

PAOLA RUSSO

Mardi: cinque partenze senza ritorno

Rivisitando Mardi

Unweeded garden, workshop and laboratory, technical ruin, artistic miscarriage, symbolic suicide, mixture of trash and genuineness, confused parable, sono queste soltanto alcune delle metafore impiegate dai critici per esprimere il loro giudizio globalmente negativo su uno dei testi senz'altro più complessi della produzione melvilliana, *Mardi and a Voyage Thither*, pubblicato per la prima volta a Londra nel 1849.¹ E non è forse un caso che il metalinguaggio dei commentatori si sia in un certo senso inceppato dinanzi a questo monumentale esempio di scrittura, tanto da dover ricorrere in maniera quasi ossessiva a terminologie proprie di altri ambiti: oltre *all'impasse* del romanzo desta allora curiosità e attenzione anche *l'impasse* della parola critica spesso animosa, talvolta paternalistica, sempre scettica nei confronti di un testo che andrebbe per una volta riletto senza il continuo rimpianto di ciò che avrebbe potuto essere ma non è.

La massima concessione che viene generalmente fatta a *Mardi* è del resto quella di costituire un'opera di transizione, un laboratorio, appunto, in cui Melville avrebbe avuto modo di affilare le armi prima di generare il capolavoro supremo-peraltro misconosciuto anch'esso dalla critica contemporanea-crogiuolo imperfetto in cui realismo e simbolismo non riescono ancora a fondersi pienamente, lasciando al lettore l'ingrato compito di ricomporre l'armonia del testo distrutta da una impressionante congerie di stili e messaggi.

Una simile interpretazione "evoluzionistica," se da un lato pacifica gli animi perché riconduce ad un senso ciò che sembra esserne totalmente privo, dall'altro lascia altresì aperti gli interrogativi di fondo: per quale motivo Melville ha intrapreso questo spaventoso *tour*

de force nei mari della conoscenza, qual è stato il suo punto di partenza e, soprattutto, quale il suo punto d'arrivo?

Il presente saggio non pretende naturalmente di dare una risposta esaustiva--ammesso che ne esista una e una soltanto--a simili questioni, bensì mira a recuperare l'autonomia dell'universo testuale di *Mardi*, evitando innanzitutto di considerarlo, come spesso è stato fatto, una ipertrofica continuazione dell'autobiografismo di *Typee* e *Omoo* o un'esoterica anticipazione delle meditazioni di Ishmael, e rivendicando al testo in esame il posto di primo piano che merita nel canone melvilliano. Libero per la prima volta da considerazioni di carattere economico e volutamente ignorando le esigenze dell'editoria e della critica, Melville riesce infatti a muoversi in questo testo con una disinvoltura che sarà assai difficile riscontrare nella produzione successiva. È un Melville disposto a iniziare il suo esperimento di scrittura non una ma molteplici volte, e senza sentirsi in dovere di annullare le partenze "sbagliate" per alleggerire il compito del lettore. Tutto viene invece conservato e stimato utile in quanto testimonianza delle peregrinazioni di uno scrittore in cerca di un modulo narrativo capace di contenere la propria ansia di assoluto.

Se mai a qualche altro testo del canone si debba fare riferimento, esso è allora senza dubbio *Pierre*, che per certi versi può essere letto come il resoconto postumo della genesi e della composizione di *Mardi*.² Raccontando quattro anni dopo la storia delle aporie estetiche e dei fallimenti dell'artista Pierre Glendinning, Melville riattiva infatti il processo creativo del proteiforme *Mardi*, un romanzo che, proprio come quello che Pierre sta titanicamente plasmando, ha l'ambizione di perforare l'apparenza fenomenica del reale per raggiungere l'essenza prima di essa, la sua stessa ragion d'essere. Operazione che, ovviamente, risulta impossibile oltre che assai rischiosa, perché conduce il suo autore al totale annientamento di sé.

Confrontandosi con il vuoto ontologico che ogni percorso conoscitivo intrapreso sottende, Pierre scopre alla fine che il noumeno si può postulare soltanto come assenza, come mancanza, che il mondo dei segni non potrà mai tradurre e significare. Analogamente *Mardi* si pone come il disperato tentativo di dare forma a ciò che non appare perché non è. Visto in questa prospettiva, *Pierre* rappresenta quindi *anche* un interessante esempio di metacommentario cui può essere utile riferirsi

per interpretare lo svolgersi di *Mardi*, mentre quest'ultimo può a sua volta gettare luce sulla tormentata esperienza del giovane Pierre.

Come il Melville che componeva il suo terzo romanzo, Pierre, sull'onda di un discreto successo ottenuto con le sue opere precedenti, decide di abbandonare l'universo tranquillo della scrittura dotata di un valore di scambio, e perciò immediatamente "vendibile" a un pubblico e a una critica che l'accolgano con simpatia, per andare alla ricerca di un valore d'uso intrinseco al testo stesso che, se da un lato ne assolutizza la dignità e l'autonomia, dall'altro lo condanna al fallimento come prodotto di consumo. Lacerante dicotomia che anticipa i gravosi dilemmi jamesiani, sarà questa la spaccatura che costringe l'autore di *Mardi*, e Pierre Glendinning più tardi, a riconoscere la propria bruciante sconfitta, nonostante entrambi gli artisti abbiano prodotto un prezioso manufatto.

Diario di bordo delle pericolose navigazioni di un artista che abbandona le acque tranquille del testo largamente commerciabile, *Mardi* diventa allora la testimonianza di un viaggio verso/attraverso forme ignote di scrittura che mettono continuamente a repentaglio la credibilità dell'artista, ma anche la pazienza del lettore, al quale viene chiesto il costante sforzo di adeguarsi a tutti i rischi che un simile viaggio comporta. Ma vediamone da vicino le tappe.

Quattro false partenze

Il difetto più macroscopico di *Mardi* sembra consistere in uno squilibrio fra le varie parti: dalla narrazione di avventure marinaresche che si estende fino al capitolo 38 si passa alla rarefatta atmosfera del romanzo cortese fino al capitolo 65, punto da cui si dispiega successivamente il racconto del *grand tour* satirico utopistico nell'arcipelago mardiano, che conclude il primo volume e prosegue per tutto il secondo fino al capitolo 192. Gli ultimi tre capitoli sono invece dedicati al mitico incontro con la regina Hautia e al disvelamento del segreto che motiva l'intero viaggio, nonché all'assunzione del tragico destino da parte del narratore.³

Molto è stato scritto circa il brusco cambiamento di rotta che vede la trasformazione del narratore da marinaio anonimo (la voce che

racconta la prima parte delle avventure è realmente senza nome) a semidio incoronato di grande dignità, come specifica il nome Taji datogli dagli indigeni dell'arcipelago.⁴ Eppure a ben vedere le due identità non sono poi così discoste e incompatibili: lo *handsome sailor*, come si va via via delineando nel macrotesto melvilliano, è sì un eroe in cerca di avventure, ma anche un personaggio dotato di grandi capacità speculative e contemplative, oltre che di vasta cultura. La nave *Arcturion*, da cui il narratore fugge con l'immane controparte maschile, si rivela insopportabile non soltanto perché va solo a caccia di balene franche, ma soprattutto perché in essa manca qualsiasi stimolo di natura intellettuale. Non vi è infatti a bordo della baleniera alcun personaggio di spicco in grado di favorire il lavoro dell'immaginazione e, perciò stesso, il farsi del testo. L'abbandono della nave diventa quindi una necessità di carattere metanarrativo e la ricerca primaria del protagonista sembra in realtà essere quella di un nuovo equipaggio, di un nuovo microcosmo in cui gli sia possibile intraprendere il vero viaggio.

Si può già a questo punto rilevare che l'avvicendamento delle varie imbarcazioni determina di volta in volta l'assunzione di nuovi registri narrativi, al punto che le navi medesime sembrano costituirsi come microtesti, con le proprie voci (l'equipaggio) e le proprie storie distinte (il viaggio). *L'Arcturion* si pone ad esempio come il luogo (il testo) in cui è possibile fruire unicamente di

flat repetitions of longdrawn yarns, and the everlasting stanzas of
Blackeyed Susan sung by our full fore-castle choir . . . staler than stale
ale. (665)⁵

Essa è *dull* anche perché le coordinate della narrazione, spazio e tempo, si confondono come nelle cantilene ossessive che i marinai ripetono di continuo nel tentativo di riempire il vuoto del viaggio (della scrittura):

The days went slowly round and round, endless and uneventful as
cycles in space. Time, and timepieces! How many centuries did my
hammock tell, as pendulumlike it swung to the ship's roll, and ticked
the hours and ages . . . Well: weeks, chronologically speaking, went by.
Bill Marvel's stories were told over and over again, till the beginning

and the end dovetailed into each other, and were united for aye. Ned Ballard's songs were sung till the echoes lurked in the very tops, and nested in the bunts of the sails. (665)

Per una persona in cerca di qualcuno "who could page me a quotation from Burton on Blue Devils", ma che è costretta ad accontentarsi delle ben misere conoscenze letterarie dell'intellettuale di bordo ("his library was eight inches by four: Bowditch, and Hamilton Moore"), la vita sulla nave si fa presto insostenibile, così come la possibilità di intrecciare la narrazione sempre più remota. Tant'è che il viaggio s'interrompe e la nave resta prigioniera di una bonaccia che è metafora della totale aporia estetica in cui è incorso il testo, "drifted into the outer confines of creation, the region of the everlasting lull, *introductory* to a positive vacuity" (669).

Non c'è più dunque progressione nella scrittura, ma soltanto un vuoto ritornare su se stessa—che equivale ad una immobilità sostanziale—proprio come nel movimento illusorio delle filastrocche che girano in tondo, continuamente reintroducendo se stesse. La diserzione diventa dunque una necessità testuale prima ancora che contestuale, per uscire fuori da questo territorio in cui paralleli e meridiani—le linee del senso—sono più che mai tracce immaginarie e inutilmente poste a segnalare un percorso: la rotta è infatti spezzata come lo è il senso del testo, e questa prigionia nella bonaccia prefigura già la fine del "viaggio" dell'*Arcturion*:

Peacefully may she rest at the bottom of the sea: and sweetly deep my shipmates in the lowest watery zones. (685)

Prima di arrivare all'imbarcazione definitiva, il narratore e il suo compagno di fuga Jarl si servono però di due contenitori per così dire di transito, che suggeriscono ulteriori osservazioni su questo tema dell'identità fra la nave e il testo letterario. Appena lasciata l'insulsa immobilità dell'*Arcturion*, i due fuggiaschi affrontano l'oceano a bordo di una scialuppa normalmente utilizzata per la caccia alle balene, che viene ben presto battezzata *Chamois*, per il fatto di muoversi fra i marosi allo stesso modo in cui il camoscio passa illeso da un picco montano all'altro. La *open boat*, come viene definita la scialuppa,

presenta una prospettiva antipodica rispetto a quella della baleniera abbandonata: se prima i giorni (e le righe) si susseguivano *uneventful*, ora ogni ben che minimo particolare è degno di nota anche perché può mettere a repentaglio l'esistenza stessa dei profughi. Tuttavia la barchetta rappresenta innanzitutto un testo vivente di ittologia:

I commend the student of Ichthiology to an open boat, and the ocean moors of the Pacific As your craft glides along, what strange monsters float by. Elsewhere, was never seen the like. And nowhere are they found in the books of the naturalists.

Though America be discovered, the Cathays of the deep are unknown. And whoso crosses the Pacific might have read lessons to Buffon. Be Sir Thomas Brown our example; who, while exploding "Vulgar Errors," heartily hugged all the mysteries in the Pentateuch. (699)

Segue poi la meticolosa descrizione di tutte le varietà di squali e un capitolo a parte, significativamente intitolato "My Lord Shark and his Pages," laddove la parola *Pages* gioca un ruolo ambiguo che di nuovo richiama la dimensione metanarrativa; essa vale infatti allo stesso tempo come paggi e come pagine. Ci si riferisce ancora all'apparizione di un ennesimo pescecane, accompagnato da una serie di pesci pilota, i paggi appunto, che possono però essere interpretati come l'omofono pagine: pagine che la scrittura della *open boat* dedica a questo particolare animale il quale trova la morte per mano di Jarl, mentre i paggi (così come le pagine) continuano imperturbabili a seguire le avventure dello *Chamois*.

Al di là di questa favorevole prospettiva, la scialuppa presenta però anch'essa i suoi svantaggi. Da un lato la precarietà della navigazione e dall'altro il ristretto angolo visuale offerto ("down to the very plane of sea . . . your sphere of vision is little larger than it would be at the bottom of a well") rendono la lettura degli eventi assai angusta, e l'inquietudine del narratore in cerca di un migliore punto di osservazione torna a turbare il testo:

When a week had gone by, sailing steadily on, by day and by night, and nothing in sight but this self-same sea, what wonder if disquieting thoughts at last entered our hearts? (698)

Il *self-same sea* indica un discorso che è in definitiva tautologico, come il metalinguaggio del manuale scientifico che procede per definizioni senza nulla togliere o aggiungere alla materia descritta. Un'altra bonaccia segna il punto terminale del viaggio della scialuppa, e quando la brezza torna a spirare si incontra una nuova nave, un brigantino spettrale e misterioso come nelle migliori storie di pirati.

Salendo a bordo di esso, il lettore è messo in grado di proseguire per altri venti capitoli, fino alla conclusione della prima parte del romanzo, quella appunto delle cosiddette avventure di mare. Il *transfer* sulla *Parki* costituisce un intermezzo a più livelli, con un *excursus* sul passato turbolento della nave e una progressione in avanti della storia principale. Dalle ripetitive cantilene dei marinai e dal manuale ittologico che il novello *ancient mariner* compone sulla scialuppa, si arriva qui ad una commedia tragicomica a sfondo storico in cinque atti. Terminata la storia avventurosa del brigantino miracolosamente sfuggito all'imboscata degli indigeni *Cholos*, il narratore afferma infatti compiaciuto:

And such, in substance, was the first, second, third and fourth acts of the Parki drama. The fifth and last, including several scenes, now follows. (748)

Il testo della *Parki* si dispiega secondo una tecnica di *mock-tragedy* che anticipa molti degli spunti eliotiani e joyceiani sull'uso ironico di un glorioso passato mitico o storico impiegato come elemento di contrasto nei confronti di una squallida vicenda presente. I due ridicoli protagonisti del dramma sono i litigiosissimi coniugi polinesiani Samoa e Annatoo che vengono nella fattispecie avvicinati a coppie famose come Belisario e Antonina o di shakespeareiana memoria come Antonio e Cleopatra. Ma l'uso del paragone storico non si ferma a questo: l'eroico Samoa, che nella lotta contro i *Cholos* ha perso un braccio, viene annoverato fra i più illustri mutilati della storia, come l'ammiraglio Nelson dopo la battaglia di Tenerife, Anglesea dopo Waterloo, Arnold dopo Saratoga, il generale Knox, Muzio Scevola, Annibale, orbato anch'egli di un occhio, e Curio Dentato. Queste citazioni svolgono una duplice funzione: se da una parte ridimensionano ironicamente la vicenda di Samoa e Annatoo, dall'altra non risparmiano lo stesso tessuto storico. La galleria di figure imponenti che

come fantasmi appaiono sulla *Parki* viene di fatto brutalmente zoommata quasi si trattasse di un reparto di macelleria, in cui fa mostra di sé ciò che resta di uomini fatti a pezzi, i quali, per quanto grande e duratura possa essere la loro gloria, sono qui immortalati con impietosa precisione nei loro difetti più che nei loro pregi. Quasi a dire che anche i più grandi monumenti della storia universale sono in realtà dei relitti umani ormai inutilizzabili, esattamente come la *Parki* è un relitto che va alla deriva. Essa rappresenta dunque un testo mutilato, una tragedia mancata, ma anche una commedia anomala, perché, come si vedrà, il suo finale sarà tutt'altro che lieto.

Per di più questa nave è priva degli strumenti necessari alla navigazione, come la bussola e il libro di bordo su cui si possa leggere e registrare il suo percorso: impossibile dire dove si è e come si potrà procedere. Una violenta tempesta viene perciò a concludere anche questo terzo esperimento di scrittura, che vede affondare l'imbarcazione con la povera Annatoo a bordo, mentre il resto della ciurma ripara frettolosamente sullo *Chamois* in cerca di salvezza.

Come risulta evidente da quanto s'è fin qui detto, è forse arbitrario individuare una prima parte compatta, genericamente "realistica", da contrapporre alla narrazione successiva di tipo simbolico, perché a ben vedere anche i primi quaranta capitoli presentano una notevole disomogeneità. Ad ogni *transfer* Melville inaugura un nuovo discorso narrativo che sembra funzionare per un certo tempo, ma che prima o poi rivela dei problemi strutturali tali da impedire il procedere del testo. In altre parole l'autore saggia dei moduli letterari che col tempo si rivelano inadeguati alla portata del suo messaggio, così come le imbarcazioni provate fino a questo momento non reggono alla durata o all'impeto del viaggio. Egli è dunque alla ricerca di un contenitore diverso, sia per struttura che per equipaggio, il quale si dimostri in grado di sostenere l'impresa narrativa così come l'artista la concepisce. S'impone allora una quarta partenza, che Melville affronta abbandonando i modelli più scontati (si potrebbe dire gli strumenti di navigazione più ovvi) utilizzati in questa prima parte del racconto, per rivolgersi ad espedienti narrativi da un lato obsoleti, dall'altro esotici.

Torniamo alla lettura del testo.

Di nuovo sullo *Chamois*, la prospettiva assume ancora un carattere squisitamente manualistico, con una serie di pagine dedicate al pesce

spada (*Xiphias Platypterus*) e al fenomeno del mare incendiato dai pesci fosforescenti nel capitolo "The Sea on Fire," che viene generalmente indicato come uno dei momenti di più rara bellezza della scrittura di *Mardi*. Alla coppia narratore/Jarl si aggiunge il vedovo Samoa, ma l'imminenza di un nuovo incontro è segnalata dall'incorrere in una terza bonaccia: di lì a poco, infatti, la canoa del sacerdote Aleema compare all'orizzonte. Quest'ultimo, assieme ai suoi figli, sta trasportando una misteriosa fanciulla bionda, Yillah, verso l'isola di Tedaidee per sacrificarla al dio Oro. Il narratore, venuto a conoscenza del triste destino della ragazza, attacca la canoa sacra, uccide il sacerdote e libera l'ignara pulzella dal sovrastante pericolo di morte. Ed ha inizio a questo punto l'idillio cortese che si prolunga per ben venticinque capitoli, fino alla scomparsa di Yillah.

Due codici giacciono iscritti nel palinsesto di questo interludio cortese: il ciclo bretone, e il dolce stilnovo mediato attraverso la lettura di Dante che il ventottenne Melville stava ultimando in quel medesimo periodo.⁶ La storia di Artù è del resto una traccia sotterranea che rimane costante lungo tutto il testo, e proprio fin dall'inizio. Se è vero infatti che il nome della prima baleniera, *Arcturion*, richiama, come è stato osservato, la nota costellazione nonché i mari artici in cui essa va a incontrare il suo tragico destino, si può anche d'altra parte supporre un'allusione più che velata al mitico re bretone.⁷ Inoltre Yillah si colloca di fatto tra la bella Ginevra, che l'eroe senza macchia e senza paura va a salvare dalle grinfie del malefico carceriere, e la "donna gentile" di cui questa breve descrizione fornisce il biglietto da visita:

Before me crouched a beautiful girl And like a saint from a shrine,
she looked sadly out of her long, fair hair Did I dream? A
snowwhite skin: blue, firmament eyes, Golconda locks. For an instant
spellbound I stood (798)

L'apparizione quasi magica della donna angelicata non solo sublima immediatamente la qualità umana del narratore, che da questo momento comincia a percepirsi come identità interiore e morale, oltre che come inquieto uomo d'azione, ma anche subito gli procura un nuovo stimolo alla creazione artistica e una consapevolezza metanarrativa che lo qualifica come interprete primario del testo. Per la prima volta l'io narrante capisce di costituire un filtro fra il lettore e il

racconto che la ragazza fa delle sue vicende ("Though dotted in language of my own, the maiden's story is in substance the same as she related," 801). La voce del marinaio si sovrappone di fatto sempre a quella della donna, tanto che Yillah non parla mai in prima persona, ma si pone già come assenza testuale prima ancora di diventare assenza fisica; a dire il vero la sua storia è doppiamente schermata, per il fatto di essere un *reported speech* e per il fatto d'essere tradotta da una lingua straniera (un dialetto polinesiano). La permanenza di Yillah nel testo è non a caso caratterizzata da un'inspiegabile tristezza, presaga del suo destino futuro, che neppure la devozione del suo salvatore riesce ad attenuare:

at intervals she was sad, and often gazed long and fixedly into the sea. Nor would she say why it was, that she did so; until at length she yielded; and replied, that whatever false things Aleema might have instilled into her mind, of this much she was certain: that the whirlpool on the coast of Tedaidee prefigured her fate; that in the waters she saw lustrous eyes, and beckoning phantoms, and strange shapes smoothing her a couch among the mosses. (821)

È una tristezza per certi versi condivisa da altri personaggi del macrotesto melvilliano che presenteranno analoghi problemi di comunicazione, come Bartleby e Billy Budd. Sentimento comune dovuto alla constatazione che la loro voce, la loro visione del mondo, non potrà mai emergere alla superficie della pagina scritta, subissata com'è dalla parola altrui. Il sogno premonitore di Yillah è dunque un'esplicitazione visiva di una realtà già in atto che troverà il suo compimento finale nell'immagine della fanciulla sommersa dai gorghi nell'isola della regina Hautia.

L'idillio cortese, che pur segna una svolta importante nella narrazione, è destinato in ultima analisi a naufragare perché alla sua protagonista viene negata la parola e quindi la possibilità stessa di esistere nel testo; al narratore non resta allora che cercare un ulteriore abbrivio, che non tarda a concretizzarsi nell'allestimento di una quinta, speciale imbarcazione su cui egli, ormai fornito di una nuova identità, si accinge a circumnavigare l'arcipelago di Mardi in compagnia di un equipaggio veramente d'eccezione.

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io

Scomparsa l'angelica fanciulla, ha inizio l'esplorazione delle varie isole che compongono l'arcipelago mardiano, senza ormai più interruzioni o bruschi cambiamenti di rotta. Tale passaggio costituisce il grande rompicapo dei critici, i quali si domandano cosa abbia potuto determinare una trasformazione così radicale della scrittura di Melville.⁸

C'è chi ipotizza motivi biografici, come il matrimonio con Elizabeth Shaw avvenuto nel 1847, durante la fase preliminare della stesura di *Mardi*; c'è chi ipotizza motivi storici. Il 1848, anno dei grandi sconvolgimenti europei, avrebbe avuto una sua evidente ripercussione anche al di là dell'oceano, ed in particolare su questo testo che proprio allora era ancora *in fieri* e avrebbe ricevuto un'impostazione di carattere politico sociale totalmente diversa da quella presupposta all'inizio.⁹ Certamente motivazioni simili possiedono una loro fondatezza. Ma non si può escludere che, accanto ad esse, occorra supporre una causa per così dire "interna" al testo stesso. Trasferendosi da un'imbarcazione all'altra, da una forma di scrittura all'altra, il narratore ha maturato, come si è visto, una nuova personalità che non può più accontentarsi del piccolo cabotaggio. Ed ecco che un ulteriore contenitore fa la sua trionfale comparsa al capitolo 66 del primo volume, per non abbandonarci più fino al termine del romanzo.

Le novità non si limitano tuttavia all'involucro esteriore: anche l'equipaggio cambia e Jarl e Samoa, che trovavano una loro collocazione nei contesti precedenti, cessano qui di funzionare come voci pertinenti. Vengono perciò anch'essi eliminati fisicamente per lasciare spazio a personaggi totalmente diversi. Il fenomeno più saliente sembra essere a questo punto quello dell'amplificazione e della diversificazione dell'io narrante che, acquisita una propria autocoscienza attraverso la parentesi dell'idillio cortese, decide di condividere la supremazia sul testo inaugurando un esperimento polifonico certamente nuovo nell'ambito della scrittura contemporanea. Più propriamente, Melville utilizza la formula del simposio intellettuale in cui il re Media, che ha accolto il narratore al suo approdo nell'arcipelago, svolge, come dice il suo nome, la funzione del moderatore fra i tre saggi, lo storico Mohi, il

filosofo Babbalanja e il poeta Yoomi, che tentano l'impossibile trapasso del fenomenico.

Lo scenario stesso viene ridefinito: il mare aperto cede il passo ad una laguna profonda ma tranquilla, compresa all'interno dell'arcipelago, e le caratteristiche del viaggio subiscono di conseguenza una notevole trasformazione. Non più *chartless voyage*, come era all'inizio, bensì rotta programmata e soprattutto circolare.¹⁰ La partenza viene effettuata all'alba, mentre il ritorno si verifica sul far della notte, sotto il rossastro bagliore di Arturo, il custode dell'Orsa, che di nuovo richiama il mitico re bretone, anch'egli imbarcato su una misteriosa canoa che va verso l'ignoto. Sulla canoa del re Media la visuale non è né troppo angusta né troppo lontana dal panorama circostante, e il nuovo equipaggio, per nulla assillato dall'infuriare dell'oceano al di là della barriera lagunare, può dedicarsi completamente alle sue dotte disquisizioni proprio come il gruppo di amici nel vasello dantesco che si può già a questo punto individuare come matrice letteraria di questa parte di *Mardi*.

Lo spazio della laguna garantisce inoltre un ulteriore vantaggio. In quel recinto blu sospeso fra mare e terra, i condizionamenti della censura sono alquanto allentati e perfino il dispotico re Media, che nella sua isola di Odo esercitava il potere di vita e di morte sui suoi sudditi, non rappresenta più una figura minacciosa, divenendo l'epitome stessa della tolleranza:

As we glided away, King Media issued a sociable decree. He declared it his royal pleasure, that throughout the voyage, all stiffness and state etiquette should be suspended: nothing must occur to mar the freedom of the party. To further this charming plan, he doffed his symbols of royalty, put off his crown, laid aside his sceptre, and assured us that he would not wear them again, except when we landed; and not invariably, then. (870)

A bordo di questa speciale canoa, il filosofo Babbalanja farà emergere i più inconfessabili recessi dell'animo umano senza paura d'essere messo a tacere. La terra, invece, rimane il luogo deputato della censura, laddove l'individuo deve categoricamente reprimere le proprie ribollenti realtà sotterranee per aderire agli schemi dell'ordine costituito, qualunque esso sia. D'altra parte il mare aperto, quello che

viene definito *endless sea* nelle ultime righe del testo e che si pone come la *landlessness* melvilliana per eccellenza, rappresenta naturalmente il caos primordiale e assoluto, il luogo dell'inconoscibile, l'al di là della cultura, verso cui il narratore si dirigerà nel suo ultimo-ulisseseo -viaggio.

La laguna è un ennesimo *hortus conclusus*, una sorta di luogo sacro, in cui è possibile andare alla ricerca del Sé al riparo allo stesso tempo dalle tenebrose tentazioni dell'universo che sta al di fuori, nonché dagli imperiosi dettami di un tirannico super-io.

Passando ad esaminare più da vicino la nuova imbarcazione (e le sue due gemelle) si osserva che essa incarna un archetipo biblico caro a Melville che sarà ripreso in maniera più estesa in *Moby Dick*: la canoa svolge in realtà la funzione del mitico *great fish* che inghiottì Giona permettendone la sicura migrazione negli abissi marini:

But what monsters of canoes! Would they devour an innocent voyager? Their great black prows curling aloft, and thrown back like trunks of elephants; a dark, snaky length behind, like the seaserpent's train. The prow of the foremost terminated in a large, open, shark's mouth, garnished with ten rows of pearly human teeth (861)

Accanto al pesce emergono tuttavia prepotentemente altri due segni del mondo animale, il serpente e l'elefante, che specificano ancor meglio la qualità del vascello. Il serpente connota innanzitutto l'immagine della saggezza, mentre l'elefante sembrerebbe evocare una collocazione geografica orientale, in netto contrasto con il *setting* polinesiano del viaggio.¹¹ La conferma di questa sovrapposizione topografica la forniscono del resto le righe immediatamente successive a quelle appena citate:

The gunwale was ornamented with rows of rich spotted Leopard and Tigershells . . . gay serpents petrified in coils. These were imbedded in a grooved margin, by means of a resinous compound, exhaling such spices, that the canoes were odoriferous as the Indian chests of the Maldives. (861)

Benché la rotta sia sempre stata mantenuta *westward*, il percorso verso l'incognito sembra paradossalmente procedere a ritroso e la migrazione verso il tramonto della civiltà viene in realtà compiuta

utilizzando le categorie dei suoi albori, vale a dire tutta la conoscenza (serpentina) dell'estremo oriente e dell'Europa. I vari sovrani visitati durante l'esplorazione dell'arcipelago mardiano hanno di certo ben poco a che fare con i capi delle primitive tribù polinesiane, mentre assomigliano sfacciatamente ai raja indiani, agli sceicchi arabi o ai capi di stato occidentali. E anche Mardi è un nome orientale: i Mardi (oi μάρδοι, come li definisce Erodoto nelle sue *Storie*) erano infatti una popolazione della Persia, vale a dire della Media, come ricorda del resto il nome stesso del sovrano di Odo. La canoa è inoltre elefantina (*Elefante* è tra l'altro il suo nome) anche perché le dimensioni del sapere che essa trasporta sono veramente mastodontiche. Al contrario della modestissima biblioteca dell'*Arcturion*, la canoa di Media imbarca, nella persona dei suoi colti personaggi, la sapienza indiana dei Veda e del Bhagavad Gita, le più antiche leggende arabe e persiane, l'esegesi biblica, l'epistemologia greca, la gnosi cristiana, l'empirismo scettico e il razionalismo della filosofia occidentale, per citare solo i riferimenti più evidenti.¹²

Tuttavia non si può tralasciare il fatto che il pesce, il serpente e l'elefante (di cui viene non a caso menzionata la lunga proboscide) funzionano anche come metafore sessuali e più specificamente falliche, per cui si assiste ad un fenomeno interessante: la nave—che è simbolo uterino e femminile per eccellenza—si maschilizza perché il sapere che trasporta è essenzialmente fallico. Al contrario del vasello dantesco e della canoa di Artù, le donne sono bandite dall'equipaggio e il simposio è rigorosamente virile. Curioso è però il fatto che questo *episteme* fallico sia alla ricerca di una donna, Yillah, la quale diventa allora simbolo di un sapere altro, e perciò stesso inattuabile. Come s'è già accennato, Yillah giace sepolta nei gorghi marini, visibile, ma allo stesso tempo intoccabile, proprio perché con tutto il suo bagaglio culturale la canoa del re non riesce a "penetrare" quelle misteriose profondità. Riemerge qui quanto s'è detto a proposito dell'assenza testuale della donna, come esemplare *mise en abîme* di un discorso che in effetti sfugge a qualsiasi tipo di lettura "maschile." Coronamento della metafora fallica è infine la polena della canoa che, invece d'essere costituita dalla solita figura femminile, è un burlesco Sileno, il gaudente maestro di Bacco:

But what is this, in the head of the canoe, just under the shark's mouth? A grinning little imp of an image; a ring in its nose; cowrie shells jingling at its ears; with an abominable leer, like that of Silenus reeling on his asso It was taking its ease; cosily smoking a pipe; its bowl, a duodecimo edition of the face of the smoker. This image looked sternward; everlastingly mocking at uso (861)¹³

La differenza fra l'acutezza e l'elevazione dei discorsi tenuti dai saggi sull'*Elefante* e la profondità della parola inabissata è del resto sottolineata dal filosofo stesso quando, discettando su come raggiungere l'immortalità, dà al re Media questo lapidario consiglio:

"Carve [your name], my lord, deep into a ponderous stone, and sink it, face downward, into the sea; for the unseen foundations of the deep are more enduring than the palpable tops of the mountains." (873)

Amara constatazione che rivela la tragica impotenza di tutto lo spaventoso sfoggio di cultura che contrassegnerà il viaggio successivo. Il castello di parole costruito dai dotti è infatti come la torre di Babele che si erge nel tentativo di forzare la porta del cielo per impadronirsi del prezioso segreto custodito in esso.¹⁴ Ma la navigazione nel suo procedere rivelerà che il percorso giusto per raggiungere questo segreto non è fatto di parole, bensì di silenzi. Tutte le realtà estreme, la nascita, la morte e Dio, si pongono infatti come silenzi, come misteri cui essere iniziati attraverso una meditazione silenziosa piuttosto che mediante l'affannoso moltiplicarsi delle parole.

Se il viaggio questa volta non si interrompe, ciò avviene perché l'equipaggio ha per lo meno identificato l'obiettivo da raggiungere, questo silenzio, che la scrittura della canoa, al contrario di quella dei contenitori precedenti, riesce se non altro a registrare come traccia o come assenza. I primi quattro esperimenti si definivano *chartless voyages* proprio in quanto inconsapevoli della necessità di questa ricerca, e perfino l'incontro con Yillah durante l'idillio cortese non fornisce all'artista, così come al lettore, questa chiarezza d'intenti. Solo dopo aver negato, e quindi perduto, questo discorso altro nella persona della fanciulla rapita, Melville sente di dover iniziare un nuovo viaggio per ritrovare ciò che si nasconde al fondo della pagina, inabissato al di sotto delle parole palpabili, come invisibile fondazione del profondo,

che egli è costretto a identificare con figure femminili per esprimerne la sostanziale alterità. Anche le tre sinistre messaggere della perfida Hautia non comunicano mai verbalmente, ma usano il tacito linguaggio dei fiori per significare il percorso alternativo da imboccare se si vuole al più presto raggiungere Yillah avvolta nel suo silenzio di morte carico di senso.

Questa lettura di *Mardi* si ferma qui, all'ultima partenza. Racconto delle inquiete vicissitudini di un artista alla ricerca di una formula di scrittura che lo conduca a scoprire i segreti più inaccessibili dell'essere, il romanzo sembra fondarsi sul paradosso che non la meta, bensì il viaggio, costituisce l'obiettivo della ricerca medesima. Non sembra in ultima analisi esistere un punto d'arrivo per chi voglia trovare questo silenzio primordiale, perché esso è intessuto nella trama stessa del testo. Per Taji è dunque davvero dolce il naufragare nel mare infinito della scrittura, che è l'unico luogo in cui sia possibile intravedere, se non afferrare, la propria immagine altra; il resto dell'equipaggio, invece, interrompe la navigazione, rientrando nella logocentrica prigionia della parola ideologica: il re rientra a Odo assieme ai saggi per ristabilire la retorica del potere, mentre Babbalanja ripudia la scrittura annullandosi nel *logos* cristiano incarnato nell'isola utopica (e perciò stesso inesistente agli occhi di Melville) di Serenia. Taji riassume alla fine il suo ruolo di interprete unico del testo, rigettando tutte le certezze intellettuali che il viaggio gli ha posto dinanzi (fuori e dentro l'arcipelago) e consegnandosi alla totale precarietà di un'infinita itineranza alla ricerca del Sè e dell'Altro che solo la scrittura può fedelmente riprodurre e custodire nei suoi recessi più reconditi.

¹ La maggior parte di queste pittoresche immagini si deve a John Freeman, *Herman Melville* (London: Macmillan, 1926), Newton Arvin, "Melville's *Mardi*," *American Quarterly* 2 (Spring 1950): 1-81 e Edward H. Rosenberry, *Melville* (London: Routledge & Kegan Paul, 1979).

² Ha pagine interessanti in proposito Barbara Ruth Nieweg Blansett, "From Dark to Dark: *Mardi* Foreshadowing of *Pierre*," *The Southern Quarterly* 1 (1963): 213-27.

³ Il dibattito sull'unità del romanzo è abbastanza vivace, anche se la critica più recente sembra concordare sull'esistenza di una serie di motivi ricorrenti lungo tutto il

testo. Da segnalare in proposito gli interventi di Merrel R. Davis, *Melville's Mardi: A Chartless Voyage* (New Haven: Yale UP, 1952), Stuart Levine, "Melville's 'Voyage Thither'," *Midwest Quarterly* 3 (1962): 341-53 e J. Michael Sears, "Melville's *Mardi*: One Book or Three?," *Studies in the Novel* 10 (1978): 411-19.

⁴ Per una puntuale analisi delle etimologie di *Mardi* si veda Dorothy Metlitsky Finkelstein, *Melville's Orienda* (New Haven: Yale UP, 1961).

⁵ Tutte le citazioni sono tratte dal volume Herman Melville, *Typee, Omoo, Mardi* (New York: The Library of America, 1982) a cura di G. Thomas Tanselle, basato sulla Northwestern Newberry Edition (1970) a sua volta curata da Harrison Hayford, Hershel Parker e lo stesso Tanselle.

⁶ Lo studio senza dubbio più completo sulla genesi e le fonti di *Mardi* rimane tuttora quello di Merrel R. Davis, *Melville's Mardi: A Chartless Voyage*. Per quanto riguarda l'influenza del poeta italiano, l'accento è posto tuttavia soprattutto sulla *Divina commedia*, mentre non si può escludere un contatto con il resto della produzione dantesca.

⁷ Si veda in proposito Gordon H. Mills, "The Significance of 'Arcturus' in *Mardi*," *American Literature* 14 (1942): 159-61. Nessun accenno però al re della Tavola Rotonda.

⁸ Con la solita coloritura John Freeman dimostra tutto il suo disappunto per l'improvviso cambio di registro: "The change is complete, unforeseen, unprepared, unimaginable," p. 98.

⁹ Per la prima ipotesi si veda Charles Haberstroh, Jr., "Melville, Marriage, and *Mardi*," *Studies in the Novel* (Fall 1977): 247-60 e di nuovo Newton Arvin. Per la seconda ipotesi ancora Merrel R. Davis.

¹⁰ Maxine Moore nel suo *That Lonely Game: Melville's Mardi, and the Almanac* (Columbia: U of Missouri P, 1975) argomenta in maniera assai convincente, anche se talvolta pedante, che il viaggio di *Mardi* non è mai casuale, ma risponde fin dall'inizio a una precisa geografia astrologica che determinerebbe al millimetro la rotta delle varie imbarcazioni.

¹¹ Si veda ancora Dorothy Metlitsky Finkelstein e H. Bruce Franklin, *In the Wake Of Gods: Melville's Mythology* (Stanford: Stanford UP, 1963).

¹² Abbondano inoltre riferimenti a classici inglesi e francesi come Burton e Rabelais, che Melville stava leggendo contemporaneamente a Dante.

¹³ Il richiamo a Sileno non è del resto casuale, perché la dimensione conviviale e bacchica rappresenta una vera e propria costante delle discussioni a bordo, abbondantemente annaffiate con vini pregiati che contribuiscono ad aumentare la familiarità fra i membri dell'equipaggio.

¹⁴ "Porta del cielo" o "porta di Dio" è il significato della parola Babele.