# Una storia da raccontare
# Scienza e Natura in *Moby Dick* di Melville

Antonio Rafele
Sapienza Università di Roma

**Abstract**

Through a close examination of several pivotal passages from *Moby-Dick* by Herman Melville, this paper reconstructs the figures of modern theatre, captured in their obsessive quest for intensity, movement in opposition to stasis, and the escape from emptiness—a form of blindness that inevitably leads to destruction. The interplay of illusions, distortions of vision and perception, new cosmogonies, and religious fervour constitutes the essence of a performance aimed at severing ties with the ancient world, set in a vortex that reshapes, with profound force, the relationship between science and nature.

**Keywords:** Time; Narration; Consciousness.

## "Gl'irati flutti"

New York. Tra le banchine del porto, Ismaele annuncia il suo *nome*:

> Chiamatemi Ismaele. Alcuni anni fa – non importa quanti esattamente – avendo pochi o punti denari in tasca e nulla di particolare che m'interessasse a terra, pensai di darmi alla navigazione e vedere la parte acquea del mondo. È un modo che ho io di cacciare la malinconia e di *regolare la circolazione*. Ogni volta che m'accorgo di atteggiare le labbra al torvo, ogni volta che nell'anima mi scende come un novembre umido e piovigginoso, ogni volta che m'accorgo di fermarmi involontariamente dinanzi alle agenzie di pompe funebri e di andar dietro a tutti i funerali che incontro, e specialmente ogni volta che il malumore si fa tanto forte in me che mi occorre un robusto principio morale per impedirmi di scendere risoluto in istrada e gettare metodicamente per terra il cappello alla gente, allora decido che è tempo di mettermi in mare al più presto. Questo è il mio surrogato della pistola e della pallottola. Con un bel gesto filosofico Catone si getta sulla spada: *io cheto cheto* mi metto in mare (Melville, 1978, p. 37).

Qualche passo più avanti, tra la folla, contempla il mare, e chiude il cerchio di un pensiero che funge da varco e da guida per il resto del racconto:

> Perché quasi ogni ragazzo sano e robusto, che abbia dentro di sé uno spirito sano e robusto, prima o poi ammattisce dalla voglia di mettersi in mare? Perché, al tempo del vostro primo viaggio come passeggero, avete sentito in voi un tal brivido mistico, non appena vi hanno detto che la nave e voi stesso eravate fuori vista da terra? Perché gli antichi Persiani tenevano il mare per sacro? Perché i

> Greci gli fissarono un dio a parte, e fratello di Giove? Certamente tutto ciò non è senza significato. E ancora più profondo di significato è quel racconto di Narciso che, non potendo stringere l'immagine tormentosa e soave che vedeva nella fonte, vi si tuffò e annegò. Ma quella stessa immagine noi la vediamo in tutti i fiumi e negli oceani. Essa è l'immagine dell'inafferrabile fantasma della vita; e *questo è la chiave di tutto* (Ibidem, p. 39).

Terra e mare. In apparenza il lettore è posto di fronte ad un conflitto tra il noto e l'ignoto, il finito e l'infinito. Un conflitto straniante dal momento che il mare è esplorato da millenni, e così lo è la balena, oggetto di una scienza (cfr. Ibidem, pp. 162-176). Non può dunque trattarsi di uno scontro al modo degli antichi, un bisogno di esplorare e rompere i confini ristretti del mondo; quel conflitto va letto alla luce dei bisogni che percorrono sottotraccia la città, sospesa tra lo svolgersi insensato della vita[1] e il desiderio di trovare un senso nel vuoto, di vincere la percezione diffusa, invasiva, del vuoto: "Atteggiare le labbra al torvo", "Mi scende un novembre umido e piovigginoso". Qui il mare (e con esso il *deserto*, altro simulacro dell'ignoto, dell'infinito, variamente presente nel cinema e nella letteratura nordamericana) è l'immagine di una forza che sottrae dalla ripetizione mortuaria, dall'*automa*[2], per sospingere in un teatro carico di significati. Ismaele vorrebbe persino scoprire nel viaggio un principio morale ("mi occorre un robusto principio morale per impedirmi di scendere risoluto in istrada e gettare metodicamente per terra il cappello alla gente", dichiara disinvolto, non senza ironia, Ismaele), ma quale morale si insinua per costruzione (al ritmo blando e consapevole del "io cheto cheto mi metto in mare") e non per immediatezza? Poi, la morale è già, sin dal primo annuncio, relegata al rango di una *distrazione* volta a regolare la *circolazione*[3]. La scelta

[1] Al ritmo degli *orologi*, nella descrizione compiuta da Simmel: "Il carattere calcolatore del denaro ha introdotto nelle relazioni fra gli elementi della vita una precisione, una sicurezza nella definizione di uguaglianze e disuguaglianze, una univocità negli impegni e nei contratti, come quella che è prodotta esteriormente dalla diffusione generalizzata degli orologi da tasca" (G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma, 1995, p. 40).

[2] L'*automa* è raffigurato, nel mondo della baleniera, con il *maestro d'ascia*: "Così, questo maestro d'ascia era preparato in tutto e ugualmente indifferente e privo di rispetto per tutto. I denti lui li stimava pezzetti d'avorio; le teste, nient'altro che bozzelli di gabbia; persino gli individui li teneva alla leggera in conto di argani. Però doti così varie e una tal viva abilità, in un campo così vasto, tutto questo parrebbe attestare in quest'uomo una non comune vivacità intellettuale. Non così precisamente. Per nulla egli era più notevole che per una certa, diciamo, impersonale stolidezza; impersonale, ripeto, poiché essa sfumava talmente nell'infinito circostante delle cose, *da sembrare una con la stolidezza generale che appare in tutto il mondo visibile*; il quale, mentre senza posa agisce in modi innumerevoli, continua in eterno a mantenere la sua pace e vi ignora, anche se voi scavate fondamenta per cattedrali [...] *Egli era una nuda astrazione*, un numero integro senza frazioni; incompromesso come un neonato, vivente senza una premeditata relazione con questo o quell'altro mondo. Avreste quasi potuto dire che la sua strana innocenza implicava una sorta di inintelligenza; poiché nei suoi numerosi mestieri egli non pareva tanto lavorare di ragione o di istinto, o semplicemente perché vi fosse stato istruito, o per una qualunque mistura, uguale o disuguale, di questi modi, quanto semplicemente per una specie di processo spontaneo e letterale, *da sordomuto*" (H. Melville, *Moby Dick*, cit., p. 489, corsivo mio).

[3] Il religioso come *choc* volto a riattivare o a modificare il sistema nervoso. "Regolare la circolazione" evoca un dominio incontrastato del *sensibile*, della *scienza*, al cui cospetto qualsiasi elemento appare come un surrogato, un fantasma o un inganno, necessario al *movimento*, ultimo mantra e principio di vita. Anche le descrizioni anatomiche della balena sono volte a definire il bello come estasi del movimento, effetto di una disposizione armonica della materia. Questo passo, collocato al centro della *cetologia*, non lascia scampo: "Sinora trattando descrittivamente del capodoglio, mi sono soprattutto fermato sui prodigi del suo aspetto esteriore [...] Ma per una comprensione vasta e completa del mostro, mi tocca sbottonarlo dell'altro e, sfilandogli le stringhe dei

di perdersi nel mare coincide con la ricerca di una *scossa elettrica* in grado di rianimare un corpo dilaniato dagli stimoli, annichilito dal potere diffuso e pervasivo del denaro. Il mare diviene il momento di un conflitto insanabile, sentito ad ogni generazione, tra ordinario e straordinario, tra continuità e discontinuità del tempo. Epifanie, che restituiscono un'immagine di se stessi, e al contempo permettono di avere "al ritorno" in vita una storia da raccontare[4].
Un individuo nato *blasé*. Moderno sin dalla nascita[5]. Questo è il punto. Nella tensione tra ordinario e straordinario si stagliano figure che, seppur affini al teatro di Shakespeare, agiscono al di fuori del gioco di specchi tra presente e passato, fuori dalle luci soffuse delle soglie. Gli innumerevoli richiami a scene ed episodi dell'antico non sono che *exempla*, comparazioni, mai strati sommersi della storia che ritornano infine in vita.
La lotta con la natura non raggiunge mai le vette dell'antico, le tensioni di un conflitto necessario, gravido di conseguenze; possiede piuttosto le grazie e i contorni di una fotto scattata dall'alto, bella per le cose, i colori e le impressioni che suscita in un istante:

> "Gran Dio, dov'è la nave?" Presto, attraverso un mezzo fosco e confuso, ne videro il fantasma inclinato che svaniva, come nei vapori della Fata Morgana; con soltanto gli alberetti fuori acqua; mentre fissi, per infatuazione o fedeltà o destino, ai posatoi un tempo tanto alti, i ramponieri pagani mantenevano le vedette affondanti nel mare. E allora cerchi concentrici afferrarono anche la lancia solitaria e tutto l'equipaggio e ogni remo fluttuante e ogni palo e, facendo girare le cose vive e quelle inanimate, tutto intorno in un vortice, trascinarono anche il più piccolo avanzo del Pequod fuori vista [...] Un falco del cielo che aveva beffardamente seguito il pomo di maestra giù dalla sua naturale dimora tra le stelle, dando beccate alla bandiera e molestando Tashtego, cacciò per caso ora la sua larga ala palpitante tra il legno e il martello; e contemporaneamente sentendo quel brivido etereo, il selvaggio sommerso là sotto, tenne, nel suo anelito di morte, il martello rigidamente piantato; in modo che l'uccello celeste, con strida d'arcangelo, col rostro imperiale teso in alto e tutto il corpo prigioniero avvolto nella bandiera d'Achab, andò a fondo con la nave, che, come Satana, non volle

---

calzoni, sfibbiandogli le giarrettiere, sciogliendogli gli uncini e gli occhielli delle giunture delle ossa più intime, presentarvelo nel suo stato ultimo, vale a dire nello scheletro assoluto" (*Ibidem*, p. 471). Modernissime sono inoltre le considerazioni sulle *lapidi*: "In quale paralisi eterna e immobile, in quale estasi fatale e disperata, giace ancora l'antico Adamo, morto sessanta interi secoli fa? Come mai noi rifiutiamo sempre di lasciarci confortare per coloro che pure, secondo noi, vivono in una felicità ineffabile? Perché tutti i viventi si sforzano tanto di far tacere i morti, onde il semplice rumore di una bussata in una tomba atterrisce un'intera città?" (*Ibidem*, p. 71).

[4] "Il dramma è finito. Perché allora qualcuno si fa avanti? Perché uno è sopravvissuto alla distruzione", e in esergo all'epilogo un frammento di Giobbe, "E io solo sono scampato, a raccontartela" (*Ibidem*, p. 588). Non è in fondo il bisogno di immersione, la costruzione di una vita parallela che "tocca" e "sfiora" lo scorrere reale del tempo, sino a spezzare i confini che separano la rappresentazione dalla vita quotidiana, la ricerca segreta compiuta dalle tecnologie tra otto e novecento? È un motivo largamente esplorato, con esiti sorprendenti e raffinati, anche da alcune recenti serie televisive: cfr. *Black Mirror* (Channel 4, 2011–2014, poi Netflix, 2016–presente), *Mr. Robot* (USA Network, 2015-2019) e *Westworld* (HBO, 2016-2022).

[5] E moderni sono anche i temi e lo sguardo del narratore. Le minuziose descrizioni, quasi appunti di *fisiognomica,* del pagano e del cristiano, del selvaggio e del gentile, del bellimbusto di città e di campagna, che si incrociano a più riprese nel racconto, non lasciano dubbi a riguardo.

> scendere all'inferno finché non ebbe trascinata con sé, per farsene elmo, una parte vivente del cielo. Piccoli uccelli volarono ora, strillando, sull'abisso ancora aperto; un tetro frangente bianco si sbattè contro gli orli in pendio; poi tutto ricadde, e il gran sudario del mare tornò a stendersi come si stendeva cinquemila anni fa (Ibidem, pp. 586-587).

La lotta assume i risvolti di una *performance sportiva*[6]. Performance estrema che, pur essendo in principio rivolta contro i propri stessi limiti, precipita in una lotta contro le forze della natura, ricoprendosi di fattezze antiche[7]. Ma sono soltanto residui, parvenze dell'antico. L'effetto che l'opera procura sul lettore è di assistere ad un teatro dell'assurdo. *Deliri*, come la sete di vendetta di Achab o i brividi provati da Ismaele per l'avventura. Le azioni compiute non sono significative se prese singolarmente, ma lo diventano come momenti di uno *spettacolo* grandioso. Come parti di un *movimento* contro la stasi[8]. Quei deliri sono gli indizi e le spie di un nuovo mondo, in cui la Natura è divenuta un surrogato della Scienza. Nella Natura l'individuo scorge lo spazio, il più energico e avvincente, per una *sfida*:

> Il giro del mondo! Ma dove conduce tutta questa circumnavigazione? Soltanto, attraverso innumerevoli pericoli, a quello stesso punto donde si è partiti, dove quelli che abbiamo lasciato indietro al sicuro sono stati avanti noi tutto il tempo. Se questo mondo fosse un piano infinito e navigando a oriente noi potessimo sempre raggiungere nuove distanze e scoprire cose più dolci e nuove di tutte le Cicladi o le Isole del Re Salomone, allora il viaggio conterrebbe una promessa. Ma, nell'inseguire quei lontani *misteri di cui sogniamo*, o nella caccia tormentosa di quel fantasma demoniaco che prima o poi nuota dinanzi a tutti i cuori umani, nella caccia di tali cose intorno a questo globo, esse o ci conducono in vuoti labirinti o ci lasciano sommersi a metà strada (Melville, 1987, p. 267, corsivo mio).

Prende forma un dramma tutto moderno[9] che conduce, nella cecità o nell'incoscienza, alla distruzione di se stessi. Un'azione svolta, tuttavia, nella più sentita e insuperabile ricerca dell'*intensità*.

---

[6] Come descrizioni di eventi sportivi sono le pagine dedicate ai balzi e alle traiettorie della balena (cfr. *Ibidem*, p. 317).

[7] Sono le considerazioni di Baudrillard alla vista della maratona di New York: "Sforzo sovrumano, come quello del messaggero di Maratona, ma ora compiuto soltanto per dire: "I did it!" (J. Baudrillard, *America*, SE, Milano, 2000, p. 82).

[8] Lo scrittore, che sta ad osservare, ha già trovato il suo movimento nella scrittura.

[9] "Benché si muovesse liberamente, l'individuo restava nell'ambito delle determinazioni sostanziali, nello stato, nella famiglia, nel fato. Questa determinazione sostanziale è la vera e propria fatalità della tragedia greca [...] La rovina dell'eroe non è perciò solo una conseguenza della sua azione, ma è allo stesso modo un patire, mentre nella tragedia contemporanea *la rovina dell'eroe non è propriamente patire, ma atto*" (S. Kierkegaard, *Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno*, in Id., *Enten-Eller*, vol. I, Adelphi, Milano, 1976, p. 24, corsivo mio). Questo è il tratto che distingue, per Kierkegaard a commento di Shakespeare, l'eroe moderno da quello antico. L'io è abbandonato al fluire delle circostanze, un abisso che dilata ed espande il potere della riflessione, unica arma contro la violenza e il pericolo del momento. La riflessione, e nessun'altra determinazione, che sia la società o il destino, determina l'azione (spesso cieca), o al contrario l'arresto, come se l'eroe, preso dai dubbi, si fermasse irretito. La visione è una conquista raggiunta al termine di un tormento sovrumano: una lucidità tuttavia provvisoria, labile, esposta al mutare delle circostanze. Le circostanze, unite alla volontà o alla mollezza, tutte immagine del caso, sono le forze invisibili che disegnano il teatro di Melville.

## "Una tomba senza lapidi"

In una tensione particolare di Scienza e Natura, si elevano figure alla ricerca di scosse violente. Figure condannate ad essere moderne[10], perché prive degli strati della storia. Così è per Bulkington, qui preso nel mentre si caccia, appena sceso da un viaggio di quattro anni, in un altro periodo di tempeste, come se la terra gli scottasse sotto i piedi:

> Ma siccome nell'assenza della terra soltanto sta la suprema verità senza rive, *infinita* come Dio, così meglio è perire in quell'*abisso* ululante che venire vergognosamente sbattuto a sottovento, anche se in questo fosse la salvezza. Poiché, allora, oh! chi vorrebbe come un verme strisciare vilmente a terra? Terrore dei terrori! *È così vana tutta quest'angoscia?* (Ibidem, p. 139, corsivo mio)

Sarà vana l'angoscia, come tutto il resto, ma almeno sospinge in avanti, nella percezione dell'*infinito*. Il marinaio vive nell'illusione, dimenticando la vista del vuoto. Non è così distante dal *flâneur*, per quanto lui sosti e indugi in un'ambiguità latente. Preso dai fremiti e dalle luci d'argento[11], lo sguardo del marinaio si copre d'un tratto tinte *violacee*. Così, le visioni del mare uniscono in un montaggio paesaggi variegati, dalle mille sfumature, a simboli lontani e inattesi, stranianti presenze allegoriche; così, il bianco della balena mostra in filigrana una tensione irrisolta tra ammirazione e trascendenza, uno scavo, a tratti persino ossessivo, della materia a cui succedono repentine allusioni allo spirito, all'inanimato[12]; e così, gli atti e i gesti che ispirano l'intero racconto, figli del caso e dell'arbitrio, si coprono d'un tratto della luce opaca

[10] Come moderni sono i discorsi religiosi variamente disseminati nel racconto. Mancando delle frizioni tra antico e presente, essi si impongono come cosmogonie del giorno, chiedendo ai seguaci furore e cieca adesione, non consenso ("un'immagine che scende in profondità e invita a una partecipazione massima", scrive McLuhan a commento degli spot pubblicitari: cfr. Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano, 2002, p. 242). Vale per Padre Mapple come per Achab (cfr. H. Melville, Moby Dick, cit., pp. 88 e 194): tutte immagini vivide, e dunque ingenue, quasi favole raccontate con arte ai bambini, eppure volte a tagliare e controllare violentemente il caos, il deserto, del nuovo mondo.

[11] Un disegno che appare in lontananza: "Fu scorrendo per quest'ultime acque che una notte serena di luna, mentre tutte le onde si voltolavano come volute d'argento, e coi loro molli, diffusi ribollimenti creavano quel che pareva un argenteo silenzio e non una solitudine; fu in una simile notte di silenzio che uno spruzzo d'argento si vide lontano, nella direzione delle bianche bolle a prora. Illuminato dalla luna, pareva una cosa celeste; sembrava un dio piumato e risplendente che sorgesse dal mare" (*Ibidem*, p. 262).

[12] "Ricordate l'albatro donde vengono quelle nubi di spirituale meraviglia e di pallido terrore nelle quali quel bianco fantasma vola in tutte le immaginazioni? Non Coleridge per primo gettò quest'incantesimo, ma la grande, la rude laureata di Dio, la Natura" (*Ibidem*, p. 220). Poi, al termine del capitolo: "Ma non abbiamo ancora risolto l'incantesimo di questa bianchezza né trovato perché abbia un così potente influsso sull'anima: più strano e molto più portentoso, dato che, come abbiamo veduto, essa è il simbolo più significativo di cose spirituali, il velo stesso, anzi, della Divinità Cristiana, e pure è insieme la causa intensificante nelle cose che più atterriscono l'uomo! È forse ch'essa adombra con la sua indefinitezza i vuoti e le immensità spietate dell'universo, e così ci pugnala alle spalle col pensiero del nulla, quando contempliamo le profondità bianche della via lattea? Oppure avviene che nella sua essenza la bianchezza non è tanto un colore quanto l'assenza visibile di colore e nello stesso tempo la fusione di tutti i colori: avviene per questo che c'è una tale vacuità muta e piena di significato in un paesaggio vasto di nevi, un incolore ateismo di tutti i colori, che ci fa rabbrividire?" (*Ibidem*, p. 230).

e monotona del destino[13], lettura al presente del mito delle parche[14]. Una performance, dunque, che devia d'improvviso[15], coprendosi di residui e fantasmi d'un tempo mai conosciuto, vissuto. E che tuttavia circonda di un'aureola la mente, affinché la storia raggiunga l'altezza e lo statuto del dramma. Agli europei bastano le soglie per ingigantire la razionalità, agli americani servono questi barlumi d'antico per sottrarsi dall'impianto rigido e asettico della logica moderna.
Il marinaio conserva un tratto primitivo per una maggiore importanza assegnata alla sfida e all'azione[16]. Ai suoi occhi il *flâneur*, preso da movenze languide e raffinate, appare come molliccio: "*Come Marco Antonio* per giorni e giorni lungo il suo Nilo verdeggiante e fiorito, egli naviga indolente, giocherellando alla vista di tutti con la sua paffuta Cleopatra e facendo maturare una coscia color albicocca sulla tolda assolata" (*Ibidem*, p. 280, corsivo mio). Ma gli europei hanno scoperto nel tempo, rapiti nel vortice degli strati nascosti della storia, piaceri delicati e lascivi, meno efferati e violenti. Non sopportano o non possono più accontentarsi di movimenti troppo energici e lineari, privi di incastri, riflessi, inganni. Ma è in fondo una

*13* "Achab è Achab per sempre, marinaio. Questa scena è tutta scritta immutabile. È stata provata da te e da me un miliardo d'anni prima che quest'oceano si stendesse. Insensato! Sono il luogotenente dei Fati; agisco perché ho degli ordini. E bada, subalterno! tu devi ubbidire ai miei.... Tutti qua, marinai. Voi vedete un vecchio tagliato al fusto; appoggiato a una lancia spezzata; tenuto su da un solo piede. È Achab....la sua parte corporea; ma l'anima di Achab è un millepiedi, si muove su un migliaio di gambe. Mi sento teso, mezzo infranto, come i cavi che rimorchiano nella burrasca le navi disalberate; e può darsi che lo dimostri. Ma prima che mi spezzi, mi sentirete scricchiolare; e finché non sentite questo, sappiate che la gomena d'Achab rimorchia ancora il suo proposito" (*Ibidem*, p. 575).

*14* "Una così strana aria di sogno, ripeto, regnava in quel mentre su tutta la nave e sul mare, rotta soltanto dall'intermittente colpo sordo della sciabola che quello pareva fosse il Telaio del Tempo e io stesso una spola macchinalmente assorta a tessere e ritessere i Fati. Ecco i fili immobili dell'ordito, soggetti solo a un'unica, sempre uguale, immutabile vibrazione, e quella vibrazione era calcolata a permettere appena appena l'incrocio di altri fili coi suoi. Quest'ordito pareva la Necessità; ed ecco, pensavo, io con le mie mani manovro la mia spola e intreccio il mio destino in questi fili inalterabili [...] la sciabola di questo selvaggio, pensavo, che così definitivamente foggia e aggiusta trama e ordito, questa sciabola facile e indifferente deve essere il Caso: sì, il caso, il libero arbitrio e la necessità, in nessun modo incompatibili, che tutti, intrecciandosi, lavorano insieme. La trama diritta della necessità, che non si lascia sviare dalla sua finale direzione e anzi con ogni alterna vibrazione tende soltanto a questo; il libero arbitrio, che è ancor libero di manovrare la sua spola tra i fili fissati; e il caso, che sebbene costretto nell'azione tra le linee diritte della necessità e guidato obliquamente nei suoi movimenti dal libero arbitrio, sebbene così comandato dai due, a turno li comanda e dà l'ultimo colpo formatore agli eventi" (*Ibidem*, pp. 244-245). Il frequente ricorso alla *metafora* non lascia dubbi sul valore d'*ornamento* che qui riveste l'antico. Si tratta in fondo di atti e gesti sportivi. E, tuttavia, la loro presenza è simile all'effetto allucinatorio, e dunque violento e straniante, che procurano gli elementi onirici confusi alla realtà, come si dirà in seguito a proposito di David Lynch.

15 D'improvviso, come l'apparire del sogno nel cinema di David Lynch. Un turbinio che costringe lo spettatore, in *Mulholland Drive* o *Lost Highway*, a decifrare presenze stranianti, e spesso irriducibili. Un turbinio che avvolge, perché avviene in un istante, senza che sia dato allo spettatore di riconoscere i segni che indicano il brusco passaggio dal sogno alla realtà. Il film deve solo sfiorare la realtà per prendere nuovo slancio nella costruzione di un doppio, un doppio che, al pari del mare, sottragga violentemente dal vuoto, dall'angoscia del vuoto. "Un surrogato della pistola e della pallottola". L'effetto degli elementi onirici in scena, così accuratamente costruiti nel succedersi delle immagini e dei volti, è puramente spettacolare: quegli elementi procurano in chi guarda una vera e propria *scossa elettrica*, che percorre il corpo come un lampo.

16 Una grandezza che lo distingue dal pirata: "Poiché, nel caso dei pirati, per dirne una, vorrei sapere se la loro professione abbia poi intorno una speciale aureola. Qualche volta, sì, finisce con un'elevazione insolita, ma è soltanto sulla forca. E inoltre un uomo, quando venga innalzato in quel modo particolare, non ha una congrua base a questa sua superiore elevazione" (*Ibidem*, p. 270).

variazione di stile, entrambi, il marinaio e il *flâneur*, sono uniti dalla ricerca dell'intensità, dalla convinzione di una netta supremazia dei costumi sulle leggi:

> Quale tiranno spietato mi comanda, perché, contro tutti gli affetti e i desideri umani, io deva continuare a sospingere, ad agitarmi, a menare gomitate senza posa, accingendomi temerario a ciò che nel mio cuore vero, naturale, non ho mai osato nemmeno di osare? È Achab Achab? Sono io, Signore, che sollevo questo braccio, o chi è? Ma se il sole immenso non si muove da sè, e non è che un fattorino del cielo; se nemmeno una stella può ruotare se non per un potere invisibile, come può dunque questo piccolo cuore battere, e questo piccolo cervello pensare, se non è Dio che dà quel battito, che pensa quei pensieri, che vive quella vita, e non io? Per gli dèi, marinaio, noi siamo fatti girare e girare in questo mondo come quel verricello, e il Destino è l'aspa*?* (*Ibidem*, p. 558, corsivo mio).

Eccessi, inaudite dimenticanze. E tuttavia un movimento che spezza le consuetudini, aprendo il varco a brividi ed emozioni, alterazioni della vista e della percezione, infine retrospettive. Si giunge in qualche luogo? Si attende la fine. Ma, nell'attesa, le *illusioni*, interrotte da brusche distanze – non è il movimento generato dalle illusioni a rendere possibile futuri stati di coscienza? Nella ripetizione si dà solo silenzio, abitudine –, hanno come dilatato il tempo. Il tempo del marinaio, prima figura poetica del nuovo mondo.

## References


Abruzzese, A. (2015). *Punto zero. Il crepuscolo dei barbari*. Roma: Sossella.

Bachelard, G. (2010). *L'intuizione dell'istante*. Bari: Dedalo.

Benjamin, W. (2002). *I passages di Parigi*. Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2014). *Angelus Novus*. Torino: Einaudi.

Bloom, H. (a cura di) (1986). *Melville*. New York: Chelsea House Publishers.

Cacciari, M. (1973). *Metropolis*. Roma: Officina Edizioni.

Colaiacomo, P. (2012). *Le cuciture dell'acqua. Shakespeare alle origini del corpo moderno*. Roma: Bulzoni.

De Certeau, M. (2001). *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Edizioni Lavoro.

Deleuze, G. (2012). *Bartleby, la formula della creazione*. Roma: Quodlibet.

Douglas, M., & Isherwood, B. (1984). *Il mondo delle cose. Oggetti, valori, consumo*. Bologna: Il Mulino.

Durand, G. (2009). *Strutture antropologiche dell'immaginario*. Bari: Dedalo.

Foucault, M. (1967). *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*. Milano: Rizzoli.

Goffman, E. (1997). *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: Il Mulino.

Kern, S. (1988). *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo fra Otto e Novecento*. Bologna: Il Mulino.

Kierkegaard, S. (1976). *Enten-Eller (Vol. I)*. Milano: Adelphi.

Maffesoli, M. (2007). *Au creux des apparences: pour une éthique de l'esthétique*. Paris: La Table Ronde.

de Man, P. (1984). *The rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.

McLuhan, M. (2002). *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Net.

Moretti, F. (1994). *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*. Torino: Einaudi.

Melville, H. (1987). *Moby Dick*. Milano: Adelphi.

Mumford, L. (2005). *Tecnica e cultura*. Milano: Net.

Pavese, C. (1951). *Saggi letterari*. Torino: Einaudi.

Pecchinenda, G. (2018). *L'essere e l'Io. Fenomenologia, esistenzialismo e neuroscienze sociali*. Roma: Meltemi.

Peters, J. D. (2001). *Parlare al vento. Storia dell'idea di comunicazione*. Roma: Meltemi.

Ragone, G. (2000). *Introduzione alla sociologia della letteratura. La tradizione, i testi, le nuove teorie*. Napoli: Liguori.

Rosa, H. (2015). *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*. Torino: Einaudi.

Schivelbusch, W. (2019). *La vita logorante delle cose. Saggio sul consumo*. Milano: Franco Angeli.

Sennett, R. (2006). *Il declino dell'uomo pubblico*. Milano: Bruno Mondadori.

Simmel, G. (1984). *Filosofia del denaro*. Torino: UTET.

Simmel, G. (1995). *Le metropoli e la vita dello spirito*. Roma: Armando.

Taussig, M. (1993). *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*. London: Routledge.

**About the author**

**Antonio Rafele** è professore di Sociologia dei processi culturali e comunicativi alla Sapienza Università di Roma, e *Membre associé* del LIRA, Université de Paris Sorbonne Nouvelle. Tra le sue pubblicazioni: *Figure della moda. Metropoli e riflessione mediologica tra Ottocento e Novecento* (Liguori 2010), *Qui è il mio spazio. Media e Romanticismo* (Luca Sossella 2023), *Lacrime di vetro. I romanzi e la metropoli* (Giulio Perrone 2024).
antonio.rafele@uniroma1.it