

'MOBY-DICK; OR, THE WHALE':
ANALISI DI UN TITOLO (*)

1. *Storia del testo. Stato delle edizioni. Testo prescelto.*

Al pari di ogni altro testo, *Moby-Dick* ha inizio dal suo titolo. Non tutti i testi, tuttavia, pongono problemi ad uno stadio così preliminare delle indagini. *Moby-Dick*, quasi a voler annunciare la propria natura di testo infido e maligno, ce ne pone subito uno: il problema, appunto, del suo titolo.

Non disponiamo del manoscritto, né delle bozze di stampa rivedute dall'autore: manca quindi un'edizione critica definitiva. Inoltre, il libro ha avuto due prime edizioni, una in Inghilterra e una in America, uscite quasi contemporaneamente ma con titoli diversi. Sarà pertanto opportuno ricapitolare brevemente la storia di queste edizioni.

Il manoscritto del *Moby-Dick* fu accettato da un editore inglese, Richard Bentley, di Londra, il medesimo che aveva pubblicato tre precedenti libri di Melville: *Mardi* (1849), *Redburn* (1849) e *White-Jacket* (1850). Anche *Typee* (1846) e *Omoo* (1847) erano apparsi in prima edizione

* Il presente studio si è diramato in maniera imprevista — ma non gratuita, secondo una logica melvilliana — da un lavoro in corso sui primi venticinque capitoli del *Moby-Dick*, di cui rimane parte integrante. Durante la ricerca, ho notato che di recente, e ovviamente in Francia, si va ponendo una specifica attenzione ai problemi relativi ai titoli delle opere letterarie (vedi per esempio, LEO H. HOEK, *Pour une sémiotique du titre*, Materiali di lavoro nn. 20-21, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, genn.-febb. 1973; meno interessante OLGA SCHERER, «Faulkner et le fratricide. Pour une théorie des titres dans la littérature», in *Etudes Anglaises*, XXX, n. 3, juillet-sept. 1977, pp. 329-336). Ciò mi ha indotto a soffermarmi più a lungo su questo aspetto del *Moby-Dick*; la relativa autonomia che, in questa luce, lo studio ha acquistato, mi persuade a pubblicarlo separatamente.

inglese, presso John Murray. A quei tempi, infatti, era molto importante, per un autore americano, assicurarsi una prima edizione inglese, poiché essa apriva la possibilità di una più facile e vasta circolazione su quel mercato librario, anche attraverso il gioco delle recensioni autorevoli, e al tempo stesso dava maggiori garanzie finanziarie sui diritti d'autore riscuotibili in quel paese. Questo costume editoriale aveva notevoli riflessi sui testi, che gli editori inglesi manipolavano con disinvoltura, intervenendo su di essi per ragioni dettate sia da preoccupazioni censorie di natura moral-commerciale (quanto più un romanzo si conformava alla morale corrente in materia di sesso, religione, politica e devozione monarchica, tanto meglio si poteva vendere o collocare presso le numerose e frequentatissime biblioteche circolanti) sia dall'opportunità di uniformare i testi al modello ortografico britannico¹.

Ecco dunque che l'edizione inglese (apparsa il 18 ottobre 1851 a Londra, appunto presso l'editore Richard Bentley) presenta, oltre a numerose peculiarità testuali che in questo momento non ci riguardano, un titolo (*The Whale*) diverso da quello della prima edizione americana (apparsa a New York il 14 novembre dello stesso 1851 presso l'editore Harper), che è invece *Moby-Dick or, The Whale*.

Quest'ultima titolazione è la più attendibile. Sappiamo infatti che Melville non poté controllare e rivedere le bozze dell'edizione inglese, sulle quali intervenne pesantemente l'editore, mentre curò di persona quelle dell'edizione americana. Inoltre, per quanto riguarda la genesi del titolo, abbiamo la testimonianza di una prima modifica parziale, decisa da Melville in una fase intermedia. Proprio nel momento in cui l'edizione inglese andava in stampa, e cioè nel settembre 1851, Melville fece scrivere a Bentley dal fratello Allan per chiedere

1. Sulle censure apportate all'edizione inglese di *Moby-Dick* vedi WILLIAM S. AMENT, «Bowdler and the Whale», in *American Literature*, IV, n. 1, marzo 1932, pp. 39-46. Ora in PAUL GERHARD BUCHLOH - HARTMUT KRÜGER (a cura di), *Herman Melville*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1974, pp. 90-98.

che il nuovo libro non fosse più intitolato *The Whale*, ma *Moby-Dick*, sicché risaltasse meglio quello che doveva considerarsi « the hero of the volume ». Una seconda ragione era che « it is thought here that the new title will be a better *selling* title » (la sottolineatura è di Allan Melville)². Le operazioni tipografiche erano ormai troppo avanzate perché il titolo potesse essere modificato, ma la richiesta rimane indicativa delle intenzioni dell'autore. E' indiscutibile, quindi, che il titolo da prendere in considerazione sia quello dell'edizione americana, seguita più da vicino dall'autore, e che presenta una sintesi del titolo britannico e della proposta successiva. Analoga preferenza per il testo complessivo dell'edizione americana è del resto manifestata dalla maggior parte degli studiosi, anche se la perdita del manoscritto e delle bozze originali toglie ogni certezza assoluta, e rende indispensabile un attento lavoro di collazione dei vari testi disponibili. Tale lavoro è stato in gran parte affrontato per l'approntamento delle cinque edizioni del testo melvilliano che si possono considerare « critiche » (nel senso che si sono poste il problema di una verifica del testo)³ mentre si attendono la concordanza, a cura di Hennig Cohen, e la lezione

2. JAY LEYDA (ed.), *The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville, 1819-1891*, 2 voll., Harcourt, Brace and Co., New York, 1951; lettera di Allan Melville a Richard Bentley, p. 427. Di quest'opera, che raccoglie tutti i documenti reperiti a quella data sulla vita di Melville, anche i più minuti, e costituisce quindi un punto di partenza obbligato per ogni indagine sulla biografia melvilliana, è uscita una ristampa arricchita di un Supplemento presso la Gordian Press, New York, 1969.

3. 1. *Moby-Dick; or, The Whale*, a cura di WILLARD THORP, Oxford University Press, New York, 1947 2. *Moby-Dick or, The Whale*, a cura di LUTHER S. MANSFIELD e HOWARD P. VINCENT, Hendricks House, New York, 1952 (si noti l'assenza del punto e virgola a metà del titolo). 3. *Moby Dick; or, The Whale*, a cura di CHARLES FEIDELSON, JR., Bobbs-Merrill, Indianapolis, 1964. 4. *Moby-Dick*, a cura di HARRISON HAYFORD e HERSHEL PARNER, Norton, New York, 1967; è la cosiddetta « Norton Critical Edition »; a p. XIII viene data la titolazione completa *Moby-Dick; or, The Whale*. I due studiosi mettono in rilievo l'importanza dell'edizione britannica (secondo loro sottovalutata), dal momento che Melville, inviando le bozze americane all'editore inglese, le corresse abbondantemente, « anche se non

probabilmente definitiva del testo, in preparazione nell'ambito dell'edizione completa dei testi melvilliani curata dall'*équipe* di studiosi della Northwestern University di Evanston (Illinois), d'intesa con la Newberry Library di Chicago⁴. La definizione del titolo riveste — come si vedrà — una sua importanza anche per l'interpretazione del testo, e questa è una ragione sufficiente per insistervi, con tanta maggior enfasi in quanto neppure le edizioni più recenti ed accurate sono giunte a scelte del tutto omogenee⁵.

2. «Contenuto» del titolo.

Come ogni titolo, anche questo fornisce una indicazione di contenuto, indicazione che siamo tradizionalmente abituati a raccogliere per prima e a considerare basilare, solida, verificabile. Essa dice al lettore «di che cosa parla» il libro; qui, per usare le parole di Allan Melville, annuncia «the

systematically», apportando anche lievi modifiche che non poterono invece comparire nell'edizione americana (p. 475). 5. *Moby-Dick; or, The Whale*, a cura di HAROLD BEAVER, Penguin Books, Harmondsworth, 1972. Lo studioso inglese concorda con Mansfield e Vincent (Hendricks) nel giudicare più autorevole la prima edizione americana (p. 44). Le citazioni melvilliane di questo studio sono tratte dal testo curato dal Beaver.

Accanto alle edizioni sopra elencate si può ricordare il testo, non critico, in due volumi (*Moby-Dick or, The Whale*; senza punto e virgola), compreso in quella che resta finora l'unica edizione completa delle opere melvilliane, la cosiddetta «Standard Edition»: *The Works of Herman Melville*, Constable & Co., Londra, 1922-24, 16 voll., riedita nel 1963 da Russell & Russell, New York.

4. *The Writings of Herman Melville; The Northwestern-Newberry Edition*, diretta da HARRISON HAYFORD, HERSHEL PARKER e G. THOMAS TANSALLE, con la collaborazione di altri studiosi, sotto l'egida del CEAA (Center for Edition of American Authors).

5. Per ulteriori notizie sulle questioni attinenti ai testi melvilliani in genere, si veda la puntuale e aggiornata bibliografia in HERMAN MELVILLE, *Opere scelte*, a cura di CLAUDIO GORLIER, 2 voll., Mondadori, Milano, 1972 e 1975, che tuttavia non menziona l'importante edizione del Beaver, testualmente accurata e ricca di un apparato di note e di commenti che supera le 300 pagine.

hero of the volume ». Si parlerà dunque di balene, anzi di capodogli, e in particolare di un certo capodoglio cui, come a una persona, è stato imposto un nome. Ma ricordiamo Roland Barthes:

la dénotation n'est pas le premier des sens, mais elle feint de l'être; sous cette illusion, elle n'est finalement que la dernière des connotations (celle qui semble à la fois fonder et clore la lecture), le mythe supérieur grâce auquel le texte feint de retourner à la nature du langage, au langage comme nature: une phrase, quelque sens qu'elle libère, postérieurement, semble-t-il, à son énoncé, n'a-t-elle pas l'air de nous dire quelque chose de simple, de littéral, de primitif: de *vrai*, par rapport à quoi tout le reste (qui vient *après*, *au-dessus*) est littérature? (corsivi dell'autore)⁶.

E ricordiamo anche i problemi di scrittura cui, paradossalmente, si è trovato di fronte un uomo di scienza. Nel 1895, accingendosi a descrivere i fenomeni isterici, Freud comprende di dover ricorrere ad un linguaggio capace di adeguarsi a « un oggetto mentale estremamente complicato » che va osservato da « diversi punti di vista », e pertanto conclude: « Non cessa di stupirmi il fatto che le storie cliniche che scrivo si leggano come novelle e siano, per così dire, prive dell'impronta rigorosa della scientificità. Mi devo consolare pensando che ciò vada attribuito evidentemente alla natura del soggetto, più che a una mia preferenza ». Anche ai fini dell'indagine scientifica diventa necessario ricorrere a « una descrizione dettagliata dei processi mentali del tipo che siamo abituati a trovare nei poeti »⁷. Impeccabili le deduzioni che ne trae Franco Rella:

6. ROLAND BARTHES, *S/Z*, Seuil, Parigi, 1970, p. 16 (in it. Einaudi, Torino, 1973).

7. SIGMUND FREUD, *Studien über Hysterie* (1895), in *Gesammelte Werke*, I, Fischer, Francoforte, 1952 (1972⁴), p. 227: « ... es berührt mich selbst noch eigentümlich, dass die Kranken-geschichten, die ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind, und dass sie sozusagen des ernstesten Geprägtes ».

Il testo analitico si presenta quindi come un linguaggio figurale, come un insieme di «storie», come un complesso di paragoni e di metafore, ma è soltanto attraverso questi paragoni e queste metafore che diventa possibile descrivere *letteralmente* un materiale « pluridimensionale e complesso », che non è mai stato descritto, anche se è stato più volte « rappresentato ». Allora, paradossalmente, è proprio il linguaggio *piano*, « rigoroso », non metaforico, della scienza e della filosofia che assume lo statuto di descrizione metaforica (rappresentazione), di *Umweg*, di diversione. Ed è invece proprio l'intreccio metaforico della *Bildersprache*, la sua materialità, che decostruisce il linguaggio piano, *flächenhaft*, che copre la materialità pluridimensionale e complessa e che ci permette di cogliere *da diversi punti di vista* i diversi dialetti dell'inconscio (corsivi dell'autore)⁸.

3. Sociologia della letteratura: il titolo come esca.

Sul piano pubblicitario, commerciale (cui Melville, pur controvoglia, doveva prestare qualche attenzione, date le precarie condizioni economiche in cui versava) un titolo siffatto avrebbe contribuito a ricattare l'interesse di quei lettori che già avevano accolto con favore le sue precedenti storie marinarische ma erano stati delusi dalle astruserie metafisico-allegoriche di *Mardi*: ecco perché Melville, rivolgendosi all'editore inglese attraverso il fratello Allan che gli faceva da agente, tiene a sottolineare l'importanza della balena, proponendola (falsamente, almeno in larga misura)⁹ come « the

der Wissenschaftlichkeit entbehren. Ich muss damit trösten, dass für dieses Ergebnis die Natur des Gegenstandes offenbar eher verantwortlich zu machen ist als meine Vorliebe. [...] eine eingehende Darstellung der seelischen Vorgänge, wie man sie vom Dichter zu erhalten gewohnt ist » (in it. in *Opere*, vol. I, Boringhieri, Torino, 1967).

8. FRANCO RELLA, *Introduzione* a AA.VV., *La critica freudiana*, Milano, Feltrinelli 1977, pp. 17-18.

9. « Solo perché da lei prende nome il libro, e perché su di lei converge l'azione, la Balena Bianca è stata a volte erroneamente considerata la vera protagonista del romanzo, o ha perlomeno costituito il centro esclusivo delle discussioni ermeneutiche ». GLAUCO CAMBON, « La caccia ermeneutica a 'Moby Dick' », *Studi Americani*, n. 8, 1962, p. 12.

hero of the volume ». Inoltre l'attribuzione del nome « Moby Dick » avrebbe sicuramente richiamato alla memoria di molti il ricordo di una balena reale, « Mocha Dick », così chiamata dal nome dell'isola cilena presso cui era stata avvistata; « Mocha » (pr. « moka ») alludeva anche, ironicamente, al colore della balena, che era « bianca come la lana »¹⁰ e veniva invece ridefinita « color caffè ». Mocha Dick era famosa, ai primi dell'Ottocento, per la sua inafferrabilità e ferocia, tanto che ancora se ne favoleggiava e se ne scriveva al tempo della stesura del romanzo; una certa fascia di pubblico, quindi, sarebbe stata invogliata all'acquisto e alla lettura di quello che prometteva di essere un avvincente racconto (se non addirittura un resoconto) di avventure marinaresche.

4. *Significante e significato. Sessualità e diabolicità. Anticipazione delle due prospettive fondamentali: Ahab e Ismaele.*

Moby-Dick; or The Whale è però un titolo ben diverso da quelli che giustamente contrassegnano narrazioni definibili come realistiche e lineari: *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, per esempio, o *The History of Tom Jones, a Foundling*, o *Emma*.

Sotto un profilo tassonomico, esso è suddiviso in due parti, simmetricamente disposte, ciascuna delle quali si compone di otto lettere, tutte maiuscole e, almeno nella prima edizione americana, tipograficamente identiche:

MOBY-DICK;
OR,
THE WHALE.

10. Così la descriveva JEREMIAH N. REYNOLDS in « Mocha Dick: or the White Whale of the Pacific », nel *Knickerbocker Magazine*, maggio 1839, riprodotto inizialmente da R.S. GARNETT sul *Blackwood's Magazine*, CCXXVI, dic. 1929, pp. 841-858, e ora in MANSFIELD-VINCENT (1952), pp. 691-693 (le cui « explanatory notes », di 263 pagine, offrono le più esaurienti informazioni sulle « fonti » di *Moby-Dick*); HAYFORD-PARKER (1967), pp. 571-590; BEAVER (1972), pp. 991-1011.

Questa simmetria si bilancia sulla particella « or », disgiuntiva, eguagliante ed esplicativa al tempo stesso, stampata in corpo minore.

La prima parte del titolo si scinde, a sua volta, quasi per irresistibile gemmazione, in due termini di quattro lettere ciascuno. Altra simmetria, altra dicotomia.

Sul piano matematico, la somma delle lettere del titolo aventi pari importanza è $(4+4)+8 = 16$. Secondo le deduzioni di Viola Sachs¹¹, che si fondano su decifrazioni esoteriche e su calcoli cabalistici, e prescindono comunque da un'analisi del titolo, 16 è il numero-chiave del libro. Coincidenza singolare ed interessante, in quanto convalida l'ipotesi che la chiave del libro sia riposta anche nel titolo.

La prima parte del titolo: analisi del significante. Sotto il profilo semantico, la prima parte del titolo sarebbe incomprendibile se non venisse definita dalla seconda, che ci fa capire come quei due termini (« Moby-Dick ») costituiscano un nome proprio riferito, anziché — come di consueto — ad una persona, ad un cetaceo. L'uso di un nome proprio come titolo è tipicamente melvilliano: tutte le opere scritte prima del *Moby-Dick*, così come le troviamo elencate sui frontespizi della prima edizione americana e di quella inglese, portano titoli nominali: *Typee*, nome di una tribù polinesiana; *Omoo*, appellativo polinesiano corrispondente a « vagabondo »; *Mardi*, il mitico arcipelago; *Redburn*, cognome del protagonista, usato sempre come nome; *White-Jacket*, soprannome del protagonista; lo stesso vale per moltissime opere posteriori a *Moby-Dick*: *Pierre*, *Israel Potter*, *Clarel*, *John Marr*, *Bartleby*, *Benito Cereno*, *Billy Budd*... Rispetto agli analoghi casi, « Moby-Dick » presenta un aspetto particolare: quello di non esprimere un significato specifico¹².

11. VIOLA SACHS, *La Contre-Bible de Melville: « Moby-Dick » déchiffré*, Mouton, Parigi-L'Aia, 1975, p. 23: « L'architecture de *Moby-Dick* repose sur le carré magique du nombre 16 ».

12. In un libro che descrive le attività abolizioniste svoltesi nella zona di Boston (WILBUR H. SIEBERT, *The Underground Railroad in*

« Moby », soprattutto, non è un appellativo consueto, non possiede un significato assegnato, e può essere ricondotto solo per via associativa ad un concetto, che è quello di mobilità, proprio del vocabolo «mobile», pronunciato «mòubil» o «mòubl», con la seconda sillaba appena percepibile, e quindi accostabile sul piano fonico a «Moby»¹³.

Estendendo l'indagine sull'unico piano qui praticabile, quello del significante, notiamo che la vocale tonica di «Moby» è scura. Secondo Fonagy, «le metafore dei grammatici trovano un complemento vissuto nella poesia, dove effettivamente le vocali 'chiare' sono associate alla luce e alla gioia, le 'scure' all'oscurità, alla tristezza e alla morte»¹⁴. Inoltre, alle vocali «si attribuisce sovente anche un sesso. Le vocali I, E, U, [evidentemente da intendere co-

Massachusetts, Worcester, Mass., 1936, p. 20) Walter Harding ha trovato menzione di un battello chiamato *Moby Dick* che, nell'estate del 1847, avrebbe trasportato da Albany (patria degli avi materni di Herman, e luogo in cui egli passò una parte di quella stessa estate del 1847) a Boston (dove risiedeva il suocero, Lemuel Shaw) il primo schiavo fuggiasco (WALTER HARDING, «A Note on the Title *Moby-Dick*», in *American Literature*, XXII, n. 4, gennaio 1951, pp. 500-501). Ma SIDNEY KAPLAN («The *Moby-Dick* in the Service of the Underground Railroad», in *Phylon*, XII 2nd Quarter, 1951, pp. 173-176) afferma che tale battello non venne costruito prima del 1852, e quindi molto tempo dopo la stesura del romanzo. Lo ricordano MANSFIELD-VINCENT (1952), p. 695.

13. NEWTON ARVIN (*Herman Melville*, Sloane, New York, 1950; rist. Viking Press, New York, 1963, p. 145) accenna ad una possibile connessione tra «Moby» e l'idea di «mobility», mentre molto più tenue mi sembra il legame fra «Moby» e il biblico «Moab» proposto da MANSFIELD-VINCENT (1952), p. 695, come «not unreasonable»: Moab era figlio di Lot e della sua figlia maggiore, e il nome significava «seme del padre» (*Genesis*, XIX, 37). I Moabiti erano idolatri, e spesso usati da Jehovah per punire gli Israeliti. Inoltre Moab e Ahab sono menzionati insieme in un passo di 2 *Re* I, 1: «Allora Moab si ribellò contro Ismaele dopo la morte di Ahab». GEORGE R. STEWART («The Two *Moby-Dicks*», in *American Literature*, XXV, n. 4, gennaio 1954, p. 432) suggerisce, senza insistervi troppo, che «Moby» derivi dalla fusione di «Mocha» e di Toby, il personaggio di *Typee*.

14. ILSÉ BARANDE, *Introduzione a IVAN FONAGY*, «Il carattere pulsionale dei suoni del linguaggio», ne *Il piccolo Hans*, n. 12, settembre-dicembre 1976, p. 57. Il testo originale del Fonagy è «Les bases pulsionnelles de la phonation», in *Revue française de psychanalyse*, XXXIV, n. 1, 1970.

me ü francese] EU sono *femminili* o *femmine* in opposizione a U, O, A che sono *maschili* o *maschi* ». La « o » di « Moby » avrebbe dunque connotazioni scure e maschili, contrapposte a quelle associate alla « i » di « Dick » (chiare e femminili). Però la « m » è assolutamente « materna », « dolciastra », e la « b » è una consonante più dolce che dura¹⁵. E d'altra parte la « i » di « Dick », ancorché femminile, si colloca fra i suoni acuti, aggressivi: « più vicini alla soglia del dolore, essi sono percepiti come una minaccia di effrazione all'orecchio » (p. 58). « D » è una consonante sonora più dolce che dura (come « b »), ma il suono « k » è « molto duro », associato alla « pulsione aggressiva » (p. 86). Se poniamo « b » e « d » come equivalenti sul piano dell'effetto fonico, i rimanenti suoni consonantici si contrappongono: al suono più morbido ed erotico della « m » si oppone il suono più teso ed aggressivo della « k ». A questo punto direi che la qualità scura e lunga di « o » si possa associare a « m » in chiave femminile, anche a dispetto della maschilità astratta attribuita alla « o », mentre il suono teso della « i » scavalca la propria femminilità nominale per associarsi all'aggressività della « k » in chiave maschile.

15. FONAGY, p. 63: « La M è la normalizzazione linguistica del movimento di suzione delle labbra, accompagnata dal rilassamento della volta palatina; questo permette al bambino di respirare senza lasciare il capezzolo e dà il timbro nasale al suono M. E' questo che spiega probabilmente la frequente presenza di M nelle parole che significano 'madre', 'mammella', 'nutrimento' nel 'linguaggio infantile' o 'linguaggio delle balie' (Ammensprache) (cfr. Grégoire, 1937; Lewis, 1951). In seguito a un'analisi statistica di 1072 termini designanti il padre e la madre, l'antropologo americano G. P. Murdock (1957, 1959) poteva concludere che una tendenza paralinguistica associa le occlusive nasali, e soprattutto la nasale bilabiale M, al concetto di 'madre'. Cito questi risultati da un suggestivo articolo di Roman Jakobson, intitolato *Why 'mama' and 'papa'* (1962) ».

I testi cui si riferisce lo studioso ungherese sono: A. GREGOIRE, *L'apprentissage du langage*, Liegi, 1937; M. M. LEWIS, *Infant Speech*, New York-Londra, 1951; G. P. MURDOCK, « World Ethnographic Sample », in *American Anthropologist*, 59, 1957. Per una ricognizione degli approcci al problema dei rapporti fra suono e senso vedi TZVETAN TODOROV, « Les sens des sons », in *Poétique*, III, n. 11, 1972, pp. 446-459.

Pertanto sul piano fonico si può stabilire una equivalenza di opposizioni fra le due parti del termine: al campo fonico prevalentemente femminile, morbido, della prima si oppone un campo fonico prevalentemente maschile, aggressivo, nella seconda. La somma dovrà essere, necessariamente, androgina, così come lo sarà l'essere cui si applica tale denominazione¹⁶.

Una anticipazione. Alla luce della caratterizzazione psicologica e intellettuale conferita ai personaggi di Ismaele e di Ahab, la cui contrapposizione solca il romanzo, potremo fin d'ora legare « Moby » ad Ismaele, personaggio passivo, errabondo, « femminile », e « Dick » ad Ahab, personaggio aggressivo, maschile, « castrato » di una gamba al primo scontro con un altro maschio (il cetaceo) di dimensioni e potenza soverchianti, che diventa perciò agli occhi di Ahab « the monomaniac incarnation of all those malicious agencies [...] all the subtle demonisms of life and thought [...] all evil, [...] visibly personified »¹⁷. Troveremo altresì legati, nella sintesi « Moby Dick », nella fascinazione da esso su entrambi variamente esercitata, Ismaele ed Ahab, quasi lati di un angolo che in quel punto d'incontro trova il suo vertice.

La prima parte del titolo: analisi del significato. Si è detto che « Moby » sembra offrire una sola associazione possibile con un concetto, quello di mobilità. « Dick », in-

16. Si noti l'infittirsi di ambigue immagini erotiche al primo apparire di Moby Dick (cap. 132, « The Symphony »; cap. 133, « The Chase - First Day »). Si vedano ROBERT SHULMAN, « The Serious Function of Melville's Phallic Jokes », in *American Literature*, XXXIII, n. 2, maggio 1961, pp. 179-194; GERARD M. SWEENEY, *Melville's Use of Classical Mythology*, Rodopi, Amsterdam, 1975, pp. 67-70. NEWTON ARVIN (1950; 1963, p. 172) parla di un « parental principle » ravvisabile in Moby Dick e di « a certain bisexuality in the image, if not literally of Moby Dick, then of the Sperm Whale generally » (p. 173). E qui gli esempi potrebbero andare ben oltre il cap. 78 (« Cisterns and Buckets ») ricordato da Arvin.

17. Cap. 41, « Moby Dick », p. 283.

vece, offre un triplice registro di associazioni. In primo luogo presenta connotazioni rapportabili agli esseri umani, essendo da un lato il diminutivo di un nome di persona (Richard), e ricorrendo dall'altro nella familiarissima locuzione « Tom, Dick, and Harry », equivalente al nostro « Tizio, Caio e Sempronio ». Inoltre « Dick » può essere usato, soprattutto in Inghilterra, per indicare « un tizio » (« fellow, man, chap », *Webster*)¹⁸, analogamente a « Jack » (*Oxford*), tanto è vero che lo stesso Melville fa menzione di un'altra balena chiamata appunto « New Zealand Jack »¹⁹. In questo senso l'appellativo assume una funzione umanizzante, familiarizzante ed individualizzante.

Ma insieme a tali connotazioni rassicuranti ne affiora un'altra, oscena, e quindi di segno opposto, inquietante. Tra i vari significati di « dick » ce n'è infatti uno volgare, che indica ancor oggi l'organo sessuale maschile²⁰. In questo senso, « dick » rafforza il significato originario dello stesso termine « balena » (« φαλαίνα »)²¹, e si associa a « tom », altro appellativo talvolta attribuito a certe balene, come nel caso di « Timor Tom » e di « New Zealand tom » (cui Melville accenna nel capitolo appena citato), e nel caso dell'« Old Tom », una balena bianca di cui molto si era parlato intorno al 1830, e che è ricordata da Emerson nel *Diario*²²; « tom » qualifica la maschilità di un animale (per esempio

18. I controlli lessicali ed etimologici sono stati effettuati sul *Random House Dictionary of the English Language*, Random House, New York, 1966, confrontato con il *Webster's Third New International Dictionary*, Merriam, Springfield, Mass., 1961, e con l'*Oxford English Dictionary*, Oxford University Press, Londra, 1961.

19. Cap. 45, « The Affidavit », p. 305.

20. Ce lo ricorda, in modo perfettamente calzante al caso nostro, un gioco di parole di Norman Mailer: « Herman Melville go hump Moby and wash his Dick » (in *Why Are We in Vietnam?*, Putnam, New York, 1967, p. 26).

21. Di questo si parlerà in un momento successivo della presente ricerca, trattando della « Etymology ».

22. R.W. EMERSON, 19 febbraio 1834, in *The Journals and Miscellaneous Notebooks of R.W. Emerson*, a cura di ALFRED FERGUSON, vol. IV, The Belknap Press, Cambridge, Mass., 1964, n. 265.

di un gatto: « tomcat ») o la mascolinità di una ragazza (« tomboy »), e, al pari di « dick », può prestarsi a significati osceni (« tomcat » = « puttaniere »), mentre « Jack », se pur conferisce una qualifica maschile (« jackass » è il mulo maschio), sembra privo di sensi osceni. Possiamo concludere che la connotazione volgare di « dick », pur senza annullare l'androginia espressa sul piano del significante, ne rafforza la polarità maschile.

Una terza connotazione, di pari importanza rispetto alla seconda, e che ne aumenta la carica inquietante, scaturisce dal legame etimologico intercorrente fra « dick » e la più antica forma « dicken », sinonimo eufemistico di « devil », diavolo²³, usato anche da Shakespeare (« I cannot tell what the dickens his name is », *The Merry Wives of Windsor*, III, 2, 19). Mobilità, sessualità e diabolicità risultano così saldate in un'unica individualità e in un unico segno linguistico, il primo segno del libro.

La seconda parte del titolo. La seconda parte del titolo (« The Whale »), equivalente, come si è detto, alla prima, sia per numero di lettere sia per evidenza tipografica, sembra per un verso illustrarne e chiarirne l'enigma in modo

23. Cfr. anche SACHS, pp. 15 e 55. Può ancora accadere di sentir usare il plurale « dickens » in certe blande imprecazioni (« What the dickens! ») ma solo da parte di persone abbastanza anziane che conservino, per scelta deliberata o, più frequentemente, per abitudini e per tipo di vita, una parlata all'antica. Ecco quindi che l'ex-presidente degli Stati Uniti, Richard Nixon (« Tricky Dicky », a proposito di nomignoli; e questo, oltraggiosamente, è di origine molto « alta », addirittura joyciana; vedi « Ivy Day in the Committee Room », nei *Dubliners*), quando cerca di ricostruirsi, alla TV, un'immagine bonaria e un po' campagnola, « vecchia America », da contrapporre a quella losca rivelata dallo scandalo del Watergate, trova opportuno ricorrere a questa antiquata espressione: « Nixon, who frequently used gutter language in his recorded White House conversations, told Frost [l'intervistatore] that if he had known the tapes would become public and 'that there was conversation that was criminal, I sure as the dickens — I could use stronger expletives, but not before this home audience [il vasto, domestico pubblico televisivo, appunto] — I sure as the dickens would have destroyed them' ». Riportato sul *San Francisco Sunday Examiner & Chronicle*, 4 settembre 1977, p. 10.

razionale, naturalisticamente limitato, anche se riduttivo rispetto alle potenzialità espresse dal primo termine del titolo. L'enigma sembra sciogliersi in laica ironia: l'entità misteriosa, sessualmente androgina (anche se, nel nostro caso specifico, più maschio che femmina), diabolica, non sarebbe che una balena, o meglio un capodoglio. Di nuovo, allora, nel titolo complessivo del libro parrebbe riprodursi irresistibilmente quella dinamica dicotomica già affermata all'interno della sua prima parte. In effetti, alla luce di questa ultima dicotomia, la prima parte del titolo funziona primariamente sul piano del significante, mentre la seconda funziona prevalentemente sul piano del significato.

Per altro verso, tuttavia, è proprio il determinativo « the » a dirci che non si tratta qui di *un* capodoglio fra i tanti, ma di una balena, per così dire, assoluta, della balena per eccellenza, priva di aggettivi qualificativi. E' vero quindi che questa seconda parte del titolo, a differenza della prima, esprime un significato certo, ma esso viene caricato di una dimensione emblematica e dunque sottratto a una semplice referenzialità. Inoltre, anche sul piano del significante, « The Whale » rivela dei doppi fondi. Sarà lo stesso Melville a metterci in guardia, con la seconda citazione della « Etymology », avvertendo che la lettera H « almost alone maketh up the signification of the word ». Commenta il Beaver²⁴: l'aspirata H è il respiro della vita (« its breath spells life »), e questo è sicuramente vero. Se « per ignoranza », ci dice Melville tramite la citazione da Hackluyt, tralasciassimo di far sentire l'aspirata, diremmo « qualcosa di non vero »; avremmo, aggiungo io, un suono che non corrisponderebbe più all'etimo di « balena », ma all'etimo « wail », che significa « gemito, lamento ». Se si vuole togliere alla balena il respiro vitale si avrà dolore: non sarà questo il destino di Ahab (*Ahab*, fra l'altro; come pure *Isbmael*)? Infatti al primo scontro con Moby Dick, nella prima gior-

24 BEAVER, p. 692.

nata di caccia, quando « the long tension of Ahab's bodily strength did crack » e il capitano si abbatte per un momento sul fondo della lancia di Stubb, come fosse calpestato da un branco di elefanti, il narratore annota: « Far inland, nameless wails came from him, as desolate sounds from out ravines ». (p. 661).

Inoltre, nel contesto dato, l'insistere sulla presenza e l'importanza della H non può non richiamare anche « hell », l'inferno, e il suo agente, *Fedallah*.

Infine — ultima, curiosa coincidenza — il dedicatario del romanzo è *Hawthorne* (Nathaniel), così come il nome del dedicante è *Herman*. E se osserviamo la dedica nella sua grafia originaria:

In Token
of my admiration for his genius,
this book is inscribed
to

NATHANIEL HAWTHORNE

che reca il nome e il cognome del dedicatario in lettere tutte maiuscole (come MOBY-DICK, THE WHALE e HERMAN MELVILLE), possiamo notare che, saldando insieme nome e cognome del destinatario, otteniamo, al centro, EL-HAW, che, rovesciato, dà WAHLE, ovvero una balena appena imperfetta.

5. *Il diavolo e la cabala.*

Se, agli occhi di Ahab, diabolica sarà la balena, diabolico è pure il libro, secondo la recente interpretazione della Sachs, che, riprendendo del resto l'opinione che Melville stesso aveva del proprio libro, di tale diabolismo scorge i segni segreti nella grafia stessa del titolo (ecco perché era indispensabile pervenire preliminarmente ad una sua esatta determinazione), oltre che in altri elementi del testo del romanzo, decifrabili con chiavi esoteriche e cabalistiche. A

parere della Sachs, sarebbe per esempio significativa la presenza, nel titolo, del segno grafico del punto e virgola:

Au niveau graphique, le point-virgule signale à partir du point, c'est-à-dire le centre, la direction vers le bas et l'ouest: direction de la quête, menant surtout vers l'enfer (p. 90).

Anche la virgola, che nell'edizione americana segue il nome dell'autore, avrebbe « sans doute [...] une signification diabolique » (p. 94). Non è forse indispensabile ricorrere a griglie interpretative di questo tipo per estrarre dal testo le sue potenzialità implicite; non è nemmeno del tutto credibile che Melville abbia davvero voluto cifrare l'intero suo libro nel modo suggerito dalla Sachs²⁵. Resta il fatto che i risultati di un'analisi condotta secondo tali criteri convergono con altri ottenuti per altre vie, corroborandoli.

Insieme ai risultati emergenti dall'analisi del testo, si possono valutare le testimonianze extra-testuali offerte da due notissime lettere melvilliane che sarà opportuno ricordare. Entrambe sono indirizzate a Nathaniel Hawthorne. La prima precede di poco il completamento di *Moby-Dick*:

Shall I send you a fin of the *Whale* by way of a specimen mouthful? The tail is not yet cooked — though the hell-fire in which the whole book is broiled might not unreasonably have cooked it all ere this. This is the book's motto (the secret

25. Mi conforta il giudizio di uno specialista: HOWARD C. HORSFORD, recensendo il recente studio di MAXINE MOORE, *That Lonely Game: Melville, 'Mardi', and the Almanac*, University of Missouri Press, Columbia, 1975 (in *American Literature*, XLVIII, n. 3, nov. 1976, p. 387), nega la possibilità che Melville abbia sistematicamente messo in codice *Mardi* o *Moby-Dick*, e fa esplicito riferimento alla lettura della Sachs. Horsford così conclude: « Indisputably Melville used astronomical and astrological allusions [...] but while piecemeal use, additions, and revisions are indeed probable, everything we can infer about his way of thinking, writing, and publishing under pressure points to a process more properly seen as heuristic, not hermetic contrivance ». Un altro specialista, HENNING COHEN, aveva recensito in modo descrittivo, « non-committal », il libro della Sachs (in *American Literature*, XLVII, n. 4, gennaio 1976).

one), — Ego non baptiso (*sic*) te in nomine — but make out the rest yourself²⁶.

La seconda è contemporanea alla pubblicazione del libro in America:

I have written a wicked book, and feel spotless as the lamb²⁷.

6. *Il problema della « sincerità », ovvero il paradosso di una rivoluzione segreta.*

La crescente consapevolezza della propria eterodossia costringe Melville a porsi il problema del rapporto tra scrittore e pubblico. A questo punto della sua parabola artistica diventa per lui motivo di ricorrente preoccupazione l'impossibilità, sempre più acutamente avvertita, di essere, come scrittore, del tutto sincero ed esplicito.

Il problema è di portata storica, e ben si vede come giunga a maturazione in Francia nello stesso torno di tempo, con gli scandali che circondano l'esposizione al *Salon* parigino del 1850 di opere come l'*Enterrement d'Ornans* di Courbet, o, soprattutto, come l'*Olympia* di Manet (1865), e con i processi subiti nel 1857 da *Les fleurs du mal* e da *Madame Bovary*. Melville, in una società meno sedimentata e articolata di quella francese, e che non ha visto attuarsi con la medesima radicalità della Francia i processi sociali innescati dalla Rivoluzione²⁸, vive questa che è una svolta capitale della storia intellettuale moderna come dramma personale, in una solitudine angosciata, così come — parados-

26. Lettera a Hawthorne, 29 giugno 1851, in MERRELL R. DAVIS - WILLIAM H. GILMAN (a cura di), *The Letters of Herman Melville*, Yale University Press, New Haven, 1960, p. 113. Naturalmente Melville si sta riferendo alla frase pronunciata da Ahab al momento del battesimo blasfemo del rampone (cap. 113, «The Forge»): «Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli».

27. DAVIS-GILMAN, p. 142. Lettera a Hawthorne del 17(?) nov. 1851.

28. AA.VV., *Histoire littéraire de la France*, IV, De 1789 a 1848 (1), Editions Sociales, Parigi, 1972, p. 19.

salmente, a poche miglia di distanza — la vivevano Thoreau e, in un modo ancora diverso, lo stesso Hawthorne²⁹.

Le ragioni che Melville si dà di questa sua *impasse* rivelano qualche oscillazione. Il più delle volte egli sembra rendersi conto che le difficoltà nascono dal rapporto necessariamente problematico instauratosi fra uno scrittore « irregolare » quale egli era diventato, e l'unico pubblico di lettori allora esistente, ossia quel pubblico medio-borghese le cui remore perbenistiche determinavano il successo o l'insuccesso di un libro. Su questo punto Melville, prima ancora di iniziare il suo capolavoro, ha ormai compiuto una scelta irreversibile, come mostra la lettera indirizzata proprio al suocero, da cui tanto aveva (e avrebbe) dovuto dipendere finanziariamente in più di un momento critico:

So far as I am individually concerned, & independent of my pocket, it is my earnest desire to write those sort [*sic*] of books which are said to 'fail'. — Pardon this egotism³⁰.

Altrettanto ferma, anche se sottilmente ironica, è una lettera dello stesso periodo all'editore londinese:

29. Ecco perché l'analisi che Richard Chase offre delle difficoltà melvilliane, attribuendole a fattori, tutto sommato, tecnici, e visti comunque in una dimensione privata, mi sembra riduttiva. Scriveva il Chase: « Come pensatore, Melville era un dilettante ispirato, con un debole tormentoso e tormentato (che Hawthorne doveva avere ben individuato) per la formulazione di problemi insolubili. Anche come artista Melville era un dilettante ispirato che, nonostante le grandi qualità naturali (forse le più grandi mai possedute da un americano), non sviluppò mai una precisa percezione, romanzesca o poetica, delle cose. Era impaziente nei confronti dell'impegno quotidiano richiesto dall'arte del romanzo o della poesia; non aveva grandi capacità inventive; non possedeva per niente la capacità di Hawthorne di percepire la qualità e la portata della propria fantasia. La sua meta era la più alta; nessun altro all'infuori di Shakespeare poteva essere preso in considerazione come modello. La sua carriera di scrittore doveva per forza risultare precaria e disperata, e i suoi frutti frammentari e diseguali ». RICHARD CHASE, *The American Novel and Its Tradition*, Doubleday, Garden City, N.Y., 1957, p. 90 (tr. it. Einaudi, Torino, 1974).

30. DAVIS-GILMAN, p. 92. Lettera a Lemuel Shaw, 6 ottobre 1849.

But some of us scribblers, My Dear Sir, always have a certain something unmanageable in us, that bids us to do this or that, and be done it must — hit or miss³¹.

Si osservi, in questa che è in fondo una lettera d'affari, la lettera di un autore al suo editore, con quale strabica perfidia Melville usi l'aggettivo « unmanageable », che sembra invocare una « intrattabilità » scaturente da regioni sottratte al controllo del singolo scrittore (la « divina mania » dell'ispirazione tiranna, classicamente, romanticamente e convenzionalmente intesa), là dove allude alla non totale « trattabilità » di certi scrittori rispetto alle esigenze della cassetta, del « management »³².

Sei mesi dopo, in un momento di umor nero provocatogli dal pensiero delle proprie angustie di scrittore povero, Melville offre all'amico letterato Evert Duyckinck un ritratto di sé colmo di furiosa auto-ironia:

[...] when a poor devil writes with duns all round him, & looking over the back of his chair — & diving in his inkstand — like the devils about St: Anthony — what can you expect of that poor devil? — What but a beggarly « Redburn! » And when he attempts anything higher — God help him & save him! for it is not with a hollow purse as

31. DAVIS-GILMAN, p. 86. Lettera a Richard Bentley, 5 giugno 1849.

32. In questo senso la mia lettura va oltre quella di Berthoff, che citando il medesimo passo di questa lettera chiude il dilemma melviliano in una dimensione tutta interiore: « E come avrebbe potuto Melville pensarla diversamente? Data la rapida carriera come scrittore di successo, carriera che, dopo l'intervallo di vagabondaggio marinaro, lo stava travolgendo, e data l'acuta consapevolezza di una straordinaria evoluzione interiore, come poteva fare a meno di sentirsi oggetto di uno strano, impersonale disegno? [...] C'è davvero qualcosa di misterioso — di fortuito, di non facilmente riducibile ad una formula — nello sviluppo della sua carriera fino al completamento di *Pierre* ». WARNER BERTHOFF, *The Example of Melville*, Princeton University Press, Princeton, 1962, pp. 25-26. Trovo invece un breve accenno al difficile rapporto scrittore-pubblico in JOSEPH FLIBBERT, *Melville and the Art of Burlesque*, Rodopi, Amsterdam, 1974, p. 15. Per il Flibbert infatti il burlesco è « la strategia della sopravvivenza » con cui Melville risponde alle richieste « di sentimentalismo, di sensazionalismo e di semplicità » che il pubblico gli poneva.

with a hollow balloon — for a hollow purse makes the poet *sink* — witness «Mardi» But we that write & print have all our books predestinated — & for me, I shall write such things as the Great Publisher of Mankind ordained ages before he published «The World» — this planet, I mean — not the Literary Globe. — What a madness & anguish it is, that an author can never — under no conceivable circumstances — be at all frank with his readers³³.

Accanto all'esatta percezione dei condizionamenti indotti dal mercato librario, e sotto la vernice dell'ironia, sembra in realtà trasparire la grande idea romantica della missione del dotto, secondo la quale il poeta ha una verità da proclamare, imperiosa, trascendentale. In tal senso avrebbe ragione il Berthoff di far rilevare che l'episodio della morte «rientrata» di Queequeg mette in luce «la crescente ossessione di Melville circa l'esistenza di un qualche impenetrabile segreto nascosto alla radice della vita di ognuno di noi, e il suo insistere sulla totale impossibilità di una reale 'sincerità' da parte anche del meglio intenzionato degli scrittori. La rinuncia definitiva al mestiere di scrivere era a un solo passo di distanza»³⁴.

In altri momenti, pur racchiusi nel medesimo arco di tempo cui appartengono le lettere fin qui citate, Melville sembra ricercare altrove le ragioni delle proprie difficoltà. In un'altra lettera a Duyckinck si coglie un accenno alla possibilità che sia una censura politica a precludere la «sincerità»:

— I would to God Shakspeare [*sic*] had lived later, & promenaded in Broadway. Not that I might have had the pleasure of leaving my card for him at the Astor, or made merry with him over a bowl of the fine Duyckinck punch; but that the muzzle which all men wore on their souls in the Elizbethan

33. DAVIS-GILMAN, pp. 95-96. Lettera a Evert Duyckinck, 14 dicembre 1849.

34. BERTHOFF, p. 94.

[sic] day, might not have intercepted Shakspears full articulations. For I hold it a verity, that even Shakspeare, was not a frank man to the uttermost. And, indeed, who in this intolerant Universe is, or can be? But the Declaration of Independence makes a difference³⁵.

Ma si noterà come tutto il passo sia formulato in termini incerti, forse volutamente contraddittori. Sembrerebbe infatti, per un certo verso, che il bavaglio fosse imposto, al tempo di Elisabetta, dalla censura politica, una censura da cui l'America sarebbe stata sollevata grazie alla Rivoluzione. E' probabile però che l'ultima affermazione debba suonare più ironica che seria, dal momento che Melville riconosce di trovarsi ancora in condizioni analoghe a quelle di Shakspeare. Del resto, l'area della proibizione avvertita da Melville non coincide con quella propriamente politica, ma sconfinava in quella religiosa e sessuale, come avevano dimostrato le controversie suscitate da *Typee* e *Omoo*, anche se la stretta sorveglianza cui l'America della metà dell'Ottocento sottopone sesso e religione ne rivela il carattere di nodi cruciali per l'assetto sociale e politico generale. Infatti in uno scritto dell'anno successivo, Melville lascia cadere le giustificazioni politiche:

In Shakespeare's tomb lies infinitely more than Shakespeare ever wrote. And if I magnify Shakespeare, it is not so much for what he did as for what he did not, or refrained from doing. For in this world of lies, Truth is forced to fly like a sacred white doe in the woodlands; and only by cunning glimpses will she reveal herself, as in Shakespeare and other masters of the great Art of Telling the Truth, even though it be covertly and by snatches³⁶.

35. DAVIS - GILMAN, pp. 79-80. Lettera a Evert Duyckinck, 3 marzo 1849.

36. HERMAN MELVILLE, « Hawthorne and His 'Mosses' », *The Literary World*, 17 e 24 agosto 1850. Ora in EDMUND WILSON (ed.), *The Shock of Recognition*, 2 voll., 1943; Grosset & Dunlap, New York, 1955, I, pp. 193-94.

Un anno dopo, quando la stesura di *Moby-Dick* era pressoché compiuta³⁷, Melville torna ancora una volta sul medesimo dilemma in una lettera a Hawthorne, nella quale riconosciamo un tono più pacato e amaro, ma anche più lucido e definitivo:

What I feel most moved to write, that is banned, — it will not pay. Yet, altogether, write the *other* way I cannot. So the product is a final hash, and all my books are botches³⁸.

Ad un giudizio sulla componente metafisica della problematica melvilliana, quale è emersa da alcune delle testimonianze testuali ed extra-testuali esaminate, si dovrà arrivare. Possiamo intanto riconoscere come perfettamente reali e giustificati i problemi finanziari di Melville, e prendere atto dell'indubbio peso che essi hanno avuto sulla composizione di molte sue opere. Non dirci però che solo a quei problemi e a quei condizionamenti vadano ascritti gli scompensi rintracciabili in tanta parte dei suoi scritti. *Billy Budd*, per esempio, composto quando le preoccupazioni economiche erano da gran tempo superate, mi pare tuttavia uno dei più grossi « botches » del *corpus* melvilliano³⁹. Persistono infatti in Melville contraddizioni irrisolte che si situano in una zona più profonda di quella, pur vasta e reale, su cui pesano gli ostracismi del pubblico, le esigenze economiche, le preoccupazioni famigliari. D'altra parte la consapevolezza delle contraddizioni che percorrono l'opera melvilliana non deve

37. « Con qualche interruzione, la composizione durò quasi due anni, dai primi del 1850 alla tarda estate del 1851 ». HAYFORD-PARKER (1967), p. 471.

38. DAVIS-GILMAN, p. 128. Lettera a Nathaniel Hawthorne, 1° (?) giugno 1851.

39. Ma la questione è estremamente controversa. Per un giudizio opposto vedi BERTHOFF o R. W. B. LEWIS, *The American Adam: Innocence Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, 1955. Ho invece dalla mia parte W.H. AUDEN, *The Enchafèd Flood, or The Romantic Iconography of the Sea*, Random House, New York, 1950, p. 144: « The equation has not come out to a finite number, as in a work of art it should ».

portarci ad attribuire un peso eccessivo alla drastica autocritica formulata nella lettera a Hawthorne, né a vedere in Melville solo gli elementi discordanti o irrisolti. Anzi, quel che qui ci importa di mettere in evidenza è che fin dal titolo il libro si presenta come una struttura altamente e consapevolmente organizzata, polivalente e però, in larga misura, cifrata. Avventura, mistero cosmico, fallicismo, diabolismo sono le dimensioni tematiche fondamentali del testo, tutte simultaneamente annunciate nel titolo, che ci offre anche una anticipazione sulla *tecnica* adottata per trattare questi temi: una tecnica equivoca, avvolgente, obliqua, cui si offrirà come strumento « naturale » il simbolo, usato di volta in volta per dar luce o per sottrarne, per instradare o per deviare, al fine strategico — supremo e contraddittorio — di innescare una miccia e di impedirne la combustione immediata. Fuor di metafora (ma non fuori del paradosso): per scrivere un libro diabolico, eversivo, senza farlo sapere troppo in giro⁴⁰. Sta a noi, ora, di portare allo scoperto le mine interrate, seguendo il più lucidamente possibile le indicazioni del « tecnico » Stubb:

There's a clue somewhere; wait a bit; hist — hark!⁴¹.

7. *La Natura come termine di paragone: inconvenienti di una scelta concettuale.*

Un'ultima considerazione deve toccare la dimensione concettuale, filosofica, implicita nel titolo. Infatti, se sul piano della classificazione dei personaggi, non sarebbe esatto considerare Moby Dick « l'eroe del libro », va riconosciuto

40. L'esito di questa tensione è testimoniato dai racconti degli anni successivi, come ha ben detto JAY LEYDA, Introduzione a *The Complete Stories of Herman Melville*, Random House, New York, 1949, p. XXVIII: « We are compelled to regard these stories as an artist's resolution of that constant contradiction — between the desperate need to communicate and the fear of revealing too much ».

41. Cap. 99, « The Doubloon », p. 543.

che, come sul piano strutturale esso si pone quale metafora centrale del romanzo, così sul piano concettuale esso è configurato dall'autore come termine di confronto per tutti i personaggi: ed è importante che questo termine di paragone sia un elemento non umano, non sociale, ma appartenente al mondo della natura.

Una scelta siffatta sembra collocare Melville fra quegli scrittori pre-romantici e romantici che, dal tardo Settecento alla metà dell'Ottocento, di fronte al profilarsi sconvolgente della Rivoluzione Industriale — « la più fondamentale trasformazione della vita umana in tutta la storia universale tramandata da documenti scritti »⁴² — si volgono, per contraccolpo, al mondo naturale (nell'accezione più vasta del termine) con un'intensità tale da rivelare, anche al di là della consapevolezza dei singoli, la tensione, magari solo reattiva e nostalgica, indotta dall'emergere del nuovo assetto economico e sociale. Fra i contemporanei americani di Melville penso, ovviamente, ai trascendentalisti, a Emerson, a Thoreau, e a come, attraverso questi ultimi, Melville mutui la tendenza metafisica, di ascendenza anche puritana, a ritenere che esista una realtà, una verità ultima, immanente nella Natura, nascosta dietro al velo delle apparenze fenomeniche ma scopribile attraverso la strenua osservazione ed interpretazione dei « segni » sciorinati dalla Natura (i Puritani dicevano addirittura da Dio) sotto forma di « simboli »; simboli di fatti naturali che, secondo la teorizzazione emersoniana, sono simboli di fatti spirituali⁴³. L'equivalenza qui

42. ERIC J. HOBBSAWN, *Industry and Empire, An Economic History of Britain since 1750*, Penguin Books, Harmondsworth, 1968; tr. it. *La rivoluzione industriale e l'impero*, Einaudi, Torino, 1972, p. 3. Cfr. anche F.O. MATTHIESSEN, *American Renaissance, Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford University Press, New York, 1941 (1962), p. IX: « The terminus to the agricultural era in our history falls somewhere between 1850 and 1865, since the railroad, the iron ship, the factory, and the national labor union all began to be dominant forces within those years, and forecast a new epoch ». Tr. it. a cura di Franco Lucentini, Einaudi, Torino, 1954.

43. R.W. EMERSON, *Nature* (1836); IV, « Language ».

postulata è fondamentale poiché permette il passaggio dall'indagine sulla Natura all'indagine sull'Uomo, e l'affermazione della « radical correspondence between visible things and human thoughts », per cui, alla fine, « the whole of nature is a metaphor of the human mind. The laws of moral nature answer to those of matter as face to face in a glass »⁴⁴. Di qui prende l'avvio Thoreau per individuare le « leggi superiori »⁴⁵ comuni all'universo fisico (pietre, acque, venti, piante, animali) e all'universo umano. L'Uomo (sempre con la maiuscola, ossia idealisticamente inteso) trova la propria verifica nel confronto con la Natura, nel rapportarsi ad essa, *non alla società umana*, luogo della imperfezione e della inautenticità.

Melville non condivide certo la radiosa certezza trascendentalistica che dietro ai « segni » risieda una realtà tutta positiva, e riesce quindi a sottrarsi a quel facile e talvolta visibile ottimismo, e anzi a criticarlo⁴⁶. Ma da dove

44. *ivi*.

45. H.D. THOREAU, *Walden* (1845-54), cap. XI, « Higher Laws ».

46. Si pensi per esempio al cap. 35, « The Mast-Head », oppure a *Pierre* o a *The Confidence-Man* (di cui è da vedere l'introduzione di ELIZABETH S. FOSTER all'edizione Hendricks House, New York, 1954). ROBERT S. OLIVER, in tre articoli successivi (« A Second Look at 'Bartleby' », *College English*, VI, maggio 1945, pp. 431-39; « Melville's Picture of Emerson and Thoreau in *The Confidence-Man* », *College English*, VIII, novembre 1946, pp. 61-72; « 'Cock-A-Doodle-Do!' and Transcendental Hocus-Pocus », *New England Quarterly*, XXI, giugno 1948, pp. 204-216) ha dato l'avvio alla interpretazione anti-trascendentalistica delle opere di Melville. È stato contraddetto dalla FOSTER (*cit.*) e da EDWARD ROSENBERRY, *Melville and the Comic Spirit*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1955, p. 198 nota 20. La questione è stata ripresa da SIDNEY P. MOSS, « 'Cock-A-Doodle-Do!' and Some Legends in Melville Scholarship », *American Literature*, XL, n. 2, maggio 1968, pp. 192-210; Moss nega addirittura che Melville fosse anti-trascendentalista, e tanto meno anti-emersoniano. MORSE PECKHAM (in HOWARD P. VINCENT et al., *Melville & Hawthorne in the Berkshires: A Symposium*, Atti della Melville-Hawthorne Conference tenutasi a Williamstown e Pittsfield, Mass., nel 1966; Kent State University Press, Kent, Ohio, 1968) dimostra anzi che Melville ha assorbito molti tratti del romanticismo emersoniano. Vedi anche CHRISTOPHER STEN, « Bartleby the Transcendentalist: Melville's Dead Letter to Emerson », *Modern Language Quarterly*, XXV, marzo 1974,

nasce l'ulteriore e più drastico distacco testimoniato da *Moby-Dick*? Insieme ai motivi psicologici, « privati », su cui tanto si è insistito (una nevrosi? un crollo psico-fisico da eccesso di lavoro? omosessualità repressa?)⁴⁷; insieme alla consapevolezza della crisi del proprio rapporto di scrittore col pubblico, di cui si è discusso più sopra, dobbiamo mettere in evidenza il realizzarsi, a questo punto della parabola melvilliana, di una fondamentale percezione storica: e cioè che il 1848, con la conclusione della guerra proto-imperialistica degli Stati Uniti contro il Messico (la medesima che spinge Thoreau all'intervento pubblico della *Civil Disobedience*); con il costante intensificarsi della tensione politica e sociale indotta dal problema della schiavitù (si ricordino, anche a questo proposito, gli interventi di Thoreau e di Emerson), e, in Europa, con il fallimento dei moti rivoluzionari, aveva segnato un fondamentale mutamento qualitativo (in peggio, naturalmente) nell'assetto politico nazionale ed internazionale; c'è la percezione, in sostanza, che come in Europa il liberalismo era stato sconfitto, così in patria l'ideale democratico americano per eccellenza, quello jeffersoniano, non sarebbe stato più realizzabile: lo spazio per l'uomo « naturale », liberamente inserito in una società di dimensioni praticabili, non esiste più. In altri termini (i termini della storiografia marxista) Melville avverte, alla sua maniera, che la borghesia, la classe cui egli apparteneva, da

pp. 30-44; MICHAEL J. HOFFMAN, « The Anti-Transcendentalism of *Moby-Dick* », *Georgia Review*, XXIII primavera 1969, pp. 3-16; HERSHEI PARKER, « Melville's Satire of Emerson and Thoreau: An Evaluation of Evidence », *American Transcendental Quarterly*, n. 7, parte seconda, estate 1970, pp. 61-67 (con bibliografia). Su evidenze esterne aveva invece lavorato WILLIAM BRASWELL, « Melville as a Critic of Emerson », *American Literature*, IX, n. 3, novembre 1937, pp. 317-34. Per una valutazione più sfumata del complesso rapporto di Melville col trascendentalismo vedi PERRY MILLER, « Melville and Transcendentalism », in TYRUS HILLWAY-LUTHER S. MANSFIELD (eds.), *Moby-Dick: Centennial Essays*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1953, pp. 123-152.

47. L'ultima ipotesi è azzardata da NEMI D'AGOSTINO nell'introduzione alla sua traduzione del *Moby-Dick*, Garzanti, Milano, 1966.

liberale e progressista stava diventando conservatrice e quindi repressiva e rapace, e quindi moralmente spregevole. Il punto è che, nell'orizzonte culturale melvilliano, non era discernibile nessuna forza sociale alternativa alla borghesia che di questa raccogliesse le bandiere e consentisse di credere ancora nelle possibilità positive dell'uomo « naturale ». E allora, di fronte a una società in involuzione, nasce in Melville il sospetto che l'idea stessa dell'esistenza di un uomo « naturale », naturalmente buono, fosse un'illusione. Sul piano artistico questa crisi si manifesterà, nel *Moby-Dick*, nella aggrovigliata problematica relativa alla creazione di un « eroe » del romanzo. Sul piano ideologico, la caduta delle speranze democratiche, ancora testimoniate da *White-Jacket* e presenti a brandelli nello stesso *Moby-Dick*, lascia spazio a esiti metastorici, ossia ad un recupero della problematica calvinista trasmessagli a suo tempo dalla madre e ora riattivata da Hawthorne; recupero favorito, per altra via, dalla meditazione sulla tragicità shakespeariana intesa come esperienza assoluta⁴⁸. Alla luce di questo arretramento ideologico, entra appunto in crisi il concetto trascendentalistico di Natura: essa non rappresenta più il valore assoluto, metastorico sì ma positivo, che talvolta, come in Thoreau, poteva contrapporsi, con efficace e quasi dialettica polemicità,

48. La madre, Maria Gansevoort, era stata educata secondo i principi della Chiesa Riformata Olandese, e rimase osservante per tutta la vita. Vedi WILLARD THORP, Introduzione a *Herman Melville: Representative Selections*, American Book Co., New York, 1938, p. XIII. La biografia di LEON HOWARD, *Herman Melville*, University of California Press, Berkeley, 1951, rimane insuperata anche rispetto a quella più recente ma meno precisa di EDWIN H. MILLER, *Melville*, Braziller, New York, 1975, di taglio psicoanalitico. Si vedano anche: YVOR WINTERS, « Maule's Curse, or Hawthorne and the Problem of Allegory », e « Herman Melville, and the Problems of Moral Navigation », in *Maule's Curse: Seven Studies in the History of American Obscurantism*, New Directions, Norfolk, Conn., 1938; WILLIAM BRASWELL, *Melville's Religious Thought*, Duke University Press, Durham, N.C., 1943; NEWTON ARVIN (1950) *cit.*; WILLIAM H. GILMAN, *Melville's Early Life and 'Redburn'*, New York University Press, New York, 1951; LAWRENCE R. THOMPSON, *Melville's Quarrel with God*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1952.

ad un sociale in via di degenerazione, ma torna invece a coincidere in larga misura (la misura che nel romanzo è occupata da Ahab) con la definizione negativa, irreparabilmente compromessa dal peccato originale, che di essa aveva dato il calvinismo. Ecco perché credo che nella visione della Natura che Melville ci propone in *Moby-Dick* pesi un dato ideologico regressivo, matrice di una problematica in gran parte sterile e superata. A qualcosa di simile doveva pensare anche Glauco Cambon quando, nel tracciare un solco netto fra Europa e America, osservava che quasi tutti i critici melvilliani rapportano il nostro autore al Seicento, o alla Bibbia, o a Dante,

vale a dire nella zona in cui la fantasia si misura direttamente col sublime e l'enorme; quella zona che per la letteratura europea era forse perduta, perché appannaggio delle età eroiche, non ancora divezzate dalla fede ingenua e dalla magia⁴⁹.

Giudizio ripreso, da un'angolatura ancora diversa, anche dal Berthoff, che scrive:

Melville non è stato né il primo né l'ultimo scrittore a dar voce all'aspirazione protestante-romantica verso una verità nuda, fondamentale e forse innominabile celata nel cuore dell'essere. Tema infido, questo, che tuttavia non ha tagliato fuori Melville dalla sfera dell'esperienza specifica, concreta, e da quella dei sentimenti naturali⁵⁰.

E' pur vero che altre e divergenti componenti ideologiche, presenti nell'assetto culturale melvilliano al momento della composizione di *Moby-Dick*, entrano in conflitto con quella; ma se si confronta la posizione di Melville con quella delle punte più avanzate della cultura europea a lui contemporanea, si vedrà come poeti e romanzieri scelgano invece risolutamente come campo di indagine proprio la società,

49. GLAUCO CAMBON, *Giacobbe e l'angelo in Melville e Conrad*, in *La lotta con Proteo*, Bompiani, Milano, 1963, p. 161.

50. BERTHOFF, p. 44.

quando non addirittura la sua *summa* più rappresentativa, ossia la metropoli. Penso a una linea di ricerca « laica » che si può far iniziare con Defoe e che si sviluppa attraverso la Austen, Walter Scott, Manzoni (con una contraddizione ideologica di fondo: la Provvidenza opera in modo più determinante che non gli uomini, anche se si manifesta *attraverso* le azioni degli uomini; contraddizione che rende il Manzoni più degli altri accostabile a Melville) e, ancora, attraverso Dickens e Tolstoj, e in Francia, nei modi loro peculiari, coinvolge Stendhal, Balzac, Hugo, Flaubert, Baudelaire, giù giù fino a Zola.

Si pensi, in particolare, al Balzac dell'*Avant-propos* (1842) alla *Comédie humaine*. Parlando della genesi di quel ciclo romanzesco, Balzac ne individua il primo nucleo nell'idea di una « *comparaison entre l'Humanité et l'Animalité* »⁵¹ suggeritagli dagli studi zoologici del tempo e dalle dispute che ne erano derivate; infatti la società modella gli individui così come l'ambiente naturale porta alla differenziazione delle specie animali, sicché « *il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques* ». Stabilita l'analogia, Balzac procede però a rilevare le differenze:

La Nature a posé, pour le variétés animales, des bornes entre lesquelles la Société ne devait pas se tenir. [...] *L'État Social* a des hasards que ne se permet pas la Nature, car *il est la Nature plus la Société*. (corsivo mio)

La scelta balzacchiana era esplicitamente motivata dalla volontà di muoversi nel più ampio orizzonte tematico possibile, di poter disporre dei più ricchi materiali narrativi, di quelle « actualities » rifuggite da Hawthorne⁵²; scelta *quantitativa*, quindi, che però comportava anche una scelta *qualitativa* inevitabile, a favore del realismo, quale che fosse

51. HONORÉ DE BALZAC, *La Comédie humaine*, vol. 1°, *Avant-propos*; Furne, Dubochet, Hetzel et Paulin, Parigi, 1842, pp. 8 e scgg.

52. Prefazione a *The Marble Faun* (1859).

l'atteggiamento ideologico soggettivo e consapevole dell'autore verso il materiale preso in considerazione⁵³.

Melville invece — e qui ritorniamo a categorie critiche tipicamente anglosassoni, anzi americane, che, viste in un contesto storico-filosofico sufficientemente ampio, anziché ipostatizzate come categorie assolute, conservano una loro strumentale utilità — resta a cavallo fra realismo (« novel ») e « romance »⁵⁴. Di qui, nel *Moby-Dick*, i due moduli stilistici fondamentali (« novel » e « romance », appunto) corrispondenti alle due tematiche basilari (« fisica » e metafisica) e ai due personaggi principali (Ismaele e Ahab). La critica più recente è ormai concorde nel preferire il primo registro tematico-stilistico al secondo, non perché il registro del

53. Si ricordi la celebre professione di fede monarchica e cattolica contenuta nel medesimo *Avant-propos* balzacchiano, che ha stimolato le ormai altrettanto celebri osservazioni di FRIEDRICH ENGELS, « Lettera a Margaret Harkness » 1888), in K. MARX - F. ENGELS, *Scritti sull'Arte*, a cura di CARLO SALINARI, Laterza, Bari, 1967; e di GYÖRGY LUKACS, *Der historische Roman* (1938), Aufbau-Verlag, Berlino, 1957 (in it. Einaudi, Torino, 1965); Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realisták, Budapest, 1946, (in it. *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino, 1950). FRANCO FORTINI (nell'introduzione a EMILE ZOLA, *Germinal*, Mondadori, Milano, 1970; ora in *Questioni di frontiera*, Einaudi, Torino, 1977, p. 284) riporta un giudizio di Zola su Balzac che anticipa di diciott'anni quello di Engels.

54. Sono le note categorie formulate da RICHARD CHASE, *cit.*, e messe in questione, in sei lucidissime paginette, da BENIAMINO PLACIDO nella Nota introduttiva alla versione italiana, *cit.* La questione del « romance » e della natura « speciale » della narrativa americana venne risolta, sulla scorta delle note argomentazioni di Cooper, Hawthorne e James, da LIONEL TRILLING, « Manners, Morals, and the Novel », *Kenyon Review*, inverno 1948, poi in *The Liberal Imagination, Essays on Literature and Society*, Viking Press, New York, 1950 (in it. *La letteratura e le idee*, trad. e introduz. di Luciano Gallino, Einaudi, Torino, 1962). A Trilling rispose con ironia DELMORE SCHWARTZ, « The Duchess' Red Shoes », *Partisan Review*, XX, n. 1, gen. - febb. 1953, pp. 55-73, ma rimase in minoranza, mentre sarebbe toccato a RICHARD CHASE (1957), *cit.*, di fornire la sistemazione teorica vincente, all'interno della quale si muovevano tutti i critici più tipici degli Anni Cinquanta (vale a dire, quasi sempre, i più depoliticizzati e depoliticizzanti), cioè: MARIUS BEWLEY, *The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers*, Chatto and Windus, Londra, 1952; *The Eccentric Design: Form in the Classic American Novel*, Columbia University Press, New York, 1959; CHARLES FEIDELSON, JR., *Symbolism and American Literature*, The

« romance », di per sé, porti al peggio⁵⁵, ma perché su di esso Melville riversa una problematica arretrata, che porta con sé cadute stilistiche assai evidenti. Di qui, da questa « duplicità » fondamentale, il pathos storico del libro, ma anche le sue irrisolte contraddizioni, i suoi squilibri strutturali e stilistici. Di qui una delle ragioni (la ragione ideologica) della frattura nella parabola artistica melvilliana, che si verifica proprio col *Moby-Dick*, e che troverà il suo esito estremo (e fallimentare) in un poema religioso come *Clarel* o nel silenzio. Al contrario, quanto di meglio — e non è poco — Melville riuscirà a produrre dopo il *Moby-Dick* (*Bartleby*, o *Benito Cereno*, per esempio) nascerà dalla inesausta capacità dello scrittore di mantenere il contatto con una problematica storicamente significativa, anche se ricchissima di articolazioni simboliche, « che Melville, forse come nessuno scrittore americano del suo tempo, così altamente, drammaticamente e puntualmente rappresenta e riflette »⁵⁶; realtà che a Melville e agli artisti americani coevi presenta un volto non più riconoscibile con gli strumenti culturali

University of Chicago Press, Chicago, 1953; R.W.B. LEWIS, *The American Adam*, cit., 1955; HARRY LEVIN, *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville*, Knopf, New York, 1958; LESLIE A. FIEDLER, *Love and Death in the American Novel*, Criterion Books, New York, 1960 (ediz. riveduta, Stein and Day, New York, 1966; trad. it. Longanesi, Milano, 1962); DANIEL HOFFMAN, *Form and Fable in American Fiction*, Oxford University Press, New York, 1961. Recenti e diverse riprese della discussione sono: JOEL PORTE, *The Romance in America: Studies in Cooper, Poe, Hawthorne, Melville, and James*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn., 1969; NICOLAUS MILLS, *American and English Fiction in the Nineteenth Century: An Antigenre Critique and Comparison*, Indiana University Press, Bloomington, 1973.

55. Si veda l'Introduzione al primo numero di *Calibano*, Savelli, Roma, 1977, dedicato al romanzo inglese del Settecento e, più in generale, ai problemi della forma-romanzo.

56. VITO AMORUSO, « Alla ricerca d'Ismaele: Melville e l'arte », *Studi Americani*, n. 13, 1967, p. 173. Si noti la lieve ma decisiva restrizione teorica segnata da quel « rappresenta e riflette ». Più dialetticamente il MATTHIESSEN (*American Renaissance*, cit., p. X) precisava: « It is well to remember that although literature reflects an age, it also illuminates it ».

del trascendentalismo, né, tanto meno, di un puritanesimo rivisitato, che è quanto dire, con strumenti metafisico-religiosi. Tra i rappresentanti di quella cultura, del resto, non è solo Melville ad entrare in crisi intorno alla metà del secolo: si pensi all'accentuata immobilità del tardo Hawthorne⁵⁷; si pensi all'evidente decadenza di un Emerson; al consumarsi, in sostanza, della « rinascita » culturale della Nuova Inghilterra, « l'ultima fioritura di un albero morente alle radici »⁵⁸.

Così, mentre Baudelaire sta per darci un ritratto epocale della città, emblema e sintesi del nuovo corso sociale avviato dalla Rivoluzione Industriale, mentre Balzac indaga i meccanismi del sociale per rintracciarvi la sua molla più interna — il danaro —, Melville parte alla caccia di pericolose balene metafisiche. Parte, rispetto ai colleghi europei, col piede sbagliato, e non, come s'è visto, per insufficienza di talento personale, ma per l'arretratezza e i limiti di una parte della propria cultura, quella che più si identifica con la cultura americana predominante in quel momento, e che non gli consentirà di trattare adeguatamente il tema della città nel libro successivo, *Pierre*. Melville semmai si salva grazie alla compresenza di altre componenti culturali:

57. Immobilità che ritengo scaturisca dalla staticità metastorica della visione del mondo hawthorniana, sulla quale poco incidono gli sviluppi storici contemporanei, accantonati, come si vede nel *Blithedale Romance* o in « The Celestial Railroad », con l'indulgente degnazione che si riserva a ragazzate rumorose ma innocue. Il riscontro stilistico conferma il giudizio sulla ideologia: « Intorno al 1835 lo stile di Hawthorne si perfeziona, e da allora non cambia. Né vi è traccia, nella sua opera, di miglioramenti radicali ». (ROY R. MALE, recensione a NINA BAYM, *The Shape of Hawthorne's Career*, in *American Literature*, XLVIII, n. 4, gennaio 1977, p. 600). Naturalmente, per chi contempi la storia del mondo dalle vette dell'Eternità l'immobilità di Hawthorne sarà apprezzatissimo segno di intelligenza dei tempi, e il *Clarel* melvilliano un deposito di saggezza: è il punto di vista di ELEMIRE ZOLLA, *Le origini del trascendentalismo*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1963. Se ne veda in particolare il cap. III, « The Celestial Railroad ».

58. VERNON LOUIS PARRINGTON, *Main Currents in American Thought*, Harcourt, Brace & World, New York, 1927-30; in it. *Storia della cultura americana*, Einaudi, Torino, 3 voll., 1969; vol. II, p. 345.

« la Harvard e Yale della baleneria », l'esperienza di civiltà diverse dalla propria, la consapevolezza sociale del benestante decaduto⁵⁹. Il suo talento si afferma proprio nella capacità di rimonta, nell'essere riuscito ad arrivare ad Ismaele esorcizzando e superando Ahab, nell'essere andato *avanti* sia pure a tentoni, anzi accettando di procedere in gran parte alla cieca, a dispetto del proprio bagaglio culturale originario. In fondo, uno dei maggiori motivi di interesse che il lettore di oggi può trovare in *Moby-Dick* sta nella storia dell'emancipazione ideologica del personaggio di Ismaele. Certo per l'autore si tratta di un'emancipazione vicaria e temporanea, di quella « pace provvisoria » che per il poeta, come diceva Dylan Thomas, è il proprio componimento poetico; infatti la problematica metafisico-religiosa verrà immediatamente ripresa con *Pierre*, il libro gemello di *Moby-Dick*, e non sarà mai più accantonata, fino all'ultimo (*Billy Budd*). D'altra parte, là dove *The Scarlet Letter* non rischia (e non sbaglia) mai, rimanendo tutta racchiusa (e limitata) dentro alle coordinate culturali date⁶⁰, *Moby-Dick* è tutto percorso da contraddizioni storiche, ideologiche e stilistiche

59. Già il Matthiessen osservava che il linguaggio degli scrittori americani, rispetto a quello degli scrittori britannici, « would be more inclusive both in vigor and subtlety » poiché gli americani potevano giovarsi di una « democratic opportunity for varied life cut through the Victorian specialization of a narrowly educated class » (MATTHIESSEN, *American Renaissance*, cit., pp. 131-132). L'osservazione, pur acuta, pecca di tipico ottimismo « democratico »: essa si può forse attagliare a un Thoreau, ma non certo a Melville, che non mostrò di gradire i dissesti economici della propria famiglia, né a Whitman, che non ha scelto di nascere povero. Recentemente, oltre al citato MILLS, MICHAEL J. HOFFMAN (*The Subversive Vision: American Romanticism in Literature*, Kenni Press, Port Washington, N.Y., 1972) si è sforzato di riallacciare il Romanticismo americano alle correnti culturali europee, dopo che per tanti anni la critica d'oltreoceano aveva insistito, come s'è ricordato, sulla eccezionalità dell'esperienza americana.

60. « Melville pare avere vissuto i presupposti fondamentali della cultura in cui è nato con una partecipazione tragica, un rischio totale e personale, quali persino ad un Hawthorne restano estranei ». AMORUSO, cit., p. 175. Anche NEWTON ARVIN (1950), cit., fra gli altri, aveva riconosciuto la rilevanza delle contraddizioni storiche nell'opera di Melville.

prodotte dalla sproporzione fra l'orizzonte culturale offerto a Melville dall'America del suo tempo, ed alcune profonde intuizioni (parola assai sospetta e svalutata; ma non saprei con quale altra sostituirla) e irrimediabili insofferenze che obbligano, suo malgrado, lo scrittore a compiere più di un salto nel buio, con esiti ovviamente incerti, ma con almeno un'acquisizione fondamentale: quella di aver percepito un mutamento di fondo, capitale e irreversibile, che è poi la svolta verificatasi nel mondo occidentale intorno alla metà del secolo, e di non aver rimosso questa percezione riabbracciando semplicemente le inservibili certezze del passato (nel caso specifico la fede jeffersoniano-emersoniana nel progresso o per converso, una salda convinzione religiosa), ma di aver cercato di esprimerla *nei modi consentiti dalle circostanze*. Modi spesso imperfetti, « non finiti », ma coraggiosi, che, per la sotterranea giustizia della storia, appaiono al lettore moderno più affascinanti di altre più compatte e sorvegliatissime costruzioni, quali quelle hawthorniane, per esempio; infatti, se nel *Moby-Dick* certe singole parti di stampo più prometeico e metafisico legate al personaggio di Ahab appaiono oggi poco convincenti e ingombre del peggior trovarobato romantico (basta pensare alla figura di Fedallah)⁶¹, queste stesse parti, mescolandosi e frapponendosi alle fasce narrative « ismaeliane », vanno a comporre un'opera che, nel

61. « Il demonismo [di Melville] è letterario ». ELIO VITTORINI, *Diario in pubblica*, Bompiani, Milano, 1957 (1970), p. 47, dicembre 1932. E anche LOWRY NELSON, JR., « Night Thoughts on the Gothic Novel », *Yale Review*, LII, 1962, pp. 251-256; MARTIN GREEN, *Re-appraisals: Some Commonsense Readings of American Literature*, Evelyn, Londra, 1963, pp. 87-112. Ma già molti recensori contemporanei di Melville, specie britannici, avevano criticato le parti « metafisiche » del libro, definendole melodrammatiche, eccentriche, stravaganti, assurde, mistiche, « letteratura da manicomio ». Vedi JOHN C. MCCLOSKEY, « 'Moby Dick' and the Reviewers », *Philological Quarterly*, XXV, 1946, pp. 20-31, ora in BUCILLOH-KRÜGER, *cit.*, HUGH W. HETHERINGTON (ed.), *Melville's Reviewers: British and American, 1846-1891*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1961; HERSHEL PARKER (ed.), *The Recognition of Herman Melville*, University of Michigan Press, 1967; WATSON G. BRANCH (ed.), *Melville: The Critical Heritage*, Routledge & Kegan, Londra, 1974.

suo complesso, risulta modernamente pluridimensionale perché si lascia attraversare dalle contraddizioni anziché celarle, rimuoverle o comporle⁶². Non mi spingerò a dire che siamo già di fronte ad una « opera aperta » di stampo novecentesco, poiché, secondo la definizione di Eco⁶³, dovremmo potervi rintracciare un progetto deliberato, un'ambiguità programmatica; ma che, col *Moby-Dick*, si entri nella sfera della narrativa « veramente moderna », questa, con Michail Bachtin⁶⁴, lo possiamo tranquillamente riconoscere, fin dal titolo.

MARIO CORONA

62. Ad analoga constatazione, pur diversamente formulata, era giunto AGOSTINO LOMBARDO (« La ricerca di Melville » (1957), ne *La ricerca del vero*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1961): dopo aver accomunato in una « ricerca del vero » impossibilmente comune Dante, Milton, Shakespeare e Hawthorne, Lombardo constatava poi, con felice contraddizione storicistica, che essi riuscivano a dare una risposta in positivo al dramma della conoscenza, mentre « per Melville, seppure egli conosce queste risposte, seppure in parte le accetta, esse non sono sufficienti; come non lo sono per l'uomo post-romantico » (corsivo mio, p. 206).

63. « Se dovessimo sintetizzare l'oggetto delle presenti ricerche, potremmo rifarci ad una nozione ormai acquisita da molte estetiche contemporanee: l'opera d'arte è un messaggio fondamentalmente ambiguo, una pluralità di significati che convivono in un solo significante. [...] Tale ambiguità diventa — nelle poetiche contemporanee — una delle finalità esplicite dell'opera » (UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962 (1972), « Introduzione alla seconda edizione » (1967), p. 6. Si vedano anche il primo e l'ultimo saggio della raccolta: « La poetica dell'opera aperta » e « Del modo di formare come impegno sulla realtà »).

64. Il romanzo « veramente moderno », secondo il critico sovietico, è caratterizzato da una « tridimensionalità stilistica [...] legata alla coscienza plurilinguistica che si realizza in esso » (MICHAIL BACHTIN, « Epos i roman. O metodologii issledovanija romana » (1938), *Voprosy literatury*, n. 1, 1970 (in it. « Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo », in G. LUKACS - M. BACHTIN e ALTRI, *Problemi di teoria del romanzo*, Einaudi, Torino, 1976, p. 189).