica presenza in sé della propria finita eternità:

My lord, . . . though I have now been upon terms of close companionship with myself for nigh five hundred moons, I have not yet been able to decide who or what I am. To you, perhaps, I seem Babbalanja; but to myself, I seem not myself. All I am sure of, is a sort of prickly sensation all over me, which they call life; and, occasionally, a headache, or a queer conceit admonishes me, that there is something astir in my attic . . .

Surely you forget Babbalanja — said Media — How many more theories have you? First, you are possessed by a devil; then rent yourself out to the indweller; and now turn yourself into a madhouse. You are inconsistent.

And for that very reason, my lord, *not* inconsistent; for the sum of my inconsistencies makes up my consistency. And to be consistent to one's self, is often to be inconsistent to *Mardi*. Common consistency implies unchangeableness; but much of the wisdom here below lives in a state of transition.

L'immagine della propria condizione esistenziale qui illustrata da Babbalanja certamente riflette un atteggiamento scettico, un punto di vista relativo e problematico, sperimentale e antidogmatico, che è proprio di Melville. Intanto, è come se

la struttura stessa di *Mardi*, così eccentrica e paradossale, così madreporica e barocca, trovasse in queste parole del filosofo la sua giustificazione teorica: ch   qui    ovviamente lo stesso artista a tentare una motivazione a-priori, una giustificazione razionale, di quel brusco e apparentemente immotivato mutar registro stilistico e sfondo paesaggistico, quel dare un nuovo contenuto alla cornice esotica dei Mari del Sud. La difesa, occorrer   notare, della propria apparente incoerenza d'atteggiamento    fatta in base a una struttura logica e concettuale tipicamente idealistica e, in particolare, trascendentalista ed emersoniana. La realt      sempre percepita come una contrapposizione fondamentale fra io e mondo, fra immagine e sostanza e per di pi   la natura sensibile non    che la veste simbolica di una realt   platonicamente interiore. Il relativismo della posizione esistenziale, per cui si garantisce al soggetto una enorme apertura e disponibilit   conoscitive e al tempo stesso persino la possibilit  , teoricamente paradossale ma umanamente vera, del contraddirsi senza infirmare la verit   del proprio essere,    innervato su questo sfondo idealistico e quasi metafisicamente immobile. Il reale su cui si esercita la contraddittoria volont   conoscitiva di quel filosofo-artista che    Babbalanja (ed    lui stesso a definirsi come tale)    insomma la cornice eterna e immutabile della sua esistenza e parte della sua « unchangeableness »    dovuta a una sua ferrea logica, fatta di nessi o meglio di apparenze concatenate, a una banale, « common consistency ».    a questo punto anche che quella che potrebbe apparire una disputa idealistica fra predeterminazione e libero arbitrio, destinata a restare nel limbo astratto della teoresi o di una percezione tutta intellettuale della dialettica conoscitiva e logica che regge il rapporto fra io e mondo, si tramuta significativamente in qualcosa di pi   tragicamente esistenziale, cio   non nel dramma del vivere in s  , ma nel dramma d'una vita, d'una posizione dolorosamente eccentrica e paradossale. Il carattere tragico e assurdo a un tempo della propria condizione esistenziale deriva dalla coscienza netta di quell'urto inevitabile, di quella sconfitta certa che si creer   fra la propria libera, sperimentale volont   di dubbio e d'analisi, e la razionalit   im-

mobile, fissata a priori, data una volta per sempre e come tale conoscitivamente esaurita, del reale quando l'attrito si produrrà fra i due termini dialettici della contraddizione. Il contrasto idealistico ha insomma un suo immediato risvolto esistenziale, un suo scotto e un suo rischio soggettivo e in quanto tale sembra solo la coerente applicazione fino alle ultime conseguenze di quella speranza, di quell'ottimismo trascendentalista: Babbalanja si rende infatti conto che l'essere coerenti con se stessi significa spesso essere incoerenti con Mardi, ossia col mondo. Dietro il nesso impeccabile del sillogismo è tracciata una amara constatazione della propria soggettiva tragedia, è individuato quel rovescio della medaglia che è il proprio paradosso esistenziale in quanto eccentricità conoscitiva. La propria polivalenza metafisica, la duttilità stessa del proprio atteggiamento nei confronti del reale, se servono, a volte, da conciliazione temporanea, preparano naturalmente quel senso di totale scoramento, di cupa rassegnazione alle ombre del vivere che sono poi i tratti fondamentali della solitudine di Babbalanja:

At best, 'tis but hope. But will a longing bring the thing desired? Does dread avert its object? An instinct is no preservative. The fire I shrink from, may consume me. — But dead, and yet alive, yet dead; — thus say the sages of Maramma. But die we then living? Yet if our dead fathers somewhere and somehow live, why not our unborn sons? For backward or forward, eternity is the same; already have been the nothing we dread to be. Icy thought! But bring it home, — it will not stay. What ho, hot heart of mine: to be thus lustily awhile, to feel in the red rushing blood, and then be ashes, — can this be so? But peace, peace, thou liar in me, telling me I am immortal — shall I not be as these bones? . . .

Nothing abideth; the river of yesterday floweth not to-day; the sun's rising is a setting; living is dying; the very mountains melt; and all revolve: systems and asteroids; the sun wheels through the zodiac, and the zodiac, is a revolution. Ah god! in all this universal stir, am I to prove one stable thing?

È la voce di Ahab e quella di Ismaele che qui parlano, confuse e mescolate insieme, parto d'un'unica, perplessa e di-

visa fantasia, originate dallo stesso, contraddittorio *approach* conoscitivo: da un lato la volontà di conoscenza, l'ossessa ricerca del vero, la cupa certezza e quasi ansia d'annientamento, dall'altro quel commosso e fragile interrogare, quel desiderio di abbracciare il mondo che è quasi l'altra faccia della razionale volontà di conoscerlo e possederlo. Da un lato la protesta fiera, dall'altro l'accettazione religiosa della sconfitta e la sopravvivenza esistenziale attraverso di essa: l'anima di Ahab che è già presente in Babbalanja accerta la necessità incluttabile, nobilmente e tragicamente eroica, della interrogazione razionale, allegorica e illuministica, del mondo, mentre l'anima struggentemente cristiana di Ismaele che pure è già in lui contenuta da quella stessa furia e sete di conoscenza dubita e interroga. L'ansia del possedere, insomma, che conduce alla certezza della inconoscibilità e ambiguità del reale, implica necessariamente la ismaeliana conclusione che l'unico modo di possedere sta in ultima analisi nell'essere posseduti, cioè non nel conoscere il mondo, ma nell'essere sede lacerata e contraddittoria di quella paradossale domanda senza risposta: « in all this universal stir am I to prove one stable thing? ».

L'unicità della propria condizione umana, o meglio la sua fondamentale assurdità, è qui percepita come una straziante, inevitabile aporia logica, quella stessa che la struttura del discorso, il procedere antitetico, a base d'elisione e di concetti autonegantisi, sembrano dimostrare: quel « fiume » che dovrebbe suggerire e certo sta lì a provare l'eternità, ciò che resiste e non muta, ma che è immediatamente, suggestivamente sentito ingannevole e illusorio nella sua eternità, se è appena « di ieri »; quel sole che sorge, che sembrerebbe indicare un tempo senza fine, ma solo segna ed è il tramonto; quelle montagne che richiamano la inalterabile solidità del mondo naturale e invece si sciolgono come la più immateriale delle sostanze, questa universale ' commozione ' delle cose, indifferente ed eterna, che s'ignora come tale ed è solo percepita, nella sua condizione eterna, proprio da chi gli è antitetivamente contrario, è vissuta, nella sua ' stabilità ', esattamente da chi questa assolutamente non possiede.

La logica del discorso, persino nei suoi nessi antitetici, nelle sue idee a elisione reciproca, è quella tipica d'una filosofia idealistica: ma essa è ribaltata in quanto freddo esercizio della ragione da questa angoscia esistenziale che l'attraversa tutta da cima a fondo, la sua coerenza concettuale è violata da questa coscienza esistenziale del paradosso del vivere ed è per questo, che il discorso perde la sua lucidità teoretica e diventa veicolo dell'ansia interrogativa del soggetto, si contorce nel turgore barocco del sentimento, nel suo drammatico predominio sulla ragione: le metafore affermano e negano al tempo stesso, sottolineano vigorosamente l'eternità della ricerca conoscitiva e insieme portano alla luce la sua relatività, contengono in un solo viluppo sentimentale, l'idealismo utopistico e lo scetticismo agnostico e relativistico, la tensione metafisica e la delusione esistenziale.

Del resto, tutto *Mardi*, nella sua struttura compositiva, sembra riprodurre questo schema, questa oscillazione continua fra assoluto e relativo, fra contingente ed eterno: i capitoli si dipanano dai capitoli, gli intrecci secondari da quello principale, l'avventura allegorica da quella reale, il tono saggistico da quello più schiettamente realistico e umoristico, la pagina di filosofia da quella esoterico-religiosa, la divagazione folkloristica dal *pamphlet* politico-satirico sulle condizioni dei vari stati del mondo. *Mardi*, insomma, non è un libro, ma molti libri, descrive non *una* ricerca, ma un campo di ricerche multiple e contemporanee e perciò è concepito e svolto per strati, per posizioni di pensiero che scorrono antitetiche e parallele, per atteggiamenti sentimentali che s'accumulano l'uno sull'altro e spontaneamente e contraddittoriamente germinano l'uno dall'altro: polivalente e vario, realistico e simbolico a un tempo, il libro non vuole essere una immagine della vita, ma diventare, farsi esso stesso vita, non tende a condensarsi in una metafora esaustiva, ma si dà un tessuto di metafore che riflettano, nella loro stessa struttura, quel magma di segni e di simboli che è il reale. In una parola, *Mardi*, in quanto esperienza narrativa, non è esaurito in se stesso e anzi, per essere appena compreso e appunto, verificato, rimanda ad un altro progetto letterario, ad

un'altra sperimentazione, proprio perché tende sempre a negarsi come esperienza narrativa e letteraria e vuol diventare strumentale incarnazione di una avventura e di una angoscia esistenziale.

Il punto nodale dov'è racchiusa la necessità di questo ulteriore trapasso a una nuova sperimentazione letteraria e, dunque, a una nuova avventura esistenziale, sta ancora una volta in alcune parole di Babbalanja che si sono appena citate e che valgono, in quanto definizione di un modo di essere nei confronti del reale, anche per tutta l'esperienza di Melville fin qui, cioè da *Typee* a *Mardi*: sta in quella domanda del filosofo-poeta circa il fine, l'eventuale conclusione positiva di questa sua ricerca conoscitiva. « But will a longing bring the thing desired? Does dread avert its object? »: qui è rivelata la natura di questo rapporto colla realtà, è suggerito come questa ricerca non sia vera, razionale conoscenza, ma solo *desiderio* appassionato di essa, timore sentimentale che il desiderio, come tale, resti inappagato e frustrato. E se la ricerca non è tale, se la sua conoscitività è solo la veste d'un desiderio nudo e indifeso di penetrazione del reale, allora questa ricerca è infinita, inesauribile e eternamente delusa, perché ogni desiderio non è che provocazione e veicolo d'un altro e, per definizione, è relativo e assoluto a un tempo, relativo nella soddisfazione, assoluto nella tensione, e nella sua inesauribilità: il solo desiderio non ci darà mai la cosa desiderata, *onde* la paura di non potere evitare il proprio oggetto, d'essere preda, nella certezza d'una delusione, dell'inconoscibilità del reale. La decisione di Taji di rinunciare ad ogni pace o felicità che il mondo di Mardi gli può dare e affrontare, al contrario, il mare più inviolato e profondo pur di continuare la caccia alla sua bianca e sfuggente Yillah, è il gesto esistenziale che meglio incarna questa inesauribilità del desiderio di conoscenza, la continuazione tragica e soggettiva della contraddizione razionale, anzi il solo modo per viverla, per sperimentare in prima persona la aporia paradossale del vivere.

E Taji richiama Giacchetta Bianca, nuova approssimazione di Ismaele e ne è anzi il suo antecedente immediato.

Anche *White Jacket*, a ben guardare, non è infatti che il resoconto ritualistico di una iniziazione alla vita, d'un difficile equilibrio ottenuto nei confronti di un reale che, come in *Redburn*, è visto nei suoi tratti più amari e brutali. Quel microcosmo del mondo che è una nave da guerra americana è, ancora una volta, la sede di una educazione sentimentale, di un apprendimento 'cristiano' del male del mondo: una segreta tensione religiosa e ritualistica è continuamente sottesa alla denuncia più vigorosamente realistica della corruzione, della degradazione fisica e morale, delle inutili brutalità d'ogni società umana organizzata. Lo scompenso che ancora una volta si riproduce fra livello realistico e livello simbolico, fra denuncia sociale e avventura esistenziale, deponc a favore di quel carattere sperimentale che accomuna *White Jacket* alle prove che lo precedono: e tuttavia, quella ricerca costante di una immagine di sé che contraddistingue l'artista Melville, non deve far appuntare ingiuste critiche sul libro, quanto all'equilibrio, alla pienezza mancata dei risultati artistici. L'arte per Melville era, a questo punto della sua ricerca, appena un mezzo e non un fine, lo strumento più approssimato e sensibile per la definizione di un proprio rapporto col reale, in quanto artista. L'incertezza fantastica, la divisione e la perplessità della poetica implicita in ogni sua prova, e anche in *White Jacket*, traggono di qui la loro ragion d'essere: riflettono più che immaturità della coscienza artistica, incerta nozione della propria essenza e anzi quasi una sotterranea ostilità, un inconscio voler rifuggire da una soluzione estetica e contemplativa al proprio dramma esistenziale, una riluttanza all'eterno che l'arte gli potrebbe garantire e una volontà strenua a cercare nella ragione e nell'empiria il senso del proprio esistere. La paradossalità, l'unicità dell'esperienza melvilliana stanno proprio qui: se una ipotesi tutte le opere dello scrittore accreditano è quella di un uomo che voleva propria esistere che essere, vivere piuttosto che durare, di uno scrittore che voleva qualcosa di diverso dalla verità che l'arte gli offriva, qualcosa di più assoluto, certo e definitivo, qualcosa di meno relativo e di meno contingente, qualcosa che sembrava volta a volta appagarsi della ricerca filosofica, della denuncia

sociale, dell'avventura esotica, del *pamphlet* satirico, della tensione metafisica e religiosa, della serenità pagana e dell'inquietudine cristiana, di tutto ciò che avvia, febbrilmente, e furiosamente sommuove, viviseziona, analizza la condizione umana, di tutto meno che della immobile, contemplativa, verità dell'arte. Ma la contraddizione volle che solo questa dimensione di sé Melville, alla fine, riuscì a possedere, questa coscienza a vivere e a continuamente negare. Solo questo può renderci ragione del perché di tante oscillazioni, di tanta inquietudine, di tanta incertezza strutturale e del perché, infine, con *Moby Dick*, quello che resterebbe un salto qualitativo, una sutura gratuita e improvvisa, una trasfigurazione simbolica degli elementi così vari e divergenti della propria poetica, trovò la motivazione più profonda, la sua interna coerenza, in questa logica tutta esistenziale della ricerca melvilliana.

Così, in questa luce, *White Jacket* è un'altra dimensione narrativa dietro cui s'intravede una storia e anzi un libro diverso. Apparentemente, qui Melville riprende la dimensione realistica di *Redburn*, appunta lo sguardo su una situazione concreta, vuole darci lo spaccato d'un disagio sociale attraverso la disamina più lucida e amara di una comunità umana, al tempo stesso tipica ed eccentrica, quale è quella della ciurma di una nave da guerra. Ma ciò che regge questa denuncia è una visione tutta cristiana, o meglio religiosamente panica del mondo: dietro questo paesaggio così pessimisticamente ritratto, così spogliato di tutte le illusioni e le menzogne della civiltà, sta il sogno paradisiaco e 'pagano' dei mari del Sud, quest'altra e tutta antitetica nozione dell'amore e della fratellanza, dell'abbraccio indistinto e tenero del diverso e del contrario, questa conciliazione del dissimile in nome di ciò che è semplicemente umano, che fa non solo la dignità, ma soprattutto la grazia della vita. E *White Jacket*, è, in questo senso, un'altra storia di sodalizio, di ricerca della *lost companionship*: l'amicizia che lega Giacchetta Bianca a Jack Chase è il simbolo, come fra Tom e Toby, fra il protagonista di *Omoo* e il dottor Long Ghost, fra Redburn e Harry Bolton, di questa ricerca del simile a sé nel diverso, questa volontà d'accettare, di ritrovare

e riconoscere, nell'immagine ingannevole e deludente di Caino, il profilo mite di Abele.

Mentre la struttura apparente del libro traccia questo spaccato realistico delle crudeltà e delle ingiustizie di una società umana e provvede a denunciarle, l'altra struttura narrativa appena svolta da *White Jacket* è quella iniziazione archetipica e mitica al reale che apre e chiude il libro e ne costituisce, in verità, la autentica, profonda essenza. Mi riferisco a quel simbolo stesso della giacchetta bianca, a quell'indumento eccentrico e unico che sembra attirare la curiosità e più il sospetto e l'invidia degli altri e che rischia anche d'essere la causa della morte per soffocamento del protagonista. Quella giacchetta bianca, che s'identifica con lui fino a contrassegnarlo del proprio nome, è insomma il segno più vistoso della posizione ritualistica e starei per dire sacrificale del protagonista, il simbolo di quella purezza, di quella mite e ostinata diversificazione individualistica che è poi anche la causa delle sue tribolazioni, della persecuzione, e anzi dell'ostracismo attraverso il « flogging », cui rischia d'essere sottoposto.

La società, infatti, attraverso lui e la sua giacchetta bianca, vuol punire non il diverso, ma chi cerca d'essere simile, cioè identico e fedele a se stesso. E il protagonista stesso deve sottostare a una ritualistica rinascita attraverso la morte, a una immersione che è quasi un autoannegamento nel mare per poter risalire alla vita, liberarsi e insomma accettare la propria eccentricità, tagliare quella giacchetta bianca come se tagliasse se stesso, uscire dal profondo oblio dell'essere, da quel mare e da quella giacchetta in cui è avvolto come in un involucro o un sudario, e insomma esistere, essere « gettato » nel mondo:

With the bloody, blind film before my eyes, there was a still stranger hum in my head, as if a hornet were there; and I thought to myself, great God!, this is Death! Yet these thoughts were unmixed with alarm. Like frost-work that flashes and shifts its scared hues in the sun, all my braided, blended emotions were in themselves icy cold and calm... As I gushed into the sea a thunder-boom sounded in my car; my soul seemed flying from my mouth. The feeling of death flooded over with billows, the blow from the sea must

have turned me, so that I sank almost feet foremost through a soft, scething, foamy lull. Some current seemed hurrying me away; in a trance I yielded, and sank deeper down with a glide. Purple and pathless was the deep calm now around me, flecked by summer lightnings in an azure afar. The horrible nausea was gone; the bloody, blind film turned a pale green; I wondered whether I was yet dead or still dying. But of a sudden some fashionless form brushed my side — some inert, coiled fish of the sea; the thrill of being alive again tingled in my nerves, and the strong shunning of death shocked me through... I essayed to swim toward the ship; but instantly I was conscious of a feeling like being pinioned in a feather-bed, and, moving my hands, felt my jacket puffed out above my tight girdle with water. I strove it off; but it was looped together here and there, and the strings were not then to be sundered by hand. I whipped out my knife that was tucked at my belt, and ripped my jacket straight up and down, as if I were ripping open myself¹⁴.

È la descrizione del suicidio latente nella propria fedeltà a se stessi quella di cui è così acutamente data testimonianza in queste pagine: quel misto di dolcezza d'oblio e d'incubo presente in ogni esperienza di *morte in vita*, quella di alcune celebri, angosciate e lucidissime poesie della Dickinson, il fascino allucinato dei propri sogni di ritorno all'inconscio, di sospensione e smemoramento del vivere che, ancora una volta, è così struggentemente legato all'immagine del mare, l'attrazione e la repulsione per quell'« ultimate grip of reality », per quel fondo ultimo delle cose, innominabile e senza volto, che il sondaggio, anzi l'immersione nel nostro 'mare' comportano.

Ma ciò a cui questo rito dell'annegare e risalire disperatamente alla superficie, del morire *per vivere*, veramente allude è altro, e sarà pienamente realizzato in Ismaele: ed è l'immagine di una ricerca conoscitiva concepita più esattamente come un ritorno o un recupero di sé, come un ritrovamento delle sorgenti più inconscie del proprio esistere individuale, che come

14. Cfr. *White Jacket*, L. C. Page and Company, Boston, 1930, pp. 367-369.

una esperienza del diverso, dell'opposto a sé. La matrice individualistica e idealistica della personalità melvillianiana trova qui, ancora una volta, la sua chiara conferma, ma negativamente segnata nel suo potenziale carattere di suicidio, d'angoscia esistenziale. Perché la conoscenza del reale non sarà che una replica di sé, della propria avventura umana e per ciò stesso essa non aggiungerà nulla di nuovo, non amplierà gli orizzonti della realtà, né la propria difesa razionale nei suoi confronti, replicherà identità a identità, riprodurrà all'infinito la propria immagine individuale: sarà dunque conoscitivamente sterile, esistenzialmente o inutile o angosciata (perché non può mutare, in ultima analisi, la sostanza del proprio rapporto col reale), ma, ed è qui la felice contraddizione, esteticamente feconda. Il reale, in una parola, non potrà essere conosciuto, ma solo rappresentato, non potrà essere posseduto, ma contemplato, perché esso non ci rimanda che la nostra immagine, non è che un calco, un duplicato di noi. Ed è a questo punto che naturalmente doveva nascere Ismaele, cioè la figura che meglio doveva catalizzare le opposte tensioni della poetica melvillianiana e dargli perfetta coscienza dell'essenza non conoscitiva, ma appunto estetica della sua ricerca.

Come si ricorderà, il primo accenno sicuro alla composizione di *Moby Dick* è in una lettera a Dana¹⁵ di ringraziamento per le parole affettuose e piene di simpatia e di lodi che l'autore di *Two Years Before the Mast* aveva scritto a Melville: la data è quella del 1 maggio 1850 e Melville dice che quel « whaling voyage » era ormai a metà strada e che sarebbe stato, in ogni caso, « a strange sort of a book ». In un'altra lettera all'editore Bentley¹⁶ egli lo assicurava che il libro gli sarebbe stato consegnato per l'autunno di quello stesso anno e lo stesso

15. Cfr. *The Letters*, cit., p. 106.

16. *Op. cit.*, p. 109.

17. Ricavo questa informazione dalla monumentale opera di JAY LEYDA, *The Melville Log*, New York, 1951, vol. I, p. 385. Le annotazioni di Melville ai libri letti d'Hawthorne e d'altri, in questo anno fatidico, sono estremamente illuminanti.

Everett Duyckinck, scrivendo al fratello George, confermava che il libro sulla 'Whale fishery' era quasi finito, «mostly done»¹⁷. Ma, come si sa, doveva passare un altro anno perché *Moby Dick* vedesse la luce: l'intervallo di tempo trascorso fra la 'prima' stesura del libro e quella definitiva (che, si badi bene, è la sola da noi conosciuta) è contrassegnato da una contemporanea rilettura di Shakespeare e la fondamentale scoperta di Hawthorne e dei suoi *Mosses From an Old Manse*, e poi l'impetuosa, intensa amicizia personale con lo scrittore.

Sono questi i magri dati che ci sono di fronte, sono questi vuoti appena segnati e intervallati da lettere, un saggio entusiasta ed acuto, che dobbiamo colmare per capire che cosa spinse Melville a rigettare una prima stesura di *Moby Dick* o se non altro a mutarne sostanzialmente il disegno e la portata e far sì, soprattutto, che la sua fantasia trovasse finalmente la propria organica e altissima espressione, in quel «wicked book» che pure lo faceva sentire puro come un agnello. Ed è in questo anno misterioso, febbrile e intenso, che Melville tocca il punto più alto della sua maturità di scrittore e di uomo, che le contraddittorie aporie della sua poetica trovano, quasi repentinamente e grazie a un indubbio salto di qualità nei confronti della precedente esperienza narrativa, un punto di fusione: ed è lo stesso Melville a percepire l'importanza di questa svolta fondamentale nella sua vita, anzi nel suo 'destino' di scrittore, se è vero che sarà lui stesso a dire a Hawthorne d'averne la sensazione d'averne toccata «la foglia più interna del bulbo e che tra breve il fiore dovrà tornare alla terra»¹⁸. Una rapida, precoce e bruciante maturità, uno sforzo creativo immane e spossante, cui succederà un lungo, tormentato e difficile silenzio dell'uomo e del poeta: la vicenda sentimentale e umana, anzi il dramma, che sta dietro la composizione di *Moby Dick* è tutto qui, è racchiuso in questo intensissimo anno. Ed è anche qui che le ipotesi critiche possono essere, e sono state infatti, assai divergenti, tutte esattamente collegate al punto di vista scelto per guardare al romanzo, al senso finale

18. Cfr. *The Letters*, cit., pp. 126-131.

che si vuol dare di quell'unica esperienza poetica. A seconda, cioè, che si veda in Ahab, o in Ismaele, o nella Balena bianca, o in qualche dramma intellettuale, metafisico in essi simbolicamente rappresentato¹⁹, il vero e solo centro del libro, l'interpretazione che si dà del mutamento di rotta di Melville nei confronti del 'primo' *Moby Dick* varia vertiginosamente. Ciò che si dà per scontato, in base al ritardo nella consegna del manoscritto e alla svolta rappresentata dall'incontro con Shakespeare e con Hawthorne, è che, primo, questa stesura originaria del libro, poi rifiutata, effettivamente esista; secondo, che quella definitiva sia esattamente all'opposto, per ispirazione, per qualità poetica, alla 'prima' versione. Il salto di qualità così concepito e ipotizzato lascerebbe indietro tutta la precedente esperienza narrativa e sarebbe affidato solo a un inanalizzabile, gratuito, stato di grazia dello scrittore, a un romantico e repentino 'raptus' della sua fantasia. Tutto fa credere, al contrario, che la storia interiore di Melville (come, d'altronde, ogni storia, d'ogni uomo e d'ogni artista) non si sia data a questo modo e che *Moby Dick*, così come lo conosciamo, sia non solo il naturale sviluppo di ciò che precede, ma non dovette essere sostanzialmente diverso dall'idea originaria che ne ebbe lo scrittore al momento della sua prima — e sconosciuta — versione. La novità intervenuta, dopo la lettura di Shakespeare e di Hawthorne, dovette probabilmente essere non tanto la qualità simbolica da Melville improvvisamente intraveduta nella materia a sua disposizione, nel tema, cioè, solenne e grandioso, della caccia al mostro dei mostri, al Leviatano dal manto purissimo e stregante, quanto la scoperta del vero centro simbolico, emotivo, fantastico, conoscitivo del libro, il suo vero oggetto, il suo vero punto di vista. Melville, insomma, a livello tecnico-compositivo, dovette procedere solamente e più verosimilmente a un rimpasto, dovuto esattamente alla scoperta di questo punto di vista unitario, di questa 'voce' intorno a cui la sparsa,

19. Esempio per questa interpretazione tutta astrattamente intellettuale è il libro di W. E. SLEDGWICK, *Herman Melville: The Tragedy of Mind*, Cambridge, Mass., 1944.

ricca e fermentante materia del libro poteva coagularsi e trovar forza poetica e conoscitiva.

Siamo sempre nell'ambito delle ipotesi, certamente, ma almeno sarà possibile per questa via centrare tutto il senso di *Moby Dick* intorno a un denominatore comune, intorno alla storia della personalità melvilliana.

A nostro avviso, un 'primo' *Moby Dick* che riprendesse sic et simpliciter un altro aspetto non trattato della riserva d'anni marinari di Melville e che fosse, per ciò stesso, solo un altro resoconto di viaggio alla maniera documentaristica di *Typee* e di *Omoo*, ci pare inverosimile per due ragioni: primo perché è astorico credere che, dopo *Mardi* e dopo *White Jacket*, dopo la ricchezza d'esperienza metaforica, il materiale allegorico e quindi già potenzialmente simbolico, accumulati da Melville durante la stesura di quei libri, un ritorno tanto immotivato al registro realistico delle sue prime prove, una tale incertezza sarebbe non solo improbabile, ma smentita di fatto, appunto, dal 'linguaggio', dall'esperienza esistenziale riflessa in ciò che immediatamente precede *Moby Dick*; secondo perché, se è vero quello che s'è venuto dimostrando sin qui, neppure *Typee* e *Omoo*, neppure lo stesso *Redburn*, sono comprensibili solo entro una cornice o documentaria o realistica: la loro potenziale qualità simbolica sta, insomma, nella qualità letteraria, indiretta, di quella esperienza e non nella sua immediata, diretta, autobiograficità. Se è vero quello che abbiám detto, se cioè tutta l'esperienza di cui ci parlano le opere di Melville prima di *Moby Dick* non è che la ricerca di un personaggio, di un alter ego, d'un identico a sé, allora la qualità simbolica e iniziatica d'ogni vicenda vissuta in prima persona da Melville poi recuperata nella dimensione letteraria, apparirà chiara: solo che questa è stata finora una ricerca inconsapevole e oggettiva, e solo ora, nel rifacimento di *Moby Dick*, diventa consapevole e soggettiva, cioè direttamente assunta e scelta dallo scrittore.

Tutti i libri di Melville hanno descritto, finora, la storia implicita d'una educazione sentimentale: *Moby Dick* la pone ora consapevolmente al centro della propria indagine.

Dunque, *Moby Dick* inizialmente non doveva e non po-

teva essere solo un libro di viaggi, una avventura fisica di caccia alla balena: avventura fisica e avventura morale-esistenziale, erano già presenti nella prima idea. E del resto, il mare a cui nuovamente Melville si volgeva, dopo contrastanti esperienze, era quello lontano e sognato dei Mari del Sud, quello ossessivamente e nostalgicamente presente alla sua memoria anche nella campagna intorno ad Arrowhead, se è vero che, come dice in una sua lettera, avvertiva una sorta di « sea-feeling » nella campagna fuori della sua finestra, specialmente quando era ammantata di neve²⁰.

Quel mare era sempre stato il simbolo stesso di ciò che è vasto, infinito e sconosciuto nel reale, anzi l'incarnazione stessa della sua incognita, sin dai lontanissimi anni in cui s'era affacciato alla sua vastità per la prima volta. E di quel mare quale creatura poteva suggerirne la fisica e spirituale *landlessness*, se non il grande e inafferrabile capodoglio, *Moby Dick* appunto? Il mistero era lì, in quel nodo oggettivo di contraddizioni, polivalenze e ambiguità, era fuori di sé, cercarlo e conoscerlo, dargli una caccia metaforica e reale significava conoscere il mondo, svelare il reale, sciogliere l'enigma della vita. Il primo *Moby Dick* era questa ricerca oggettiva del male, questa inchiesta conoscitiva sull'altro, sul fuori da sé: si reggeva su questa ipotesi, e anzi idealistica certezza, che il reale, il suo nocciolo demoniaco, il suo male, proprio perché oggettivi ed esterni, sono perciò aggredibili e conoscibili e che la ricerca individuale, oltre che un fine, aveva una soluzione. Il centro della prima stesura di *Moby Dick* era appunto la balena bianca, la sua oggettiva, lontana e sfuggente, presenza, la sua fisica esistenza come testimone, incarnazione vivente di tutto ciò che sfugge e ci strega: quello che balzava era la caccia ad essa, la ricerca d'essa. Ciò che è divenuto il *Moby Dick* che conosciamo è ben altra cosa, o meglio è anche altro: la ricerca, in una parola, non è più solo oggettiva, ma soggettiva, uno scandaglio del male e del mistero, d'ogni ambiguità del creato, non

20. Si tratta di una lettera indirizzata a E. Duyckinck del 13 dicembre 1850: cfr. *The Letters*, cit., pp. 115-118.

solo fuori, ma entro di sé. Il centro simbolico del libro, il suo interesse precipuo, non è più il 'simbolo' Moby Dick, l'oggettiva incognita del reale, ma Ismaele, l'insondabile ambiguità individuale che colora di sé, rende perplessa e divisa la stessa nozione del reale. È il punto di vista che si chiama Ismaele quello che Melville ha veramente scoperto nel 'rifare' *Moby Dick*, è questa consapevolezza, ora intervenuta, che il dramma del vivere non sta all'esterno, ma entro il cuore umano, che il mare più vasto non è che il transfert d'un mare interiore, d'un Pacifico dell'anima. È, insomma, la scoperta della dimensione soggettiva e esistenziale della propria ricerca quella che Melville pone in primo piano, facendo di Ismaele colui che racconta e testimonia la caccia alla balena: e così, in questo ribaltamento ottico, verrebbe fatto di dire, *Moby Dick* non è solo il racconto di una caccia simbolica e reale alla verità, ma anche la testimonianza individuale della sofferenza e del rischio che essa costa, non solo metafisica tensione, ma tragica, esistenziale partecipazione, dramma del divino che è in noi e della nostra fragilità, della nostra irrisolta contraddizione.

Ciò che spiega e provoca il salto non è la qualità 'simbolica' di *Moby Dick*: sempre, sin dal primo insorgere della sua presenza nella mente di Melville, essa era stata « un fantasma incappucciato di neve », vera e allusiva. Ciò che muta è il tono tragico, l'accento sulla sofferenza che la sua caccia comporta, il rischio di morte implicito, il rituale iniziatico di vita e morte che la sua avventura sottende, una sorta di ottica diversa all'interno della stessa concezione simbolica e polivalente del reale. Ismaele diventa il vero perno del libro perché Melville ormai vuol dirci d'essere perfettamente cosciente che oggetto della sua ricerca fino ad ora non è stato il male del mondo, ma il proprio mistero individuale e l'arte gli era servita a garantire questo disvelamento: Melville scopre, attraverso Ismaele, che il reale non lo si possiede, ma *ci* possiede, che non si conosce, ma *ci* fa conoscere, che di esso e attraverso di esso non si raggiunge certezza, ma solo si percepisce ambiguità su ambiguità, che si può solo patire questa contraddizione, e mai risolverla. Questa contraddizione, infine, non sarà oggetto di una espe-

rienza razionale, ma potrà essere solo testimoniata, e perciò v'è solo una cosa che sia testimonianza per eccellenza ed è l'arte. Perché l'arte non conosce, ma guarda il mondo, non sceglie nessuna risposta, ma tutte le contempla e le elide a un tempo, descrive il desiderio di conoscenza e non la conoscenza stessa. Soggetto e oggetto, io e mondo, s'affrontano da una sorta d'equidistante equilibrio, si sfiorano senza violarsi, addiventano a una specie di compromesso di natura fantastica ed emotiva e per nulla razionale: ché la volontà razionale portata a una sconfitta certa, a un naufragio sicuro e la contrapposizione idealisticamente antitetica lascia di conseguenza il posto a una visione cristiana e panestetica, intimamente conciliante, del mondo. Ed è su questo infinito ed inesauribile, soggettivo desiderio di conoscere rinunciando a possedere l'impossedibile che fiorisce la possibilità della poesia, che Ismaele si salva per raccontare la storia.

Il senso dell'incontro con Shakespeare e con Hawthorne porta essenzialmente le caratteristiche di questa interiorizzazione della concezione del mondo melvillianiana, questa scoperta delle profondità impenetrabili del cuore umano: tutto il raffronto fra il grande tragico elisabettiano e il 'genio' della Nuova Inghilterra puritana è basato principalmente su questo loro comune interesse per lo scandaglio di queste profondità.

In una lettera del 1849 al Duyckink²¹, Shakespeare, letto avidamente sdraiato sul sofa, quasi scoperto per la prima volta, è già il 'divino' William, un altro 'Messia', nel cielo sta accanto agli arcangeli Raffaele e Michele, e un anno dopo, il drammaturgo è qualcosa insieme di più alto e di più modesto di una grande scoperta letteraria, è un amico, un fratello, al punto che vorrebbe che fosse vissuto nel suo tempo, per poterlo vedere passeggiare per Broadway. E Shakespeare è soprattutto il fascino e il mistero del suo grande cuore, un conturbante enigma, ché, Melville ne è certo, egli non fu « a frank man to the utmost ».

21. Cfr. *The Letters cit.*, pp. 78-80.

Anche per Hawthorne, nella celebre recensione ai *Mosses*²² il tono è così entusiastico e innografico, così intensamente pervaso da questo senso di fratellanza e di intimità. Il saggio inizia con questa atmosfera di trasognato rapimento, quasi di *trance*: la nobile e spirituale natura di Hawthorne ha posseduto l'anima del « virginiano che passava luglio nel Vermont »:

A man of a deep and noble nature has seized me in this seclusion. His wild, witch voice rings through me; or, in softer cadences, I seem to hear it in the songs of the hillside birds that sing in the larch trees at my window . . .

The soft ravishments of the man spun me round about in a web of dreams, and when the book was closed, when the spell was over, this wizard « dismissed me, with but misty reminiscences, as if I had been dreaming of him.

Le parole che descrivono l'incantesimo, l'atmosfera stregata e sognante dell'incontro, dicono il brivido d'entusiasmo del ritrovamento dell'identico, la scoperta dell'affinità elettiva nel mezzo della più impoetica, tutta prosaica e contemporanea, America. E infatti l'accento batte immediatamente su quel « sottile spirito di tristezza » che pervade molti racconti, quel cuore non comune da cui vengono tutti quei tocchi, quegli accenni, quei « clues » profondi e vertiginosi a un tempo sulla natura umana; solo un grande cuore e una grande sofferenza personale possono spiegare una tale acutezza di sguardo, una tale profonda serenità contemplativa:

And we see that suffering, some time or other, and in some shape or other this only can enable any man to depict it in others. All over him, Hawthorne's melancholy rests like an Indian summer, which, though bathing a whole country in one softness, still reveals the distinctive hue of every towering hill, and each far-winding vale . . .

22. Cfr. *The Portable Melville*, a cura di JAY LEVDA, New York, 1952, pp. 400-421.

He is immeasurably deeper than the plummet of the mere critic. For it is not the brain that can test such a man; it is only the heart. You cannot come to know greatness by inspecting it; there is no glimpse to be caught of it, except by intuition; you need not ring it; you but touch it, and you find it is gold.

Sono parole estremamente rivelatrici: tutto il senso dell'incontro e anche la vera chiave di lettura del saggio sono racchiusi in esse. Melville non vuole essere il critico di Hawthorne, quello che ne definisce con esattezza di analisi e d'interpretazione, con acribia filologica, il mondo creativo: ch  la critica non fa giustizia a quest'uomo. Solo l'intuizione e un ben particolare tipo d'intuizione, lo pu : quella intimistica e solitaria di un grande cuore che scopre ci  che gli somiglia, che dalla pagina scritta risale non all'artista, ma all'uomo, non alla sua *craftmanship*, ma alle sue vaste risonanze umane. L'atmosfera del saggio non   quella di un critico che scopre un grande genio, ma quella di un fratello che scopre il suo simile, l'identico e il diverso da s . E cos  la felicit  dell'intuizione critica, il tono profetico di essa, il rigore stesso del suo procedere, non sono in verit  dovuti ad una logica concettuale, alla vivisezione sistematica dell'intelligenza, quanto piuttosto ad una sorta di adesione tutta impulsiva ed emotiva al suo soggetto, quasi ad una fisica, irrazionale e lievemente sensuale volont  di identificazione: quell'insistere che la grandezza non si pu  percepirla indagandola, quella sfiducia romantica (e pure cos  intensamente vissuta da avere gi  i colori vagamente patologici del decadentismo) nel 'cervello', quell'esaltazione del cuore che arriva l  dove il « plummet » del critico razionalista non pu  per definizione giungere e, infine, quell'« intuire » che non   solo capire d'istinto, ma quasi un 'toccare' il soggetto, l'estatico ritrovamento del suo oro.

Tutto il saggio, mentre a tratti penetra acutamente l'essenza del mondo di Hawthorne, pi  spesso ne altera sensibilmente i caratteri, ne accentua le particolarit , sensibilmente enfatizza le ombre e le profondit  e si tramuta in un ritratto che, quanto a verit  intuitiva, s'attaglia meglio a Melville che a Hawthorne,

ed è se stesso che lo scrittore scopre nel riservato e umbratile genio della Nuova Inghilterra, è ciò che più è identico agli interessi della propria poetica e della propria personalità in quel decisivo momento della sua vita, *mentre* compone *Moby Dick*, che, in ultima analisi, lo attrae così intimamente, lo avvicina a lui.

E non è un caso che è lo stesso Melville a sottolineare il vero senso di questa scoperta, il ritrovamento, cioè, di questo fratello, di questo se stesso misconosciuto:

Give not over to future generations the glad duty of acknowledging him for what he is. Take that joy to yourself, in your own generation; and so shall he feel those grateful impulses in him that may possibly prompt him to the full flower of some still greater achievement in your eyes. And by confessing him, you thereby confess others; you brace the whole brotherhood. For genius, all over the world, stands hand in hand, and one shock of recognition runs the whole circle round.

Sono le parole della gioia emersoniana, del vivere qui ed ora, della « rosa » umile e bellissima che cresce appena fuori del giardino della propria finestra²³, il tono proferico rivolto alle generazioni future sembra lo stesso: ma il pubblico a cui in realtà Melville sembra rivolgersi non è quello vasto, genericamente americano e borghese dell'entusiasmo trascendentalista; è, a ben guardare, a saper bene cogliere il tremito segreto che trascorre la pagina, un pubblico più ristretto e aristocraticamente eletto e quello « you » si restringe in pratica al solo Melville, a pochi cuori come lui e il suo Hawthorne. La profezia e lo sprone a puntare a risultati e conquiste più alti sono rivolti solo a se stesso, è un compito soggettivo di poetica quello che qui veramente è tracciato: la scoperta del 'fratello' Hawthorne vorrà essere consumata in questo spazio circolare e identico, in questo 'shock of recognition', di irrazionale e aristocratica simpatia, polemicamente antiborghese e antidemocraticistica, che lega anima ad anima.

23. Cfr. *Self-Reliance*, trad. it. di chi scrive, in *Antologia degli scritti politici di R. W. Emerson*, Bologna, 1962, p. 51.

Ed è solo naturale, pertanto, che il saggio si concluda su questa inebriante scoperta dell'assoluta identità fra Melville e Hawthorne:

Now the page having reference to this « Master Genius » so happily expresses much of what I yesterday wrote, touching the coming of the literary Shiloh of America, that I cannot but be charmed by the coincidence; especially, when it shows such a parity of ideas, at least in this one point, between a man like Hawthorne and a man like me.

Se dunque, come si è cercato di dimostrare, tutto il senso della scoperta di Hawthorne sta in questa coscienza della qualità interiore e soggettiva d'ogni esperienza artistica e, soprattutto, in questo desiderio d'identità, in questa ricerca del simile, allora non sarà difficile capire che cosa in realtà spinse Melville a rivedere da cima a fondo il suo 'mostly done' *Moby Dick* e soprattutto perché fu Ismaele a divenire l'autentico oggetto della sua ricerca. Ma, si badi bene, quando si dice questo non si intende negare la qualità simbolica di altri elementi o protagonisti del libro: si cerca in verità solo di individuare meglio il suo più vero punto di tensione. Il vero conflitto ideologico, il vero nodo problematico di *Moby Dick* lo si capisce solo ponendo a confronto il diverso atteggiamento esistenziale, fantastico e conoscitivo di Ahab e di Ismaele nei confronti della balena bianca. Infatti, s'è detto molto spesso che Ismaele è l'antitesi di Ahab, della sua monomaniaca ricerca del vero e si dimentica che in quel fondamentale capitolo che è « *Moby Dick* », Ismaele, dopo le pagine sulla prima guardia notturna in cui vengono per così dire passati in rassegna e testimoniati i vari punti di vista di tutti i componenti l'equipaggio del *Pequod*, anzi il coro unanime d'odio e di paura nei confronti della balena, è il primo a identificarsi alla ciurma, e con essa e attraverso di essa, alla caccia diabolica di Ahab:

I, Ishmael, was one of that crew; my shouts had gone up with the rest; my oath had been welded with theirs; and stronger I shouted, and more did I hammer and clinch my oath, because of

the dread in my soul. A wild, mystical, sympathetical feeling was in me; Ahab's quenchless feud seemed mine. With greedy ears I learned the history of that murderous monster against whom I and all the others had taken our oaths of violence and revenge²⁴.

Come Ahab, Ismaele percepisce la profonda disparità fra immaginazione e realtà, fra io e mondo e per entrambi, la sostanza più vera del reale è ciò che sta dietro l'apparente e il sensibile, il nocciolo delle cose è lo spirito, qualunque sia poi il nome di volta in volta applicato a questa essenza ultima e profonda del creato, del mondo interiore ed esteriore. E ciò in cui divergono non è tanto il fatto che per Ahab la balena bianca è essenzialmente l'incarnazione del male, mentre per Ismaele essa è al tempo stesso male e bene, angelo e demonio, purezza e corruzione, cioè un polivalente, sfaccettato enigma, quanto la diversa reazione emotiva di fronte ad esso, la risposta esistenziale diversamente intonata e motivata che ciascuno di loro dà a questa incognita. Anche per Ismaele Moby Dick è, in ultima analisi, essenzialmente ciò che, anche attraverso il suo bianco fascino, può dannare e rovinare per sempre: ma ciò che lo salva non è tanto la sua coscienza che Moby Dick è anche « una mite collina di neve », quanto piuttosto una scelta di comportamento irrazionale e fideistico, o meglio un tipo di conoscenza e di approccio ad essa così fondamentalmente colorata e accentata. La sua salvezza come testimone, la sua nascita come narratore della storia terribile, metafisica e tutta tragicamente umana della caccia a una ingannevole verità, sta insomma non nel suo conoscere *aggredendo* Moby Dick, ma nel suo viverla *eludendo* per non autodistruggersi il dilemma sulla sua essenza. E questo Ismaele fa, si badi bene, non evitando le domande, ma accumulandole, non tacendo, ma dandosi una serie multipla, monovalente e polivalente, di domande senza possibile risposta.

Ahab e Ismaele nascono a un sol parto fantastico, incarnano un unico desiderio, un'unica tensione, cioè quel dover es-

24. L'edizione da cui sono tratte questa e le seguenti citazioni è quella curata da J. N. SULLIVAN, *Moby Dick*, London, 1953.

sere, quella condanna ineluttabile che è il conoscere. Nel mondo puritano e calvinista di Melville, non si dà, a questo proposito, né scelta né libero arbitrio: la necessità di conoscenza è la sola, biblicamente concepita, condizione dell'esistere in quanto uomini *dopo* il paradiso terrestre. La concezione insieme romantica e prometeica, tragicamente feconda e sterile, titanica e eroicamente delusa è in entrambi²⁵: è solo sul punto più distante a cui questa inevitabile tensione conoscitiva deve giungere che essi divergono, come di fatto divergono, scegliendo uno la morte, l'altro votandosi, in pratica, a quella sorta di morte in vita che è il suo sopravvivere per raccontare la storia. Entrambi, insomma, sono i risvolti di un'unica medaglia, i poli dialettici di una medesima, perplessa e divisa, concezione del mondo, ma la sorte che tocca a Ismaele è anche il segno di un transfert soggettivo dell'autore, la testimonianza di un suo optare non per una diversa accezione del reale, ma per una differente scelta comportamentistica nei suoi confronti.

Melville non privilegia né condanna, in una parola, Ahab, la sua sete di conoscenza, la sua ossessione allegorica e razionale rispetto a Moby Dick, né *conoscitivamente* dà, per così dire, ragione ad Ismaele, al suo prudente, mistico e agnostico, compromesso col reale: tiene aperti, al contrario, entrambi i corni del dilemma, ma a un certo punto, e per una ragione tutta sentimentale e esistenziale, *opta* per la salvezza di Ismaele, lo salva per salvarsi, senza per questo gettare mai ombra di dubbio, di svalutazione o peggio di scherno sul tragico fallimento di Ahab, se è vero, come disse nel saggio su Hawthorne, che « failure is the true test of greatness ».

La stessa scelta linguistica fatta per Ahab, la tensione biblica e soprattutto shakespeariana entro la quale vien visto e fatto svolgere il suo dramma, prova quanta importanza avesse per Melville, sia pure nei suoi esiti negativi, tutto quello che Ahab rappresentava, la dignità tragica che gli conferiva²⁶. Ahab,

25. Cfr. per questo aspetto dell'opera il saggio *cit.* di A. LOMBARDO.

26. Per l'influenza di Shakespeare cfr. F. O. MATTHESSSEN, *American Renaissance*, trad. it. di F. Lucenini, Torino, 1954; e CHARLES OLSON, *Call Me Ishmael*, Grove Press, New York, s. d.

infatti, potrà essere molte cose — eroe titanico, byronico, Prometeo, Ulisse, Super Ego, l'individualista romantico che giunge, per orgoglio e ambizione, a una ricerca che è dannazione e monomania, il trascendentalista che paga a caro prezzo la sua simbologia del reale — ma è essenzialmente questo: l'uomo che s'affida alla ragione, che esige e ricerca solo una spiegazione razionale del mondo, perché sa che essa si dà, che la natura non è che una maschera, Moby Dick non altro che un agente. Quindi non è vero che il limite suo nei confronti d'Ismaele è quello di concepire un rapporto con Moby Dick, ossia la realtà, che è essenzialmente allegorico, cioè unidirezionale e intellettualistico. Mai in Melville allegoria è sinonimo di negatività: in una lettera a Sophia Hawthorne, sia pure per incertezze critiche al riguardo, la possibilità che il suo libro dia adito ad una lettura allegorica non pare spaventarlo, solo lo irrita se, da possibilità, rischia di tralignare in certezza fredda e meccanica²⁷.

Se per Ahab Moby Dick è solo allegoria, cioè demonio, incarnazione del male e oggetto della sua furia vendicativa, il suo torto non sta nella ottusa e ossessa angolazione della sua visione, ma piuttosto nel non sapersi difendere da essa, nel lasciarsi distruggere da Moby Dick. Il suo essere allegorico è solo volontà razionale di conoscere e per Melville non v'è nulla di idealmente sbagliato né di logicamente inconcepibile nella sua 'caccia feroce': l'aberrazione è solo umana e pertanto richiede non il nostro giudizio morale, ma la nostra simpatia tragica. Ahab è il solo che non esita di fronte a Moby Dick, che non la sente né polivalente né ambigua, ma che le dà un preciso significato, un preciso codice e morale e linguistico: è banale credere, come è stato fatto, che la sua statura tragica possa essere da Melville stesso dubitata o ridotta sottolineando la matrice individualistica di quella ossessa caccia, cioè l'orrenda ferita inferta da Moby Dick amputando la gamba del capitano²⁸. La fine di

27. Cfr. *The Letters*, cit., pp. 145-147.

28. Cfr. JAMES GUETTI, «The Languages of Moby Dick», in *The Limits of Metaphor*, Cornell University Press, 1967. Lo studio di Guetti è assai interessante e suggestivo, ma è alquanto limitato dalla sua prospettiva di

Ahab, se discende naturalmente dalla sua impossibile furia e sete di conoscenza razionale, non è stata né inutile, né vana: nella sua sterilità, ha strappato un lembo al mistero dell'universo, qualcosa d'eterno e di nobile è rimasto impigliato per sempre, qualcosa è stato, se non violato, almeno scalfito, dal generoso suo naufragio:

A sky-hawk that tauntingly had followed the main-truk downwards from its natural home among the stars, pecking at the flag, and incommoding Tashtego there; this bird now chanced to intercept its broad fluttering wing between the hammer and the wood; and simultaneously feeling that ethereal thrill, the submerged savage beneath, in his death-gasp, kept his hammer frozen there; and so the bird of heaven, with archangelic shrieks, and his imperial beak thrust upwards, and his whole captive form folded in the flag of Ahab, went down with his ship, which, like Satan, would not sink to hell till she had dragged a living part of heaven along with her, and helmeted herself with it.

La morte di Ahab è pur sempre conoscenza, anche se negativa, è pur sempre il *solo* atteggiamento conoscitivamente, cioè razionalmente esatto, ma è umanamente erronco, perché illuministico e, alla fine, sostanzialmente irreligioso. La sua vera caduta non sta nel non aver accettato l'enigma, ma nell'aver tentato di violarlo, nella sproporzione fra la tensione dell'intelligenza e il prezzo che essa è costretta a pagare, sta nel suo cercare senza, a un certo punto, interrompere, sospendere la sua ansia illuministica, stare fermo al 'quia'. Scegliendo la sua morte, Melville insomma ha eliso solo la possibilità di rischio e di suicidio implicito in quel polo dialettico della sua fantasia che è Ahab. E se Ismaele si salva non è perché ha conosciuto, ha visto più e meglio di Ahab, ma solo perché non ha conosciuto, non ha, non dico potuto, ma voluto sapere. La ricerca di Ismaele, a rigor di logica, non si conclude su alcunché: il naufragio del Pequod riguarda anche lui, egli è solo,

fondo, quel vedere cioè *Moby Dick* solo come coscienza, da parte di Melville, dell'«artificialità» d'ogni linguaggio e dei suoi limiti conaturati.

come Giobbe, un sopravvissuto, e dunque può riferire non di quello a cui conoscitivamente è giunto, ma può solo testimoniare il disastroso nulla, la circolarità inviolata e identica a se stessa del mare della conoscenza, ciò che ha 'parito' e non ciò che ha 'aggredito', quello da cui è *stato* posseduto e non ha mai posseduto. Anche quella di Ismaele è, insomma, dal punto di vista della conoscenza, una sconfitta, e sin dall'inizio egli stesso aveva percepito la qualità irreparabilmente negativa e suicida d'ogni ricerca:

Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet . . . then, I account it high time to get to the sea as soon as I can. This is my substitute for pistol and ball. With a philosophical flourish Cato throws himself upon the sword; I quietly take to the ship.

La potenzialità suicida inclusa nel richiamo a Catone, e che sarà propria di Ismaele, viene arricchita e dotata di uno sfondo e di implicazioni più importanti da quel richiamo al mito di Narciso su cui non a caso si chiude uno dei paragrafi centrali del capitolo:

But here is an artist. He desires to paint you the dreamiest, shadiest, quietest, most enchanting bit of romantic landscape in all the valley of Saco. What is the chief element he employs? There stands his trees, each with a hollow trunk, as if a hermit and a crucifix were within; and here sleeps his meadow, and there sleeps his cattle; and up from yonder cottage goes a sleepy smoke. Deep into the distant woodlands winds a mazy way, reaching to overlapping spurs of mountains bathed in their hill-side blue. But though the picture lies thus tranced, and though this pinetree shakes down its sighs like leaves upon this shepherd's head, yet all were vain, unless the shepherd's eye were fixed upon the magic stream before him . . . Why did the old Persians hold the sea holy? Why did the Greeks give it a separate deity, and own brother of Jove? Surely all this is not without meaning. And still deeper the meaning of that story of Narcissus, who because he could not grasp the tormenting,

mild image he saw in the fountain, plunged into it and was drowned. But the same image, we ourselves see in all rivers and oceans. It is the image of the ungraspable phantom of life; and this is the key to it all.

La costruzione del periodo, lo snodarsi e ascendere dei singoli nessi contengono già in sè lo sbocco necessario nel mito ristretto e conclusivo di Narciso. Come si ricorderà, Ismaele sta qui affermando quanto l'acqua sia l'elemento fondamentale dell'universo, come la si ritrovi e anzi cerchi dappertutto, quanto insomma essa sia il simbolo d'ogni ricerca, d'ogni « meditazione ». E come è tipico del suo modulo linguistico, egli non vuole discutere razionalmente la sua affermazione, ma solo persuadercene emotivamente, ed è per questo che invoca esempi dalla storia e dalla mitologia del passato, li fa scorrere dinanzi a noi con un crescendo interrogativo in cui ogni nuova esemplificazione, ogni nuova « pezza d'appoggio » alla sua tesi, anche la più disparata e la più lontanamente collegata al suo assunto (cioè, « water and meditation are wedded forever ») non è una spiegazione, una risposta ma, significativamente, una nuova domanda, un accumularsi non di razionali cause ma di tensione meravigliata e interrogativa. Inoltre questo spaziare nel passato mitologico quasi a prearlo di tutti i tesori metaforici che gli possano tornare utili come esempi, dà a Ismaele (e al lettore che lo segue sospeso e trascinato) il senso di un allargamento del proprio orizzonte conoscitivo, della propria capacità analogica, comunica come in un brivido la sensazione che la propria percezione del reale sia enormemente dilatata e sappia cogliere affinità e analogie, allusioni e rimandi persino con aspetti del reale assolutamente diversi e anche antitetici: l'illusione di quell'« aumento di consapevolezza » che la struttura metaforica di Ismaele produce, di cui parlava Matthiessen, trae origine già di qui, da questo procedere slargato, per cerchi concentrici, del pensiero di Ismaele. Alla fine, la condizione è proprio quella « tranced » di cui egli stesso parla a proposito del quadretto idillicamente agreste: sembra, cioè, che la nostra presa sul reale, in quanto diverso e oggettivo, sia aumentata. Ma è

una pura illusione: ciò che le metafore hanno descritto è, a ben guardare, solo il desiderio di un simile arricchimento conoscitivo, l'interrogazione e l'ipotesi d'esso, un crescendo emotivo di domande, che, non a caso, ripiegano e si chiudono in un mito di rispecchiamento, di ritrovamento di sé, di abbraccio con la propria identica, inalterata immagine, che è sostanzialmente il mito solipsistico ed egocentrico di Narciso. Ed è lo stesso Ismaele ad affermare che questo è il raffronto che potenzialmente racchiude il significato più profondo, è il volto di sé, quel fantasma della vita, inafferrabile e sfuggente, che si finisce col trovare dopo aver spaziato nel reale. Tutto il periodo ha descritto questo procedere circolare e concentrico della struttura di pensiero di Ismaele, questa implicita qualità non di estensione conoscitiva, ma di duplicazione e replica di sé che ha la sua ricerca. La quale non è poi veramente una ricerca proprio perché costituzionalmente non è tale, anche se illusoriamente ed emotivamente le assomiglia e, in parte, la richiama: nasce più esattamente come desiderio e perciò ripiega ciclicamente su di sé, segue non una linea retta all'infinito, ma ruota intorno a un cerchio identico ed eternamente ripercorso, si ritrova identica e diversa in ogni suo punto, per sempre equidistante dal centro della verità.

La ricerca d'Ismaele è, insomma, in ogni suo punto, in ogni suo sviluppo metaforico, essenzialmente speculare ed è per questo che il suo centro emotivo e simbolico è il mare.

Questa di Ismaele è in parte una scelta consapevole e, per la maggior parte, il riflesso naturale del punto di vista paradossale, in difficile equilibrio, da cui egli guarda al reale. In quanto scelta consapevole essa è basata e dovuta a una motivazione esistenziale: Ismaele non ha cercato la caccia, non ha voluto in prima persona seguire Moby Dick in tutti i mari del mondo. Può far suo, a volte, l'odio di Ahab, ma quando vi è trascinato dalla sua partecipazione corale alla condizione umana, quando, inoltre, il fascino stregante del capitano del Pequod s'afferma sinistramente anche su di lui: questo odio, questa furia razionale che crede solo a un significato delle cose, anche se come uomo non può misconoscerli, Ismaele, in quan-

to tale, non li possiede. Al *contratio*, il suo è strutturalmente un atteggiamento d'amore panico per le cose: bellezza e corruzione, innocenza e peccato, sacro e profano, verità ed errore sono mescolati per sempre, in un nodo solo esse fanno la vita e il suo moto primo è quello d'accettare la vita in sè, per come essa si dà: il suo stato di grazia, la sua felicità suprema, sta nel guardare meravigliato e interrogativo il reale, cioè nel contemplarlo. Non s'attende e non cerca una risposta: alla meraviglia, ma anche al terrore e al mistero del mondo, che sono tutt'uno, oppone solo domande su domande e per questo non cerca Moby Dick. Ma paradossalmente, per questo suo benigno e neutrale guardare, per questo suo ipotizzare senza mai scegliere, o rigidamente chiudersi in una delle sue metafore, Ismaele *assomiglia* a Moby Dick, al reale, ne ripete, nella lingua e nel pensiero, nella fantasia, la struttura polivalente e simbolica. Anche Moby Dick non cerca gli uomini ma è cercata, anche se non li elude: la sua essenza, che è quella stessa della realtà, è una sostanziale, ambigua, passività. Ed è anche questa la nota fondamentale di Ismaele: una mente sensibilissima e ricettiva, che si fa imprimere dalle immagini, dagli oggetti e dalle esperienze che cadono entro il suo campo visivo e morale. La mente di Ismaele è uno strumento nervoso articolato e contraddittorio che è centro di divergenti impressioni ed emozioni, ma non sembra sollecitarle, ne è sollecitata, impressionata, come una pellicola neutra, la cui passività non è inerzia conoscitiva ma disponibilità a tutti i tipi e le possibilità di conoscenza. La stessa Moby Dick è un centro multiplo di ipotesi e di ansie: è il demone, è il mostro dei mostri, è « ubiquitous » ed eterna, è verità e apparenza, è questo ed altri significati, la loro somma e la negazione di essa. Tutti la interrogano e tutti la cercano, ma, quanto a sè, non ha voce né volto, è una tesa passività, un campo neutro di disponibilità semantiche: come dice con una celebre frase Ismaele, che la definisce e si definisce, è « a dumb blankness full of meaning », cioè un autentico paradosso logico, ma un'altrettanto logica e splendida cassa di risonanza emotiva.

Ed è grazie a questo suo assomigliare al reale, a questo

suo replicarne la struttura simbolica, a questa sua difficile, ravvicinata ed equidistante mimesi, che Ismaele deve la sua salvezza esistenziale: Moby Dick ed Ismaele non si cercano e per questo si sfiorano senza ferirsi e violarsi, s'affrontano da una prudente equidistanza, che è amore e odio a un tempo, ma è soprattutto reciproco rispecchiamento, contemplazione, sono due isole, eternamente parallele l'una all'altra. Ahab aggredisce il reale perché lo vuol conoscere, in quanto razionalmente teso alla sua conquista, Ismaele si limita a guardarlo perplesso e affascinato, religiosamente stupito e rispettoso, perché sostanzialmente lo ama.

Ismaele è, in una parola, il conoscere, anzi l'esistere, fantasticamente, il sentire il reale in un trasporto conoscitivo e con un afflato mistico che sono in verità strumenti inconsapevoli di una esperienza estetica, di riflessione speculare del reale, di sua mimesi, e non, come illusoriamente viene data e sentita, di sua conoscenza. Inoltre per Ismaele Moby Dick, cioè la realtà, non è, come per Ahab, « unknown », ma « unknowable » e la differenza marca non solo un diverso modo d'atteggiarsi di fronte ad essa, ma è la ragion prima della sopravvivenza di Ismaele, in quanto narratore della storia, cioè, in ultima analisi, in quanto artista.

L'unicità della posizione di Ismaele in quanto artista, il tipo peculiare e irripetibile di conoscenza del reale che gli è concesso per definizione, trova la sua esemplificazione più pregnante nel famoso capitolo sulla bianchezza della balena e forse ritornare su questo passo svisceratissimo dalla critica non sarà inutile, al fine di evitare un rischio implicito nella presentazione di Ismaele in quanto artista che fin qui si è tentata: cioè che l'arte sia attraverso lui vista da Melville come pura emotività. Al contrario, la fantasia ismaeliana, e quella di Melville che, in tali punti, fa tutt'uno con essa, viva d'emozione e d'intelligenza a un tempo, è contemplativa e problematica. Nulla come il primo paragrafo del capitolo sulla « whiteness » della balena lo dimostra meglio:

What the white whale was to Ahab, has been hinted; what, at times, he was to me, as yet remains unsaid.

Aside from those more obvious consideration touching Moby Dick, which could not but occasionally waken in any man's soul some alarm, there was another thought, or rather vague, nameless horror concerning him, which at times by its intensity completely overpowered all the rest; and yet so mystical and wellnigh ineffable was it, that I almost despair of putting it in a comprehensible form. It was the whitness of the whale that above all things appalled me. But how can I hope to explain myself here; and yet, in some dim, random waw, explain myself I must, else all these chapters might be naught.

Quella di Ismaele è qui, a ben guardare, una dichiarazione di poetica, una affermazione mista d'orgoglio, umiltà, senso d'impotenza e di frustrazione dinanzi all'immane compito espressivo che gli sta dinanzi, che è niente di meno che definire l'indefinibile, o meglio ciò che rischia di rimanere tale. È insomma il moto alternato di superbia e prostrazione che, ad esempio, caratterizza l'ultimo canto del Paradiso, quando Dante deve letteralmente definire Dio o la sua esperienza d'esso.

Dopo aver detto quello che la balena era per Ahab e aver affermato, implicitamente, il suo non riconoscersi nell'interpretazione unilaterale del capitano, Ismaele cerca di definire quel 'quid' che fa di Moby Dick un enigma di cui tutte le varie interpretazioni possibili non riescono mai, per definizione, ad afferrare l'essenza e che contribuiscono alla sua immagine d'essa senza tuttavia esaurirla. La posizione di Ismaele di fronte al suo oggetto è paradossale quanto l'essenza stessa da definire: è, esattamente, quella « dumb blankness full of meaning », quel nulla fatto di voci e di significati, di cui ha parlato poco prima.

Mentre rifiuta un atteggiamento unidirezionale e allegorico come quello di Ahab, non può al tutto confinarsi in uno simbolico e polivalente che, rispetto a quel grumo inestricabile di ipotesi e di domande che è Moby Dick, equivarrebbe praticamente al silenzio. Il suo definire l'oggetto, insomma, non può rischiare la vicinanza mortale e ossessa di Ahab, ma neppure la chiusa, distante, sferica allusività del simbolo. Un atteggiamento esclusivamente simbolico, che fedelmente rendes-

se la polivalente ambiguità di quel reale che è Moby Dick, potrebbe significare per lui affastellare domande su domande, ipotesi su ipotesi, metafore su metafore la cui somma semantica rispetto a Moby Dick equivarrebbe praticamente all'assenza di senso, e dunque al silenzio metaforico e al nulla, una sorta di vertigine metaforica e allusiva priva di tensione orientativa. Ismaele deve perciò, a rischio d'autodistruggersi, a rischio, cioè, che tutti i capitoli scritti finora, come egli dice, non siano valse a nulla, scegliersi un paradossale punto medio, in periglioso equilibrio fra silenzio e corralità, fra monovalenza e polisemanticità delle immagini-definizioni. Non deve lasciarsi catturare e irretire da un significato, che impoverirebbe il senso della ricerca e darebbe morte sicura, ma neppure lasciarsi stregare e ammutolire dalla difficoltà suprema del suo compito espressivo, dall'assenza di volto e di nome che sono gli attributi fondamentali del reale secondo il suo punto di vista. Deve, in una parola, negare e affermare a un tempo, deve essere relativo e assoluto, credere per fede e provare secondo ragione, a metà strada esatta fra empirismo e metafisica, fra religiosità e ateismo. Il suo atteggiamento mimetico nei confronti di Moby Dick, la polivalenza simbolica della sua lingua che è pari al linguaggio della realtà, che lo replica e ricostruisce a un tempo, non vuole essere strumentale e subalterno; e perciò passivo e inerte. Le affermazioni che egli fa sono chiare: Ismaele dice quanto disperato sia il suo sforzo e, in un sol tratto, quanto necessario e inevitabile; dice la necessità, l'assenza di libertà di questo essere esistenziale, di questa caccia alla verità, e insieme il suo *dover essere*, la libertà, scelta e imposta a un tempo, dell'esistenza, afferma l'inutilità dello sforzo razionale, la sua conaturata sterilità, e contemporaneamente il suo inesausto desiderio d'essa: perché, in ultima analisi, la vera posta in gioco, non è Moby Dick, ma la propria possibilità d'esistere in quanto dimensione espressiva e fantastica, in quanto percezione artistica del reale.

Ed è per questo che, quando il mare stende il suo sudario sull'ultima, tragica scena della caccia e torna identico a sè *come se* nulla fosse accaduto, in realtà ciò che resta di Ismaele è

questa sua funzione di testimone, di colui che parla per aver patito e non conosciuto, per fede e non secondo ragione. Ismaele è l'unico che, agli occhi di Melville, ha strappato il solo lembo possibile di mistero esclusivamente perché non l'ha violato. Ma Melville, così facendo, soffocava lo sforzo razionale della sua arte, quello che la figura di Ahab, l'altra faccia di Ismaele, aveva così eroicamente rappresentato pur nella sua negatività, optava per una difesa, dietro il velo di un amore estetico-religioso, rispetto alla realtà, piuttosto che per una sua conoscenza. Di fronte all'impossibilità del compito, era l'arte che gli offriva, attraverso Ismaele, una conciliazione, una sospensione temporanea del suo conflitto ideale.

Fino a *Moby Dick* l'arte per Melville era stata solo uno strumento della ricerca della verità, adesso è il fine, o meglio ciò che resta del suo sforzo conoscitivo, l'emozione, il desiderio insoddisfatto di essa. Melville aveva scelto la dimensione narrativa convinto che il reale fosse conoscibile con i suoi mezzi ed era la conoscenza ciò che veramente gli interessava, e mai la gratuita contemplatività del 'bello' artistico, romanticamente inteso. Ma *Moby Dick* gli svela questa illusione e l'arte gli dà solo quello che le è più congeniale come mezzo d'espressione della realtà, la sua rappresentazione, appunto. Ma rappresentare non è conoscere: è solo *sentire* l'infinita ambiguità di questa dialettica impossibile fra soggetto e oggetto, dare il tutto e non il particolare, patire la contraddizione esistenziale ed espressiva e non risolverla. L'arte è insomma una risposta ideale al mondo, non pratica né etica. È una tregua col mondo, per così dire, tra una guerra e un'altra.

Ed è per questo che il dramma di Melville come uomo e come artista non finisce con *Moby Dick*, ma solo precipita: la ricerca, lo scandaglio ossessivo e disperato di sé lo caratterizzerà d'ora in poi. Ché Ismaele è solo il punto d'arrivo di una ricerca del reale come ricerca di sé, come indagine archetipa sul proprio irrisolto mistero, sulla propria aporia. Con *Pierre*, con *Bartleby* sempre più scopertamente il centro della ricerca è l'io, la propria dimensione esistenziale: e dopo *Moby Dick*,

ciò che veramente ha inizio è la propria stagione all'inferno²⁹. Ismaele, inoltre, contiene già in sé, come modello mitico ed esistenziale, la resa rituale, sublimata, di *Billy Budd*, il mare su cui si salva è già quello, funebremente intonato, su cui si svolge il sacrificio del giovane *ange tombé*. Ismaele è il suo fratello in spirito, l'anello di congiungimento di quella catena per cui passa lo 'shock of recognition' della fratellanza, dell'amore indifeso per il mondo che ha caratterizzato tutti gli eroi epomelvilliani.

Il tono ritualistico e sacrificale di tanta arte melvilliana è anche dovuto, in definitiva, al peso che ha la esperienza culturale e storica: ed è difficile sottrarsi all'impressione che l'arte, la sua funzione, così come Melville l'ha rappresentata in Ismaele, si porti anche, nella sua perplessa, serena e tragica 'fantasia', nel suo incombente senso di nullificazione e impotenza espressive, anche la coscienza dello spessore della storia, della impenetrabile stratificazione dei sensi del mondo. Un senso d'angoscia esistenziale pervade e colora di sé anche i momenti più estatici della contemplazione ismaeliana e lo condanna all'infinito, come il suo biblico nome suggerisce, ad essere il vagabondo d'ogni conoscenza, il figlio derelitto della verità, cui è concessa un'unica, 'formale' certezza, quella di nominare le cose, esprimerle, nominando se stesso, e così sopravvivere: « Call me Ishmael ».

VITO AMORUSO

29. Alla trattazione di questa nuova fase dell'esperienza artistica melvilliana, che ha inizio con *Pierre* e si concluderà, dopo la fondamentale esperienza dei racconti, con *Billy Budd*, contiamo di dedicare, nel prossimo futuro, uno studio che completi l'arco della vicenda artistica di Melville qui esaminata fino al suo momento culminante di conquista e di svolta.