



## Melville. La casa nella *Wilderness*

Mauro Pala

Università degli Studi di Cagliari (<pala@unica.it>)

**Citation:** M. Pala (2025) Melville. La casa nella *Wilderness*. *Lea* 14: pp. 19-34. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16718>.

**Copyright:** © 2025 M. Pala. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

### Abstract

The oceanic vastness of *Moby Dick* and the novels set in the Pacific Islands alternate with the cramped rooms of *Bartleby*: in their heterogeneity, these spatial elements – transposed into allegories – highlight Melville's awareness of the physical limits of his writing. The reader perceives a dynamic sense of dwelling, where public and private intersect; we witness the realization of communion with the “Other” in the wild crew members of the *Pequod*. Yet, the yearning for individual freedom coexists with Jonah's prison-like home inside the belly of the whale – a warning and ethical code of an American Puritanism which is settled in/projected onto a natural dimension. Equally ambivalent is the furious power radiating from Captain Ahab's cabin: from there originates a question about the possibility of inhabiting modernity by following the *Pequod's* course/route – that is, embarking on a journey into the wilderness, which will culminate in silence as the sublime and terrifying unspeakability of things.

**Keywords:** American Renaissance, Melville, *Moby Dick*, Spatiality, Wilderness

### 1. A House for the American Renaissance

I am the poet of the Body and I am the  
poet of the Soul,  
The pleasures of heaven are with me and  
the pains of  
Hell are with me,  
The first I graft and increase upon myself,  
the latter I translate into new tongue.  
(Whitman 2022, 21)

Molti lettori sono in grado di raccontare la trama di *Moby Dick* ma pochi conoscono a fondo il romanzo di Melville, ed è probabile che anch'essi, pur ammirandone il talento, non siano al corrente della ricezione del romanzo, che ha trascorso periodi di oblio prima della sua riscoperta; cimentarsi a fronte della complessità del testo non è un'evenienza rara con i modernisti,

da Conrad, Proust, Joyce, Kafka, a Virginia Woolf, Pirandello, Beckett, accomunati dalla tendenza per cui le loro opere, “più che fornire risposte, hanno lo scopo di porre ai propri lettori complesse domande, talvolta in modo esplicito [...] talvolta in maniera meno ovvia, sollecitando chi legge a non fidarsi fino in fondo del punto di vista di chi narra gli eventi” (Mariani 2013, 10). Melville precorre quest’attitudine, in cui la spettacolare apertura sul mondo, in stretta simbiosi con l’introiezione della scrittura, ne fanno un esponente di prima grandezza della sperimentazione in un’epoca dominata dal naturalismo. È opportuno, alla luce della critica odierna, confrontarci con gli snodi e le ambivalenze di un *case study* epocale, perché “alla fine, l’ambizione del narratore [...] è proprio questa: prendere i tanti codici della natura e della cultura, e dimostrare che si ritrovano tutti nel super codice morale” (Moretti 1994, 60).

Non c’è accordo sull’unicità del codice morale così come inteso da Moretti, ma si può affermare che, anche dopo essere stato ascrivito alla *World Literature*, col suo mosaico di frammenti tematici *Moby Dick* stabilisce un paradigma solipsistico, narrando un viaggio apocalittico attraverso i mari e gli incontri che inscenano l’impresa escatologica del *Pequod* secondo Achab. Non è questa la sede per ricostruire la biografia letteraria di Melville, seppure già dai suoi esordi, con *Typee* (1846), *Omoo* (1847), *Mardi* (1849), fino alla pubblicazione di *Moby Dick*, si delinei uno scenario tanto vasto quanto polimorfo, capace di assorbire e far propria la lezione di Shakespeare, per teorizzare che il personaggio deve trascendere il romanzo per “present another world, and yet one to which we feel the tie” (Matthiessen 1968, 416).

Con Melville il tema di questo contributo, la dimora contesa, non si identifica con un luogo o un’entità statica, bensì si manifesta in un atto di *oikeiosis*, ovvero di “appropriazione” del luogo, della reiterata ricerca del rifugio, che trova sfogo nella scrittura della memoria. Una narrazione che dà voce a una continua e dolorosa assuefazione al mondo, all’ambiente, partendo da una casa.

Le case sono solo una forma estesa e aumentata di quello che iniziamo a fare respirando e aprendo gli occhi appena nati: costruire intimità [...] Si deve parlare di ‘costruzione’ perché l’intimità, anche con noi stessi, non è un dato, ma un artificio. D’altra parte, si tratta di un artificio paradossale, perché tende a produrre la sua scomparsa. L’intimità è proprio questa impossibilità di distinguere il naturale e l’artificiale. (Coccia 2021, 18)

Di costruzione si tratta anche da una prospettiva letteraria: in *Moby Dick* si fondono tragedia, commedia ed epica eroica, anche se l’obiettivo dichiarato di Melville prima del romanzo è quello di fondare un “veritable gospel. Through the multiplicity of their aims and forms, Melville’s next novels [*Moby Dick* incluso] break through generic boundaries to represent truths that Melville considered deep and shattering. In a sense, then, he was inventing a bible of his own” (Kelley 2008, 59).

La varietà dei generi utilizzati si accompagna al vaglio delle convenzioni che li contraddistinguono: perciò *Moby Dick* è un inesauribile scavo metanarrativo, in cui Ishmael, la voce narrante, passa incessantemente in rassegna cetologia, cosmologia, esponenti della filosofia classica e moderna, per de-mitologizzare il Leviatano: è tuttora valido il giudizio di Cesare Pavese, secondo il quale “ogni capitolo, ogni periodo, ogni frase del libro ha quell’aria inevitabile e fatale che è come un suggello di classicità” (2018, 13). A fronte di una tale rassegna di episodi, è legittimo parlare di un unico, grande codice?

La risposta a tale quesito è inscritta nella geografia, nella topografia e, soprattutto, nella retorica – componenti mutualmente interagenti – sottese alla narrazione, che oscillano fra l’esperienza intima e il sublime, sospese fra il terrore e l’epifania visionaria del naufragio. In ogni caso, l’intensificazione del racconto fa aggio su località, regioni, ambienti naturali e artificiali,

scene comprensive degli spazi a bordo del *Pequod*, per enfatizzare il valore icastico dell'istante, intorno a cui si sviluppa un vivace confronto sullo stile di vita e le sue implicazioni religiose, teso a sovvertire le pratiche euristiche vigenti.

*Moby Dick* – the only one of Melville's works to draw upon the prophetic books of the Bible – was prophetic, too. Marx's *Class Struggle in France*, Toqueville's *Recollections*, Alexander Herzen's *Memoirs*, and Flaubert's *Sentimental Education* all depict actual revolutionary struggles. *Moby Dick* projects into imaginary space a world constructed from elements of the political discourse and social tension in which Melville was entangled. (Rogin 1983, 107)

L'inquietudine diffusa che sfocerà nella guerra civile è latente nella risoluzione tragica del romanzo, col topos lucreziano del naufragio, sul quale rifletterà, fra gli altri, Nietzsche.

Nietzsche stesso ha portato avanti per qualche tratto le immagini di navigazione e naufragio. Lo stupore del naufragio in salvo è la nuova esperienza della terraferma [la felicità di Nietzsche coincide con quella del naufrago perché] La terraferma non è la posizione dello spettatore ma quella del naufrago salvato; la sua saldezza viene appresa interamente a partire dall'improbabilità che essa sia ciò che può essere raggiunto. (Blumenberg 1985, 42)

È Blumenberg a evidenziare una dinamica delle metafore che illumina il senso della narrazione a partire dalla geografia di *Moby Dick*. "Non sarà mai del tutto chiaro [...] se nella realtà possa esservi qualcosa dell'accessibilità del leggibile. Non basta accertare storicamente i reperti. Si tratta anche della 'leggibilità' di ciò che su di essa si può dire" (1985, 30). Il cimento narrativo di Ishmael si sviluppa attraverso un'osservazione che ambisce alla significazione; quella che indichiamo come geografia in Melville è la premessa di questo processo di attribuzione di senso che Nietzsche condanna come asintotico. In quest'ottica, Melville capovolge la preminenza del concetto sulla metafora e si accinge ad approfondire le circostanze in cui l'evento si manifesta: una sequenza che spiega il cospicuo sostrato enciclopedico su cui si sviluppano i paragrafi a sfondo zoologico o sulla caccia ai cetacei. La leggibilità di *Moby Dick* consiste in un'inesauribile rassegna di antefatti, della cui sequenza si fa carico Ishmael.

Il nostro obiettivo è ora chiaro: dobbiamo dimostrare come la casa sia uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi ed i sogni dell'uomo. Il fattore coesivo, in tale integrazione, è rappresentato dalla *réverie*. Il passato, il presente e il futuro affidano alla casa dinamismi differenti, dinamismi che spesso interferiscono vicendevolmente, talvolta opponendosi, talora stimolandosi reciprocamente. (Bachelard 1999, 34)

*The Scarlet Letter* (1850), qualificato da Hawthorne come *romance*, stabilì un legame intimo con il pubblico del tempo, legame che Melville gli invidiava: era un'opera d'arte *heimelig*, dotata di tutte quelle qualità che la rendono accettabile, famosa, per certi versi gradevole e quasi casereccia, cioè tutto il contrario di *unheimlich*, che qualifica invece un elemento estraneo, ostile e alienante. Dichiarare gradevole un'opera come *The Scarlet Letter* è sconcertante, dato il soggetto del libro e il suo terrificante epilogo, ma la qualità che rende la creazione artistica consona al gusto è intrinseca nel fruitore, per cui l'affinità, l'elemento domestico, si coglie all'atto della ricezione del libro. Da questo punto di vista Melville non avrà la stessa fortuna del suo amico Hawthorne.

Retrospettivamente, *Moby Dick* rientra in una fase cruciale della letteratura statunitense: nel breve lasso di tempo che intercorre tra il 1850 e il 1855 vengono pubblicati *Representative Men* di Ralph Waldo Emerson (1850), *The Scarlet Letter* di Nathaniel Hawthorne (1850), *The House*

of the Seven Gables, anch'esso di Hawthorne (1851), *Moby Dick*, anch'esso nel 1851, *Walden* di Henry David Thoreau (1854) e *Leaves of Grass* di Walt Whitman (1855): il grande critico Francis Otto Matthiessen si interroga sulle condizioni favorevoli che hanno reso possibile una fioritura senza uguali proprio in quegli anni, e intende "dig into its sources in our life, and examine the economic, social, and religious causes why this flowering came in just those years" (1968, vii). Lo studioso auspica al riguardo la fusione della forma con il contenuto, partendo dal fatto che tanto Emerson quanto Thoreau "all commented very explicitly on language as well as expression, and the creative intention of Hawthorne and Melville can be readily discerned through scrutiny of their chief works [considering] that even Hawthorne and Melville's common denominator was their devotion to the possibilities of democracy" (vii, ix).

Il richiamo alla democrazia di *American Renaissance* in relazione alla letteratura non è casuale, anzi è strettamente legato con il tema della casa, uno snodo che negli Stati Uniti assume un valore fondativo: non bisogna trascurare infatti che il sogno della *City on a Hill* secondo il sermone di John Winthrop è la pietra d'angolo della mitica eccezionalità della nazione, per cui la città sulla collina è la metonimia domestica di un popolo in fuga dall'Inghilterra, dove non poteva professare liberamente la propria fede.

*Moby Dick* parte [...] parte da dove *Mardi* (1849) si ferma. ('E così, sia chi inseguiva, sia chi era inseguito, continuò la sua corsa, su un mare infinito'), si ferma dove praticamente il naufragio dell'*Essex* ha inizio. Salvatosi grazie alla morte di un altro (è su una bara riaffiorata alla superficie che Ishmael si appoggia, prima di essere raccolto). Ishmael non può più avere compagno né di sventura né di ventura [...] Non è infatti l'eroe classico, né tanto meno il nuovo eroe, quello condannato dal suo eroismo a sparire immediatamente dalla scena, come Owen Coffin. Ishmael è semplicemente il nuovo uomo qualunque, malato, come Ishmael dice all'inizio, *nel cuore e nella mente*. Il suo corpo (romanzesco) non è destinato a nutrire la nostra esigenza di gratificazione, il nostro bisogno di sublimare, per interposta persona, i desideri meno realizzabili, perché non è 'pieno', non ha fisionomia, non ha un progetto [...] Ishmael è e si sente 'orfano'. Destinato a restare senza padri, senza una società che sappia adottarlo, non ha altra scelta se non quella di prepararsi, ancora una volta. A un'altra tragica avventura. (Lanati 1987, 84, corsivi nell'originale)

Dopo aver concluso il periodo incentrato sulla letteratura di viaggio, che gli aveva garantito il successo, Melville si affida al personaggio di Ishmael, assimilabile a un "ente di invenzione [dotato del potere] di essere esistenti senza esistere [ed entrambe le condizioni] si mescolano dentro una 'voce', quella dello scrittore, che non è mai interamente reale, proprio come quella dei suoi doppi, i personaggi, non è mai del tutto illusoria" (Stara 2004, 233).

In tale contesto post-esotico e privo di una voce narrante incontrovertibile, si distrae Evert Duyckinck, evidenziando pregi e difetti del romanzo nella sua recensione sul *New York Literary World* (Duyckinck in Melville 2018a, 595; Mariani 2013, 23), giudizio che sarà un punto di riferimento dell'epoca; lo stesso critico liberale attribuì all'opera una denominazione che fece scuola, equiparandola a un "intellectual chowder"<sup>1</sup>: una densa zuppa di pesce, (Melville 2018, 61), un amalgama di voci e luoghi riconducibile al narratore Ishmael, che si propone di riformare un intero stile di vita. Secondo il critico, il romanzo è privo della regia dell'autore, e dunque si scompone in tre libri diversi.

Nel primo abbiamo una narrazione realistica della caccia alla balena, una sezione che ri-

<sup>1</sup> "This volume of *Moby Dick* may be pronounced a most remarkable sea-dish – an intellectual chowder of romance, philosophy, natural history, fine writing, good feeling, bad saying – but over which, in spite of all uncertainties, and in spite of the author himself, predominates his keen perception faculties, exhibited in vivid narration" (Duyckinck in Melville 2018a, 595).

propone il carattere dei primi racconti marinareschi di Melville, a cominciare da *Typee*, opera d'esordio, in cui l'autore dichiara che il libro intende raccontare la verità, senza fronzoli. L'insistenza sulla veridicità dell'avventura vissuta dal protagonista in un'isola della Polinesia si spiega geograficamente, in quanto l'opera venne originariamente pubblicata dall'editore londinese John Murray in una collana – *Home and Colonial Library* – dedicata ai libri di viaggio, frutto di esperienze realmente vissute. Ma già qui Melville si concede alcune licenze artistiche, ad esempio prolungando il periodo effettivamente trascorso sull'isola, o cambiando il suo nome in Tom, attribuendo al protagonista incontri e azioni che non corrispondono alla sua vicenda insulare: creando insomma, come farà più tardi con *Moby Dick*, una maschera di sé stesso.

Riprendendo la tripartizione di Duyckinck, nella seconda sezione di *Moby Dick* va in scena il capitano Achab, e altri personaggi inusuali, per non dire stranieri; se il giudizio su questa sezione è incerto, il cosiddetto terzo libro, una via di mezzo fra saggio e rapsodia, viene aspramente criticato per le esagerazioni stravaganti di Ishmael, ritenute indegne di un'opera letteraria. Allorché Melville tratta in questa sezione di temi religiosi e istituzioni, secondo Duyckinck, esibisce una vena pericolosamente sovversiva (Mariani 2013, 24).

Nei decenni a venire, anche a seguito del fiasco di *Pierre* (1852), la critica dimenticherà Melville, il quale pubblicherà opere brevi e poesie che passeranno inosservate, e lavorerà presso il fatidico ufficio della Dogana da cui è tratta l'ambientazione di *Bartleby*; sarà rivalutato gradualmente negli anni '20, quando una diversa sensibilità riscoprirà ciò che era stato oblitterato.

Dalla meticolosa ricostruzione di Giorgio Mariani risulta che nel 1917, Carl Van Doren, uno dei più autorevoli americanisti del tempo, congeda *Moby Dick* in poche pagine come “uno dei più grandi *romance* marinari della letteratura mondiale [ma] troppo irregolare, troppo bizzarro” (1917, 320) e così Melville viene sbrigativamente rubricato fra i contemporanei di Fenimore Cooper. Eppure, appena quattro anni dopo, nel 1921, sempre Van Doren dedica a Melville su *The American Novel* il doppio dello spazio riservato nella pubblicazione precedente, in cui scrive: “il tempo era propizio per un libro di questo tipo”, mentre ora scrive “il tempo era propizio per un'epica (in corsivo) di questo tipo”. L'epica in questione non si concentra solo sugli oceani, ma è “l'epica della mente inquieta dell'America, al cui centro torreggia un Lucifero Yankee” (Van Doren 1921, 68-76, in Mariani 2022, 27). Non si tratta di un'improvvisa rettifica, ma della certificazione di rappresentatività dell'opera, propensione a “dar voce ad alcuni dei suoi tratti fondanti, al suo porre al centro della storia eroi che incarnano passioni collettive” (*ibidem*). Qui l'“intellectual chowder” ha tutto un altro gusto, rispetto al significato spregiativo che aveva in principio, e, da insieme composito, sussume e valorizza le varie forme di una poetica.

Con il *Melville Revival* si scopre e valorizza un'esuberante opera “aperta” (2022, 7), il cui autore realizza i suoi intenti pedagogici attraverso una peculiare cartografia letteraria, sviluppata sulle esperienze di un *quester* della modernità. Melville rientra fra gli artefici del rinascimento statunitense così come concepito da Matthiessen, membro di un vivace consesso di letterati che dimostrano una consapevolezza culturale paragonabile alle dichiarazioni quasi contemporanee di Michelet e Burkhardt sull'identità di una civiltà; ovviamente questa coscienza di sé comporta gli eccessi retorici che accompagnano l'autocelebrazione di una nazione. A livello di stile, *Moby Dick* “lascia ampio spazio alle interpretazioni individuali” (2013, 7), ma, allo stesso tempo, crea problemi formali interni al testo: l'adozione del racconto autobiografico in prima persona “viola le convenzioni imposte da questa scelta” (25) poiché in *Moby Dick* il genere prende le distanze dalle convenzioni realiste, introducendo, fra l'altro, sezioni etnografiche poco gradite in ambito religioso. Fin dall'apertura, si percepisce in *Moby Dick* una progressiva dislocazione dalla casa-nazione, compresa la sua matrice urbana.

Knocking people's hats off – then, I account in high time to get to sea as soon as I can [...] Circumambulate the city of a dreamy Sabbath afternoon. Go from Corleans Hook to Coenties Slip, and from thence, by Whitehall, northward. What do you see? – posted like silent sentinels all around the town, stand thousands upon thousands of mortal men fixed in ocean reveries. (Melville 2018a, 16)

La precipitosa fuga da “Manhattoes” (*ibidem*) e dintorni va delineando il carattere di uno Stato-nazione non in base al territorio, né secondo una tradizione nazionale solida e conservativa, ma piuttosto in relazione a uno stile di vita. Come osserva al riguardo Sacvan Bercovitch, esiste una “literary dynamics between text and context” (2012, xii), un intreccio vincolante che attribuisce senso all'*American Dream* ravvivando la fiamma di un credo collettivo sotto lo stesso tetto, conformemente allo spirito della geremiade di matrice puritana: il monito apocalittico, per mettere in guardia i fedeli, si alterna con visioni profetiche, che lasciano intravedere il viatico della terra promessa.

Sia *Moby Dick* che la geremiade danno voce a una critica radicale del presente, e non pochi di coloro che rispondono a questo appello, dopo il pentimento, traducono il loro credo in un'intransigente prassi teocratica nella quotidianità. Non è questo il caso di Melville, che non si identifica pedissequamente con i personaggi di Achab e Ishmael, ma ne rielabora turbamenti e frustrazioni, facendone i testimoni di una vicenda che per lui stesso è da decifrare: un enigma che assume le funzioni di una casa, come nella balena di Giona, una casa da ascrivere al nomadismo concepito da Deleuze, ovvero su posizioni flessibili, spinoziane, in contrasto con i rigidi schemi – culturali e territoriali – di Descartes.

Deleuze first makes the distinction between state philosophy and nomad thought in his discussion of the [...] conflict between Descartes and Spinoza. In *Difference and Repetition*, Deleuze associates the ‘nomadic distribution of the various components of Being in Spinoza, opposing it to the Cartesian theory of substances that [he] distributes by dividing into fixed categories, demarcating territories and fencing them off. (Tally 2009, 66)

In quest'ottica nomade, finalizzata all'*oikeiosis*, ma come “appropriazione” di sé, gli episodi biblici in *Moby Dick* sono “il cuore del mistero [della dimora, che] è il sacrificio stesso” (Girard 2004, 67); sacrificio e capro espiatorio nel romanzo confluiscono nella genesi della home statunitense, da immaginare come la condivisione di un progetto, che prende forma nella “tecnica materiale e psichica che usiamo per intrecciare la nostra vita e il nostro destino con quelli altrui. È proprio perché questa è la funzione principale [della casa, in quanto] la sua natura non è architettonica ma morale” (Coccia 2021, 23).

Come rileva Bercovitch (2012), la geremiade ha avuto un ruolo importante in un processo di americanizzazione che non cominciò col declino del puritanesimo, ma con la Grande Migrazione, artefice di una cultura Middle Class, che, una volta sviluppata, prese via via le distanze dalle radici europee delle tredici colonie. L'individualismo del self-made man è il sintomo dell'ossessione in casa di Achab, l'ideologia di matrice capitalista che l'uomo Melville subisce e, per affrancarsene, proietta sulla caccia alla Balena Bianca.

A nation of self-interested individuals was a nation devoid of civic relations. Civic relations could appear only when individuals put the nation's general interest – what political scientists call the general will – before self-interest. In the absence of civic relations, mid-nineteenth-century Americans confronted the possibility of a civil war. (Pease 1987, x)

Sullo sfondo delle turbolenze di quest'assetto sociale si articola anche il Rinascimento americano: sempre secondo Matthiessen, mentre Whitman ed Emerson, ispirandosi alla na-



tura, sviluppano “a quiet humanism, a devoted tenacity to broadly representative qualities” (Matthiessen 1968, 603), Melville e Hawthorne propongono, con il genere tragico, opere che lasciano trapelare dubbi e incertezze sulla fenomenologia del divino. In particolare, Melville mette in dubbio una cultura che si basa sulla retorica, il simbolismo e l’immaginazione collettiva legate al puritanesimo, la cui preminenza si è indebolita, ma che continua a esercitare la sua egemonia a livello nazionale (Tally 2009, 27). Uno iato, una faglia tra Chiesa conservatrice e società civile, che si insinua surrettiziamente anche nello spazio fra domicilio e senso comune.

L’appello di Samuel Danforth a stare uniti nel momento della crisi produce *Errand into the Wilderness* (1670), seguito dall’incitamento alla rivoluzione di Samuel Sherwood con *The Church’s Flight into the Wilderness* (1776); una serie che alimenta, nel corso degli anni e secondo le etnie insediate oltre Atlantico, lo scontro fra classi, consorterie e chiese, che si riflette in *Walden*, *The Scarlet Letter*, *Leaves of Grass* e, ovviamente, *Moby Dick*.

Per quanto in *Moby Dick* non vi siano riferimenti espliciti al clima politico, è ovvio che Melville fu sensibile alle tensioni razziali, agli interessi economici e, non ultimo, ai contrasti interni alla galassia protestante, tutti elementi che sarebbero sfociati nella guerra di secessione, rivelandosi ostacoli per accedere al leggibile, secondo l’auspicio di Blumenberg. Ritornando a quello che è un tabù condiviso da generazioni, che si può dire dell’America dal suo interno? Ancora una volta, interviene Bercovitch:

Only America, of all national designations, has assumed the combined force of eschatology and chauvinism [...] As opposed to (say) Donne’s or Blake’s symbol of America, Melville carries in it the authority of Scripture. It offers itself neither as a conceit nor as a personal vision, but as civic identity rooted in a prophetic view of history. (2012, 176-77)

Sarà così la *wilderness*, con la sua ambivalenza semantica, da luogo misterioso e ostile a paesaggio sublime e inarrivabile, a offrire una soluzione per la casa contesa, l’aporia di *Moby Dick*.

## 2. *Mirrors of Wilderness*

Writing should be the settlement of dew on the leaf, of stalactites on the wall of the grotto, the deposit of flesh from the blood, of woody fibre in the tree from the sap. (Emerson 2014, xiii)

The Melville revival inaugurated by such biographers and critics as Raymond Weaver, John Freeman, Van Wick Brooks, and Lewis Mumford [...] went far, if not the whole way (a project fulfilled by the next generation of Americanists) to reverse the judgment of the earlier critics, without, however, disturbing the Logos informing the earlier representation of America’s national identity and its canon. The critics of the revival apotheosized *Moby Dick* as an American masterpiece because it intuited and expressed an essentially human ‘spiritual’ Real that [...] transcended [...] the inevitable reduction of the Protestant prohibition of art and the vulgar materialism of post-civil War capitalism. (Spanos 1995, 16-17)

A partire dagli anni ’20 la critica riconobbe e apprezzò l’opposizione di Melville alla censura dell’arte messa in atto dai protestanti e al gretto materialismo che fece seguito alla guerra civile; tuttavia, anche coloro che più tardi condivisero la riscoperta di Melville, figure di rilievo come Lionel Trilling, Richard Chase e Harry Levin, si fecero portavoce di un’interpretazione discutibile, seppure conforme alla posizione di Matthiessen nel 1941, cioè una lettura manichea dei personaggi di Ishmael e Achab, rispettivamente identificati come paladino della democrazia e stelle e strisce il primo, esagitato esponente nel nazismo prima, e dello stalinismo poi, il secondo.

La guerra fredda contribuì al protrarsi negli Stati Uniti di un nazionalismo conservatore fino agli anni Ottanta, un'attitudine contraria alla ricerca incentrata sulla *worldliness*, il rapporto tra letteratura, ricezione e risvolti antropologici.

Come rileva William Spanos (1995), la critica attuale si focalizza invece proprio sul rapporto che Melville stabilisce fra ontologia e costruzione del testo; è così che la "leggibilità" su cui insisteva Blumenberg (1985) torna al centro della scena, stabilendo uno stretto legame fra *Moby Dick* e la produzione tarda di Melville, dove, come in *Benito Cereno* (1855), sorta di "tragedia shakespeariana, [in cui il racconto] si presta a molte interpretazioni, ed è in grado di reggerne di diverse e anche contrapposte. [Assistiamo] all'epifania di un incubo, più in generale l'irruzione del mistero che popola la nostra vita quotidiana spesso senza rivelarsi al punto da rendersi riconoscibile" (Mussapi 2023, 19).

In questa prospettiva distopica, la nave come forma di eterotopia è una rete di funzioni spazializzate e tempi seriali, un mondo in scala ridotta, presente anche in Stevenson e Conrad: un mondo dove – Melville scrive ottimisticamente – è il popolo a controllare chi lo governa: non in chiave populista, ma per l'inerzia del senso comune. In ottica foucaultiana, *Moby Dick* è una rassegna di discorsi, che non va interpretata, come è stato per decenni, alla stregua di una lotta epica tra il bene e il male: considerata nel suo insieme – ovvero come domus mundi – la narrazione della baleniera è un perfetto dispositivo di assoggettamento e di controllo, ma Melville non denuncerà apertamente il sistema, per descriverne invece, dettagliatamente, il funzionamento.

Rientra in questo intento l'espansione linguistica e iconica, preludio al dibattito sul modernismo tra Henry James e Joseph Conrad, mentre l'amicizia, la corrispondenza, oltre alla dedica di *Moby Dick* a Hawthorne, strutturano il plot su più livelli, affinché il lettore sia partecipe di un'inesauribile indagine semantica e ontologica:

What Ishmael seeks is not the road less traveled, but no road at all, a passage at once without a plot and untraceable. He does not wish to blaze a trail, in other words, but to find refuge in the 'magnanimity' of a sea whose indifference to human passage makes the categories of the 'common' and the 'slavis' irrelevant. His declaration from the ship's railing suggests that, in addition to the appeal of a fresh start, there may be something along the trail of Ishmael's history that he wishes to hide. [...] the world of the ship heaves, rolls, plunges, the presumed stability or signposts of structures of thought (much less and land-based expectations and regulations) might not register at sea at all. (Blum in Levine 2013, 27)

La navigazione a bordo del *Pequod* è uno spazio privato e insieme condiviso, sovrastato da un intreccio di regole che afferisce alle fonti bibliche secondo la severa tradizione della marineria. "Captain Ahab was by no means unobservant of the paramount forms and usages of the sea" (Melville 2018a, 120). Il destino apocalittico è anticipato da Ishmael: "Oh Ahab! What shall be grand in thee, it must need to be plucked. At from the skies, and dived for in the deep, and featured in the unbodied air" (*ibidem*). La condotta impeccabile pare compatibile con l'ossessione per la Balena Bianca, la sindrome di cui Ahab è vittima: lui è tutt'uno con gli spazi della nave, e l'intero equipaggio percepisce il rumore della sua protesi d'avorio mentre passeggia sulla cabina di coperta. "Did you fixedly gaze, too, upon that ribbed and dented brow; there also, you would see stranger foot-prints, the foot-prints of his one unsleeping, ever pacing thought" (Melville 2018a, 130).

Le tracce insonni di Ahab – il libro è, nel complesso, una rassegna di tracce – riflettono una irrefrenabile tendenza a trascendere, a trasformare indizi o reperti enciclopedici in asserzioni che competono per autorità con le Scritture. Eccessivo è anche il colore bianco della Balena, più ripugnante che orribile: "That ghastly whiteness it is which imparts such an abhorrent mildness,



even more loathsome than terrific” (Melville 2018a, 152). Il lettore registra l’eccedenza anche in campo linguistico e semantico, quando si mette alla prova il semema del segno, denunciandone l’inadeguatezza rispetto a ciò che dovrebbe essere in grado di significare.

Melville’s activation of literature as an art claiming these great powers gives *Moby Dick* its peculiar form of seriousness. Like scripture or vision narrative or wisdom writing – genres that it also draws into itself – [...] not that good writing does, but of speech that engages the ultimate dimensions of our existence. But if *Moby Dick* reaches beyond the usual registers of literary expression, this leads to no devaluation of writing, but to intensified care for writing as such. More persistently than anything else [...] *Moby Dick* is a book in love with language. (Brodhead 1986, 6)

Se la lingua non è capace di descrivere ciò che scorre davanti agli occhi, siamo di fronte a un ostinato esempio di letteratura del sublime quando il genere – e la relativa sensibilità – erano già in declino: Melville va annoverato fra quegli artisti che, come Novalis, lamentano il distacco dell’uomo moderno dalla natura, in un periodo che vede predominare l’*Entzauberung*, il disincanto, che fa crollare anche l’attrazione terrificante per i fenomeni naturali. La Balena Bianca è un’eccezione, perturbante non per la leggendaria ferocia, ma per le anacronistiche motivazioni demoniache attribuite alla furia del cetaceo. È di fronte al sublime che così si ha una chiara percezione dell’intimo sentire di Melville, spossato dalla modernità metropolitana e spaesato dalla “subversion of orthodoxy” religiosa (Cook 2012, 65) che accompagna gli accoliti di Ishmael. Last but not least, Melville come voce narrante è turbato dalla possibilità che il Leviatano possa degenerare rispetto ai suoi progenitori. “Inasmuch, then, as this Leviathan comes floundering down upon us from the head-waters of the Eternities, it may be fitly inquired, whether, in the long course of its generation, he has not degenerated from the original bulk of his sires” (Melville 2018a, 336-37). Non sfugge che al cetaceo si assegni il pronome personale maschile, equiparandolo ad un individuo ragguardevole: di fronte al timore espresso da Melville che le balene possano estinguersi per la caccia indiscriminata, si è tentati di identificare nel capodoglio Moby Dick la sua vera casa.

Sia in Bachelard che in Melville la localizzazione dell’intimità – in un luogo familiare o agognato, verso il quale ci si dirige perché polo di aggregazione – è un importante valore culturale in sé, promessa di piacere domestico.

Da questo punto di vista Melville deve però soddisfare le istanze profonde di un popolo in rapida ascesa che, oltre a festeggiare l’intimità come la libertà garantita da un governo stabile con un’espansione territoriale in atto, desidera distinguersi, e vuole celebrare qualcosa che l’Europa non può avere, la “naturalità” degli Stati Uniti, amplificata dalla secolare convinzione che:

The discovery of the New World rekindled the traditional European notion that an earthly paradise lay somewhere to the west. As the reports of the first explorers filtered back the Old World began to believe that America might be the place of which it had dreamed since antiquity. (Frazier Nash 2001, 25)

L’intimità del luogo costituirà perciò un impedimento per Melville, dovendo negoziare con una costruzione ideologica predominante sul sito reale, e così la scenografia marittima di *Moby Dick*, estremizzata dalla decisione di Achab di non fare scali, deluderà il senso comune delle masse, che reclamano altre isole proto-turistiche. Melville verrà perciò tradito dai suoi lettori, mentre Bachelard nel Novecento si muove su un piano empirico universale, i cui movimenti e consuetudini tornano comunque utili per capire anche Melville, perché in un mondo meccanicistico, che lo scrittore newyorchese già ai suoi tempi preconizzava, “l’estetica oggi prende su di sé il mondo delle qualità e degli aspetti sensibili [...] autonomizzandosi dalla considerazione teorico-filosofica con cui faceva tutt’uno” (D’Angelo 2023, 23).

Les humains (et peut-être quelques autres êtres vivants) existent en habitant l'espace, tout l'espace, du plus proche au plus lointain, en le sillonnant de toutes parts, en le transformant, en l'orientant et en l'organisant, en s'y installant de diverses manières, légères ou brutales, éphémères ou permanentes, et en le détruisant aussi ... Mais également en s'y tenant debout, couchés, marchant, dansant ou immobiles, corps ouverts, corps sensibles, corps imprégnés des odeurs et des lumières des jours [...] Interroger l'habiter, c'est interroger ce qu'il en est pour les hommes de leur monde, du monde qu'ils ont édifié au cœur de l'espace et du temps, dans lequel ils ont ordonné leurs existences individuelles et collectives, mais aussi dans lequel, tout simplement, ils vivent. (Besse 2013, 7)

Se l'approccio euristico di Bachelard è riconducibile alla fenomenologia di Bergson e Merleau Ponty, si può attribuire alla casa un carattere dinamico, considerarla il perno di una percezione mutante, affine ad un computo cronologico, e foriera di uno psicologismo variabile. In quest'ottica Bachelard, filosofo dell'acqua e del fuoco, sostiene che la casa non è un dato, ma un insieme spazio-temporale relazionale, in grado di catalizzare su di sé emozioni individuali e collettive, conferendo ai sensi spessore empirico e valore simbolico. Per comprendere il fenomeno casa occorre dunque raccogliere e compendiare pensieri, sogni e ricordi, farli confluire nel sito che ciascuno di noi identifica con la magione, in modo che la *rêverie* associata al luogo fisico diventi il magnete di impulsi diversi, che talvolta si incrociano, o, in altre circostanze, collidono vicendevolmente. "Dunque il nostro modesto studio delle immagini più semplici ha un obiettivo filosofico ambizioso: dimostrare che la *rêverie* costituisce la porta di accesso per il mondo dell'animo" (Bachelard 2015, 22).

In questo senso si conferma la tripartizione, tematica, stilistica e psicologica, proposta da Duyckinck per *Moby Dick*. La casa come esperienza della caccia alla Balena si manifesta negli ordini di Ahab all'equipaggio, attraverso le pulsioni trasmesse ai naviganti che generano comunità; rivisitata in questa luce, la casa che ruota intorno a *Moby Dick* appare fluida, un luogo di passaggio coinvolgente ma periglioso, giammai un rifugio sicuro.

Sottolineando la coesistenza di reale e immaginario nel concetto di casa Bachelard ricapitola luoghi, oggetti, angoli domestici ben presenti in Melville; la casa, sotto forma di imbarcazione, cabina, chiatta, scialuppa, zattera, coffa, cassero, timoniera, anfratto, riparo o, genericamente, luogo protetto, occhio sul mondo, è struttura portante di *Moby Dick*. Ma attenzione: la casa viene generalmente descritta da chi vi abita o vi ha vissuto, poiché altrimenti si tratta di un surrogato, un *Ersatz* di ciò che è fuori portata, una supposizione, un anelito, in cui entra in gioco "il complesso rapporto del soggetto con il mondo e con la natura, rapporto mediato in origine dallo sguardo di soggetto, che 'esce da sé'" (Jakob 2005, 9).

L'immagine di un individuo che si protende oltre il sito dove si trova per osservare ciò che lo circonda compendia lo spirito della scrittura di Melville. L'uscire da sé, così come formulato da Jakob (ovvero guardare idealmente fuori di casa, per poi scriverne), mette in luce un importante passaggio che, per meglio apprezzare gli spazi di *Moby Dick*, ci porta a riconsiderare la lezione di grandi nomi dell'arte occidentale:

I testi letterari di Petrarca o di Albert von Haller e i dipinti di Lorenzetti o di Platini non sono documenti secondari, ma gli anticipatori, i catalizzatori e gli iniziatori di una successiva presa di coscienza. È proprio la capacità di creazione della realtà caratteristica dell'arte a far sì che non si possa avere un'esperienza pura dei paesaggi, a far sì che su di essi vengano trasferiti idee, valori e modelli. Questa ideologizzazione è leggibile nell'immagine letteraria e pittorica del paesaggio e della storia del paesaggio ancor prima che essa sia sperimentata in un ambiente naturale. (11)

Gli esempi di un narrato che anticipa la comprensione, e quindi la *oikeiosis*, l'appropriazione simbolica di ciò che si osserva, sono innumerevoli in *Moby Dick*, fin dai primi capitoli: il sacco

in spalla a Ishmael, metonimia del viaggio intorno al mondo per il quale egli si imbarca, il buio a Nantucket che accentua l'attesa, in un clima analogo alle contemporanee tenebre della Londra di Dickens, il corpo di Ishmael che diventa un'estensione della casa, mentre gli occhi ne sono le finestre. E poi il quadro acquitrinoso, scuro e marcio, appeso alla parete della *Locanda del Baleniere*: una premonizione del Leviatano, e quindi del naufragio; un oggetto fosco, redento dalla presenza del sublime che, seppure non si riesca a decifrare l'immagine dipinta, ipnotizza coloro che la osservano. Poco dopo, l'inatteso incontro di Ishmael con Quiqueg, che raggiunge l'intensità di un'agnizione, prendendo le mosse da un mosaico di tatuaggi.

Una scrittura che "fotografa" gli spazi e i loro occupanti, e lo fa quando la fotografia è ancora nella sua fase embrionale (non bisogna dimenticare che la guerra di secessione è il primo conflitto della storia a essere documentato da fotografi): vale per Melville ciò che dichiara Barthes quando parla di foto come mezzi "per partecipare alle figure, alle espressioni, ai gesti, allo scenario, alle azioni" (Barthes 1980, 28); questa fase è il cosiddetto *studium*. È però il *punctum* l'elemento risolutivo dell'operazione; "chiamerò questo secondo elemento [...] *punctum*, puntura, piccolo buco, piccolo taglio, e anche impresa aleatoria. Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)" (*ibidem*). Lo stile di Melville trova un valido interprete in Barthes proprio perché questi avanza delle riserve su ciò che percepisce, e si muove con opportuna cautela su ciò che poi è il *punctum*, il soggetto attivo della comunicazione: la relazione che si instaura tra l'oggetto e il soggetto "che esce da sé".

Può anche trattarsi di un'impresa aleatoria, ma sarà comunque un catalizzatore attivato, che si avvia zoomando sul sacco in spalla di Ishmael, sul quadro del veliero fra le onde, sulla pipa che Quiqueg offre a Ishmael, sul doblone che Achab affigge sull'albero maestro. Per registrare simili esempi Melville si concentra sulla presenza ontologica della scrittura, mimando ciò che avrebbe fatto con un dagherrotipo a fronte di quelli che sono, per scelta, dettagli: una parte per il tutto, non un insieme che necessita di un codice per essere spiegato (Ceserani 2011, 23).

La comprensione dell'arte, in tutte le sue varianti, è frutto del contatto simpatetico con l'oggetto, un gesto che si affranca da un'analisi positivista, anonima come la serialità industriale; infatti, non è casuale che la ripartizione di *Moby Dick* attraverso capitoli tematici preveda un vaglio organico e specifico di persone e oggetti, in cui si evita la netta divisione tra mente e natura teorizzata da Cartesio. In tal modo Melville, attraverso tutti i personaggi del romanzo, senza eccezione, definisce la posizione ambivalente dell'uomo rispetto alla natura, in cui "il paesaggio emerge dunque *in e attraverso* il soggetto [in corsivo nell'originale], in una coscienza. Ma a che cosa corrisponde questa esperienza se si tiene conto che essa va ben oltre un semplice incontro tra soggetto e oggetto (natura)?" (Jakob 2005, 40). Già la produzione giovanile ambientata nel Pacifico, poi approfondita nell'iniziazione estetica di Ishmael, tra i capitoli 3 – "The Spouter Inn" – e 8 – "The Pulpit" – fino al capitolo 45 – "The Whiteness of the Whale" – fornisce una risposta articolata, che si rifà al sublime, e alle suggestioni di Hazlitt, Ruskin e, soprattutto, William Turner (Wallace 1992, 5).

The sublime in the nineteenth century meant an astonishing capacity of mind, an ability to consume the world as nothing more than a plenum of nutrients in that characteristically American project of self-making. At its most audacious, the sublime entailed a virtual substitution of self for world: it was an egotistical affair conceived in pride and consummated in an incestuous twining of nature back to the self, the NOT Me into the ME. (Wolf 1986, 155)

La capacità di Melville di acquisire e attivare stili e generi diversi ci riporta all'intensità del *Dasein* di Heidegger rispetto alla fruizione di un luogo, ma qui si svela la qualità ibrida della cultura americana, sospesa fra le sue radici euro-puritaniche e la magnitudo sublime del Nuovo

Continente, a condurci verso una sensibilità globale, e, con essa, a uno stile che può consentire all'Artista Americano, inteso come esponente di un paradigma culturale, di abitare – e operare – soltanto in rapporto con la *Wilderness*.

*Wilderness* che, per via dell'uso troppo frequente, assume un significato allegorico, entro il quale si può rintracciare l'allusione al vero obiettivo di Melville, che non consiste nel portare a termine il romanzo, quanto nella rappresentazione su base teatrale dei personaggi, i quali, a loro volta, vanno arricchendosi di senso grazie alla continua, mutua contaminazione tra elementi semiotici e la descrizione "attiva" delle immagini. La produzione sinergica di *ékphrasis* fa riemergere ad libitum il segno catalizzatore, "laddove ciò che conta non è più la differenza tra parola e immagine, spazio e tempo, coesistente e successivo, quanto semmai la possibilità che entrambi i poli di questa infinita dialettica possano comunicare qualcosa della realtà e, in definitiva, la contaminazione tra essi" (Cometa 2012, 30).

Achab inscena una vera e propria filosofia della disperazione. Kierkegaard ha scritto pagine insuperabili sulla disperazione, vedendovi l'impossibilità umana dell'uscita esistenziale dal presente verso le forme del passato [...] il disperato porta con sé tutto ciò che precedeva come qualcosa di presente nella possibilità. Achab figura questo sguardo disperato, che sprofonda in una fissazione di nome Moby Dick, la Balena Bianca. (Aresu 2006, 64)

Ishmael prova un misto di simpatia e dolore per Achab, che compare sulla scena solo dal capitolo 28, e "his first appearance on the deck of the Pequod [...] is suitable for a man who has undergone a Job-like (or Christ-like) physical and psychological punishment" (Cook 2012, 76). A proposito di punizioni e sacrifici, accanto alla solitaria nevrosi di Achab, si situa il celebre episodio del fuggitivo Giona, che, conscio di aver peccato, si sottopone al supplizio del capro espiatorio, e viene inghiottito dalla balena, per essere infine graziato. Anche qui la posizione che i personaggi occupano è cruciale: il predicatore Padre Mapple parla dal pulpito, e il seggio viene equiparato alla prora di una nave che non farà ritorno.

And now behold [Jonah] goes down in the whirling heart of such a masterless commotion that he scares heeds the moment when he drops seething into the yawning jaws awaiting him; and the whale shoots to all his ivory teeth, like so many white bolts, upon its prison. Then Jonah prayed unto the Lord out of the fish's belly. But observe his prayer and learn a weighty lesson. For sinful as he is, Jonah does not weep and wail for direct deliverance. He feels that his dreadful punishment is just. He leaves all his deliverance to God, contenting himself with this, that spite of all his pains and pangs, he will still look towards His holy temple. (Melville 2018a, 48)

Per il giuramento del doblone – una moneta d'oro come premio a colui che per primo avvisterà la Balena Bianca – Achab si appella ai suoi ramponieri, ottenendo all'unanimità la loro adesione: " 'Aye, aye!' shouted the harpooners and seamen, running closer to the excited old man. 'A sharp eye for the White Whale; a sharp lance for Moby Dick!' " (Melville 2018a, 132). Alle acclamazioni per il monologo di Achab fa seguito il colloquio tra Achab e il suo primo ufficiale Starbuck: assistiamo al confronto fra due opposti progetti di vita, in cui il primo si affida alle leggi del mercato, mentre il secondo, dopo aver sacrificato il vissuto al lavoro, vuole riappropriarsi della *wilderness* per un'immersione nel sublime.

How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me, the white whale is that wall, shoved near to me. Sometimes I think there's naught beyond. But 'tis enough. He tasks me, he heaps me; I see in him outrageous strength, with an inscrutable malice sinewing it. That inscrutable thing is chiefly what I hate; and be the white whale agent, or be the white whale principal, I will wreak that hate upon him. [...] But look ye, Starbuck, what is said in heat, that thing unsays

itself. [...] Look! See yonder Turkish cheeks of spotted tawn – living, breathing pictures painted by the sun. The Pagan leopards – the unrecking and the unworshipping things, that live; and seek, and give no reasons for the torrid life they feel. The crew, man, the crew! Are they not one and all with Ahab in this matter of the whale? [...] Speak, but speak! – Aye, aye! Thy silence, then, that voices thee (aside). Something shot from my dilated nostrils, he has inhaled it in his lungs. Starbuck now is mine; cannot oppose me now, without rebellion”. “God keep me- keep us all” murmured Starbuck, lowly. (Melville 2018a, 133)

Il celebre episodio di Giona nel ventre della balena riproposto nella predica di Padre Mapple – interpretato da Orson Welles nel memorabile film di John Huston – vuole attualizzare il senso del peccato nel *Book of Revelation* (l'*Apocalisse di Giovanni*), per ribadire l'importanza dei valori domestici, *heimlich* dell'Americanità, un inesauribile stato dell'anima.

Alla placida comunione con i marinai di Mapple si contrappone il drammatico colloquio fra Starbuck e Achab. Quest'ultimo fa leva sulla sua retorica magniloquente, e promette al suo primo ufficiale la *restoration* – il ripristino di una condizione messa a repentaglio da fattori esterni – per salvare la casa, che si ricomporrà all'atto della *deliverance* – il sacrificio dell'individuo. Starbuck chiede che cosa frutterà quest'impresa sul mercato di Nantucket, e Achab lo schernisce, perché non è il denaro che conta in una *errand* – una missione – ma la coesione dell'equipaggio: credere nella crew garantisce e rafforza il senso dell'esistenza.

Al contrario, vendicarsi su *Moby Dick* significa combattere il male, che si cela in una creatura brutta e spietata, contro la quale si deve fare fronte comune. Starbuck tace e infine cede alla richiesta del suo superiore, ma, nell'intimo paventa il disastro dell'impresa, e con essa, la fine della nave. Nell'insieme, la psiche di Achab rispecchia i principi del “process of self-justification, the myth of America” (Bercovitch 2012, xlv) e in questa accezione, indiscutibile e assoluta, la geremiade è la regola etica a bordo del *Pequod*.

Melville's prose – and indeed everything about *Moby Dick* as a strenuously crafted work of literary art – tells of someone always moving away from the expected or the known. In some very profound and affecting way therefore the voyage of the *Pequod* in *Moby Dick* is something like Melville's own voyage in language away from domestic life, into an alternative realm of visionary imagination and entirely novel striving. (Said 2000, 359)

L'esegesi di *Moby Dick* da parte di Said combacia con quella di Tally:

Melville offers something else [than the American Renaissance], something vaster and darker, less comforting, and more grotesque: an American Baroque. The concept of the baroque makes possible a new way of understanding *Moby Dick* and Melville's other works, in the contexts of Melville's time and of our own, new in a postnational condition in twenty-first century. By prying the novel loose from the tradition to which it has been consigned I mean to produce a new reading that explores the degrees to which *Moby Dick* struggles against the national narrative upon which American literary studies have been based. (Tally 2009, 1, 2)

Entrambi i critici concordano sulla tendenza di Melville all'eccesso, che si manifesta in un'inclusività parossistica, da cui la qualifica di barocco: al contrario del rinascimento, di cui è insignita la letteratura statunitense secondo canoni classici, *Moby Dick* è un palinsesto eterogeneo, imprevedibile e potenzialmente illimitato, la reazione a una nuova epoca che si profila gretta, materialista, e purtroppo duratura come una *longue durée* secondo Braudel. Avendo preso atto dell'economia che sostiene il cambiamento in atto, Melville, memore di essere un discendente dei *Founding Fathers*, si ribella anche contro l'assimilazione, alla fine del diciottesimo

secolo, delle aree periferiche del mondo – entro cui venivano annoverate anche le ex-colonie statunitensi – nella rigida struttura delle nazioni-stato. Contrariamente alle attese egualitarie ispiratrici delle rivoluzioni americana e francese, il sistema che va affermandosi è incentrato su un fulcro metropolitano; interno, al quale il cuore finanziario della nazione si espande su tutto il territorio nazionale, per poi intrecciarsi, potenziandosi, con una rete di scambi commerciali su scala globale.

In the life of forms, baroque is indeed but a moment, but it is certainly the freest and most emancipated one. Baroque forms [these forms] break apart even as they grow; they tend to invade the space in every direction, to perforate it, to become one with all its possibilities. This mastery of space is pure delight to them. (Focillon 1992, 58)

A day or two passed, and there was great activity aboard the *Pequod*. Not only were the old sails being mended, but new sails were coming on board, and bolts of canvas, and coils of rigging; in short, everything [...] were hurrying to a close. [...] everyone knows what a multitude of things – beds, saucepans, knives and forks, shovel and tongs, napkins, nutcrackers, and what not, are indispensable to the business of housekeeping. Just so with whaling, which necessitates upon the wide ocean, far from all grocers, costermongers, doctors, bakers and bankers. And though this also holds true of merchant vessels, yet not by any means to the same extent as with whalemens [...] it must be remembered that of all ships, whaling vessels are most exposed to accidents of all kinds, and especially to the destruction and loss of the very things upon which the success of the voyage most depends. (Melville 2018a, 83-84)

Cosa c'è di più prosaico di fare i bagagli in vista di un nuovo viaggio? In questo capitolo c'è un ordine mobile, "autopoietico" (Bodei 1985, 7), in cui Blumenberg attribuisce alla metafora lucreziana del naufragio con spettatore una funzione terapeutica, di accettazione dello stato di incertezza nel quale si vive la modernità. Come nell'angelo benjaminiano, la storia "appare raffigurata, di nuovo, quale cumulo di macerie, ma anche, in misura inedita, quale viaggio senza fine [e se] il naufragio non finisce mai [ciò si deve al fatto che] non esiste ritorno, perché non vi è più dimora primigenia, ragione di voltarsi indietro, nostalgia" (Blumenberg 1985, 17).

Osserva Freud:

La contrapposizione tra psicologia individuale e psicologia sociale o delle masse, contrapposizione che a prima vista può sembrarci molto importante, perde, a una considerazione più attenta, gran parte della sua nettezza. La psicologia individuale verte sull'uomo singolo e mira a scoprire per quali tramite questo cerca di conseguire il soddisfacimento dei propri moti pulsionali, ma solo raramente, in determinate condizioni eccezionali, riesce a prescindere dalle relazioni di tale singolo con altri individui. Nella vita psichica del singolo l'altro è regolarmente presente come modello, come oggetto, come soccorritore, come nemico e pertanto come in quest'accezione più ampia ma indiscutibilmente legittima la psicologia individuale è anche, fin dall'inizio, psicologia sociale. (2017, 65)

La psicologia è credibile solo se non perde contatto con la società nel suo insieme, e l'attendibilità delle scienze sociali è il frutto di una mutua fiducia collettiva.

Torniamo alla partenza del *Pequod*: la cospicua serie di oggetti va assimilata a "cose" perché il lemma ha un significato più ampio di "oggetto". Melville, membro di un'antica famiglia abbiente poi decaduta, parla attraverso una "multitude of things": oggetti artigianali, costruiti a mano, utilizzando strumenti tradizionali. Così si privilegia la cosa "rispetto al soggetto umano, per mostrare il soggetto nel suo rovescio, nel suo lato più nascosto e meno frequentato, perché le cose sono il nostro prolungamento" (Bodei 2015, 23). È sempre la voce di Melville a sottolineare che le baleniere sono fra tutte le imbarcazioni più esposte ad incidenti di ogni genere,



e al rischio che possano andar perdute quelle cose dalle quali dipende la riuscita del viaggio. La baleneria è un lavoro nobile, che non ha niente in comune con i bastimenti mercantili, perché è votata, fra l'altro, al sano costume dell'housekeeping. "È ovvio che qualunque cosa sia Moby Dick, non è soltanto un racconto di avventure. E se anche lo era non lo è più da molto tempo" (James 2023, 14). La straordinaria biografia di cui Robert James è l'autore sottolinea il carattere etico della vita, così come della sperimentazione letteraria di Herman Melville, di cui qui si è trattato, anche se solo in modo cursorio. Una conclusione che si rifà al sublime "che sfugge a ogni rappresentazione esauriente, [perché] la morte è l'oggetto più sublime che esista, perché minaccia in radice l'autoconservazione, ma contribuisce al consolidamento morale e intellettuale del moderno" (Bodei 2008, 45).

#### Riferimenti bibliografici

- Aresu, Alessandro. 2006. *Filosofia della navigazione*. Milano: Bompiani.
- Bachelard, Gaston. 1999. *La poetica dello spazio*, trad. di Ettore Catalano. Bari: Edizioni Dedalo. Ed. orig. Bachelard, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses universitaires de France.
- . 2015. *La poetica della rêverie*, trad. di Giovanna Silvestri Stevan. Bari: Dedalo. Ed. orig. Bachelard, Gaston. 1960. *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Bercovitch, Sacvan. 2012 [1978]. *The American Jeremiad*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Besse, Jean-Marc. 2013. *Habiter. Un monde à mon image*. Paris: Flammarion.
- Bodei, Remo. 1985. "Distanza di sicurezza", Introduzione a Hans Blumenberg, *Naufregio con spettatore*, vii-xxv. Bologna: il Mulino.
- . 2008. *Paesaggi sublimi*. Milano: Bompiani.
- . 2009. *La vita delle cose*. Bari: Laterza.
- Blum, Hester. 2013. "Melville and Oceanic Studies". In *The New Cambridge Companion to Herman Melville*, edited by Robert S. Levine, 22-36. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blumenberg, Hans. 1985. *Naufregio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, trad. di Francesca Rigotti. Bologna: Il Mulino. Ed. orig. Blumenberg, Hans. 1979. *Schiffbruch mit Zuschauer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brodhead, Richard H. 1986. "Trying All Things: An Introduction to *Moby Dick*". In *New Essays on Moby-Dick or The Whale*, edited by Id., 1-22. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buell, Lawrence. 2014. *The Dream of the Great American Novel*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ceserani, Remo. 2011. *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Coccia, Emanuele. 2021. *Filosofia della casa, lo spazio domestico e la felicità*. Torino: Einaudi.
- Cook, Jonathan. 2012. *Inscrutable Malice. Theodicy, Eschatology, and the Biblical Sources of Moby Dick*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Cometa, Michele. 2012. *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- D'Angelo, Paolo. 2023 [2001]. *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Bari: Laterza.
- Duyckinck, Evert. 1851. "A Friend Does His Christian Duty". *New York Literary World*, 22 November..
- Emerson, Ralph Waldo. 2014 [1946]. *The Portable Emerson*, edited by Jeffrey S. Cramer. New York: Penguin.
- Focillon, Henri. 1992 [1989]. *The Life of Forms of Art*. New York: Zone Books.
- Frazier Nash, Roderick. 2001 [1965]. *Wilderness and the American Mind*. New Haven: Yale University Press.
- Freud, Sigmund. 2017. *Il disagio della civiltà e altri saggi*, trad. di Marilisa Tonin Dogana, Sandro Candreva, Ermanno Sagittario, et al. Torino: Bollati Boringhieri. Ed. orig. Freud, Sigmund. 1930. *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

- Girard, René. 2004. *Il sacrificio*, trad. di Claudio Tarditi. Milano: Raffaello Cortina Editore. Ed. orig. Girard, René. 1972. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- Jakob, Michael. 2005. *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Olschki.
- James, Cyril L.R. 2023. *Marinai, rinnegati e reietti. La storia di Herman Melville e il mondo in cui viviamo*, prefazioni di Bruno Cartosio e Giorgio Mariani, nota biografica di Enzo Traverso. Verona: Ombre Corte.
- Kelley, Wyn. 2008. *Herman Melville: An Introduction*. Malden: Blackwell.
- Lanati, Barbara. 1987. *Frammenti di un sogno. Hawthorne, Melville e il romanzo americano*. Milano: Feltrinelli.
- Levine, Robert. 2013. *The New Cambridge Companion to Herman Melville*. New York: Cambridge University Press.
- Mariani, Giorgio. 2006. “‘Chiefly Known by His Rod’ The Book of Jonah, Mapple’s Sermon, and Scapegoat”. In *Ungraspable Phantom. Essays on Moby Dick*, edited by John Bryant, Mary Bercaw Edwards and Timothy Marr, 37-57. Kent: The Kent State University Press.
- . 2013. *Leggere Melville*. Roma: Carocci.
- . 2022. *Melville: guida a Moby Dick*. Roma: Carocci.
- Matthiessen, F. Otto. 1968 [1941]. *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. London: Oxford University Press.
- Melville, Herman. 2008 [1851]. *Moby Dick or The Whale*. New York: Oxford University Press.
- . 2018a. *Moby Dick*, critical edition by Hershel Parker. New York: Norton.
- . 2018b. *Moby Dick o la Balena*, trad. di Cesare Pavese. Milano: Adelphi.
- . 2023 [1992]. *Benito Cereno*, trad. e cura di Roberto Mussapi, Milano: Feltrinelli.
- Moretti, Franco. 1994. *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a cent’anni di solitudine*, Torino: Einaudi.
- Mussapi, Roberto. 2023. “Introduzione”. In Herman Melville. *Benito Cereno*, 5-20. Milano: Feltrinelli.
- Rogin, Michael P. 1983. *Subversive Genealogy. The Politics and Art of Herman Melville*. New York: Alfred Knopf.
- Pavese, Cesare. 1987. “Prefazione”. In Herman Melville 2018b. *Moby Dick o la Balena*, 11-15. Milano: Adelphi.
- Pease, Donald. 1987. *Visionary Compacts. American Renaissance Writings in Cultural Context*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Said, Edward. 2000a. “Introduction to *Moby Dick*”. In Id. *Reflections on Exile and other Essays*, 356-71. Harvard: Harvard University Press.
- . 2000b. *Reflections on Exile and other Essays*. Harvard: Harvard University Press.
- Spanos, William. 1995. *The Errant Art of Moby Dick: the Canon, the Cold War and the Struggle for American Studies*. Durham: Duke University Press.
- . 2008. *Herman Melville and the American Calling*. Albany: State University of New York Press.
- Stara, Arrigo. 2004. *L’avventura del personaggio*. Firenze: Le Monnier.
- Tally, Robert. 2009. *Melville, Mapping and Globalization*. New York: Continuum.
- Van Doren, Carl. 1917: “‘Five Dusky Phantoms’: Gothic Form and Cosmopolitan Shipwreck in Melville’s *Moby-Dick*”. *Studies in American Fiction* vol. 1, no. 44: 1-26.
- Wallace, Robert. 1992. *Melville & Turner: Spheres of Love and Fear*. Athens: University of Georgia Press.
- Whitman, Walt. 2022 [1885]. “Starting from Paumakon”. In Id., *Leaves of Grass*. Milano: Giunti.
- Wolf, Bryan. 1986. “When Is a Painting Most Like a Whale? Ishmael, *Moby Dick*, and the Sublime”. In *New Essays on Moby-Dick or The Whale*, edited by Richard H. Brodhead, 141-79. New York: Cambridge University Press.