

## LE POESIE « ITALIANE » DI HERMAN MELVILLE

« After 1856, thrown back upon himself for incentive and approbation, he produced chiefly fragments . . . But these fragments, though incomplete and inharmonious in themselves, are all broken off the same falling mass, and are all expressive of an absorbing inward drama of personal endurance. All, too, are mimetic of the rare personal integrity of a singularly liberal and responsive mind »<sup>1</sup>. Così Warner Berthoff giudica le opere melvilliane dell'ultima fase, che, incominciata dopo la pubblicazione di *The Confidence Man* e la sua visita in Europa e nel bacino del Mediterraneo, durò fino alla morte. Questo lungo periodo di 34 anni è segnato dal volgersi di Melville, è noto, quasi esclusivamente alla scrittura in versi (le uniche eccezioni sono *Billy Budd*, tre conferenze e gli incompleti *Burgundy Club Sketches*), come se, a quel punto della sua carriera letteraria e della sua vita privata, « his spontaneous ego or self-consciousness no longer played an all commanding role »<sup>2</sup> ed egli scegliesse la forma poetica perché la più adatta a rendere, allusivamente, la tremenda incertezza e la profonda tristezza che considerava tipiche della condizione umana. Secondo, infatti, quanto osservato da uno dei suoi critici più appassionati ed acuti, Alfredo Rizzardi, Melville sarebbe stato spinto alla composizione poetica per la « necessità di approfondire l'esplorazione dell'anima umana, e il suo destino chiuso nei limiti terreni, quasi in essa avesse intuito il principio e la fine di una elusiva

1. WARNER BERTHOFF, *The Example of Melville*, Princeton 1962, p. 61.

2. WILLIAM ELLERY SEDGWICK, *Herman Melville: The Tragedy of Mind*, Cambridge, Mass. 1944, p. 202.

realtà, con quell'agile, fulmineo mezzo di conoscenza che è la poesia »<sup>3</sup>. Non sempre, tuttavia, egli raggiunse nella produzione poetica quell'equilibrio, quella « forma », che, sola, avrebbe potuto controllare ed armoniosamente comporre lo sconnesso, talvolta perfino spigoloso, contenuto. Melville avrebbe potuto così diventare il poeta in versi della sua epoca: il geniale interprete delle vibrazioni di un periodo di transizione. La sua poesia, invece, sebbene certamente abbia un'originale qualità visionaria, a volte altamente percettiva, spesso manca di omogeneità e di fluidità.

La maggior parte dei critici che l'hanno studiata sono per lo più inclini a considerarla come l'opera marginale di un grande romanziere, piuttosto che come il frutto autenticamente autonomo di una vocazione ed ispirazione precise. F.O. Matthiessen emette il giudizio più severo, quando scrive: « Few of his poems reveal anything like the mastery of organic rhythm to be found in his best prose. He had become an apprentice too late to a new craft »<sup>4</sup>. E, altrove, commenta: « His poetry, though very illuminating for his inner biography, adds little to his stature as an artist »<sup>5</sup>. Willard Thorp ritiene che: « Only a few of the poems . . . achieve the artistic unity of rhythmical exactness, propriety of image and melodic beauty which the best poetry possesses »<sup>6</sup>. Altri studiosi sembrano più disposti a prenderne in considerazione anche i pregi oltre che le manchevolezze. Così Newton Arvin dapprima afferma: « Critically speaking, and from the point of view of poetic value, almost nothing Melville later did is comparable to his one very great book »<sup>7</sup>, riferendosi a *Moby Dick*, ma più tardi concede: « Melville's work as a poet has far too marked and masculine a character to be neglected or forgotten . . . It is true

3. ALFREDO RIZZARDI, « La poesia di Herman Melville », *Studi Americani* 1, Roma 1955, p. 162.

4. HERMAN MELVILLE, *Selected Poems*, ed. F. O. MATTHIESSEN, Norfolk Conn. 1944, p. 6.

5. F. O. MATTHIESSEN, *American Renaissance*, New York 1960, p. 494.

6. *Herman Melville*, ed. WILLARD THORP, New York 1938, p. xciv.

7. NEWTON ARVIN, *Herman Melville*, New York 1950, pp. 217-18.

that poetry was a kind of afterthought for Melville, that he is primarily a prose writer . . . however . . . if Melville's poems have a strongly prosaic quality, this is their distinction, not their defect »<sup>8</sup>. Anche Warner Berthoff sostiene che: « The poetry . . . shows little enough of technical facility, or what Hopkins called « the common teachable element » of rhetoric and prosody ». Ma, pure, ammette: « here and there it does show some of the qualities of the greatest poetry — particularly in its strong emotional control and intellectual energy . . . and in the nervous expressive power with which now and again it lifts itself to its most intense concerns »<sup>9</sup>. E Robert Penn Warren, in un illuminante articolo, scrive: « if his poetry is, on the whole, a poetry of shreds and patches, many of the patches are of a massy and kingly fabric — no product of the local cotton mills »<sup>10</sup>.

Va infatti tenuto presente che quando incominciò a scrivere poesia: « no more than any other gifted contemporary could Melville count on an established native poetic craft, upon a set of living conventions and resources he could possess himself of, and exploit for his own purpose. By the early eighteen-sixties, American poetry was getting worse, not better . . . Indeed, the characteristic effect of his best poetry, like that of his best prose, is that of a struggle with incompatible materials and intractable language suddenly releasing an insight and an idiom of remarkable poise and beauty »<sup>11</sup>. In realtà, però, la difficoltà, l'esaltazione, quasi, della lingua poetica di Melville, per l'appunto, non sembra sempre essere dettata da una lucida forza di concezione; e mentre a volte è possibile sostenere ciò

8. *Ibidem*, p. 262. Altrove Arvin riconosce: « the elements of a genuine newness in Melville's poetry » (« Melville's Shorter Poems », *Partisan Review*, 10, 1949, p. 1035).

9. WARNER BERTHOFF, *The Example of Melville*, cit., p. 16.

10. ROBERT PENN WARREN, « Melville the Poet », *The Kenyon Review*, viii, 1946, p. 213. RONALD MASON in *The Spirit above the Dust*, London 1951, p. 210, giustamente sottolinea: « the metaphysical bent of Melville's matured mind and his somewhat irregular ability to coordinate his intuition with his intellect ».

11. *Herman Melville*, ed. R. W. B. LEWIS, New York 1962, pp. 24-5 della Introduzione.

che Elémire Zolla afferma a proposito di *Clarel*: « A tutta prima qualsiasi lettore viene respinto dal linguaggio contorto, poiché ci vuole un certo numero di riletture prima di scoprire che non esiste forzatura che non sia inevitabile, dettata da una costruzione a ellissi tesa a ottenere il massimo di compressione »<sup>12</sup>, altre volte siamo lasciati con l'impressione che la percezione poetica non sia risolta e non ci rimane che l'angoscia di una ricerca disperata, di un desiderio conoscitivo insoddisfatto, di una emozione prepotente, ma incapace di penetrare nell'essenza, di « vedere » ed esprimere il simbolo.

Se, in generale, la produzione poetica di Melville non è stata spesso analizzata a fondo, un'attenzione ancora minore è stata data alle singole raccolte, con l'eccezione forse di *Battle-Pieces*. Per esempio, *Timoleon*, un gruppo di poesie pubblicate privatamente nel 1891, non ebbe recensioni allora<sup>13</sup>, e poche in seguito. Ci interesseremo soprattutto di alcune di queste ed in particolare di quelle di soggetto italiano che formano la sezione intitolata « Fruit of Travel of Long Ago » e che si riferiscono al viaggio in Italia compiuto dall'autore nel 1857.

Melville intraprese questo viaggio mentre era in uno stato di grande depressione psichica; egli, dunque, sentì il bisogno di ritornare sul mare per rinfrescare e rinvigorire la sua vena artistica e per ricattare così un nuovo senso della realtà. Perché, come Ishmael, Melville credeva che l'acqua fosse: « the image of the ungraspable phantom of life; and this is the key to it all »<sup>14</sup>. In effetti lo definì giustamente Cesare Pavese, ed egli fu sempre, baleniere e poeta<sup>15</sup>; e la sua frontiera fu sul mare,

12. HERMAN MELVILLE, *Clarel*, note e trad. di ELÉMIRE ZOLLA, Torino 1965, p. 5 della Introduzione. Robert Penn Warren ha osservato che: « He was aiming at a style rich and yet shot through with realism and prosaism, ... fluid and various because following the contours of his subject, or rather the contours of his complex feelings about his subject ». (ROBERT PENN WARREN, « Melville's Poems », *The Southern Review*, 3, 1967, p. 807).

13. HUGH W. HETHERINGTON, *Melville's Reviewers*, University of North Carolina Press 1961, p. 278.

14. HERMAN MELVILLE, *Moby Dick*, New York 1958, p. 3.

15. CESARE PAVESE, « Herman Melville, il baleniere letterato », in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino 1951, p. 77.

sfondo o protagonista, smisurato e tremendo, di quasi tutte le sue opere. Dai suoi viaggi egli derivò il materiale per molte di esse e, inoltre, presentò molti dei suoi personaggi in viaggio, poiché riteneva che: « Travel to a large and generous nature is as a new birth »<sup>16</sup>.

Ma, in questa circostanza, Nathaniel Hawthorne, che lo vide appena arrivò in Europa dagli Stati Uniti, scrisse in *The English Notebooks* che: « he did not anticipate much pleasure in his rambles, for that the spirit of adventure is gone out of him »<sup>17</sup>; e, infatti, una nota di stanchezza, di malinconia, è costantemente presente sia nel diario sia nelle poesie, che ci parlano di un uomo tormentato, mai veramente libero e aperto alle impressioni come lo sono di solito i turisti. Sovente egli è anzi incline a proiettare sullo sfondo del paese straniero i suoi problemi, le sue elucubrazioni; proprio da questa presenza quasi ossessiva di temi personali deriva una scarsa capacità di universalizzazione, come ha notato Willard Thorp<sup>18</sup>, tanto che a volte, le sue poesie non sono più che versi occasionali. Anche Gabriele Baldini ritiene che in molte poesie di *Timo-leon*: « predominano impressioni di viaggio piuttosto convenzionali, e convenzionalmente trattate... non si distaccano troppo... da una facile improvvisazione di circostanza e ci riportano, tutto sommato, al Melville svenevole e floreale di *Mardi* »<sup>19</sup>.

Melville arrivò in Italia dalla Grecia il 13 febbraio 1857 e vi rimase fino al 15 aprile, quando partì per la Svizzera. Due mesi non sono certamente sufficienti per conoscere un nuovo paese, specialmente se si è desiderato per anni di visitarlo, ma

16. MERTON M. SEALTS, *Melville as Lecturer*, Cambridge, Mass. 1957, p. 184. La conferenza « Traveling » fu tenuta da Melville nell'anno 1859-60.

17. NATHANIEL HAWTHORNE, *The English Notebooks*, ed. RANDALL STEWART, New York 1941, p. 437. Alcune pagine prima, p. 432, Hawthorne aveva commentato: « I do not wonder that he found it necessary to take an airing through the world, after so many years of toilsome pen-labor and domestic life ».

18. *Herman Melville*, ed. WILLARD THORP, *cit.*, p. xciv.

19. GABRIELE BALDINI, *Melville o le ambiguità*, Milano 1952, p. 177.

puntigliosamente egli si sforzò di capirlo e soprattutto non perse opportunità per vedere il massimo.

Quando lo scrittore giunse in Europa la prima volta, nel 1849-50, aveva sperato di venire in Italia ed era molto entusiasta di questo progetto, come si vede da una lettera di Evert Duyckinck al fratello George: « Melville put me all in a flutter the other evening by proposing that I should go to Europe with him on a cheap adventurous flying tour of eight months, compassing Rome ! »<sup>20</sup> e dal diario dello stesso Melville, mentre navigava alla volta di Londra: « Read account of Venice in Murray. »<sup>21</sup>. Egli, dunque, si preparava in anticipo per un viaggio che, però, poi non poté fare per mancanza di denaro: « Bad news enough — I shall not see Rome — I'm floored »<sup>22</sup>. Fortuna migliore gli arrise, invece, sette anni più tardi: « Herman Melville starts on another European pilgrimage . . . He goes to Italy »<sup>23</sup> annuncia di nuovo Evert Duyckinck; e questa volta il sogno si avverò.

Dopo aver visto le splendide rovine ed i magnifici paesaggi della Grecia e del Medio-Oriente, attraverso lo stretto di Messina, Melville sbarcò a Napoli. Nel diario, scritto in stile stringato, quasi telegrafico, egli annotò, con ortografia spesso incerta, le sue osservazioni sul paese e la cronaca, non di rado imprecisa, delle sue giornate ansiose e solitarie. Come è stato detto: « Le pagine più vive del suo diario saranno dunque quelle dove da una considerazione tutta intellettuale degli oggetti e dei luoghi (molto meno delle persone, che solo raramente sembrano ormai sollecitare la sua curiosità) egli ha l'occasione di esprimere un giudizio per così dire di secondo grado, di effettuare una collocazione razionale e spesso anticonfor-

20. ELEANOR MELVILLE METCALF, *Herman Melville, Cycle and Epicycle*, Cambridge, Mass. 1953, p. 64.

21. *Journal of a Visit to London and the Continent by Herman Melville 1849-50*, ed. Eleanor Melville Metcalf, Cambridge, Mass. 1948, p. 11.

22. *Ibidem*, p. 35.

23. ELEANOR MELVILLE METCALF, *Herman Melville, Cycle and Epicycle*, cit., p. 159.

mista di un oggetto e di un argomento qualsiasi »<sup>24</sup>. Da questo atteggiamento tutto introverso, che non conosce abbandoni sentimentali, ma continuamente registra ciò che la realtà nella sua perenne unicità gli presenta solamente come conferma della sua sconsolata visione del mondo<sup>25</sup>, nascono, allora, le occasioni per la sua poesia.

Napoli e Roma sono i luoghi che lo colpiscono di più per i colori, la storia, e l'arte. Dopo Roma, la produzione poetica e l'ispirazione di Melville diventano più rapsodiche e gli appunti assumono sempre di più il carattere di frammenti frettolosi, scabri, anche se vividi e penetranti. Napoli gli piacque moltissimo e, nel diario, perfino le frasi più ellittiche hanno il potere di riprodurre le sue impressioni con particolare risonanza:

Dim mass of Vesuvius soon in sight . . . Soon, *smelt* the city. Brilliant lights . . . Struck by first appearance of Naples. Great crowds, noble streets, lofty houses . . . Old crater of Pompeii. Modern crater like old abandoned quarry — burning . . . Red and yellow. Bellowing. Bellows. flare of flame. Went into crater. Frozen liquorice. — Came down with a rush. Dusk<sup>26</sup>.

Il passo ci porta già nel clima della sua poesia ricca di assonanze ed allitterazioni.

Napoli e i dintorni gli forniscono l'ispirazione per quattro componimenti che rivelano in Melville un sottile senso di osserva-

24. HERMAN MELVILLE, *Diario Italiano*, trad. e introd. di GUIDO BOTTA, Roma 1964, p. 33 dell'Introduzione.

25. Significativi sono al riguardo sia i numerosi paragoni che egli instaura tra il nuovo e il già conosciuto (alla maniera, peraltro, di quasi tutti i viaggiatori): « Approaching Venice like approaching Boston from the West », « Took steamer at Como. Like going to Lake George », « Turin is more regular than Philadelphia », sia le considerazioni dolenti che trae da ciò che osserva: « Surely man is a strange animal. Diving into the bowels of the earth rather than building up towards the sky. How clear an indication that he sought darkness rather than light », « At dinner table accosted by singular young man . . . talked like one to whom the world was delightful. May it prove so », « Significance of the Last Supper. The joys of the banquet soon depart ». (*Journal of a Visit to Europe and the Levant by Herman Melville*, ed. HOWARD C. HORSFORD, Princeton 1955, pp. 227, 239, 242, 186, 219-20, 238).

26. *Ibidem*, pp. 176-78.

zione per il paesaggio ed un vivo interesse per le condizioni politiche e sociali della città.

« Pausilippo » è un amaro lamento sull'infelicità degli uomini e la crudeltà della vita, che niente può mitigare, neppure la vista delle bellezze naturali. A Pompei egli tristemente aveva annotato: « Same old humanity. All the same weather (whether) one be dead or alive »<sup>27</sup>. E a Posillipo aveva ammesso, con disappunto: « At Posilipo found not the cessation which the name expresses »<sup>28</sup>. Sebbene il paese gli fosse molto piaciuto come mostra questa nota:

Wonderful old ruined palace at Pausolippo. Sea-palace — The road. Villas, grotts, summer-houses — ravines — towers etc. Such a profusion and intricacy of grotto, grove, gorge villa hill, that it takes some time and patience to disentangle such snarls of beauty<sup>29</sup>.

In « Pausilippo »<sup>30</sup> la scena, vista ironicamente come totalmente incapace di dare sollievo alle pene del cuore, è presentata con vivezza ed intimamente legata alla storia di Silvio<sup>31</sup>, anche se, nel complesso, è appesantita da toni troppo sentimentali.

La prima strofa si apre con una descrizione di paesaggio da favola e con una visione di gioia pagana:

A hill there is that laves its feet  
In Naples' bay and lifts its head  
In jovial season, curled with vines.  
Its name, in pristine years conferred  
By settling Greeks, imports that none  
Who take the prospect thence can pine,

27. *Ibidem*, p. 177.

28. *Ibidem*, p. 180.

29. *Ibidem*, p. 188.

30. *Collected Poems of Herman Melville*, ed. HOWARD P. VINCENT, Chicago 1947, pp. 242-45.

31. Melville nomina Silvio Pellico anche in *Clarel*, London 1924, vol. 1, p. 149: « So Sylvio Pellico from cell-door/Forth tottering, after dungeoned years, / Crippled and bleached, and dead his peers ». J. G. Whittier, scrittore che Melville conosceva molto bene, nella poesia di una raccolta del 1850 aveva nominato il Pellico (« The Prisoners of Naples »); questi, incidentalmente, aveva visitato la città nel 1847.



For such the charm of beauty shown  
 Even sorrow's self they cheerful weened  
 Surcease might find and thank good Pan.

A questa strofe si contrappone l'ultima, che ci riporta, invece, alla tristezza della realtà; la successione di parole che indicano abulia, indifferenza, oblio, è echeggiata dalla ripetizione della liquida, sostenuta, quasi ad indicare un dolore ormai placato, ma mai risolto, dalla sibilante, che a sua volta richiama il nome del protagonista:

It ceased. In low and languid tone  
 The tideless ripple lapped the passive shore;  
 As listlessly the bland untroubled heaven  
 Looked down as silver doled was silent given  
 In pity — futile as the ore!

Nessun luogo celestiale esiste sulla terra e, quindi, la speranza di trovarne uno è mera illusione:

But I've looked upon your revel —  
 It unravels not the pain:  
 Pausilippo, Pausilippo,  
 Named benignly if in vain!

Qui il gioco di parole sul significato etimologico del nome Posillipo crea una solenne ironia. La conferma di questa incapacità della natura ad aiutare l'uomo è data dalla malinconica vista del vecchio Silvio, che, « spiritless and spent », dopo aver sofferto una lunga prigionia sale sulla collina con la figlia, « his mouth-piece mere ». A loro « Pausilippo » non serve, non provoca alcun incantesimo, non evoca visioni di « Fulfilment and fruition », ma è solo spettatrice muta ed inerte del loro affanno. E il poeta non può reprimere il suo dolente scetticismo. È sua, infatti, la voce che ad un tratto, attraverso il canto di Silvio, si spezza nel grido:

Pausilippo, Pausilippo  
 Pledging easment unto pain,  
 Shall your beauty even solace  
 If one's sense of beauty wane?

Il dramma personale interiore, l'ossessione dell'artista stravolto dalla paura di non poter più creare, domina questa, come molte delle poesie nella raccolta.

Sebbene verso la fine le strofe diventino ripetitive e digressive, il tetrametro giambico generalmente dà al componimento un tono misurato; la abbondanza di parole arcaiche, spesso rafforzate da suoni forti e vibrati, se di primo acchito appesantisce la lettura, contribuisce peraltro a darle un certo vigore:

Hillward the quelled enthusiast turned,  
Unmanned, made meek through strenuous wrong,  
Preluding, faltering!

Gli accenti sono forti, il ritmo è sostenuto, le consonanti si rafforzano tra di loro e rafforzano il significato delle parole, ma dominano per contrasto le liquide che evocano la condizione di umiliata sofferenza ed incertezza di Silvio. In altra strofe il suono è carezzevole e il cadenzato movimento giambico conferisce un senso di piacevole naturalezza e musicalità all'immagine:

Could light-airs that round ye play  
Waft heart-heaviness away  
Or memory lull to sleep,  
Then, then indeed your balm  
Might Silvio becharm,

Attraverso questo alternarsi di toni si stabilisce una relazione drammatica tra l'uomo e la natura, cosicché entrambi, per contrapposizione, vengono reinterpretati.

Se lo spettacolo naturale è occasione al poeta qui per mostrare ancora una volta l'indifferenza della natura alla sorte dell'uomo, diverso è invece il tono e più vasto il significato di « *The Ravaged Villa* »<sup>32</sup>.

In essa Melville rappresenta con grande efficacia il senso di un'età artistica, florida e maestosa, soffocata da una arida e materialista: i vasi silvani sono solo « shards », i rovi in-

32. *Collected Poems of Herman Melville, cit.*, p. 222. Il. C. Horsford ritiene che Melville si riferisca qui ai resti della villa di Vedio Pollione a Pozzuoli. (*Journal of a Visit to Europe and the Levant, cit.*, p. 180).

vadono « the fountain of the sun », gli sterpi scacciano i fiori e il busto di Apollo viene con disprezzo distrutto per farne materiale per la torre di Mammona. La rappresentazione non è affatto sentimentale, non c'è né languore né affettazione: la violenza della distruzione di un passato di bellezza e di grazia è rappresentata con forza e dolore, ma anche con precisione e lucidità. Lo sdegno per lo scempio, che il poeta può solo registrare, si spezza in un singhiozzo solo al quarto verso, in cui il punto esclamativo segna il suo commosso ripiegarsi in un'immagine di grande tenerezza:

In shards the sylvan vases lie,  
 Their links of dance undone,  
 And brambles wither by thy brim,  
 Choked fountain of the sun!  
 The spider in the laurel spins,  
 The weed exiles the flower:  
 And, flung to kiln, Apollo's bust  
 Makes lime for Mammon's tower.

Ma il significato della breve poesia è ancora più profondo: il poeta non piange solo un mondo scomparso, ma si duole soprattutto per la sopraffazione della verità (la « fountain of the sun ») e della poesia (« the laurel » e « Apollo's bust ») nel mondo moderno. Melville raggiunge qui un equilibrio perfetto tra oggetto visibile e molteplicità di significati, tra il reale ed il simbolico. Le rime scorrono facilmente e le immagini compatte, efficaci ed originali sono cariche di significato; e poiché le idee sono chiare ed organiche non danno origine a confuse ambiguità, ma solo a complesse evocazioni. Lo spunto che la realtà gli offre viene veramente esplorato e vissuto dall'artista fino in fondo. Possiamo in questo caso veramente dire con il Rizzardi che: « Poesia per Melville era innanzi tutto e solamente una forma di conoscenza, per cui la parola, l'immagine, il suono, il ritmo, la rima impiegata dovevano coincidere perfettamente — non con uno schema che preesisteva — ma con la cosa veduta, colta nel suo apparire alla coscienza, caricata del massimo di intensità fantastica ed

emotiva »<sup>33</sup>. Il tono triste, pensoso di queste poesie è, invece, assente dalle due lunghe narrative in versi, di oltre seicento versi l'una, raggruppate sotto il titolo: « Marquis de Grandvin ». Esse sono, infatti, permeate da un franco, gaio spirito conviviale; apparvero per la prima volta nel 1924, e furono probabilmente scritte in tempi diversi.

« Naples in the Time of Bomba » è ancora viva delle impressioni che la città lasciò sullo scrittore, con i suoi colori, la sua atmosfera, la sua gente scanzonata e generosa. Leggiamo nel diario:

Gayest city in the world . . . Apt representation of that heedlessness, benignly ordained, of man which prevents him one generation from learning from a past. — « Let us eat, drink, and be merry, for tomorrow we die ». Such seems the lesson learned by the Neapolitans from their scenery<sup>34</sup>.

Anche la natura, che pure sembra essere allegramente pittoresca, in realtà è pericolosa: « The beauty of the place, in connection with its perilousness . . . »<sup>35</sup>. La consapevolezza della incongruità della situazione si riflette nel tono vacillante, paradossale delle due narrative. Per questa, Melville derivò l'ispirazione e lo spunto dall'osservazione del movimento, del carattere della città, dominata dai Borboni, in condizioni economiche disastrose, afflitta da distinzioni sociali tragiche. Eppure allo straniero, che sbalordito vaga per la città, fatto segno delle attenzioni della folla:

Balconics with women. Cloth on ground. They gave way, after natural reluctance. Merriment. Turned round and gave the most grateful and graceful bow I could . . . Felt prouder than an Emperor<sup>36</sup>.

i napoletani sembrano cantare:

If bayonets flash, what vineyards glow!  
Of all these hells of wrath and wrong

33. HERMAN MELVILLE, *Poesie*, a cura di ALFREDO RIZZARDI, Bologna 1960, p. 53.

34. *Journal of a Visit to Europe and the Levant*, cit., pp. 187-88.

35. *Ibidem*, p. 188.

36. *Ibidem*, p. 184.

How little feels the losel light  
 Who, thrown upon the odorous sod  
 In this indulgent clime of charm  
 Scarce knows a thought or feels a care  
 Except to take his careless pleasure:  
 A fig for Bomba! life is fair  
 Squandered in superabundant leisure! <sup>37</sup>.

Il ritmo è vigoroso e marcato, il vocabolario efficace, le allitterazioni sottolineano il tono popolaresco della composizione, le immagini, cariche di movimento e di effetto visivo, contribuiscono ad accrescere il senso di caos creato dalla città. Gli episodi si succedono agli episodi, ma il più importante è quello in cui una graziosa fanciulla dona al poeta una rosa:

A buoyant nymph on odorous wing  
 Alighting on the landeau-step,  
 Half hovering like a humming-bird,  
 A flower pinned to my lapelle <sup>38</sup>.

Nel clima carnevalesco e da operetta in cui si svolge la narrativa, la rosa, come è stato giustamente osservato, costituisce il solo punto fermo: « una rosa, emblema del bene come abolizione del futuro (fonte dell'ansia) e del passato (fonte dell'inibizione), segno festoso della precarietà accettata e perciò perfetta » <sup>39</sup>.

Melville conclude con una evocazione della complessa storia di Napoli, dalla antichità a Garibaldi, suo liberatore; ma le sue sensazioni sono ambigue.

Egli infatti non sa se rallegrarsi con la città per il suo affrancamento dopo secoli di disperazione o se rimpiangere un mondo che, perlomeno, impediva il sopravvento del « com-

37. *Collected Poems of Herman Melville, cit.*, p. 344.

38. *Ibidem*, p. 347.

39. ELÉMIRE ZOLLA, « Melville dinanzi al Risorgimento ed alla guerra di secessione », *Italia e Stati Uniti nell'età del Risorgimento e della guerra civile*, Firenze 1969, p. 10.

monplace » e permetteva agli abitanti, come il giovane Carlo <sup>40</sup>, di essere: « In beauty sensuously serene ».

I ritmi della poesia sono variati, il linguaggio ridonda di espressioni arcaiche, ma le impressioni registrate sono fresche e calzanti.

« At the Hostelry » <sup>41</sup> riproduce una piacevole, vivace discussione tra artisti sulla scomparsa del pittoresco. Questa poesia fu probabilmente scritta da Melville intorno al 1871, periodo in cui si interessò del realismo nelle arti figurative. La parte che più ci interessa è la prima, che tratta della storia italiana. « At the Hostelry » si apre con una potente immagine di Napoli, bella ed infelice:

And beauty's charm, where Nature reigns,  
Nor crimes nor codes may quite subdue,  
As witness Naples long in chains  
Exposed dishevelled by the sea <sup>42</sup>.

Successivamente, con la visione di Garibaldi, il movimento delle strofe diventa esultante; il poeta eleva, infatti, un peana all'eroe dei due mondi: « who in no paladin age was knightly » <sup>43</sup> e a Cavour, che abilmente riuscì nel « forging into fact a dream » e unì l'Italia « cut up, divided, / Nigh paralysed, by cowls misguided » <sup>44</sup>. Melville passa poi in ironica rassegna i vari dominatori del paese: il vile re di Napoli, che in gran fretta fugge con tutti i suoi bauli, il gottoso granduca di Toscana, il Papa ed i preti, e la « Croatian horde » che finalmente abbandona Venezia.

Ma, come nell'epoca moderna non c'è spazio per il pittoresco, così l'autore riflette che anche le figure romantiche e pittoresche, appunto, come Garibaldi non possono più esistere.

40. In *Redburn*, al capitolo intitolato proprio « Carlo », Melville aveva descritto un fanciullo napoletano che, bello e triste, suonava un organetto (HERMAN MELVILLE, *Redburn*, New York 1957, p. 241).

41. *Collected Poems of Herman Melville*, cit., pp. 313-38.

42. *Ibidem*, p. 313.

43. *Ibidem*, p. 314.

44. *Ibidem*.

Ciò che colpisce maggiormente in queste due narrative è il tono di patriottico entusiasmo con cui lo scrittore guarda alle vicende risorgimentali e soprattutto la conoscenza che mostra di possedere della storia italiana. Molto raramente gli artisti americani, come si sa, si occuparono tanto delle nostre condizioni politiche e sociali. La simpatia per gli oppressi ed un genuino interesse per le vicende dell'uomo si svelano in lui, dunque, anche in queste meditazioni, tra il serio ed il faceto, sulla entusiasmante Napoli.

Certamente Melville non riuscì mai a fare sua la filosofia della vita dei suoi abitanti, abbandonandosi al flusso delle cose senza porsi troppe domande, tuttavia, gli dovette apparire auspicabile un atteggiamento che, pur non nascondendosi la tragicità del mondo, riusciva a mantenersi interiormente libero e lieto:

... to wait the boat  
That ferries (so the pilots say),  
Yes, ferries to the isles afloat,  
The floating Isles of Paradise  
If God's Aegean far away! <sup>45</sup>.

Roma fu la città che lo turbò di più. Il primo giorno del suo soggiorno, tuttavia, annotò con tristezza: « Rome fell flat on me. Oppressively flat » <sup>46</sup>, come è naturale data la lunga aspettazione. E scrisse inoltre: « No place where lonely man will feel more lonely than in Rome » <sup>47</sup>. Ma presto fu affascinato dalla sua arte e dal suo passato. Gli appunti hanno spesso il colore delle stampe del Piranesi <sup>48</sup>: « Went to Baths of Caracalla. Wonderful. Massive. Ruins form, as it were, natural bridges of thousands of arches » <sup>49</sup> e ancora: « The four fountains — Monte Cavallo — colossal horses from ruins of baths-

45. *Ibidem*, p. 345.

46. *Journal of a Visit to Europe and the Levant*, cit., p. 190.

47. *Ibidem*, p. 192.

48. Melville conosceva l'opera dell'incisore italiano, come è evidente in *Clarel*: « In Piranezi's rarer prints, / Interiors measurelessly strange, / Where the distrustful thought may range / Misgiving still » (HERMAN MELVILLE, *Clarel*, cit., vol. I, p. 316).

49. *Journal of a Visit to Europe and the Levant*, cit., pp. 192-93.

like finding the bones of the mastadon — gigantic figures emblematic of gigantic Rome »<sup>50</sup>. L'aspetto « colossale » della città lo colpì molto, perché egli vi ravvisò il segno della grandezza della storia del suo popolo, semplice e potente.

« The Age of the Antonines » è proprio un inno alla pace, alla genuinità ed integrità raggiunte dai romani sotto quella dinastia<sup>51</sup>. Il poeta sogna un ritorno alla classicità e, addirittura, invoca una simile età per l'America: « Ah, might we read in America's signs / The Age restored of the Antonines »<sup>52</sup>. L'abbondante retorica mostra anche, però, come egli si rendesse ben conto che questi ritorni non sono possibili, né, in ultima analisi, veramente augurabili.

Nell'antichità romana, tuttavia, Melville trovò un principio grande ed eterno: l'arte, espressa nella scultura e nell'architettura. L'arte classica significò per lui quel perfetto equilibrio, quella unione di opposti, quell'archetipo, che aveva cercato e già intravisto in Grecia. William Ellery Sedgwick così interpreta la sua ammirazione per essa:

He was reaching for the « sensational presentiment » of something the opposite to what he experienced in *Pierre*, a principle like the law of gravity itself, to counterpoise the anarchy and disintegration of the individual's consciousness when left to his own centrifugence<sup>53</sup>.

Lo scrittore ammirò l'arte antica, dunque, soprattutto perché vide in essa un significato morale: vide, cioè, i segni di una forte e nobile umanità, come osservò nella conferenza che fece negli Stati Uniti al suo ritorno dall'Europa. Egli non espresse mai giudizi competenti; sembra sempre, infatti, scrutare le opere solo per indagarne psicologicamente significati extra-artistici.

50. *Ibidem*, p. 196. Charles Willson Peale (1741-1827) aveva dipinto un celebre quadro intitolato appunto « The Exhuming of the Mastodon ».

51. Melville derivò questa idea da: *The Decline and Fall of the Roman Empire*, di Gibbon, che studiò. (*The Letters of Herman Melville*, ed. M. R. DAVIS and W. H. GILMAN, Yale University Press 1960, p. 238).

52. *Collected Poems of Herman Melville*, cit., p. 236.

53. W. E. SEDGWICK, *Herman Melville: The Tragedy of Mind*, cit., p. 207.



Tuttavia, le opere d'arte gli servirono come elementi catalizzatori per capire ciò che di vero esiste nella vicenda, sempre unica e allo stesso tempo sempre uguale, dell'uomo:

The ancients live while these statues endure, and seem to breathe inspiration through the world, giving purpose, shape, and impetus to what was created high, or grand, or beautiful<sup>54</sup>.

In « After the Pleasure Party », l'architettura e la scultura romana hanno il potere di far prendere alla protagonista coscienza del suo vero posto nel mondo, nonostante sia sopraffatta dal dolore.

La poesia, una delle più belle della intera raccolta, si apre su di un paesaggio incantato, paradisiaco, grandioso e lussureggiante:

Behind the house the upland falls  
With many an odorous tree —  
White marbles gleaming through green halls,  
Terrace by terrace, down and down,  
And meets the starlit Mediterranean Sea<sup>55</sup>.

Su questo sfondo rarefatto sono proiettate le pene d'amore di Urania, la vergine dedicata alla scienza. Ma la scena si sposta più tardi:

But late in Rome  
(For queens discrowned a congruous home)  
Entering Albani's porch she stood  
Fixed by an antique pagan stone  
Colossal carved . . .

. . . . .  
Swayed by its influence, long she stood,  
Till surged emotion seething down,  
She rallied and this mood she won.

Urania, che ha ormai capito l'importanza dell'amore, a Villa Albani<sup>56</sup>, di fronte alla statua di Minerva, è colta da

54. MERTON M. SEALTS, *Melville as Lecturer, cit.*, p. 154.

55. *Collected Poems of Herman Melville, cit.*, pp. 216-21.

56. Melville visitò due volte questa villa (*Journal of a Visit to Europe*

un'altra illuminazione: non la fede religiosa, a cui per un attimo aveva sperato di potersi abbandonare, ma un nuovo modo di vivere « per l'arte », un'arte « animata » dalla pienezza della vita, è la soluzione dei suoi tormenti. L'equilibrio tra intelletto e cuore è il messaggio che la protagonista ricava dalla classicità:

O Self-reliant, strong and free,  
Thou in whom power and peace unite,  
Transcender! raise me up to thee,

. . . . .  
Fond appeal.

For never passion peace shall bring,  
Nor Art inanimate for long  
Inspire.

Senza una reale comprensione ed interdipendenza dei due elementi né la vita, né l'arte è possibile, riflette Melville<sup>57</sup>. La poesia ha momenti di forte intensità drammatica: il vocabolario inusitato, arricchito da termini scientifici<sup>58</sup>, rompe davvero la superficie delle cose e raggiunge il centro dei problemi; di fronte alla compostezza del mondo classico è come se il poeta avesse capito con maggiore chiarezza e reso con maggiore felicità i termini di un dilemma che non pretende risposta univoca e definitiva, ma, nel porsi alla sua travagliata sensibilità, è stato illuminato finalmente da una percezione sicura.

Lasciata Roma, Melville andò verso il Nord e visitò le città che si trovano sul percorso classico e quasi obbligato dei turisti del Grand Tour, ma dedicò poesie solo a Pisa, Padova, Venezia e Milano. Questi componimenti non contengono rife-

*and the Levant, cit.*, pp. 195-96, 210 e la nominò anche nella conferenza « Statues in Rome », *Melville as Lecturer, cit.*, pp. 148-49).

57. Quasi tutti i critici che hanno studiato l'autore hanno visto in questa poesia riferimenti autobiografici.

58. Newton Arvin paragona, per questo aspetto, la sensibilità di Melville a quella dei poeti del seicento inglese (NEWTON ARVIN, *Herman Melville, cit.*, p. 265).

rimenti alla storia, alla politica, alla realtà sociale propriamente italiana. L'Italia, infatti, offre in questi casi al poeta soprattutto un suggerimento, un punto di partenza per una meditazione che, per associazione di idee, si porterà sui problemi basilari ed eterni della condizione umana; essa fornisce, insomma, lo spunto solo per una folgorazione visiva e concettuale; l'oggetto osservato e la metafora sono, tuttavia, sempre strettamente, assolutamente, inevitabilmente collegati.

Quando Melville arrivò a Pisa, fu molto colpito dalla cattedrale, un'estremità della quale egli paragonò a « coral grottoes in sea », usando un'immagine che riprenderà anche per la poesia « Venice ». Gli piacquero molto gli affreschi al Camposanto e specialmente la Torre che gli sembrava « like pine poised just ere snapping. You wait to hear crash »<sup>59</sup>. L'estrema precarietà di questo monumento pure nella sua solidità concreta, gli suggerì immediatamente la fragilità della vita, particolarmente nel momento più cruciale, quando tutto può essere deciso per sempre e distrutto.

La poesia, « Pisa's Leaning Tower »<sup>60</sup>, è formata da due strofe; nella prima, attraverso un ricercato, spiritoso gioco di parole e le allitterazioni, Melville comunica in sintesi il senso della incombente, possente massa cilindrica:

The Tower in tiers of architraves,  
Fair circle over cirque,  
A trunk of rounded colonades,  
The maker's master-work,  
Impends with all its pillared tribes,

Con l'eccezione del quarto verso, estremamente povero e troppo ovviamente scelto in funzione della rima, la strofe è veramente felice, specialmente nel suo quinto verso per la forza

59. *Journal of a Visit to Europe and the Levant, cit.*, p. 216.

60. *Collected Poems of Herman Melville, cit.*, pp. 240-41. Melville rammenta la Torre di Pisa anche in *Clarel*: « Like Pisa's Tower confirmed in place, / Nor lacking in subordinate grace / Of lighter beauty ». (Herman Melville, *Clarel, cit.*, vol. II, p. 156).

creata dall'uso del verbo *inconsucto*, che porta avanti l'idea di una unità architettonica compatta, nella sua instabilità: « it will move all together if it move at all, for Pillars all lean with it »<sup>61</sup>, egli aveva scritto nel diario, citando impropriamente da Wordsworth.

Nella seconda strofe Melville immagina che la torre stia dibattendo fra sé la possibilità del suicidio:

And, poisoning them, debates:  
It thinks to plunge — but hesitates;  
Shrinks back — yet fain would slide;  
Withholds itself — itself would urge;  
Hovering, shivering on the verge,  
A would-be suicide!

Il ritmo, alternativamente accelerato e ritardato, dà chiaramente il senso di una tormentosa indecisione, che raggiunge il suo acme nell'ultimo verso in cui gli accenti forti sono rafforzati anche dal punto esclamativo. L'uso di termini arcaici e di espressioni moderne non è fuori posto in questo clima da incubo surrealista. C'è nella poesia unità organica, tematica e strutturale. Nella prima parte, potente e fantasticamente originale, la Torre viene, per così dire, vitalmente esplorata nella sua realtà architettonica, così da diventare la base su cui poggia la seconda immagine. L'intuizione ha la forza di una rivelazione metafisica. Newton Arvin parla giustamente di « metaphorical luminousness »<sup>62</sup>, per questa poesia.

In « In a Church of Padua »<sup>63</sup>, Melville è interessato ad investigare l'impressione orrenda suscitata in lui da un confessionale. Nella prima strofe, il poeta insiste su immagini tette, sinistre, con le quali la chiesa viene paragonata ad una terrificante tomba:

61. *Journal of a Visit to Europe and the Levant*, cit., p. 216.

62. NEWTON ARVIN, *Herman Melville*, cit., p. 280.

63. *Collected Poems of Herman Melville*, cit., p. 241. Nel diario Melville non si sofferma in particolare su nessuna delle chiese della città, ma, presumibilmente, pensa qui alla Basilica di Sant'Antonio.

In vaulted place where shadows flit,  
 An upright sombre box you see:  
 A door, but fast, and lattice none,  
 But punctured holes minutely small  
 In lateral silver panel square  
 Above a kneeling-board without,  
 Suggest an aim if not declare.

L'atmosfera funerea è resa con grande efficacia, mentre la rappresentazione del confessionale sottolinea ironicamente il significato misterioso e pretenzioso del sacramento che vi viene celebrato. La possibilità di comunicazione attraverso la sua barriera e la sua porta chiusa, è, infatti, scarsa come sono piccoli i fori della grata.

La futilità della confessione<sup>64</sup>, già accennata nella prima strofe, diventa il *leitmotif* della seconda, più descrittiva:

Who bendeth here the tremulous knee  
 No glimpse may get of him within,  
 And he immured may hardly see  
 The soul confessing there the sin;  
 Nor yields the low-sieved voice a tone  
 Whereby the murmurer may be known.

Il senso di completa separazione ed assoluta impossibilità a « conoscere » è sottolineato dalle due coppie di avverbi opposti: « without » e « within », « here » e « there ». E al timore e alla vulnerabilità del penitente, « tremulous », si contrappone lo stato di soffocamento, « immured », e nella strofe successiva « inurned », del confessore.

L'inutile, malsano, macabro sondaggio è riassunto nell'espressione finale: « Dread diving-bell! ». Quest'immagine ha una particolare importanza per Melville che la usa spesso; essa implica, infatti, oltre all'idea dell'esplorazione in profondità anche quella di reclusione, isolamento e solitudine. Lo stile, variato, è a tratti sprezzante e ironico:

64. Anche nella Pinacoteca di Torino Melville fu molto colpito dal dipinto di un confessionale (*Journal of a Visit to Europe and the Levant, cit.*, p. 241).

Dread diving-bell! In thee inurned  
 What hollows the priest must sound,  
 Descending into consciences  
 Where more is hid than found.

Non c'è ovviamente un senso né di Padova né dell'Italia in questa poesia in cui vengono catturate solo un'atmosfera e una precisa impressione visiva. Lo scrittore, dunque, non fu per nulla affascinato, come altri suoi connazionali, fra i quali l'amico Hawthorne, dalla possibilità di rigenerazione spirituale implicita nel sacramento della confessione; non si aprono nel suo mondo spiragli di salvezza, come ribadisce ancora il verso finale <sup>65</sup>.

Melville rimase a Venezia solo quattro giorni, ma, come altrove, visitò tutti i luoghi più importanti e ricavò un'impressione generale molto favorevole. Gli piacque soprattutto l'architettura della città. Così commenta, infatti, nel diario: « Perfect decorum. Fine architecture » <sup>66</sup>; e alla fine del suo soggiorno addirittura pensò: « Rather be in Venice on rainy day, than in other capital on fine one » <sup>67</sup>. Lo colpirono moltissimo la profusione di colori e l'abbagliante splendore dei monumenti; del convento armeno, ad esempio, scrive: « Superb vestments, blended with superb light streaming in from shining lagoon through windows draped with rosy silks. chaunting, swinging silver censers — puff of incense at each worshipper. Great gorgeousness of effect » <sup>68</sup>. E in S. Marco ammirò i mosaici ed i pinnacoli che gli avevano dato l'impressione di un: « holyday affair. As if the Grand Turk had pitched his pavilion here for a summers day » <sup>69</sup>. Perfino l'incarnato delle donne veneziane, « clear, rich, golden brown » <sup>70</sup>, gli sembrava aggiungere un tocco particolare all'atmosfera della città. Le due

65. La descrizione di Maramma che Melville fa in *Mardi* evoca questo stesso senso di opprimente severità che egli attribuisce alla chiesa cattolica (HERMAN MELVILLE, *Mardi*, London 1922, vol. II, pp. 3 e seg.).

66. *Journal of a Visit to Europe and the Levant*, cit., p. 228.

67. *Ibidem*, p. 235.

68. *Ibidem*, p. 233.

69. *Ibidem*, p. 235.

70. *Ibidem*, p. 233.

poesie ad essa dedicate mantengono questa distinta qualità pittorica.

In « Venice »<sup>71</sup> Melville esalta l'infaticabile laboriosità dei coralli che, con intento unitario, panteistico, costruiscono gallerie di marmorei merletti nell'Oceano Pacifico<sup>72</sup>:

With Pantheist energy of will  
 The little craftsman of the Coral Sea  
 Strenuous in the blue abyss,  
 Up-builds his marvellous gallery  
 And long arcade,  
 Erections freaked with many a fringe  
 Of marble garlandry,  
 Evincing what a worm can do.  
 Laborious in a shallower wave,  
 Advanced in kindred art,  
 A prouder agent proved Pan's might  
 When Venice rose in reefs of palaces.

C'è freschezza e originalità fantastica nella prima strofe; il vigoroso aggettivo « strenuous » sottolinea con forza l'accanimento con cui il corallo lotta contro i mari per imporre le sue costruzioni, che si elevano quasi a sfida degli elementi. Nella seconda strofe permane il senso di ammirata meraviglia ma, questa volta, per l'uomo che, « laborious », ha costruito la città con costanza, solerzia e gusto. Il riferimento al dio Pan richiama naturalmente l'aggettivo « Pantheist » del primo verso; ma, mentre inizialmente esso voleva significare solo lo sforzo di una collettività, qui sottolinea la potenza della natura che tutto permea e che comunque, concede all'uomo superiorità artistica (si notino i comparativi) sulla « craft », peraltro mirabile, dell'animale.

Nell'altra poesia, « In a Bye-Canal »<sup>73</sup>, Melville rende magistralmente un'emozione totalmente diversa, in modo molto

71. *Collected Poems of Herman Melville, cit.*, pp. 238-39.

72. Melville scrisse di « this wonderful little creature » anche in *Omoo*, New York 1924, p. 56; ROBERT PENN WARREN in « Melville's Poems », *cit.*, p. 853, interpreta questa poesia come espressione della concezione monistica dell'autore, per cui non ci sarebbe soluzione di continuità tra uomo e natura.

73. *Collected Poems of Herman Melville, cit.*, pp. 239-40.

complesso e drammatico. Nei primi quattordici versi, è rappresentato il senso di un ipnotico incantesimo, di una seducente bellezza, ancora più pericolosa a causa della fissità, del silenzio, del languore che grava nell'aria:

A swoon of noon, a trance of tide,  
 The hushed siesta brooding wide  
 Like calms far off Peru;  
 No floating wayfarer in sight,  
 Dumb noon, and haunted like the night  
 When Jael the wiled one slew.

Il senso di pericolo raggiunge il suo apice nei versi seguenti:

And, hark, response I hear!  
 A lattice clicks; and lo, I see  
 Between the slats, mute summoning me,  
 What loveliest eyes of scintillation,  
 What basilisk glance of conjuration!

In questo mondo languido ed indolente, nel gioco di chiaroscuri, nella pausa di un sussurro, il lieve suono metallico della grata dà i brividi e il poeta, nella sua suggestione, cattura quegli sguardi, quegli occhi, quella visione che lo potrebbero uccidere come Sisera. Lo scrittore, che pure ha affrontato gli enormi pericoli e la perversità della natura e degli uomini, fugge da questo canaletto solitario come Ulisse dallo Stretto di Messina, per non cadere vittima di una malia tanto scintillante quanto fredda. Nella terza strofe cambia totalmente la visione ed il ritmo: l'artista rivede, in un attimo, nel supremo sforzo di raccogliersi e misurarsi, tutta la sua vita; nel movimento prosodico sentiamo quasi il pulsare del suo cuore:

Fronted I have, part taken the span  
 Of portents in nature and peril in man.  
 I have swum — I have been  
 Twixt the whale's black flukes and the white shark's fin;  
 The enemy's desert have wandered in,  
 And there have turned, have turned and scanned,



Following me how noiselessly,  
 Envy and Slander, lepers hand in hand,  
 All this.

La decisione è ormai presa e il tono ritorna quello di prima: dopo essere penetrato nell'abisso del suo io, l'uomo sollevato dal tormento di dover scegliere, si rassicura:

Is it shame to run?  
 No! flee them did divine Ulysses,  
 Brave, wise, and Venus' son.

Il gioco di parole degli ultimi versi, con l'insistenza sulle « Sirens » e con l'improprio riferimento al figlio di Venere, ha l'ovvio intento di richiamare l'epiteto « serenissima » e il suono del nome della città.

Secondo Robert Penn Warren questa poesia, benché caratterizzata da un « nervous, dramatic, masculine style »<sup>74</sup>, non sarebbe molto riuscita, poiché « The temper of the poem is very mixed »<sup>75</sup>. I toni sono certamente vari, ma ci sembra ci sia, nondimeno, una fondamentale unità e compiutezza nella folgorante intuizione, che brucia i passaggi e colloca i diversi momenti in realistica tensione prospettica. Da qui la straordinaria modernità di questo componimento poetico.

Come in « After the Pleasure Party », Melville vi registra probabilmente una esperienza sua, già annotata nel diario: « Numbers of beautiful women. The rich brown complexions of Titian's women drawn from nature . . . The clear cut features, like a cameo — The vision from the window at end of long, narrow passage »<sup>76</sup>.

Anche il pigro ma obbediente gondoliere, testimone dello sconcertante episodio nella poesia, è forse lo « affable young man (Antonio) »<sup>77</sup> con cui Melville discusse sul mercenario

74. ROBERT PENN WARREN, « Melville the Poet », *cit.*, p. 210.

75. *Ibidem*, p. 211.

76. *Journal of a Visit to Europe and the Levant*, *cit.*, pp. 233-34.

77. *Ibidem*, p. 228. Howard C. Horsford in « Evidence of Melville's Plans for a Sequel to *The Confidence Man* », *American Literature*, xxiv, N. I, 1952, pp. 85-9, asserisce, appunto, che Melville ebbe l'intenzione di usare e sviluppare il tipo umano che Antonio rappresentava in una opera successiva.

spirito del mondo. « Antonio the merry », uno dei pochi italiani con cui egli parlò, lo dovette colpire molto, se con lui provò, momentaneamente almeno, quel sollievo dalle preoccupazioni che invano aveva cercato a Posillipo; infatti, a questo punto del diario, esclama: « Ah, it was Pausillippo »<sup>78</sup>.

Da Venezia lo scrittore andò a Milano, città a cui dedicò la sua ultima poesia « italiana »: « Milan Cathedral »<sup>79</sup>; nel diario annotò a questo proposito: « Glorious. More satisfactory to me that (than) St. Peters. . . The groups of angels on points of pinnacles and everywhere. Not the conception but execution . . . Might well (stand) host of (heaven) upon top of Milan Cathedral »<sup>80</sup>.

Ma ecco la poesia:

Through light green haze, a rolling sea  
Over gardens where redundance flows,  
The fat old plain of Lombardy,  
The White Cathedral shows.

Of Art the miracles  
Its tribes of pinnacles  
Gleam like to ice-peaks snowed; and higher,  
Erect upon each airy spire  
In concourse without end,  
Statues of saints over saints ascend  
Like multitudinous forks of fire.

What motive was the master-builder's here?  
Why these synodic hierarchies given,  
Sublimely ranked in marble sessions clear,  
Except to signify the host of heaven.

La resa dell'immagine nella prima strofe è meno felice della sua intuizione; il linguaggio non sostiene né risolve l'impressione visiva iniziale. Nella seconda strofe, invece, tutta la

78. *Ibidem*, p. 236.

79. *Collected Poems of Herman Melville, cit.*, p. 242.

80. *Journal of a Visit to Europe and the Levant, cit.*, pp. 238-39.

tensione è concentrata nelle due immagini dei picchi nevosi e delle lingue di fuoco, accostate rispettivamente ai pinnacoli e alle statue di santi che ornano, a diversi livelli, la sommità della cattedrale. I paralleli sono puntuali anche sul piano simbolico e, su quello puramente pittorico, certamente colpisce questo Duomo bianco collocato al centro di una verde pianura e sormontato da santi ardenti; il riferimento ai colori nazionali sarebbe solo esterno, se i colori stessi non traessero la loro necessità da una precisa emozione fantastica.

Nell'ultima strofe si dischiude il pensiero del poeta: il linguaggio è prosaico, ma la sua mente è eccitata dalla conferma, appena riscontrata, della necessità, nel mondo, di disposizioni gerarchiche che rispecchino l'ordine dei cieli. L'opera d'arte è, insomma, occasione per glorificare l'archetipo, il trascendente.

Melville vide, dunque, in Italia colori, arte, storia e gioia di vivere. Se, a tratti, il suo gusto ci è apparso un po' oleografico, più spesso egli fu un osservatore originale, che seppe e volle cogliere, nel poco tempo che rimase in questo paese, aspetti che il viaggiatore tradizionale non affronta.

La poesia « italiana » non svela di lui molto più di quanto già non si ricavi dalla lettura delle sue opere maggiori. Certamente, però, essa è una riprova del fatto che: « he drew his essential force (...) from his insistence on seeing things ... in the light of the unideal Actual and not in the light of his hopes and wishes »<sup>81</sup>. Ma, e questo è il punto più importante, egli ebbe qui anche l'intuizione che la forma, la bellezza, possono essere più che un'astrazione intellettualistica, possono veramente essere fondati sulla vita in brevi, ma significativi momenti, che travalicano i limiti della mera conoscenza.

CRISTINA GIORCELLI

81. NEWTON ARVIN, « Melville's Shorter Poems », *cit.*, p. 1035.