

## UN MARE SENZA RIVE: MELVILLE E L'ARTE \*

*Voleva che il mare avesse le sue rive,  
voleva dargliele, e sbarcarci.*

ALTHUSSER, *Montesquieu*.

### II

L'accoglienza abbastanza tiepida già riservata a *Moby Dick* dal pubblico americano e il suo sostanziale fraintendimento dell'opera, segnavano la fine di un idillio, fatalmente destinato a una breve e fragile durata, fra Melville e la società americana. Le ragioni erano di natura oggettiva, tradivano, cioè, un mutamento radicale intervenuto non solo nella ideologia ma, quel che più conta, nei rapporti storici, nelle linee di tendenza e di sviluppo di una società che, proprio negli anni della folgorante maturità melvilliana, usciva praticamente dalla sua preistoria, s'affermava come nazione, come una delle prime potenze commerciali del mondo e, tendenzialmente, si stava già dando un forte sviluppo industriale, caratterizzato dalla massiccia prevalenza degli interessi finanziari dell'est del paese, a spese del grande entroterra agricolo-pionieristico, dell'ovest della frontiera e del sud. È la fine di una fase storica abbastanza armonica e omogenea nel suo progresso e l'inizio di una più turbolenta e aggressiva, in cui scoppiano le contraddizioni latenti nel 'sogno americano' e la spinta in avanti di una intera nazione rivela già i tratti convulsi, i risvolti negativi di quella che Emerson, con uno di quei suoi fulminanti aforismi, chiamò « l'età della prima persona singolare ». È, insomma, la vittoria del *laissez faire* sul mercantilismo, dell'affermazione del sistema competitivo all'interno e all'esterno sull'espansionismo pacifico e starei per dire biologico del mercantilismo e,

\* La prima parte di questo studio è comparsa nel n. 73 (1967) di *Studi Americani*.

conseguentemente, la crisi della classe dirigente d'origine puritana e jeffersoniana che aveva guidato lo sviluppo del sogno 'corporato' americano e aveva immaginato l'esistenza di una nazione in cui alla libertà del singolo s'accompagnasse armonicamente l'interesse generale della comunità. La politica d'equilibrio e di compromesso di un John Quincy Adams, di un Clay, lascia il posto a un uomo politico di frontiera come Andrew Jackson. Il paese si fratturava, ormai, lungo diverse linee di tensione e, come ha fatto notare Williams, « lo slancio spirituale e il vigore animale dell'età del *laissez nous faire*, dinamico, liberatore e creativo, trasformò in meno di tre generazioni l'America da un solido *parvenu* qual era nella società delle nazioni, nella maggior potenza industriale del mondo. Ma i due dogmi correlativi dell'espansione e della competizione richiesero un alto prezzo per tale successo. La guerra civile, gravi disordini sociali, la progressiva perdita di illusioni e la alienazione di una parte considerevole della società furono le cicatrici e le ferite aperte che tale età trasmise ai suoi eredi; il campo aperto del *fair play* divenne prima un campo di battaglia militare e infine una ristretta arena dominata dalle gigantesche corporazioni »<sup>1</sup>.

*Moby Dick* era, come esperienza culturale e artistica, l'epica di questa fase mercantile, di sviluppo e trapasso, della storia americana, ma già l'accento globale più autentico di quella unica esperienza suonava, a ben guardare, come la celebrazione elegiaca di un passato, di una immagine della vita sentita come già al culmine massimo della sua parabola, colorata dalla luce obliqua di un tramonto precoce. Si rivolgeva a valori, codici di comportamento, immagini del reale e dell'arte, che appartenevano a una fase storica superata, già aliena e indifferente, nella sua eroica e fiera solitudine, nella sua tragica e indefessa ricerca dell'autentico, alla direzione ideologica, alla prospettiva culturale e sentimentale del paese reale, estranea

1. Cfr. WILLIAM A. WILLIAMS, *Storia degli Stati Uniti*, Bari, Laterza, 1964, pp. 271-2.

al pubblico e alla società cui si rivolgeva, ostile, persino, alla sua scala di valori, offrendo, come offriva, l'immagine di una ricerca disinteressata e senza fine, tutta centrata su una ossessa e sterile fedeltà a se stessi fino a un suicidio implicito, chiusa e inimitabile come modello. Una esperienza che per essere così accentuatamente artistica, non era 'pratica', non traduceva nessuna verità « utile », appariva come lo strano cimelio di un tempo che fu piuttosto che come paradigma dinamico, come prospettiva utopia. L'esemplarità inaccessibile dell'esperienza melvilliana era, insomma, la ragione più vera della solitudine: altri saranno gli artisti « organici » a questa età, gli Emerson, i Whitman, i primi, illustri e anonimi, rapsodi del folklore americano, dello spirito duro, ilare, bonario e aggressivo, dell'uomo della frontiera.

Ma, detto questo, tracciato cioè questo schematico e abbastanza scontato spaccato delle modificazioni storiche profonde intervenute nel tessuto della società americana dal 1850 in poi, sottolineata questa separazione e questo attrito oggettivi fra Melville e il suo tempo, occorrerà non insistere ulteriormente in questa divaricazione. Perché, come nel processo storico, le due linee di tendenza del *laissez faire* e del mercantilismo convivono e spesso s'intrecciano l'un l'altra, si rivelano come due facce di una identica medaglia, due anime speculari della *Weltanschauung* del tempo, così, al di là della estraneità e della solitudine, della natura potenzialmente conflittuale della ricerca melvilliana, il rapporto che lega Melville al suo tempo è, in ultima analisi, assai più stretto, assai più « organico », sia pure a un diverso livello, di contraddizione e di conflitto, appunto, di quanto non sembri. Anzi, non si capirebbe a pieno, a mio avviso, la natura più tragica, più profondamente significativa da un punto di vista sia storico che soggettivo, dell'arte di Melville e della sua esperienza intellettuale, se non si cogliesse, a dispetto della divaricazione e della diversità, la sostanziale affinità di questa esperienza all'orizzonte ideologico del proprio tempo, se non si intravedono le radici profonde che essa getta, pur allontanandosene o rifiutandoli, nei presupposti decisivi, nelle verità fondanti della cultura e della società americana

dell'ottocento. L' *empasse*, il silenzio, il fallimento della ricerca di Melville, costituiscono, insomma, lo sbocco organico, e per questa via, a suo modo profetico, di quella carta dei diritti dell'uomo su cui era nato il sogno federato e illuministico della società statunitense, di quel modello di progresso armonico e edenico, di cui testimonia le contraddizioni e lo scacco non ponendosi al di fuori di esso, ma tirandone radicalmente le conseguenze, accettandone la presenza come termine decisivo di confronto e di scontro, avendo contribuito per propria parte a costruirne, nell'orizzonte letterario, la leggenda ottimistica, ricercandola ancora attivamente, disperatamente, come la sola ipotesi, sia pure perduta o tradita, di una 'felicità' individuale e collettiva, come chiave gnoseologica della storia e del reale.

La prigionia e la contraddizione del Melville dopo *Moby Dick* nascono di qui, si consumano *all'interno* di questo orizzonte, precorrono con angosciata profezia lo sviluppo futuro o indietreggiano nichilisticamente e nostalgicamente verso un orizzonte perduto, ma sono sempre chiuse in questa paralizzante oscillazione, sono sempre radicate entro questo spazio ideale, tradiscono, in questa frenetica mobilità, il moto pendolare delle verità multiple e uniche a un tempo, diverse e tautologiche, perché diramantesi tutte, nel vizio e nella virtù, nella luce e nell'ombra, da una sostanziale identità, cioè la matrice esclusivamente individualistica, di un individualismo illuministico che si travasa identico, solo esasperandone o incupendone i colori, nel romanticismo del secondo ottocento.

Ecco perchè è una continua, irrisolta aporia la caratteristica più vera dell'esperienza umana e artistica di Melville: essa sarà tanto più significativa, anche tanto più ricca artisticamente, quanto più essa verrà vissuta non semplicemente come dilacerazione logica ma, poeticamente, come simbologia del reale, come patimento esistenziale di quelle « legate analogie » che sono a un tempo l'essenza-unità dell'universo e la ragione della sua caleidoscopica frantumazione, per cui l'analogia che rivela l'essenza, che spiega la natura simbolica del reale, non è la chiave che unifica, ma la rete metaforica che rifrange, che esalta e disperde il senso delle cose, che dilania

all'infinito *proprio perchè* è molteplice e una, maglia e tessuto, indissolubilmente particolare e universale, rimando alla connessione che è un rimando a sè.

Ismacle, come abbiamo visto, è il centro contraddittorio di questa visione, la voce che testimonia e patisce, e perciò narra la storia, traduce nel linguaggio, nella 'voce' della poesia (il suo solo, ultimativo strumento), questa possibilità-impossibilità di nominare il mondo, che è quanto dire di rappresentarlo senza conoscerlo.

Il suo equilibrio, inoltre, è bene sottolinearlo, presuppone Ahab, la tensione logica e razionale, la ingloba e consuma al suo livello, assorbendola ma non distruggendola: al proprio interno, questo equilibrio sottintende, dunque, un compromesso difficile, che minaccia continuamente d'infrangersi e non per privilegiare uno dei termini del compromesso, Ahab e Ismaele, l'atteggiamento razionale-illuministico, o l'amore meravigliato, contemplativo dell'artista che nel rifiuto non conosce, ma per lo meno *vive* il mondo, ne fa un luogo da cui è abitato senza abitarlo e perciò sopravvive. In realtà la crisi di questo 'estetico', 'formale' equilibrio avverrà non nella ripresa della tensione razionalistica di un Ahab, ad esempio, ma quando verrà data voce coerente ed esasperata a una possibilità insita nell'atteggiamento ismaeliano — una possibilità che anche Ahab includeva in sè per quel tanto che in lui polarmente, specularmente si riflette nella voce di Ismaele — voglio dire quell'atteggiamento mimetico, quella piega in lui decisiva per un amore del reale che è amore trasposto di sè, ricerca del simile nel diverso, *replica* simbolica della monovalenza allegorica. In una parola, la ricerca dell'identico nasconde già in sè la qualità di eco prolungata che ha la conoscenza del reale, e dunque la sua potenziale natura tautologica che è quanto dire la sua neutralità. È questa neutralità di Ismaele che la creazione di Pierre metterà a nudo, non tanto e non solo l'aspetto titanico e demonico del razionalismo di Ahab. La radicalizzazione di quella voce ismaeliana comporterà, dunque, che quel che Melville scopre in *Pierre* è la paralizzante neutralità dell'identico che non è diversa, nella sua solitaria negati-

vità, ma simile a quella, della dubbia, inutile saggezza, di Plinlimonn.

\* \* \*

*It is all a dream — we dream that we dreamed we dream.*

*Pierre* è il « romanzo di un romanzo » di Melville. È forse questa, io credo, la definizione di ' genere ' a cui meglio s'avvicina la struttura per tanti versi così ambigua e indefinibile di questa storia di una educazione sentimentale che avviene per simboli e per allegorie, che non ha nessun ' continuum ' narrativo che obbedisca alle tecniche narrative e alle convenzioni proprie del romanzo ottocentesco, che non traccia alcuna parabola sentimentale positiva ed è dunque difficilmente accostabile alle esperienze più classiche del realismo occidentale, che, quanto a credibilità o verisimiglianza narrativa rivela, anche all'interno della stessa evoluzione melvilliana, uno stallo o meglio una chiara battuta involutiva. Tuttavia *Pierre* non è chiaramente e solamente *romance*, mescola continuamente e aporeticamente i due livelli del simbolismo e del realismo, sia pure di quel peculiare tipo di realismo che è l'analisi interiore di una determinata condizione mentale e morale. Anche a livello sentimentale, psicologico, è diviso fra lo slabbramento melodrammatico, inverosimile fino al grottesco, dell'acceso individualismo romantico e una essenzialità ironica o drammatica degna dei migliori momenti della fantasia melvilliana, è racconto e meditazione, sfogo autobiografico e saggio filosofico-morale, storia di un'anima e riflessione *per universalia* sull'essenza del mondo. *Pierre* è tutto questo indubbiamente e la struttura eterogenea del libro certo non è dovuta alla polivalenza semantica e metaforica di *Moby Dick*: il suo nucleo è più ristretto, ruota intorno a una verità persino in maniera ossessa e angusta, la sua nebulosità e la sua incertezza sono, insomma, non tanto un approdo, quanto un dato di partenza della ricerca, la radicale erosione d'ogni certezza e d'ogni fede che si ottiene quando si scava in profondo su *una* linea di ricerca, quando, all'interno di essa, cupamente colorata da quella radice fondante, si scopre la luce fosca e onniavvolgente che

essa getta non solo su quella individuale essenza, ma, analogicamente, su tutte le forme del creato.

E direi che a livello della struttura, è proprio questo il 'tema' di *Pierre*, una meditazione su quella 'forma' eccentrica e unica che è un artista. La divaricazione, l'incertezza costruttiva di *Pierre* fra 'novel' e 'romance', rivelano che oggetto di questa nuova avventura fantastica e morale è la mente di un artista e cioè l'ipotesi di una 'forma' che intende provare quanto il reale sia tutto inglobabile, rappresentabile dal suo angolo eccentrico, alla luce della sua capacità di rendere trasparente, spiritualmente diafano e allusivo il reale. Una dimensione autobiografica è, dunque, fatalmente connessa all'essenza di questo centro tematico e comporta una mescolanza particolare di partecipazione e di distacco, di identificazione e di rifiuto, di simpatia morbosa e d'autocritica tagliente, trasformando, per questa via, l'atto stesso dello scrivere, del trasportare narrativamente e metaforicamente non in uno strumento della liberazione e della 'trasfigurazione', ma della complicità e dell'accusa, facendo, infine, della dimensione narrativa, non la sede del compromesso che risolve, ma quella del conflitto che è e si identifica in quell'atto e che perciò divide e lacera quell'infinito presente che è la narrazione.

Che Pierre sia un artista, che ne abbia la disposizione e la qualità naturale innata, è da Melville continuamente sottolineato. E essere artisti per Melville significa essere al tempo stesso prigionieri di sè e del proprio tempo ed eterni esiliati da sè e dal proprio ambiente sociale, all'interno di un codice di valori e fuori di esso, ambigui e puri, angelici e demoniaci. La qualità artistica di Pierre condiziona non solo il suo modo d'essere, la sua storia, la sua intelligenza, quel tanto di educazione sentimentale a rovescio che gli sarà dato di esperire nel corso della sua larvale dimensione di « personaggio », ma crea persino la dicotomia del paesaggio entro cui si muove, la campagna pastorale e idillica in cui vive fino all'incontro con Isabel, e la città infernale e grigia in cui abita dopo la « recognition » della sua anima in ombra. Il paesaggio non è che l'emanazione coerente di questa sua aporetica natura, di questa sua irreso-

lubile mescolanza, o incesto naturale e fatale, di carne e spirito, di innocenza e maturità, di passato come ignoranza arcadica e edenica e presente come inferno o neutrale limbo. Esso non esiste per sè, e dunque ignora ogni realistica verisimiglianza, sia nella oleograficità puntigliosa ed esaltata della campagna dell'adolescenza, sia nella cupa labirinticità della metropoli moderna: entrambe, città e campagna, sono proiezioni analogiche del contrasto interiore di Pierre, alludono a fasi e a attrazioni polari che non seguono una linea di sviluppo storico dal passato al presente, ma tumultuano costantemente, s'affrontano senza elidersi, accennano a un contrasto che per essere illustrativo d'altro dà loro quella qualità immobile e irreali, familiare e assurda al tempo stesso.

Se dunque *Pierre* ruota intorno a questo tema, se ha per soggetto l'analisi di una ipotesi formale della realtà, questo permetterà di intravedere un minimo comune denominatore intorno a cui il contorto simbolismo del libro, le sue contraddizioni e oscurità, s'accenneranno, rivelando, al di là della dispersione frenetica e starei per dire patologica della resa narrativa, una ferrea unità logica e strutturale<sup>2</sup>.

Inoltre, la misura, persino autodistruttiva, dell'impegno di Melville in questa analisi, garantisce il posto a mio avviso centrale che *Pierre* ha non solo in questa fase della storia melvilliana, ma in tutta la sua evoluzione d'artista.

Ci sono, a proposito della natura artistica di Pierre, due capitoli estremamente significativi nel libro. Certo già altrove Melville aveva sottolineata questa natura del personaggio, ma il fatto che solo ora questo tema diventa oggetto esplicito di discussione, non è casuale. Pierre è a un momento decisivo della sua scoperta di sè: ha già incontrato Isabel, ha rivelato a se stesso la natura profonda del legame che lo induce a operare un taglio e una scelta, anzi questo taglio e questa

2. Sulla struttura del linguaggio di *Pierre*, si veda il bel saggio di ELÉMIRE ZOLLA, « Il linguaggio di Pierre » in *Studi Americani* n. 3, Roma, 1957, pp. 63-97.



scelta sono già avvenuti, Pierre è già a New York con Isabel. Tutto questo vuol dire che il gran passo è stato fatto, la rivelazione di sè raggiunta attraverso il recupero della propria anima perduta, la sua vera natura s'è disvelata. Ecco che, dunque, i capitoli XVII e XVIII s'intitolano significativamente, l'uno « Young America in literature » e l'altro « Pierre, as a Juvenile Author ». Il primo, soprattutto, ha un suo andamento ironico e semi-serio, che l'altro esplicitamente si preoccuperà di correggere, ma questo non toglie che, pur nella forte carica ironica, qui Melville non tocchi un tema che, a un ben preciso livello di mediazione, lo riguarda drammaticamente da vicino.

Si parla, come è noto, dei rapporti fra il giovane autore, fra la splendida promessa e il suo pubblico, editori, direttori di riviste, sollecite e svenevoli dame. Pierre, certo, non è quello che si direbbe un artista di razza, nonostante la fama precoce, la stima di cui gode. Melville ha cura di precisare che il suo eroe « freely and comprehendingly ranged » fra i poeti di secondo o terzo 'grado'. Giovanissimo, ha composto sonetti di occasione agili e musicali, dotati di un « surprising command of language », di una « euphonious construction ». Uno di essi, e si noti la chiara allusione autobiografica, si chiamava « The Tropical Summer ». In tutto e per tutto Pierre è, insomma, l'aurea speranza della sua età: anzi il disegno di questo idillio rapporto fra autore e suo pubblico vuol essere anche una rimeditazione ironica di un bel tempo che fu, già allora tinto, tuttavia, di una sua sottile e mistificante ipocrisia.

Questa armonia e questo idillio hanno, infatti, un loro prezzo, ché quello che la società chiede al suo beniamino, in cambio della fama e della stima, è l'annullamento della propria individualità, la negazione di sè:

Not seldom Pierre's social placidity was ruffled by polite entreaties from the young ladies that he would be pleased to grace their albums with some nice little song. We say that here his social placidity was ruffled; for the true charm of agreeable parlour society is, that there you lose your own sharp individuality and become delightfully merged in that soft social Pantheism, as

it were, that rosy melting of all into one, ever prevailing in those drawing-rooms . . . <sup>3</sup>.

Il senso dei rapporti sociali qui trascritto sembra sarcasticamente riferire, ancora una volta, una descrizione trascendentalista della convivenza umana: quella rosea mescolanza di tutti nell'uno è la stessa di Emerson quando invitava a essere, come il tizzone, perduti nella fiamma generale. Lo scontento di Pierre, l'attrito prima, poi l'ostilità e la rottura aperta con la meschina fama che la propria società può offrirgli, nascono già di qui, da questa consapevolezza del prezzo da pagare. Identica sarà la ragione del suo opporsi a che venga fatto il daggherrotipo, un ritratto che riproduca in *copia* infinite immagini di sè, simili in questo al destino che toccherebbe alle sue composizioni poetiche sparse nei « magazines » e che due solerti commercianti-editori tentano di fargli raccogliere in un volume 'library', lussuosamente e imperituramente rilegato. Questo comporterebbe, coll'annegamento di sè nel mare della collettività e della riproducibilità della propria opera artistica, quella forma di mediocre suicidio e di resa al proprio tempo che è l'anonimato e la perdita della propria originalità.

Ma qual è, significativamente, la risposta dell'individualista, « titanico » Pierre? Non tanto il rifiuto aperto, la rivolta, perchè, anche se li attua, essi si rivelano, a tutti i livelli, sterili e controproducenti, ma una differente nozione, più sottile e aristocratica, dello stesso anonimato:

This train of thought terminated at last in various considerations upon the subject of anonymousness in authorship. He regretted that he had not started his literary career under that mask . . .

Pierre, conseguentemente, nel declinare l'offerta d'essere « dayalised », compie un gesto simbolicamente allusivo di quello a cui veramente aspira, l'abbraccio con il nulla neutrale del silenzio anonimo vissuto come propria scelta e non come coatta imposizione della società. Ma resta pur sempre il fatto che è

3. Cfr. *Pierre or the Ambiguities*, Grove Press, New York, s.d. Le altre citazioni sono tratte da questa edizione dell'opera.

all'interno di quel *frame of reference* che la sua scelta avviene. Più che una impotenza soggettiva a superare i termini imposti dal codice comportamentistico del proprio tempo, questo abbraccio del nulla come incontro con un anonimato diversamente accentato, è da Melville indicato come una necessità ontologica. Alla condizione umana è ignota per definizione l'originalità, ché quest'ultima, egli nota, appartiene unicamente al solo vero 'creatore' che è Dio:

The world is forever bubbling of originality; but there never yet was an original man, in the sense intended by the world; the first man himself — who according to Rabbins was also the first author — not being an original; the only original author being God.

Se il modello primo è Dio, ogni altro atto umano non sarà, necessariamente, che pallida mimesi, replica monca e nostalgica di esso. Nella condizione umana non si dà, per così dire, autocreazione, in quanto non s'è mai visto « un figlio generato da un solo genitore » ed è il « visible world of experience », questa commistione tragica e felice a un tempo col mondo, la condizione prima d'ogni atto umano, quindi anche dell'arte. Come fa notare Melville, con frase illuminante, « self-reciprocally efficient hermaphrodites being but a fable ».

Ora è proprio questo che Pierre in realtà vuole essere, quell'autosufficiente ermafrodita che intende contenere in sé le due nature, quella umana e quella divina, vuole essere copia e originale, matrice unica di sé, figlio e padre, sorella e fratello, identità assoluta di sé a se stesso. Sia pure negata, è la *self-reliance* (o la originalità, che è una sua variante grossolanamente operativa) il suo paradossale e soffocante punto di riferimento. Da quell'acceso e trionfante individualismo, Pierre deduce un comportamento e una visione dell'universo che dalla lacerazione fra apparenza e realtà, fra celeste e terreno, trae spunto per un gesto impossibile, il recupero dell'uno. Coerentemente, questo recupero non sarà il salto in una dimensione alternativa, in altro tempo, spazio e storia, ma solo, e più giustamente, l'atto tautologico della chiusura del proprio cerchio,

del combaciamento definitivo di due parti della propria monade. In questo il suo gesto è simile a quello del mondo nell'operazione del daggherrotipo, è un duplicato di sè, mentre l'altro è una riproduzione suscettibile di una ripetizione all'infinito, come le copie del libro, gli autografi sugli albums e via dicendo. Muta la variazione quantitativa, non la qualità della replica: l'uno è un anonimato volgare, l'altro è un anonimato che elide e neutralizza le contraddizioni, si tratta della stessa 'necessità', che, nel caso di Pierre, si fa mortale virtù.

Non è un caso che, non solo in questi due capitoli, ma in tutto il corso del libro, e specificamente nel ritrovamento del *pamphlet* di Plinlimonn, è il trascendentalismo il bersaglio più insistente della polemica: Melville intravedeva acutamente in esso il punto d'approdo e la *summa* di una concezione del mondo che colorava di sè l'intero tessuto conoscitivo della cultura americana, che era a fondamento dell'aggressivo espansionismo economico della società. In esso, l'individualismo puritano era sopravvissuto, stemperandosi, sottostando a un compromesso: ma Melville ne aveva condiviso non solo lo slancio programmatico all'unificazione fra realtà e apparenza, fra materia e spirito, ma anche le contraddizioni e le ambiguità. Per questo, la cornice del dibattito è in *Pierre* così ossessivamente determinata, al di là delle astrattezze e delle fumosità di superficie.

L'incontro con Isabel, da questo punto di vista, non potrà essere che due cose identiche e contrarie allo stesso tempo, la mimesi, nostalgica e sterile, dell'«atto» divino, e l'abbraccio col proprio identico. Esso è il recupero del proprio 'originale' perduto e segreto, vuole riprodurre l'atto autonomo della liberazione divina, della creazione alternativa di un mondo da opporre al mondo, ma addiviene solo alla scoperta che questo originale altro non è che una copia di sé. Gli scalini del conoscere che vengon percorsi tracciano un moto all'indietro, da Pierre a Isabel al ritratto paterno di Pierre che richiama Isabel e dunque è Pierre: il sentiero della solitaria avventura conoscitiva s'è consumato in questo spazio circolare e identico, ha riprodotto non la creazione ex-nihilo dell'atto divino, ma

l'illusione e la nostalgia d'esso, la sua mimesi, appunto. La conoscenza di Pierre è questa illusione: non per nulla la folgorante e inquietante somiglianza intravista fra il ritratto del padre e Isabel, che induce Pierre a credere d'aver ritrovata la propria somiglianza, la sorella, l'anima perduta, si rivela alla fine dell'avventura, un mero, ambiguo inganno. Il termine di riferimento diventa un 'ritratto d'ignoto' che dice due cose mutualmente elidentisi e mutualmente vere a Isabel e Pierre: alla prima il profilo oscuro del proprio passato al di là dell'oceano, a Pierre la nullità del proprio atto conoscitivo, se Isabel richiama ora anche, e indifferentemente, questo 'ritratto d'ignoto' e non più e non solo quello paterno.

Contrariamente a Pierre, Dio ha creato, incarnandosi nel Figlio, il mondo come somiglianza e diversità, cioè spazio e tempo, finito e infinito, verità e apparenza, che è quanto dire una dialettica entro e fuori di sé. Per Pierre, invece, la creazione non può essere che partenogenesi, una fecondità inutile e cieca: il sogno di Enceladus contribuirà a chiarire che l'effetto ultimo di questa illusione è, in definitiva, un mito, amato e temuto, di autocastrazione.

Del resto, il momento dell'accettazione e del riconoscimento, il momento dell'abbraccio fra Pierre e Isabel richiama da vicino questa volontà nullificante, questo oblio del mondo nell'abbraccio soffocante del proprio nucleo uno e identico:

He felt a faint struggling within his clasp; her head drooped against him; his whole form bathed in the flowing glossiness of her long and unimprisoned hair.

Questo smarrimento della individualità nel recupero del proprio identico è in realtà un ritorno al prima del nascere, alla immobile neutralità prima del mondo, che Isabel esprime come sua vera essenza:

I pray for peace — for motionlessness — for the feeling of myself, as of some plant, absorbing life without seeking it, and existing without individual sensation.

E si noti quanto le immagini traducano più che il desiderio della felice ignoranza del mondo organico, la nostalgia

della protezione autoriproduttiva, 'ermafroditica', della vita prima dell'esistere. Isabel, non a caso, quando apprenderà dolorosamente la propria diversità dalle pietre, dagli animali, dalle piante, quando, in una parola, vivrà, sarà gettata nel tempo, cercherà sempre la « likeness » e l'elemento che per prima gliela rimanderà sarà puntualmente l'acqua. Lo stesso vale per Pierre: nel ritratto, cioè in un oggetto che specchia stranamente, sottilmente, l'immagine di Isabel, egli ritrova il punto di contatto fra sè e sè, in un gioco speculare che annulla il rapporto realtà-finzione, e fa della finzione, cioè il ritratto, il 'padre', il creatore di quel suo simile che è Isabel:

In the strange relativiness; reciprocalness, and transmittedness, between the long-dead father's portrait, and the living daughter's face, Pierre might have seemed to see reflected to him, by visible and uncontradictable symbols, the tyranny of Time and Fate... There seemed to lurk some mystical intelligence and vitality in the picture; because, since in his own memory of his father, Pierre could not recall any distinct lineament transmitted to Isabel, but vaguely saw such in the portrait; therefore not Pierre's parent, as anyway rememberable by him, but the portrait's painted *self* seemed the real father of Isabel.

Questo ritratto che crea Isabel è in realtà quello che Pierre va veramente ricercando, perchè qui è già allusa la condizione prima dell'incontro, la ragione della angosciata felicità che gli procura: l'invenzione per entro se stesso del proprio mondo, la sutura definitiva della propria dilacerazione. La funzione dell'arte cui il ritratto allude sarà, infine, esattamente questa, una illusione inutile e fatalmente mutila, come il libro che, per definizione, Pierre non potrà mai generare, portare a termine, perchè esso non è un'immagine del mondo, ma è lui, è, semplicemente e immediatamente, la sua vita.

Inoltre, questo ritratto, questo strumento artistico, originariamente legato alla impura mimesi umana, è tragicamente il particolare e il relativo, il « self », non il mondo, una oggettività per sempre elusa e ignota.

È a questa retrocessione del conoscere, a questa retroda-

tazione nell'atemporale che ha condotto quell'apparente ricerca che è l'avventura di Pierre, la creazione di un mondo che si abita come si abita un sogno, cioè l'immagine suprema del monadismo creativo. La frase celebre di Pierre (« we dream that we dreamed we dream ») esprime bene questo conoscere che non è conoscere, ma girare nel labirinto identico e illusorio dei propri sogni, nel rimando fisso e oscillante dal presente al passato al presente.

Più che il nulla, alla fine Pierre incontra la neutralità, cioè la coesistenza paralizzante di due verità che riaprono l'aporia fra verità e apparenza, fra io e mondo, fra vero e falso e che la morte di Pierre non risolve, ma sospende, attuando a rovescio, paradossalmente, quel compromesso di neutralità, di pace separata col mondo che Plinlimonn gli aveva raccomandato come la sola, positiva e salutare virtù.

Pierre e Isabel sono dinanzi al « foreign portrait », sus-sultano per due ragioni diverse: Pierre pensava al « chair-portrait », Isabel risaliva alla « living face », al suo sconosciuto padre europeo. Ma Isabel, sappiamo, è stata a sua volta generata da una finzione, da un nulla, cioè da Pierre, e dunque quello che lei vede è, in ultima analisi, identico a quello che vede Pierre, cioè il mistero più fitto, l'ultima, enigmatica e fatale domanda senza risposta. Isabel è pur sempre risalita a una copia, come da una copia era nata, Pierre scopre solo, in fondo, due varianti della stessa finzione, dello stesso niente. Le loro due apparenti verità, o meglio l'illusione di verità che ha Isabel e il disinganno vero di Pierre, coincidono e coesistono a un tempo, rimandano ancora una volta al solo Pierre, si dibattono immobili dentro di lui e perciò non è la nullificazione nichilistica a prevalere, ma la neutralità, il compromesso, l'uscita dal mondo, identici e immutati, che la morte garantisce.

Ancora una volta sembra l'applicazione coerentemente negativa di quella saggezza spicciola, di quella coabitazione necessaria fra « orological » e « chronometrical » di cui ha dibattuto problematicamente Plinlimonn. Una disputa teoretica inutile, paradossale e ipocritamente sofista nel suo buon senso mascherato, che solo una tragica 'prassi', un gesto esistenziale

radicale mette a nudo nella propria sterilità e natura compromissoria.

In *Pierre* due volti della stessa concezione del mondo s'affrontano, dunque, ad armi pari: il neutralismo conoscitivo di Plinlimonn e quello esistenzialmente paralizzante di Pierre addivengono a un confronto che lascia irrisolto il contrasto di fondo, proprio perchè il gesto di Pierre e tutta la sua ribellione e la sua avventura non sono stati, in fondo, che una atrofizzante aspirazione alla conciliazione degli opposti e dunque un patimento a livello del proprio destino di una definizione della condizione umana che è nella sostanza quella pendolare e divisa tracciata dalla disquisizione 'loica' di Plinlimonn. Pierre è uno sconfitto in partenza e pur tendendo costituzionalmente a quella sospesa dicotomia dell'essere che è stata propria di Ismaele, non ottiene la stessa salvezza, se non rovesciando i termini di quella equazione, cioè accettando quello che Ismaele, nel suo prudente, miracoloso equilibrio, evita, la morte. È per salvare la propria identità (o il proprio anonimato, che è lo stesso) che Pierre muore, rimanendo a questo modo uno e indiviso, saltando l'interregno della vita, ricongiungendo il prima e il dopo, la nascita e la morte.

Il fine è lo stesso, ma lo scotto pagato è più alto, che l'identità è quella neutralità dolorosa che la morte assicura, il vuoto inerente al proprio io è più vasto e invadente, la forma sempre più sopravanzante e depauperata di consistenza autonoma. Un'*empasse* reale, tragicamente soffocante è sottesa a *Pierre* e si riflette nell'avventura artistica melvilliana. È una presa di coscienza drammatica, una tagliente e radicale autocritica. Il libro è essenzialmente un dibattito sull'orizzonte ideale della propria concezione del mondo, con un'ottica che non è esterna, ma interna all'analisi e perciò rischianante la stessa paralisi a cui soggiace il destino del protagonista.

È questa critica che sconta direttamente il prezzo del proprio impegno all'interno del dibattito, all'interno dell'avventura narrativa simbolicamente esemplare, che spiega l'arretramento del fronte ideale del conflitto che *Pierre* indubbiamente registra. Sono i termini più arcaici e irrazionali della propria



prigionia quelli che Melville pone a oggetto di questa inchiesta. Il livello viscerale, il taglio angusto e soffocante del più chiuso monadismo individualistico, il carattere violentemente astratto del contrasto-identità fra male e bene, vero e falso, lo stesso acceso intellettualismo che traduce non una forza, ma una debolezza, in quanto non è estremo, o anche travolto rigore intellettuale, ma contorta reazione del cuore, dell'esistenza agguerrita solo della propria inerme fede, sono questi elementi che caratterizzano una posizione difensiva, di trincea per un'ultima consistenza del proprio io ed è per questo che essi contribuiscono a far affrontare a un livello oggettivamente arretrato la ricerca.

Ma essa non è inutile, ché, al contrario, nella sua totale negatività, scavalca di gran lunga le mistificazioni, la falsa coscienza del proprio tempo.

La scoperta dell'interrelazione, del rapporto di causa ed effetto, si direbbe, esistente fra Pierre e Isabel, cioè fra sè e se stesso e dunque col mondo come emanazione, autocreazione del proprio io, e fra Pierre e Plinlimonn, e cioè fra una visione negativa e una positiva dell'universo, ha permesso a Melville di rivelare attraverso Pierre le contraddizioni latentj nel tessuto ideologico della società americana, anzi di mostrarne lo scoppio all'interno del mito, della cittadella più salda della propria fede, l'individualismo. Il regno di Pierre è l'emersoniana società « della prima persona singolare » vista come puntuale inferno di quel paradiso, è la critica aristocraticamente antidemocratica di un figlio dei *Rights of Man*, di una radice della stessa pianta. La rivelazione e l'accusa sono, insomma, un'autorivelazione e un'autoaccusa ed è per questo che la rottura col proprio tempo presuppone una lacerazione con se stessi, la crisi permanente della propria autoconsistenza, il pericoloso oscurarsi d'ogni luce polare, l'accerchiamento progressivo del proprio orizzonte ideale.

La profezia di Melville, la sua aspra preveggenza non possono — e l'impresa sarebbe storicamente, umanamente impossibile, — trascendere quel misto di materialismo grezzo e di idealismo trionfante che caratterizza, ai suoi occhi, la propria

età. È come se per lui, la storia, la società, fossero minacciate da una loro prossima apocalissi ed è questa attesa angosciosa, questa certezza disperata, che mette a nudo l'ipocrisia del sogno originario, che equipara la civiltà alla barbarie, il progresso a un ritorno all'indietro, il futuro al passato. Ma il passato, il mito edenico, sono stati anche Typee, le isole Marchesi, i mari del Sud, cioè una dimensione dell'esistere soggettivamente sentita come propria ed è questa segreta coscienza che provoca la paralisi neutralizzante, quasi che la New York di Pierre possa essere lo sbocco organico dell'« insular Tahiti », l'America del *laissez-faire* di quella adamitica delle origini o della Rivoluzione.

La capacità profetica è insomma accecante, si ritorce su chi la possiede. E l'arte come strumento di questa analisi, come sede della lacerazione conflittuale, come 'specchio' di questa contraddizione, di questa angosciosa tautologia, è il veicolo attraverso il quale Melville rappresenta, e cioè patisce senza risolvere, questa tragedia, questo minacciato silenzio.

\* \* \*

L'arte è uno dei termini di questa contraddizione, è radicata in quel mito, coinvolta in quel tramonto. Essa, inoltre, non ha ancora esaurito la ricerca, anche se, con *Pierre*, aveva toccato un fondo difficilmente superabile: se uno stacco v'è, e netto, nella storia di Melville, esso è indubbiamente rappresentato dall'esperienza di questo libro, dalla luce di incubo con cui rivelava la ossessa fedeltà di una storia, di una avventura umana a se stessa.

Cocrentemente, anche un libro di trapasso, una esperienza minore come *Israel Potter* si colora di questa luce divisa e obliqua. Lungi dall'essere, infatti, un idoleggiamento di una stagione idillica, quella rivoluzionaria, della storia americana, il lungo racconto vuole essere un commento ironico, a volte amaramente sarcastico, di quel crogiuolo d'esperienze dove si formarono le verità e le menzogne, ma a ben guardare, più le menzogne travestite di verità, del mito americano.

Scritto per recuperare almeno in parte il favore del pub-

blico, *Israel Potter* non è quella che si direbbe un'opera d'evazione: Israel è in tutto e per tutto, persino nel suo biblico, impersonale nome collettivo, un eroe eponimo melvilliano.

Come Ismaele, Israel ha la stessa innocente disponibilità all'esperienza, la stessa duttile mobilità dell'essere. È un eroe picaresco che ha attraversato tutte le avventure e fatti tutti i mestieri prima di identificarsi colla sua ultima, vera incarnazione, la sua autentica natura, quella di esiliato, di vagabondo espatriato, disponibile a tutte le cause e a nessuna causa, non ultima quella rivoluzionaria, in cui capita, si direbbe, per caso, quasi tiratovi a forza.

La scena è un'Europa quasi hawthorniana e jamesiana, transfert di una America più che attuale. Il ritmo dell'avventura sembra richiamare quello « loose » di *Omoo*, ma è solo apparenza: la libertà di Israel è solo una più sottile prigionia, una forma diversa del suo esilio. La sua disponibile innocenza è pericolosamente aperta all'inganno e alla delusione, i suoi stessi vari mestieri — boscaiolo, ragazzo di fattoria, rampogniere, e volontario di guerra — se sono virtù tipiche dell'eroe *folk* americano, se ne traducono la duttilità e la durezza nelle avversità del destino, la caparbia e allegra volontà di vita, sono altrettante *maschere* della sua sostanziale solitudine, eccentricità d'eroe fuori del tempo, schiavo e esiliato della sua stessa libertà. L'innocenza si colora di una ambigua qualità morale, è non solo apertura al mondo, ma dannoso metamorfismo, non solo, si direbbe, fiducia liberale, ma destrezza egoistica, disposta a conciliare in sè, con astuta ingenuità, tutti i ruoli, simile in questo alla prudente e furba malleabilità di Franklin.

La cornice picaresca, la tradizione popolare e i suoi miti, sono qui, caratteristicamente, sottilmente rovesciati nella loro funzione e nei loro sbocchi: Israel, libero, innocente, « true blue American », incarna alla fine, nel suo esilio, una delle più classiche *figure* dell'ambiguità, quella del « secret courier », di un personaggio protagonista e vittima del proprio ruolo, libero di una libertà condizionata, quella di chi è agito da altri, il modo nuovo in cui si realizza la neutralità, la passività, di un Pierre o di un Ismaele.

Due variazioni dello stesso tema sono, in fondo, altri due modelli mitici del libro, Paul Jones e Ethan Allen, il primo colto con ironico disincanto nella sua vanagloria di capitano più volte vittorioso, il secondo, sia pure guardato con maggior simpatia, colla sua gigantesca, barbara forza, con la sua innata capacità di destreggiamento, spesso è solo un gigante in catene. Entrambi sono eroi paradigmatici della tradizione popolare americana, ne rappresentano i caratteri e la tensione ideale, ma di Paul Jones vien sottolineato piuttosto il trionfo militarismo, la luce cruda che esso getta sul destino stesso dell'America, se è vero che « intrepid, unprincipled, reckless, predatory, with boundless ambition, civilized in externals but a savage at heart, America is, or may yet be, the Paul Jones of Nations »<sup>4</sup>.

Al contrario, Ethan Allen rappresenta una risorsa segreta dell'America, il simbolo di una virtù nazionale che dovrebbe servire d'alternativa alla corruzione e alla barbarie che, come nelle convinzioni popolari, specie fra gli uomini della frontiera e del West, Melville vede rappresentati dall'est del paese, quello degli interessi finanziari e industriali:

Allen seems to have been a curious combination of a Hercules, a Joe Miller, a Bayard, and a Tom Hayer; had a person like the Belgian giants; mountain music in him like a Swiss; a heart plump as Coeur de Lion's. Though born in New England, he exhibited no trace of her character. He was frank, bluff, companionable as a Pagan, convivial, a Roman, hearty as a harvest. His spirit was essentially Western; and herein is his peculiar Americanism; for the Western spirit is, or will yet be (for no other is, or can be), the true American one.

Come prendere questa presa di posizione? Come una semplice, obiettiva descrizione di uno dei miti del folklore popolare, ovvero come l'indicazione di una scelta? Il destino di Allen, nonostante la sua abilità e la sua virtù d'eroe, è pur sempre quello abbastanza malinconico di chi deve contaminare la

4. Cfr. *Israel Potter*, New York, Sagamore Press, 1957. L'altra citazione è tratta da questa edizione dell'opera.

propria rude innocenza coll'astuzia del mondo, il coraggio di Jones con l'abilità tattica di Franklin. Una vena sottile di latente corruzione è pur sempre presente nel prototipo.

Inoltre, la polemica contrapposizione alla fredda cerebralità puritana e *yankee* traspare evidente e Allen ricorda da vicino altri modelli archetipici propri della narrativa melvilliana. È indubbio, insomma, che qui Melville ha voluto indicare una isola di salvezza nell'invadente materialismo della società americana, ma non è proprio lo spirito *western*, l'acceso e ribelle individualismo della frontiera, a costituire la struttura ideologica portante del *laissez-faire*, della libera concorrenza interna, della crisi del sogno 'corporato' americano?

Ancora una volta fra Franklin e Israel, al di là della satira, al di là della denuncia, si stabilisce un rapporto di affinità e anche di subordinazione. Se Franklin rappresenta la volgarizzazione in una saggezza spicciola e mondana, in una tattica astuzia, dell'ottimismo trascendentalista, Israel è solo l'incarnazione conseguente di quel mito, un misto di innocenza e di duttilità nei confronti del mondo che in lui è un dato costitutivo, un elemento naturale della sua contraddizione, della sua prigionia e del suo esilio, e nel diplomatico Franklin è scelta programmatica, azione calcolata.

La struttura picaresca dell'intreccio non attenua, ma anzi sottolinea la violenza della storia, l'ironia e l'agio narrativo sottintendono questo risvolto amaro. L'innocenza dell'eroe trascorre senza modificare, ma al contrario subendo, il ritmo aspro e convulso della corruzione del mondo, denuncia una ambiguità presente nella sua stessa disponibilità al reale.

*Israel Potter* mette a nudo, al di là delle stesse intenzioni melvilliane, questa violenza oggettiva del reale, questo grumo di contraddizioni e di ambiguità insito in uno dei momenti più gloriosi, più paradigmaticamente liberi e utopistici della storia americana, quello rivoluzionario. Per questo il racconto è una tappa a suo modo decisiva di questa inchiesta melvilliana, anzi era uno degli anelli mancanti, uno dei nodi che Melville doveva sciogliere in questo suo ripercorrere all'indietro la propria storia, a scoprirvi le radici del proprio orizzonte esistenziale e co-

noscitivo, e, con esso e attraverso di esso, la parabola intera della propria società.

\* \* \*

Ma il momento in cui questa inchiesta avvia, a vari livelli, su vari piani oscillanti tutti fra il registro realistico più vario e il simbolismo più ricco e più astratto, è certamente quello dei *Piazza Tales*, i racconti che Melville venne pubblicando fra il 1852 e il 1856, quando li raccolse, almeno in parte, in volume, ivi compreso *Bartleby*.

Si tratta, è bene precisarlo, di una esperienza nel suo insieme profondamente unitaria, che indica una ben definita linea di ricerca: i *Piazza Tales* maturano quella resa dei conti, specificano le ragioni di un silenzio che ha ragioni storiche, prima ancora che personali. I *Piazza Tales*, inoltre, rappresentano quasi una summa della varia tematica artistica melvilliana, una ripresa dei motivi più cari all'artista ma alla luce dell'amara, realistica presa di coscienza che *Pierre* aveva radicalmente maturato. L'innocenza dei Mari del Sud, il folklore popolare, il materialismo avanzante della civiltà delle macchine, il tema dell'arte e della sua funzione, la meditazione cupa o la divagazione in punta di penna, il gusto per la leggenda e per il racconto-saggio, la creazione di atmosfere sentimentali e di paesaggi umani ambigualmente a contrasto, sono tutti filoni che ritornano, insieme o isolatamente sfaccettati, in questi racconti, ma unificati da quella che direi la costante sentimentale, il timbro fondamentale presente in ognuno di essi, un tono prosastico e ridotto, un passo che ha il lento, ossesso ritmo della quotidianità più assoluta.

È come se non fossimo più nel regno dell'avventura e dell'eccentrico, della libertà e dell'individualismo, ma in quello della norma e della necessità, della regola quotidiana e del destino, del grigiamente certo. I *Piazza Tales* sono una meditazione che prende atto, in tutti i registri possibili, di questa modificazione intervenuta all'interno della propria visione della realtà e all'esterno, nella realtà stessa, prendono coscienza, lucidamente, disperatamente, di questa « crescita » di sè e del

mondo, sono uno studio su quella *prosa* che è la storia, intesa come duplice rapporto — o connubio — fra sè e il mondo, fra artista e società.

I *Piazza Tales* delincono, insomma, non il profilo di un mondo separato dal mondo, una alternativa e un rifugio, ma uno scavo in profondità delle radici comuni, ipotizzano non una salvezza, ma una tragica corresponsabilità, l'esistenza di una legge, di una ferrea necessità (la quale, come tale, si deve collocare nella dimensione naturalmente antierica del quotidiano) che unisce vinti e vincitori, innocenti e dannati, servi e padroni, autore e pubblico.

La prosa di cui qui si parla non ipotizza, immediatamente — è solo ovvio — una visione realistica di tipo, diciamo, balzacchiano: al contrario, si richiama a una necessità ontologica, è il prodotto di una visione radicalmente metafisica dell'universo, di una scissione marcata una volta per sempre fra ideale e reale, fra verità e fattualità. Nel suo tono ridotto, dimesso e quotidiano, ha il rigore dell'apocalissi, la sua luce è violenta e obliqua, semmai resa più ferma e irreversibile da questa 'naturalità' del dato quotidiano.

Il racconto che apre i *Piazza Tales*, *Bartleby*, esprime innanzi tutto questa dimensione prosaica di un universo dove ogni libertà è assente, dove ogni volontà tace, e l'anonimato regna sovrano. Non per nulla, è la New York di Wall Street il paesaggio al centro della vicenda e, all'interno di essa, quella sorta di pozzo senza fondo, di prigione murata che è lo studio di un fedele impiegato della legge, qual è l'avvocato narratore della storia. La chiave stilistica che accompagna la vicenda cala continuamente l'eccentricità, la singolarità irrazionale e inattesa di Bartleby nel tessuto ironico-colloquiale dell'esperienza quotidiana, quella espressa e commentata dal fondamentale buon senso borghese del narratore e di quella sua variazione in chiave ritrattistica e finemente comica che sono gli altri tre impiegati dello studio.

A ben guardare, l'interesse principale del racconto, il suo tema di fondo, sta non tanto nel ritratto di Bartleby, ma nelle reazioni, nelle contraddizioni, in quella sorta di educazione sen-

timentale, di presa di coscienza di sè e del mondo che la figura misteriosa e ambigua dello scrivano scatena nella voce che narra la storia.

In questo senso, la figura pallida e anodina dello scrivano, tenacemente e mitemente abbarbicato al suo diniego, non è esattamente, come è stato spesso creduto, la rappresentazione più radicale di un individualismo che oppone il suo no assoluto al mondo, che declina l'atto stesso dell'esistere nell'universo storico.

Anche letteralmente, intanto, quello di Bartleby non è un rifiuto: la sua frase lapidaria (« I would prefer not to ») traduce non tanto una opposizione netta, quanto una docile e abile elisione d'ogni urto frontale, esprime un desiderio di non impegnarsi né nella negazione né tanto meno nell'affermazione, sottolinea perciò quello che rimane di una volontà assente, la preferenza a non fare alcunchè, che è quanto dire la propria, impersonale neutralità, di fronte a ogni segno della scelta.

Quello che Bartleby sembra piuttosto voler sottolineare è la paralisi d'ogni possibilità di scelta, l'impraticabilità ontologica d'ogni azione e d'ogni esistenza. Bartleby non è così — cioè così spento, così ai margini, così disperatamente anonimo e dissolventesi nel nulla — per un suo atto di volontà soggettivo, quanto piuttosto perché il mondo è così, tradisce insomma la presenza di una oggettività pura che lo trascende e lo sovrasta, che si esprime attraverso di lui e in cui ogni sua autonoma possibilità di decisione è, per definizione, eliminata una volta per tutte.

In un certo senso, Bartleby non esiste, è una proiezione, una invenzione del mondo, cioè per così dire, della 'cosalità' pura. Per questo, anche, Melville fa notare che le 'assumptions' sono ignote allo scrivano ed è significativamente nelle 'preferences' che si manifesta la sua vera essenza, in questo pallido residuo del volere soggettivo dell'individuo che non può che adeguarsi a una scelta che già altri, e cioè il mondo, ha fatto per lui, prima di lui.

È questo regno della prosa, della necessità, della legge che non può che essere fedelmente, umilmente, meccanicamente ap-



plicata, che ha prodotto Bartleby, che lo rende un necessario complemento di sé.

Non è un caso, si è detto, che il datore di lavoro di Bartleby sia un avvocato e lui stesso, inoltre, nella funzione che in quello studio esercita, l'incarnazione vivente di questa *all-pervading* trascendenza della legge: Bartleby è, prima di tutto, un copista, il trascrittore di una verità altrui, un gesto più che una volontà.

Sin dall'inizio, Melville ha cura di sottolineare quali siano i tratti più veri del narratore della storia: un uomo pacifico, legato alla norma, al grigio uniforme scorrere del quotidiano, alieno da ogni eccentricità, la quintessenza, si direbbe, del *common sense* borghese. Un uomo che non tollera l'invasione della propria pace, che ama e assume come regola di vita, in sé e in quella emanazione di sé che è il proprio ufficio legale, « prudence » e « method ». Il suo desiderio profondo, l'immagine del proprio mondo che vorrebbe veramente veder attuata, sarebbero questi: ma una prima, lieve contraddizione è quella che risalta fra sé e i suoi tre subalterni, che incrinano in una altalena paralizzante di imperfezione questa efficienza pacifica e spenta del suo mondo.

Inoltre, il paesaggio cittadino che lo circonda sembra, anch'esso, un prodotto e un riflesso della sua ottica, insieme prudente e rigida. La vista che s'apre dalle finestre oltre ad essere quel famoso muro, quella parete d'assenza e d'anonimato, richiama un paesaggio da natura morta:

My chambers were up stairs at NO. - Wall Street. At one end, they looked upon the white wall of the interior of a spacious sky-light shaft, penetrating the building from top to bottom.

This view might have been considered rather tame than otherwise, deficient in what landscape painters call 'life'... Owing to the great height of the surrounding buildings, and my chambers being on the second floor, the interval between this wall and mine not a little resembled a huge square cistern<sup>5</sup>.

5. Cfr. *Bartleby, the Scrivener* in *Selected Writings of Herman Melville*, New York, Random House, 1952. Le altre citazioni del racconto, unita-

L'impressione è quella di un paesaggio che assomiglia piuttosto a una prigione, un luogo in cui non si abita, ma da cui si è abitati. Questa collocazione si ripeterà, in un certo senso, con un rapporto quasi matematico, per Bartleby, quando entrerà a far parte dello studio. Il narratore ha cura di metterlo in un luogo che richiama il cubicolo quadrato dell'ufficio serrato entro gli incombenti palazzi, come una tomba nel cuore stesso della morte:

I resolved to assign Bartleby a corner by the folding-doors, but on my side of them, so as to have this quiet man within easy call, in case any trifling thing was to be done... Within three feet of the panes was a wall, and the light came down from far above, between two lofty buildings, as from a very small opening in a dome. Still further to a satisfactory arrangement, I procured a high green folding screen, which might entirely isolate Bartleby from my sight, though not remove him from my voice. And thus, in a manner, privacy and society were conjoined.

Più che in una tomba quadrata entro un'altra, identica e più grande, tomba quadrata, (e questo rigido rapporto proporzionale sembra confermare quanto questo sia un regno della necessità e della norma), il narratore pare assegnare a Bartleby il solo posto che egli sa concepire, quello che ricorda una sorta di morte in vita, non l'inferno, ma il limbo. Un posto che gli consenta di tenerlo separato dagli altri, ma a tiro della sua voce, prigioniero ma disponibile, né libero né morto, ma semi-libero e semi-morto.

Sono i rapporti sociali che un borghese instaura coerentemente, un misto coatto di 'privacy' e 'society', una prigionia che sembra libera e una libertà vigilata, la salvaguardia dell'individuo e la sua limitazione. Quello di Bartleby e dell'avvocato è, insomma, un tipico rapporto servo-padrone. Per questo Bartleby è l'applicazione coerente del mondo immaginato dal nar-

mente a quelle di *The Piazza*, sono tratte da questa edizione integrale dei *Piazza Tales*. Sul racconto, si vedano anche le osservazioni di AUGUSTO GUIDI, in «Considerazioni su Bartleby», *Studi Americani* n. 3, 1957, pp. 99-108.

ratore della storia: egli non esiste in sè, è stato inventato e voluto così dalla struttura di quel mondo, il quale ha bisogno dei Bartleby, *deve* inventarli. È solo naturale che, così impostati i rapporti, inventato come espressione organica di quel mondo d'anodina pace e di rigida e anonima efficienza, di mortale libertà, Bartleby non possa dire di volere o non voler fare qualcosa, ma possa solo declinare l'offerta di una scelta che sarebbe più che illusoria, semplicemente assurda, gratuita, e *preferisca* elidere la proposta utopistica dell'agire, che è quanto dire preferisca essere fino in fondo, conseguentemente, quello che l'altro ha voluto che sia. È la necessità che nella legge si esprime che sovrasta il volere, che è il volere.

Ma opponendo questa mite neutralità, questa inappetenza indifferente al mondo che lo padroneggia, che lo riduce sempre più a cosa, Bartleby scatena anche, all'interno di esso, la sua prima, grave, assoluta contraddizione.

Il moto di simpatia e di repulsa, di irritazione e di affetto che caratterizzano l'io narrante sono una spia dell'indecisione fondamentale del « padrone » nei confronti di Bartleby, quella, cioè, risultante dalla sua incapacità di riconoscere nel copista la propria immagine, un suo simile: alla fine, nel gesto che egli stesso considererà la sua colpa suprema (il licenziamento, poi l'abbandono dell'ufficio e la chiusura di Bartleby nella prigione cittadina) egli realizzerà quella rimozione del proprio simile come diverso, altro da sè. Il tentativo è, nel corso della vicenda, più volte messo in atto, soprattutto nei toni della comprensione e della dolcezza dei modi. Ma Bartleby sfugge a questa rimozione, proprio perchè è una parte organica di quel mondo, simile in questo al muro, al paravento, al tavolo: il suo progressivo spegnersi e consumarsi lo assimila sempre di più agli oggetti, lo fa cosa fra le cose.

Questa, del resto, era la ragione profonda della sicurezza che Bartleby infonde al narratore, del vincolo irrazionale che si stabilisce fra i due, la ragione, infine, che lo rende una « valuable acquisition »: « One prime thing was this — *he was always there* — first in the morning, continually through the day, and the last at night ».

E v'è certo una giustizia insieme morale e poetica nel momento, rivelatore se altri mai del tema profondo del racconto, in cui il narratore scopre che Bartleby in realtà non ha mai lasciato, neanche di notte, l'ufficio, che l'ha trasformato nella sua casa, o sarebbe meglio dire ne ha fatto la sua sede naturale. La rivelazione avviene non a caso in una Wall Street domenicale, « deserted as Petra », « sheer vacancy », « forlorn » e causa nel narratore un sentimento di fraterna malinconia. Il riflesso speculare esistente fra Bartleby e il paesaggio, a sua volta espressione della sferica, rigidamente chiusa visione del mondo che è propria della voce narrante (Bartleby è l'incarnazione simbolica di quel vuoto e di quell'abbandono, di quella pietrificata solitudine), fa sì che il copista annulli sempre più anche il più sottile margine residuo di differenziazione fra sè e le cose. Ontologicamente privo d'ogni possibilità di scelta, egli non può abitare il mondo, ma farsene abitare, annullarsi nell'oggettività invadente, non abitare l'ufficio, ma essere l'ufficio, proprio perchè egli è non un uomo, ma l'ingranaggio di una macchina, non una individualità, ma il riflesso di un automatismo che in lui anonimamente esprime la propria legge.

A questo modo, in questo declinare l'invito a essere « a little reasonable », a muoversi piuttosto che essere mosso, Bartleby attua la propria estinzione, il proprio assorbimento di larva d'uomo come cosa fra le cose, una sottilissima, ultima linea difensiva, quello scandalo della neutralità disperatamente coerente, dell'anonimato praticato come esercizio di fede e dettato della necessità, a cui anche Pierre, come si ricorderà, era approdato.

Dimostra, cioè, l'inesistenza di quella apparente antitesi, di quell'apparente margine di dialettica libertà, che i titoli dei due libri a cui si rivolge il narratore perplesso e confuso emblematicamente sottolineano (« Edward on the Will », « Priestly on Necessity »): fra volontà e necessità esiste solo una identità, anzi un riassorbimento della prima nella seconda. Realizzando il proprio annullamento, Bartleby è insomma, negativamente, paradossalmente, riuscito a troncare la speranza più ambita del narratore, quella che si esprime in queste rivelatrici parole:

Yes, Bartleby, stay there behind your screen, thought I; I shall persecute you no more; you are harmless and noiseless as these old chairs; in short, I never feel so private as when I know you are here.

Che cosa può voler dire che Bartleby è innocuo e silenzioso come delle vecchie sedie, che realizza, quando c'è, la più piena « privacy »? Che, indifferente e neutrale come le cose, egli non può che sparire, realizzando fino in fondo la sua essenza, la non-libertà. Bartleby non scriverà più, non esprimerà più neanche le sue timide e ostinate « preferences », perchè il mondo è retto solo da « assumptions ».

In questa totale coerenza al mondo e alla sua necessità, sta la vera, aberrante eresia di Bartleby e cioè non nel suo individualismo, ma nella sua esatta negazione, nell'estrema passività.

Lo scrivere, tra l'altro, è un gesto perfettamente inutile, l'ultima, e sia pure meccanica, espressione di una volontà individuale che non esiste e non permette il solo atto che abbia una qualche verità, la contemplazione del muro al di là della finestra.

Se una allusione autobiografica il racconto racchiude, credo sia da rinvenire in momenti come questi, dove la rinuncia si mescola alla ostinazione, la mitezza alla pervicacia e l'annullamento dell'io assomiglia, fino a esserlo paradossalmente, al colpo più mortale e più astuto inferto per garantire una propria assoluta sopravvivenza.

La condizione dell'artista che qui si può intravedere indirettamente riflessa è quella che descrive una assenza di scelte nel proprio darsi come tale, che sottolinea amaramente, con lucida e disperata serenità, questo mutamento intervenuto nei propri rapporti col mondo. L'accento batte sull'oggettività dura e senza scampo delle cose, sull'asperità angolosa del certo, sulla fine di una stagione romantica e aperta della propria avventura artistica. È una presa di coscienza matura nella propria negatività, pari, nel paradosso della neutralità, alla sfida che il mondo oppone.

È una lezione centrale nella storia melvilliana e in varia

misura si riflette in tutti gli altri *Piazza Tales*. A cominciare da quello che presumibilmente doveva far da introduzione al volume e dargli il titolo, *The Piazza*.

Certo la chiave stilistica è diversa, più apertamente romantica e lirica, il *mood* creativo richiama non a caso, ed esplicitamente, nella trasognata descrizione del paesaggio naturale, lo Shakespeare acreo del *Midsummer*, la natura vi appare insieme vera e inventata, la fantasia si sbriglia in una gara d'autoinvenzione (quella che una frase indimenticabile come « mirrored sham fights in the sky » sembra suggestivamente evocare), ma la sostanza è la stessa: l'infinita illusorietà della conoscenza, la neutralità cui mette capo. Si pensi a quel simbolo che è la stessa casa, solitaria, ideale di raccoglimento e di pace, ma cieca, priva com'è di una veranda che esalti la bellezza e la vista del paesaggio, quasi fosse, quella casa, come un museo senza panchine, una « bellezza senza pietà ». Ma poi, a che serve quella veranda, se non a scoprire l'altra casa misteriosa sulla collina, cioè un'altra incognita? E una volta conosciuta, la ragazza che vi abita esprime, non a caso, lo stesso desiderio dell'ignoto per quella casa che si stende giù a valle: quasi che i due misteri si equivalessero, nella specularità del desiderio, quasi che i due abitanti, l'uomo e la donna, fossero anime divise di un'unica, illusoria identità.

In verità, il simbolo stesso della casa è per il narratore la zona di un compromesso, di un interregno precario e difficile fra sogno e realtà, si trova, significativamente « in a pass between two worlds, participant of neither ». È la « neutral room » di cui parla Hawthorne, quel momento di equilibrio e di equidistanza in cui i fantasmi della verità visitano la fantasia senza distruggerla, in cui fra quotidiano ed eccentrico, fra norma e evasione, fra vero e falso, si stabilisce una zona neutra d'anonimo silenzio e d'anonima pace in cui esistere, come quel 'land-locked Mediterranean' in *Mardi*, in perigliosa ma decisiva equidistanza fra Atlantico e Pacifico.

Ciò che più importa, tuttavia, è che anche in una prova minore come *The Piazza* questo tema della neutralità, della natura mimetica, e dunque speculare e tautologica, della im-

maginazione artistica che ne contraddistingue la profonda illusorietà, venga isolato anche nel momento in cui è apparentemente affermata la assoluta libertà, la qualità consolatoria di questa alternativa di opporre un mondo interiore costruito a propria immagine e somiglianza all'universo oggettivo. È il tema della libertà come risvolto conseguente della necessità, come fatale realizzazione di essa, il tema, come s'è visto, di *Pierre* e di *Bartleby*. Il riflesso critico e autocritico che questa consapevolezza ha sul vaglio a cui Melville sta sottoponendo in questi anni la sua carriera d'artista, mi sembra evidente.

Ma è in un altro racconto del volume che questo intreccio fra libertà e necessità come uno dei nodi del dibattito intorno all'arte e alla propria natura d'artista, alle modificazioni che la realtà storica ha introdotto in essa e a cui questa funzione non era che una sottile e angosciante preparazione, appare in tutta la sua emblematica centralità. Il racconto è *The Bell-Tower*, il più hawthorniano dei pezzi di Melville, ma il tema echeggia altrove e costituisce anche il filo unitario dell'intero *The Piazza Tales*: basti pensare, giusto per fare due esempi significativi, a *The Tartarus of Maids* e a *The Happy Failure*, così diversi per tono e cifra stilistica.

In *The Bell-Tower*, tuttavia, la concentrazione di una serie di temi centrali della meditazione melvilliana, della fase che attraversa in questo passaggio nodale della sua storia interna, è esemplare.

Bannadonna, il celebre e ambizioso architetto, è costantemente, e sin dalle prime battute, connotato non tanto come artista, quanto come « foundling » e « mechanician »: la sua impossibilità d'essere un creatore originale e la sua stessa condizione di orfano, sembrano sottolineare la dimensione a un tempo storica e soggettiva in cui si muove il suo progetto, la sfasatura fra esso e la realtà oggettiva. Man mano che procede nella costruzione della torre campanaria, Bannadonna mette a nudo qual è la sua vera ambizione e dunque la contraddizione fatale del suo disegno artistico.

Come egli dice, ciò che più ama nell'arte è che essa non consenta duplicati, ma punti sempre, per la sua stessa essenza,

alla originalità, cioè alla creazione individuale semi-divina, non alla semplice imitazione del modello, ma al superamento e alla vittoria trasfiguratrice su di esso.

Questa smisurata ambizione non solo è anacronistica oggettivamente, come vedremo, ma è tragicamente aporetica all'interno stesso della ideologia, per così dire, dell'architetto. Bannadonna disprezza — per quanto la sua estrema follia individualistica, il mistero stesso di cui ama circondare il suo lavoro agli occhi del pubblico possano erroneamente contribuire a dare questa impressione — ogni uso di strumenti magici e irrazionali, di filosofie alchemiche e trascendenti, demiurgiche, per realizzare il proprio progetto. Per quanto ambizioso, non è né un Agrippa né un Alberto Magno, non è un creatore ex-nihilo che manipoli l'intervento di forze estranee all'individuo e al suo mondo, ma un progettatore razionale, che vuole partorire dal proprio interno, per così dire, il prodotto:

A practical materialist, what Bannadonna had aimed at was to have been reached not by logic, not by crucible, not by conjuration, not by altars; but by plain vice-bench and hammer. In short to solve nature, to steal into her, to intrigue beyond her, to procure some one else to bind her to his hand; these, one and all, had not been his objects; but, asking no favors from any element or any being, of himself, to rival her, outstrip her, and rule her. He stooped to conquer. With him, common sense was theurgy; machinery, miracle; Prometheus, the heroic name for machinist; man, the true God<sup>6</sup>.

La visione dell'artista che Bannadonna sembra qui descrivere è una tipicamente antiromantica e antidealista, illuministica. In questo mi pare che Melville non pronunci alcuna condanna, non veda alcuna contraddizione. L'artista moderno, per ragioni storiche oggettive, sentite anche come ragioni religiosamente ontologiche, non può *creare* il mondo, ma solo imi-

6. Cfr. *The Piazza Tales*, edizione cit. Su questo racconto si veda anche il saggio, ricco di notazioni interessanti, di VALERIA VERUCCI, «*The Bell-Tower* di H. Melville» in *Studi Americani* n. 8, Roma, 1964, pp. 89-120.



tarlo: il duplicato del mondo è la sola forma in cui, necessariamente, si realizza la sua essenza.

Del resto, Bannadonna non è, in questo, se non quello che il suo pubblico vuole che sia, quello che la società, in realtà, gli impone di essere: come, con sprezzo e ironia, egli stesso ricorda ai magistrati, che rappresentano la società al suo livello più istituzionale e che non a caso sono i suoi veri interlocutori, egli non è che un loro « vassal », la realizzazione perfetta e conseguente di quei limiti a cui essi stessi lo richiamano. La sua libertà ha il suo orizzonte definitivo nella necessità.

La contraddizione, per Bannadonna fatale, scoppia quando egli vuol cavare dal regno della necessità e dell'antividualismo romantico in cui si muove e di cui è espressione, le conseguenze ultime, quando, insomma, vuol realizzare compiutamente la spinta materialistica implicita nel rapporto fra sè e la società, nella visione che quest'ultima ha, legalitaria e strumentale, del proprio rapporto egemonico sulla natura.

Un fideismo rovesciato, una necessità tinta di falsa libertà, muta il *common sense*, l'astratto razionalismo comune a lui e al suo tempo, in novella teurgia, la macchina in miracolo, il semplice meccanico, copista e trascrittore della natura, in Prometeo.

Quella che qui è ironicamente sottolineata è l'amara impossibilità, la natura oggettivamente aporetica di questo progetto, di questo furto e di questa gara colla natura, di questa pretesa di scioglierla e impadronirsi del segreto. Bannadonna è, in tutto e per tutto, un artista moderno, romantico e post-romantico, e dunque la sua arte produce solamente, come è giusto, il parto implicito alla sua mimesi e alla sua sfida, un automa. Figlio di una età antieroica, che solo ricorda e realizza la misera, finita, condizione dell'uomo, dopo la caduta dal paradiso terrestre, Bannadonna ha nel nodo centrale della sua « poetica » (la mimesi), la contraddizione, la cancrena, destinata a far fallire e degenerare il progetto: la sua realizzazione più vera saranno, accanto all'automa, finale conseguenza e incarnazione dedotta di quest'ultimo, le rovine e i frantumi desolati della torra campanaria.

Bannadonna, si è detto, riceve la prima ispirazione al suo progetto nel solo modo che gli è consentito e che è giusto, per la sua visione di sè e per le condizioni storiche in cui opera, dall'osservazione, dalla imitazione della natura e dell'uomo, che è quanto dire dalla realtà oggettiva:

It was from observing these exposed bells, with their watchmen, that the foundling, as was opined, derived the first suggestion of his scheme. Perched on a great mast or spire, the human figure, viewed from below, undergoes such a reduction in its apparent size, as to obliterate its intelligent features. It evinces no personality. Instead of bespeaking volition, its gestures rather resemble the automatic ones of the arms of a telegraph.

Ma la mimesi, come è chiaramente detto, è una mera illusione ottica: proprio perchè imita, si illude di conoscere, scambia la propria ottica per la realtà e perciò crede di conoscerla rappresentandola, ma in realtà solo la duplica.

Quello che Bannadonna crede di scoprire, è, in una parola, una legge interna, un rapporto geometrico; insensibilmente, però, ha trasferito nelle cose osservate, natura e uomo, il desiderio di ritrovare specularmente nel reale la propria visione antiromantica e antidemiurgica, di « meccanico » e non di « artista », del reale stesso, ha trasformato il limite che è il suo punto di partenza e d'arrivo, in un'ultima frontiera da superare. Scambia la necessità per libertà, la mimesi necessariamente tautologica per originalità, la partenogenesi per la creazione del diverso. L'imitazione artistica non può che riprodurre, nell'automa, se stessa, che è quanto dire la propria prigionia e la propria condanna.

Per questo il meccanismo riprodotto, la passività pura realizzeranno, non per vendetta ma per organica fatalità, quell'omicidio che è solo una forma velatamente trasposta di suicidio e, si badi, proprio nel momento in cui più si rende evidente la sterilità di un artista già ambiguamente decadente come Bannadonna, quando sta dando l'ultimo ritocco formale a Una, questa inquietante immagine della propria specularità.

In questo, *The Bell-Tower* riecheggia da vicino il rapporto

servo-padrone, come rapporto di dialettica identità, che abbiám visto instaurarsi fra Bartleby e l'avvocato: in Bannadonna entrambe le dimensioni sono identificate. Infatti, l'architetto è da un lato l'illuso assertore di una libertà, di un individualismo inesistente che solo nasconde e realizza la legge, la necessità più ferrea, dall'altro è, come Bartleby, l'essenza dell'anomimato, non un creatore, ma un amanuense dell'arte, è, in una parola, servo e padrone di sè, la propria compiuta, scelta, contraddizione, e prigionia, come ricorda il pezzo di cranio dell'operaio morto che resta innervato, a distruggerla, nella campana.

Le parole finali del racconto, lapidarie come un epitaffio funebre, insistono su questa conversione finale fra servitù e libertà (quella che già il motto scritto all'inizio richiamava, « seeking to conquer a larger liberty, man but extends the empire of necessity »), fra artista e mondo, fra immaginazione e suo prodotto:

So the blind slave obeyed its blinder lord; but, in obedience, slew him. So the creator was killed by the creature. So the bell was too heavy for the tower. So the bell's main weakness was where man's blood had slawed it. And so pride went before the fall.

*Obedience* è la parola chiave dell'intero racconto, ma come rivelazione di una presa di coscienza del tramonto di una stagione culturale e artistica, della sua connaturata ambiguità, illumina globalmente l'intera struttura dei *Piazza Tales*: il romantico Melville ha pronunciato il capo d'accusa più lucidamente antiromantico contro uno dei presupposti fondamentali dell'ideologia americana dell'Ottocento, svolgendolo dal suo interno in un senso che è già anticipatamente decadente e che perciò coinvolge direttamente la sua problematica artistica.

Anche un racconto che ha per sfondo il mare, questo simbolo supremo dell'arte melvilliana, come *Benito Cereno*, al di là delle sue indubbie incertezze strutturali e tematiche che già il Matthiessen rilevava, indica come questo tema, sia pure collocato in una chiave stilistica che in parte ne disperde la chia-

rezza emblematica, fosse centrale in questa fase della vicenda artistica melvilliana.

In questo senso, la parte conclusiva del racconto, quella della deposizione di Benito Cereno, della cornice razionale e legalitaria in cui vengono sciolte la *suspense* profonda e l'ambiguità della vicenda, se certamente ha un che di meccanico e di sovrapposto, contribuisce tuttavia a chiarire quell'incertezza fra arte e verità, fra fantasia e inchiesta razionale, che divide sempre più l'avventura melvilliana, che sottolinea, anche per questa via, la presenza preponderante che il regno della prosa, dell'oggettività ha in essa.

Come la deposizione di Cereno scioglie, con una motivazione cronachistica e veritiera, quelli che potremmo dire i nodi realistici della vicenda ma certo non contribuisce a far vanificare, con un semplice rapporto di causa-effetto, quella oscura, stregante presenza del male che ha aleggiato continuamente sulla sciagurata sorte del *San Dominick* ma semmai conferma più radicalmente quanto la sua sconvolgente ambiguità sfugga totalmente al piano della certezza e della verifica razionale, così la giustapposizione fra realismo e simbolismo non può essere casuale. Essa tradisce una aporia profonda e, insomma, la coesistenza irrisolta di quelle due verità, di quelle due anime polarmente riflesse nello schiavo Babo e nel capitano spagnolo, che trovano un'eco perplessa e divisa nell'atteggiamento di Amaso Delano, la figura veramente centrale del racconto. La divisione strutturale del racconto rimanda essenzialmente a questo conflitto interno, alle due anime che s'affrontano, paralizzando la sua azione e il suo sguardo, la sua fluttuante interpretazione di quella realtà, all'interno del sereno e umano capitano del *Bachelor's Delight*.

Come è stato finemente notato da Fogle<sup>7</sup>, *Benito Cereno* è « la storia di un inganno, di una mente vagante in un labirinto, che lotta, ma fallisce nel suo fine di trovare la chiave essenziale ».

7. Cfr. R. H. FOGLE, « Benito Cereno » in *Melville, a Collection of Critical Essays*, a cura di R. CHASE, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N. J., 1962, pp. 116-124.

In fondo, il tema più vero del racconto è la paralisi pratica che incombe sull'onestà morale, sulla buona fede di Delano e quindi la sottile corresponsabilità che egli ha nel mantenere irrisolta la presenza ambigua del male e del mistero. Ma tutto ciò ha la sua più vera matrice nel fatto che l'individualista, l'ottimista, il « primitivo » Delano, è incapace di immaginare la propria alterità, di credere che il mondo sia regolato da una logica diversa da quella serena, umanamente fraterna e solidale, che gli è propria.

La ragione del suo *empasse* sta nel tentativo di respingere, di rimuovere da sè sia Babo che Cereno (anche se è vero che una sfumatura vagamente razzistica si insinua nell'atteggiamento di Delano verso il bianco e il negro, ma non ne fa tuttavia, a mio avviso, la chiave di volta della contraddizione), in quanto entrambi rivelano quell'intreccio fra male e bene, fra passività e violenza, fra innocenza e peccato, che, nel suo istinto più profondo, egli tende sistematicamente a tenere distinti.

Cereno, oltretutto, nella sua stregata passività, rivela una verità certo troppo cruda e conturbante e cioè quella d'essere non tanto potenzialmente corrotto, quanto direttamente identificabile coll'animale violenza di Babo, venato di una sua quasi sensuale voluttà di morte, in un abbraccio col proprio schiavo che è sì una inorridita accettazione del male, ma anche, e forse soprattutto, rivelazione tremendamente apocalittica di una sua aspirazione irrazionale e profonda.

Mi riferisco, è ovvio, a quell'eccezionale momento simbolico del racconto che è la scena in cui Babo rade la barba al suo capitano e il gruppo dei due, avvinti in uno strano mortale abbraccio, è osservato nel riflesso incredulo dell'ottica di Delano:

Setting down his basin, the negro searched among the razors, as for the sharpest, and having found it, gave it an additional edge by expertly stropping it on the firm, smooth, oily skin of his open palm; he then made a gesture as if to begin, but midway stood suspended for an instant, one hand elevating the razor, the other professionally dabbling among the bubbling suds on the Spaniard's lank neck. Not unaffected by the close sight of

the gleaming steel, Don Benito nervously shuddered; his usual ghastliness was heightened by the lather, which lather, again, was intensified in its hue by the contrasting sootiness of the negro's body. Altogether the scene was somewhat peculiar, at least to Captain Delano, nor, as he saw the two thus postured, could he resist the vagary, that in the black he saw a headsman, and in the white a man at the block<sup>8</sup>.

I mancamenti continui di Cereno, il suo esser sorretto e quasi scomparire nel corpo di Babo sono anch'essi segni allusivi di questa perversa identità fra servo e padrone, e non a caso quella « hollowness » di Don Benito che tanto inquieta Delano è riecheggiata da quella affermazione di Babo, che così prepotentemente richiama Jago: « Ah, master », sighed the black, bowing his face, « don't speak of me; Babo is nothing; what Babo has done was but duty ».

E se è vero che l'affermazione è strumentale, è sostanzialmente falsa, come il finale del racconto poi rivelerà, ciò non toglie che essa abbia una sua nascosta verità, diversa da quella su cui ingenuamente si illude Delano (e che cioè sia questa una prova d'amore e di fedeltà), ma non al tutto antitetica, voglio dire lo stretto intreccio fra amore e odio che a sua volta sottintende il rapporto d'identità, più che di interdipendenza, fra servo e padrone.

Delano tarda a riconoscere l'essenza reale del dilemma che si trova di fronte e cioè il fatto che quel misterioso rapporto mette a nudo una potenzialità latente nella propria innocenza. Lo scioglimento realistico dell'intreccio, che non assorbe ma si contrappone separatamente al livello simbolico, generalizza sul piano della struttura, che è quanto dire sul piano più direttamente melvilliano, questa irrisolta aporia.

A questo riguardo, infine, non apparirà arbitrario notare che l'anno in cui si svolge la tragica vicenda dell'incontro fra la *San Dominick* e il *Bachelor's Delight*, è il 1799, cioè immediatamente dopo quelli gloriosi della rivoluzione e della proclamazione d'indipendenza, quando la giovane repubblica sta-

8. Cfr. *The Piazza Tales*, edizione cit.

tunitense attraversava i suoi primi contrasti interni, e il mito jeffersoniano del *Bill of Rights* si rivelava già inadeguato a unificare l'intera società.

Sia pur retrodatata nel tempo, l'azione del racconto tradisce una volontà di analizzare criticamente il presente, gettando luce su quanto di esso, delle sue violenti contraddizioni, era implicito in quell'incunabolo della storia contemporanea che si rivela il passato.

\* \* \*

Che anche questa dimensione dei *Piazza Tales* vada tenuta presente per valutare a pieno l'intrico di tensioni e di intenti, spesso contrastanti e divergenti, che caratterizzano questi anni della meditata e amara maturità melvilliana, lo dimostra *The Confidence-Man* del 1857, che nel presente più polemico e attuale certo affonda le sue più vere radici, che dalla sua aspra violenza è trapassato e cotroso fin nella sua stessa struttura. Libro di difficile connotazione, quanto al genere cui assegnarlo: *pamphlet* satirico, d'una satira irta e virulenta, *tall tale*, spaccato di una società affaristica e ipocrita, ritratto amorevolmente fedele e sottilmente ironico della cultura popolare, coi suoi eroi mitici e leggendari, meditazione metafisica fino a punte di un impervio astrattismo, *The Confidence-Man* è un intreccio fittissimo e affascinante di ipotesi e di tensioni e forse l'unitarietà della sua struttura reale, al di là della apparente frantumazione esterna, la si coglie quando si pensi alle « anatomies » di secentesca memoria, ed è per questo che Perosa ha persuasivamente definito il libro e la sua « masquerade », una « anatomia del maligno »<sup>9</sup>.

Inoltre, è questo aggancio quasi immediato alla realtà, questa immersione totale, polemica in essa, a individuare l'intrico labirintico delle contraddizioni e delle mistificazioni al di sotto di una superficie fatta d'ottimismo tronfio e di volgari menzogne, che si colloca all'origine di quella luce metafisica,

9. Cfr. SERGIO PEROSA, introduzione alla traduzione italiana del libro, *L'uomo di fiducia*, Neri Pozza, Vicenza, 1961.

di quel taglio apocalittico, di quel pessimismo cosmico con cui è giudicata, con violenza che minaccia di travolgere la negatività amara e senza scampo del proprio punto di vista, la società americana. L'astrattezza metafisica, il rigoroso intellettualismo, la cornice nichilistica sono insomma direttamente proporzionali al suo estremo realismo, un realismo che non ha, naturalmente, nessuna qualità di riflessione speculare o di subordinazione occasionale e contingente, ma è pur sempre il realismo di Melville, e della più autentica tradizione americana, intriso di intelligenza e di passione civile, di trasparenza e di angoscia esistenziale.

*The Confidence-Man*, come Hoffman<sup>10</sup> ha mostrato in modo molto convincente, ha un suo sviluppo coerente: le varie maschere dell'uomo di fiducia, le sue irresistibili conquiste, acquistano man mano una dimensione totalitaria e cosmica, gettano una luce perversamente negativa sull'universo intero e nella figura del vecchio che vien trascinato nel buio più assoluto dalla mano ambigua e ferma dell'uomo di fiducia, dopo che l'ultima, vacillante luce è stata spenta, è certo una immagine dell'America « invecchiata ignorando il male »: l'interruzione brusca del libro, la frammentarietà della sua struttura sono, perciò, solo la traduzione formale di questa assenza di luce, di questo venir meno d'ogni fede o ragione.

Non è un caso che, sia pure precariamente, l'unico che resista a questi assalti subdoli, alle « tentazioni » del *con-man* sia Pitch, l'uomo della frontiera, scaltro e ingenuo, dotato di una sua serpentina innocenza, di una schiettezza affilata come un'arma. Pitch è il solo che possa definire l'uomo di fiducia per quello che è e, si noti, in una delle sue vesti più subdole, quella dell'umanitario abolizionista: « . . . You are the moderate man, the invaluable understrapper of the wicked man. You, the moderate man, may be used for wrong, but are useless for right »<sup>11</sup>.

10. Cfr. DANIEL HOFFMAN, *Form and Fable in American Fiction*, New York, Oxford University Press, 1965, pp. 279-313.

11. Cfr. *The Confidence-Man*, John Lehmann, London, 1948.



Ma è altrettanto significativo che per trovare una qualche simbolica alternativa a questa nuova religione dell'orrore e del male che il *con-man* rappresenta nella sua borghese bonomia, Melville debba ricorrere a un mito, qual è il 'frontiersman', che ha la stessa disponibilità del suo avversario a trasformare la propria innata bontà in un utilitarismo gretto e moralmente indifferente: non è lui che ha difeso l'utilità di sostituire le macchine ai ragazzi nel lavoro dei campi? Anche un archetipo come Pitch, dunque, ha subito una modificazione storica e può battere l'uomo di fiducia sul suo stesso piano, cioè in astuzia umana e, ideologicamente, in progressismo sociale. È facile per lui riconoscerlo, perchè il *con-man* non è che la risultante 'astratta' di un processo, e ideologico e materiale di cui Pitch, come mito e come realtà sociale e culturale, è una delle componenti essenziali.

Quello « shift of sympathy » dallo yankee all'uomo del West, che Hoffman nota come carattere distintivo di *The Confidence-Man*, rappresenta, anche, un oggettivo arretramento dell'orizzonte culturale, la spia del 'frame of reference' con cui Melville giudica la società americana contemporanea: le virtù di Pitch sono già i vizi del presente, come l'odio metafisico del colonnello Mordeck dicono a che prezzo reale, in nome di quale profonda lacerazione, è stato realizzato l'individualismo liberistico, lo sterminio degli indiani.

La metafisica dell'odio, assoluta e astratta com'è, non è la negazione dell'umanitarismo, del filantropismo trascendentalista e ottocentesco, ma la sua reale incarnazione: il misantropismo, non è che la ideologizzazione di una libertà senza limiti e senza frontiere, meccanica e antiumanitaria sul piano della prassi quanto, sul piano dell'imbonimento propagandistico, quella caritatevole e fraterna che la copre e la giustifica.

Non a caso Pitch non può accettare la conseguenza ultima, la resa incondizionata a una ideologia totalitaria, quella vigile e già minacciosa nel suo istintivo misantropismo: mito di una fase storica e culturale in via di estinzione, egli è già una eccezione che non solo conferma, ma richiama, come eco nell'eco, la regola. Quelle che sono state definite le sue « humanities »,

la sua difesa istintiva e in definitiva inerme sia contro l'ipocrita filantropismo del *con-man*, sia contro il misantropismo da automa del colonnello Morodeck, sono le contraddizioni che concregono naturalmente coll'aggressivo espansionismo della società americana, che le aprono quella 'frontiera' che giustifichi, motivi ideologicamente *yet another step*, un'ulteriore avanzata, una ulteriore omogeneizzazione del resto del paese allo spirito *yankee*.

Quello che si vuole dire è, in ultima analisi, che Melville con *The Confidence-Man* ha portato a drammatica e paralizzante maturazione un processo che era già presente nel suo originario atteggiamento fantastico verso la realtà, nel mito dei mari del Sud e dell'« insular Tahiti »: un processo che ha contraddistinto le tappe, le battute d'arresto, la contraddizione di fondo della sua stessa avventura artistica e intellettuale.

L'universo cupamente apocalittico del *Confidence-Man* è, insomma, quello indubbiamente passatista, arcaico-puritano, di un sopravvissuto della civiltà agricolo-ancestrale, prerivoluzionaria, della storia americana. Una venatura di reazionarismo sentimentale e culturale è chiaramente presente nell'ultimo Melville, come coerente sviluppo di certe premesse: proprio la cornice biblica, immobile e fuori del tempo, alla cui luce è vista la civiltà industriale — o meglio, con una violenta e astratta riduzione antistorica, la civiltà borghese, identificata *tout court* con l'industrializzazione massiccia — dà ragione della generalizzazione astratta, e delle genericità sommarie, del giudizio di condanna. E la realtà borghese moderna, ricca anche di *altri* processi alternativi, che son scatenati dalle sue contraddizioni interne, si rifiuta d'essere spiegata entro questo modulo rigido e cupo, s'offre naturalmente solo come maschera e caos.

Male e bene contemporaneamente, progresso e involuzione, affermazione e negazione di sè, la realtà contemporanea è irriducibile a una nozione schematicamente antinomica dell'universo, qual è quella a cui Melville è rimasto fermo non a dispetto, ma in forza dell'equilibrio instabile, razionalmente precario e esteticamente fecondo, che la sua 'divina inerzia',

la sua ismaeliana equidistanza gli hanno garantito. Il dualismo fra verità e apparenza, fra fede e ricerca, fra corruzione originaria e originaria innocenza della condizione umana non è stato risolto, ma reso più drammatico, al limite della paralisi e del silenzio, dal simbolismo delle « legate analogie ».

Questo spiega perchè, nella riduzione sempre più radicale della storia a esperienza totalmente negativa del male, a scorante e vuoto nulla, Melville ha gettato luce di ambiguità e di dubbio anche su uno dei portati veramente liberatori e democratici del sogno jeffersoniano, dell'utopia dei diritti dell'uomo e del proclama d'indipendenza, il razionalismo illuministico, la storia come rottura e come ricerca, l'io come strappo e emergenza dialettica dalle maglie dell'essere, dal mare dell'oggettività, che patisce e contraddice il reale, tutti elementi portanti, come si vede, della *sua* cultura e della *sua* visione del mondo.

Ed è anche per questo che, di fronte a quella angosciante spaccatura, a quella decisiva lacerazione del tessuto sociale e morale della giovane nazione che è la guerra di secessione, Melville mentre mostra di intuire, dal suo amaro osservatorio di scettico, di pessimistico esule della società, la reale posta in gioco, il reale conflitto di interessi al centro della lotta fra Nord e Sud — e cioè la contesa per l'egemonia fra la borghesia industriale e quella agraria sudista — è poi cieco di fronte al salto qualitativo che essa comporta, cioè la ricostituzione ad un livello diverso, più alto ma potenzialmente più avanzato e dunque più contraddittorio, dei ceti dirigenti della società e la conseguente apparizione sulla scena dell'Eden americano di *masse* di scontenti che non rappresentano solo, come il suo sguardo è portato a credere, l'avanzata di un indiscriminato, anarchico, caos, ma la prima esplosione di una coscienza chiara anche se inarticolata, del proprio ruolo da parte di masse democratiche che rifiutano di pagare il prezzo di una lotta all'interno della vecchia *élite* di potere. È la fine di una ottica aristocratica e solitaria che la storia contemporanea, che è storia di masse, sancisce e di cui la guerra di secessione non è che uno dei capitoli, che Melville non riesce, o meglio non può comprendere.

\* \* \*

I *Battle Pieces* riflettono bene, al fondo, questo smarrimento, questo sostanziale sfasamento di una coscienza nobile e solitaria, tragicamente al di sopra della mischia, capace di rilevare, con angoscia, solo l'orrore, la brutalità gratuita della guerra e là dove una epica s'affaccia essa è, caratteristicamente, piuttosto individuale che collettiva, grandiosamente solitaria e gestuale, come dimostra *Sheridan at Cedar Creek*, per fare un esempio. Altrove è uno spettacolo di desolazione e di morte, di inutile strage che Melville, spesso con accenti indimenticabili, descrive, oppure, il che è davvero una spia della ambiguità del suo atteggiamento, un moto di anarchia blasfema e belluina, come in *The house-top*, distorsione apocalittica dei disordini di New York del 1863, scoppiati con inaudita violenza contro l'editto di Lincoln, che introduceva per la prima volta la coscrizione obbligatoria e esentava chi poteva versare trecento dollari. Le folle cittadine che rifiutano quel tipo di mobilitazione generale non sono per Melville diverse da quelle della comune di Parigi in *Clarel*, che qualificherà come « atheists », come degenerazione orrenda e parto naturale della democrazia.

La crisi aveva raggiunto un suo punto nodale e più che smarrimento, rivelava una chiarezza, un razionale rigore fin troppo coerente, fino a un paradossale immobilismo, a un consuntivo di tragica corresponsabilità: il silenzio dell'autore e quello del suo strumento ne discendevano più che naturali. L'uso della poesia, che intervalla con la sua lirica presenza, la sua impervia struttura, questi lunghi anni dal 1857 fino a *Billy Budd*, mostra quanto la ricerca non fosse conclusa, ma si fosse incanalata in ambiti più schiettamente soggettivi, in un recinto di amara e combattuta solitudine esistenziale.

Del Melville di questi anni, di questo suo scorato ma indomabile rigore di scettico, disperatamente laico nella sua ricerca, emotivamente religiosa, di una risposta che esaurisse una volta per sempre la gemmazione continua del dubbio, forse il ritratto più puntuale e più vero, il più obiettivo e il più appas-

sionato, ce l'ha lasciato Hawthorne, l'amico il cui silenzio e la cui lontananza certo erano state una ferita mai veramente rimarginata. A Liverpool, in una tappa del suo viaggio in Medio Oriente del 1856, Melville gli fece visita e Hawthorne così scrive nel suo diario:

Melville cominciò come sempre a parlare della Provvidenza e della vita futura, e di tutto ciò che va al di là della conoscenza umana, e mi informò che aveva 'ormai deciso che sarebbe stato annichilito'; ma non sembrava contentarsi di questa convinzione; e in verità non avrà riposo finché non avrà una fede definitiva. È strano come persista — e abbia sempre persistito, da quando lo conosco, e probabilmente da molto tempo prima — nel vagare per questi deserti, orrendi e monotoni come le colline di sabbia tra cui siedevamo. Non riesce né a credere né ad essere soddisfatto della propria mancanza di fede; ed è troppo onesto e coraggioso per non tentare l'una o l'altra cosa<sup>12</sup>.

E quello in Terra Santa fu veramente un incontro col deserto, ostinato nella sua monotonia e nella sua aridità quanto l'occhio che lo scandagliava con speranza e angoscia: *Clarel* riferisce di queste secche e di questa ostinazione senza illusioni.

\* \* \*

Ciò che forse Hawthorne non riesce a vedere è che l'amico aveva già maturato, e a un livello tragico altissimo, quel compromesso con la realtà che il proprio cupo e prudente pessimismo gli aveva suggerito nella vita e nell'arte, e alla cui luce osserva ora, vicino e remoto, Melville. Il « ritorno » e la fine dell'avventura erano, in ogni senso, già avvenuti, la terra dell'arido « certo » senza alcun dubbio raggiunta, ma con una importante, decisiva variazione. Quella terra era il mare senza rive, il regno del mistero oggettivo e trascendente che l'acqua ormai rappresentata in *Billy Budd*, non lontanantesi promessa dell'avventura, sfida e conquista, partenza e arrivo, ma solo

12. Cfr. N. HAWTHORNE, *Diario*, a cura di AGOSTINO LOMBARDO, Neri Pozza, Vicenza, 1959, p. 309.

punto d'approdo, immobile specchio della conoscenza, suo desertico *habitat*.

È il regno della necessità e della legge, dell'ordine in cui si è iscritti ora e sempre e che nessuna avventura può infrangere, non una frontiera, ma un confine: era, insomma quella ineluttabilità dell'oggettivo che i racconti avevano accertato e che il silenzio dell'uomo aveva incarnato, nel suo rifiuto della parola scritta. Il muro di *Bartleby* stende la sua ombra sul mare e l'alba senza giorno di *Billy Budd*, invade della sua anima, certa presenza il grande elemento che sostiene e distrugge, in cui si sopravvive, come *Ismaele*, ma grazie a un simbolo così atroce della sua essenza, quello strano grembo e culla che è la bara.

E *Billy Budd* è un orfano, come *Ismaele*, come *Redburn*, come *Pierre*, come *Israel*, come tutti i veri prototipi melvilliani, ma è anche, ora, qualcosa di più, come il suo stesso nome dice, un embrione di qualcosa che poteva essere e non è stato, l'inizio di una vita votata non a se stessa ma, per tragica necessità, a quella sua negazione e essenza che è la morte.

Figlio di una età divisa e inquieta, *Billy Budd* è orfano anche nel senso che in lui, in controluce, si intravedono due fasi storicamente diverse e complementari di una cultura e di un mito e nella sua tragedia si misura il passaggio da una età eroica, fatta di autenticità e di innocenza, ad una non prosaica, ma certo dominata dalla presenza massiccia di quell'incarnazione dell'ordine costituito che è la legge.

È strano che non si sia notato, ad esempio, che il periodo in cui si svolge la vicenda di *Billy Budd* è lo stesso di un racconto che lo richiama da vicino, per il conflitto di fondo che vi si svolge, *Benito Cereno*.

Melville tiene a sottolineare particolarmente la cornice temporale entro cui si dispiega la sua storia, il 1797, e questo non può essere casuale: al contrario, se un senso questo richiamo assume, è quello di farci continuamente tener presente che è la quintessenza di un dramma non metafisico, ma storico, non esattamente religioso, ma ideale e civile, il vero centro problematico di questa storia esemplare.

Non è un caso, tra l'altro, che anche la prospettiva con cui è guardata l'età delle rivoluzioni non sia più quella apocalittica e negativa del *The Confidence-Man*, quella del rifiuto inorridito e aristocratico, se è vero che l'ammutinamento del Nore, a cui Melville analogicamente collega la storia che sta per narrare, è paragonato, nei suoi effetti liberatori, democraticamente positivi, a quelli a cui anche la rivoluzione francese, e persino la dittatura napoleonica, diedero luogo. Resta, tuttavia, il 1797, nel bene e nel male, nella innocenza e nella corruzione, una età di trapasso, a un ordine più maturo e oggettivo che qui pare intravisto non tanto come un anatema, ma come una ineluttabile necessità, come una certezza sia pure non colorata da nessuna fede o illusione.

Billy Budd è esattamente colui che, in questo mutamento oggettivo, non ha tenuto il passo della storia, figlio della vecchia età che non si riconosce o non s'adatta alla nuova, schiacciato fatalmente fra i due tempi, le due epoche in conflitto, armato e nudo di una sua pericolosa, ormai, innocenza, testimone d'un dramma più grande del suo.

In questo senso, il passaggio dalla nave mercantile *Rights of Man* alla nave da guerra *Indomitable*, è in tutti sensi un passaggio, o meglio il salto da una storia a un'altra, da una condizione ideale ad un'altra: non più protagonista del mondo, il suo salto ricorda anche l'atto del nascere, la tragica aporia che esso comporta, la contraddizione che apre. Billy Budd può subire un mutamento, una alternativa che non ha scelto, ma che una necessità più vasta della sua, una legge d'amore e di odio, gli impongono.

Billy Budd è dunque un sopravvissuto, il figlio derelitto di una età eroica e solitaria, scaltra e innocente: è come se, in pratica, non fosse mai nato, il suo seme non fosse mai sbocciato e perciò può solo accettare senza capire, senza conoscere il mondo. Il germoglio non sarà mai, per impossibilità oggettiva, fiore.

Sarà bene aver chiara questa cornice per capire qual è il conflitto alla base del racconto, perchè di un conflitto si tratta, che nessuna serenità, nessun'aria d'addio varrà a nascondere

o ad attutire, ma semmai contribuirà a rendere, nel fermo, classico rigore della pagina, nel suo smosso e purissimo splendore, più emblematicamente definitivo.

Billy Budd, l'innocente, purissimo adolescente, ha dunque una sua peculiare colpa, una sua *liability*, esattamente quella disarmata innocenza, quel suo essere un germoglio non cresciuto.

E che essa sia una pericolosa 'macchia', una incrinatura che rende fragile, umana e non divina (Billy Budd *non* è Cristo), la sua natura, lo dimostra non solo quel simbolico difetto che è il suo balbettio, ma ancor più quel rapporto d'organicità e di specularità che lo lega al suo avversario, al demoniaco Claggart, e, in un senso che vedremo, al capitano Vere.

Accanto al morboso rapporto d'attrazione e di rifiuto, d'amore e d'odio che corre fra i due, Claggart e Billy sono identificati come due facce di un'unica medaglia, di una naturale e innaturalissima simbiosi, quella che, « by indirection », per usare una espressione melvilliana, esiste nella stessa gratuità che è all'origine dell'odio viscerale di Claggart, la « harmlessness itself » di Billy Budd, che scatena necessariamente l'antitesi e stabilisce l'affinità speculare del rapporto.

Tutto il capitolo undecimo, in cui si cerca di rintracciare una spiegazione plausibile all'avversione del razionalista Claggart, è poi significativo per quel sottile intreccio di astrazioni tipizzanti e di polemica storica su cui è costruito. Claggart è un figlio dell'età dei lumi, un suddito della legge della ragione, ma proprio questo lo rende « an ambidexter implement for effecting the irrational ». Egli è chiaramente indicato come un prodotto della « civilization », dotato di una sua contorta e austera passione, non priva di fascino e tanto meno cieca di umana intelligenza: a volte, anzi, la sua attrazione inconfessata per Billy ha i toni, inquietantemente decadenti, di una estetica passione, il culto della forma che solo una intelligenza aristocraticamente sottile e raffinata sa, nelle ombre della propria coscienza, coltivare. Claggart è, anche per questo, per questo egoismo ossessivo della sua natura, il più ligio e inflessibile di-



fenore dello *statu quo*, più realista del re, un « chief of Police », come vien detto a un certo punto.

E, d'altronde, se questa luce intellettuale è tipica di Claggart, Billy Budd non è un figlio d'Arcadia, un semplice e sprovveduto « barbarian », la sua è intelligenza, ma ha una natura eroica, e non tanto perchè richiama una superiore mitezza cristiana, ma quanto perchè è il simbolo di una stagione diversa, precedente quella a cui appartiene Claggart, ancora aperta a un suo margine di generosità e di libertà, quanto quella del maestro d'armi appare legata alla osservanza e alla applicazione dell'ordine sociale, fedele a un male che lo domina e si esprime attraverso di lui come una corruzione originaria:

That Claggart's figure was not amiss, and his face, save the chin, well moulded, has already been said. Of his favorable pints he seemed not insensible, for he was not only neat but careful in his dress. But the form of Billy Budd was heroic; and if his face was without the intellectual look of the pallid Claggart's, not the less was lit, like his, from within, though from a different source. The bonfire in his heart made luminous the rose-tan in his cheek.

Nella stessa struttura del periodo, nel suo puntualizzare in uno speculare contrasto il rapporto che lega i due, è visibile il processo per cui quella razionalità-irrazionalità di cui Claggart è simbolo, quella storia nuova che in lui viene esemplificata, non è che la degenerazione necessaria di quel mito d'un passato innocente, dotato di una sua 'luce', che Billy rappresenta.

Claggart, inoltre, non può essere identificato *tout court* colla 'civilization': la sua rigida obbedienza della legge mostra quanto egli sia, più che l'incarnazione di una corruzione e di un astratto e feroce intellettualismo propri come tali di quell'età senza fedi e senza illusioni che è il mondo moderno, il figlio di un'età d'ordine e di libertà limitata. La sua più vera natura, come quella di Billy, è quella del subordinato, del suddito di un'ordine che in lui si manifesta nel suo istituzionalismo più meccanico e riduttivo. È difficile dire che egli incarni

una libertà sfrenata, maledetta dal suo stesso orgoglio: elementi più arcaici, più legalistici, si insinuano a connotare, a irrigidire in un senso antimodernista la sua fredda, lucida, intelligenza, la stessa gratuità del male che compie.

Claggart è, insomma, come Billy, una potenzialità di storia nuova, schiavo del proprio loico furore quanto Billy della sua innocenza, un'ambigua minaccia, non una realtà invadente.

Entrambi, Billy e Claggart, innocenza e corruzione, in questa loro innaturale simbiosi, sono agiti piuttosto che agire, riflettono la meccanica di un ordine che praticamente annulla le due diverse soggettività. Entrambi, insomma, sono realizzazione di quella volontà che in Vere si manifesta compiutamente.

V'è un tratto che unifica caratteristicamente i tre, la loro « punctiliousness in duty », nei subalterni Claggart e Billy, nella comune incapacità di non obbedire, l'uno per aberrante identificazione e partecipazione assoluta al proprio ruolo, l'altro per quella sua disarmata mitezza di servo che non conosce, in fondo, altra regola o immagine di vita.

In Vere, nell'aristocratico, meditabondo capitano, colla sua soffusa malinconia, la sua inflessibile fedeltà a un codice di valori abbastanza « passatista », è la sua stessa onestà la spia di quella vena di paterno autoritarismo che sa non inventare, ma regolare il mondo, amministrare il codice civile di una società che è tutta costruita su un conservatorismo illuminato e astratto a un tempo. Vere ha negato, in realtà, ogni possibilità, in lui e negli altri, di reagire in maniera impreveduta di fronte a una situazione eccezionale, moralmente unica, qual è quella dinanzi alla quale lo pone l'assassinio di Claggart da parte di Billy Budd.

La sua stessa provenienza sociale lo fa il simbolo di un vecchio ordine che giudica alla sua luce le violenti contraddizioni della nuova storia che nel dramma di Billy si manifesta in tutta la sua virulenza e novità. Per questo è a spegnere e disciplinare che egli veramente tende, a negare la minaccia all'ordine costituito che il gesto di Billy rappresenta, a negare,

in una parola, i prodromi rivoluzionari del futuro che nei suoi soggetti si van facendo oscuramente strada:

He had a marked leaning toward everything intellectual... His settled convictions were as a dyke against those invading waters of novel opinion social political and otherwise, which carried away in a torrent no few minds in those days, minds by nature not inferior to his own. While other members of that aristocracy to which by birth he belonged were incensed at the innovators mainly because their theories were inimical to the privileged classes, not alone Captain Vere disinterestedly opposed them because they seemed to him incapable of embodiment in lasting institutions, but at war with the peace of the world and the true welfare of mankind<sup>13</sup>.

Sensibile e tormentato, il capitano Vere è ideologicamente quello che si direbbe un conservatore illuminato, macerato dal dubbio ma chiuso a una alternativa radicale al proprio mondo: nella sua intelligenza e nel suo cuore una vena di passatismo, di nostalgia sentimentale per un ordine immobile è ciò che dà il tono fondamentale ai suoi dubbi e alla sua, un pò legalistica e astratta, capacità critica. È per questo che tutta la sua condotta durante il sommario processo tenuto nella sua cabina è volta più che ad accettare le obiezioni sulla eccezionalità del caso o all'appello al cuore e alla comune condizione umana, a espungerle e soffocarle. Vere vuole negare, in realtà, ciò che il gesto di Billy, l'assassinio come infrazione di una legge, minacciosamente racchiude, una violazione di uno *statu quo*. Gesto, quello di Billy, per altro intimamente giudicato sterile, incapace di mutare i termini del dolore e della necessità che regolano la condizione umana, sublimamente bello e inutile perchè, come Vere direbbe, « incapable of embodiment in lasting institutions » ed è questo universo codificato in istituti fissi e sovramondani che egli veramente ama, sia pure con sofferta e perplessa adesione, sia pure sottoposto continuamente all'in-

13. L'edizione da cui citiamo è quella data nei *Selected Writings of H. Melville*, cit. Anche le altre citazioni si intendono tratte da questa edizione.

terrogazione del dubbio, alla lucida ma impotente analisi dell'intelligenza.

Ciò che Vere nega, infine, è che un'azione, qualunque essa sia, sia singola che collettiva, possa mutare il mondo: si può capirlo e soffrirlo, interrogarlo, ma solo, alla fine, per accettarlo, per come esso è, anzi, a ben guardare, per come è cristallizzato e irrigidito in una necessità che è metafisica e sociale a un tempo e che comunque, divina o umana che sia, esprime il limite, l'inerenza dell'ordine, la finitezza disperata d'ogni storia umana, d'ogni destino individuale.

È per questo che Vere è il centro ottico dell'intero racconto, quello che consente a Melville di retrodatare in una atmosfera etica e ideale immobile e chiusa il dramma tutto contemporaneo, tutto angosciosamente esistenziale che è a base del sacrificio di Billy Budd. Questa cornice è il polo di riferimento in rapporto al quale l'ansia scettica e il dubbio razionalista, la tensione religiosa vengono collocati, colorandosi di classico rigore sul piano dello stile e di universalità e atemporalità sul piano del significato emblematico della vicenda. È un difficile equilibrio, perchè la fantasia e l'intelligenza debbono, nell'attimo stesso in cui collocano su un piano esemplare e fuori del tempo il dramma tutto moderno e storicamente determinato, non vanificarne lo spessore, non spegnerne l'ansia, non mortificare la razionalità inquieta, l'umanità insoddisfatta del proprio destino, mitemente ribelle a esso. Una fantasia e una intelligenza lontane, insomma, dal vero pericolo che corre Vere: « Their honesty prescribes to them directness, sometimes far-reaching like that of a migratory fowl that in its flight never heeds when it crosses a frontier ».

La ferma struttura del racconto, la sua calma geometria, che richiama, al suo livello, la nostalgia dell'ordine e della pace sociale come continuità del passato nel presente, deve, in una parola, servire non solo da conferma, ma anche da smentita, da contraddizione della sua soffocante sterilità. Deve, come funzione espressiva di una operazione fantastica, sottolineare il desiderio sopravanzante — e se si vuole, l'illusione — dell'artista che la storia, il destino individuale, non siano congelati

per sempre entro questo ordine accettato pur tuttavia come una tragica necessità, ma siano suscettibili di una sopravvivenza diversa, e la realizzino, vicariamente, in una immagine dell'arte come incompiutezza, eterno frammento, irriducibile ad ogni conclusione, negata a ogni conoscenza ma viva come estetica neutralità e equidistanza dal mondo, dal suo ostile spessore.

È per questo che Billy accetta, piega il capo: in Vere è non solo un ordine patriarcale che egli adora e teme, ma l'immagine della propria ontologica servitù, della propria condizione di soggetto, di « creatura », figlia del tempo e della storia. Billy non è un angelo o se lo è, è un angelo decaduto, appartiene alla terra, non al cielo, può solo trasmutare da una storia a un'altra, come il suo passaggio dalla nave mercantile a quella da guerra chiaramente indica. La sua perfetta innocenza, la sua immacolata bellezza sono solo una illusione: anzi, la sua grandezza sta nella condizione di vittima insieme innocente e colpevole, nella sua finitudine che ricorda, nostalgicamente imita l'infinito, ma non lo è e non lo sarà mai. La ragione della sua sopravvivenza sta insomma in questo suo sfuggire a una condizione totalmente angelica ed essere, con muta e istintiva consapevolezza, angelo e demonio a un tempo, tenebre e luce, nel contenere in sè, nel vivere fino alla propria negazione, la condizione di Abele e di Caino, di Claggart e di se stesso, nell'accettare che la legge, la società, Vere che le custodisce, si esprimano attraverso di lui.

Quella che Billy rappresenta è, insomma, l'ultima paradossale verità di Melville: la salvezza è nella colpa. Il colpo che ammazza Claggart, violento e repentino, limpido e necessario come la sua mitezza d'agnello, è il veicolo della sua liberazione, ciò che garantisce una volta per tutte che non è un angelo, non è Cristo, ma solo il verbo fatto carne, e cioè un uomo, un limite invalicabile, una irriducibile frontiera, materia e anima a un tempo. La sua vita sta nella sua morte, ma la morte non è nè resurrezione nè sublimante trasfigurazione: è solo, più esattamente, l'avverarsi di quell'anonimato e di quel silenzio a cui già Pierre e Bartleby aspiravano, la neutra equidi-

stanza di Babalanja, la speculare contemplazione ismaeliana, l'esilio dal mondo *nel* mondo di Redburn, di Israel Potter. La morte è quell'autoannegamento *per* vivere di Giacchetta Bianca. La sua morte è un assassinio di sè più che un suicidio, quello che lo farà sopravvivere nel solo mondo che accetti, esalti, imparzialmente rifletta la aporia della condizione umana, l'impossibilità della conoscenza e lo sforzo grandiosamente inutile per essa, per la sua ricerca, il mondo dell'arte, della parola poetica, del linguaggio rappresentativo della poesia, tautologico e speculare.

È solo l'arte che può rappresentare, cioè accettare, quel paradosso esistenziale e fantastico che è Baby Budd, tutto ciò, insomma, che Vere rifiuta e rimuove, che la società e la storia misconoscono, che Claggart vuol soffocare nel suo mortale abbraccio, nella sua estetica passione intellettuale. Il nome che gli anonimi marinai, i fraterni e mortali compagni dello 'Handsome Sailor' hanno dato a Billy è anche il pegno in cui è racchiuso simbolicamente il segno del suo destino. Baby Budd è una paradossale tautologia, esprime non la vita, ma ciò che la precede, che è e non è a un tempo, e che nel grembo fecondo della morte, nella fermentante non-vita dell'embrione, nell'incompiutezza del germoglio compiutamente si realizza. Baby Budd è il nome, il solo nome adatto, di quella irreducibilità alla terra e al cielo di una vita necessariamente chiusa nell'arco fra la nascita e la morte, che è un uomo, il quale ricorda ma non conosce la verità, che aspira al cielo ma è solo terra. Tragica ma feconda condizione che solo una esperienza estetica può tradurre, garantendo ciò che la ricerca conoscitiva non può garantire, la sopravvivenza del soggetto, la sua *formale* eternità.

È uno sbocco già inquietantemente decadente quello racchiuso in *Billy Budd*. Non una verità religiosa, positiva o simbolica che sia, non una trascendenza dell'umano, ma l'errore che è la verità della condizione umana. Né scettica né trionfalistica, né razionalistica né simbolica, ma tutte queste cose contemporaneamente, la ricerca di Melville è, come tale, non conclusa, ma sospesa, compiutamente realizzata nell'ontologica in-

compiutezza della « forma » dell'arte: « This portrait I essay, but shall never hit it ».

Il tentativo non compiuto che l'esperienza estetica realizza è il solo che fedelmente trascrive, specularmente richiami, quasi eco nell'eco, dolorante e serena mimesi, l'essenza embrionale di germoglio destinato a non sbocciar mai che è l'uomo, che è Baby Budd.

Quel mare che è la realtà non avrà mai le sue rive, cioè le sue certezze conoscitive, i suoi approdi razionali nella storia, nella verità acquisita una volta per tutte, fuor d'ogni dubbio *vera*. Non le avrà su quel terreno ma *altrove*: quell'*altrove* che già il mare con ambiguo fascino evocava per Melville, che invitava oltre, ancora più oltre, che evocava la terra e le rive, ma era solo un inganno ottico, una lusinga e una menzogna. Alla ragione smarrita sono le legate analogie che l'arte rivela il suo vero *altrove*, alla sterilità della ricerca è il simbolismo che offre un punto fermo d'equilibrio.

Son le illuse rive dell'arte quelle che Melville ha raggiunto, consegnando all'America della *lost generation*, all'America dell'alienazione e dell'anonimato, l'immagine più compiuta, più cupamente profetica del suo destino, della sua parabola individuale e collettiva, accettando d'essere, nella sua società, quello che nell'arte è Billy Budd, « mostly a recluse », un nomade e un prigioniero, un testimone e un giudice solitario ma organico del proprio tempo, un nodo emblematico delle sue contraddizioni.

VITO AMORUSO