

THE BELL-TOWER DI HERMAN MELVILLE *

The Bell-Tower di Herman Melville fu pubblicato per la prima volta dall'autore sul « Putnam's Monthly Magazine » nell'agosto del 1855 e ripubblicato l'anno successivo nel volume dei *Piazza Tales* in cui Melville raccolse alcuni dei racconti usciti tra il 1853 e il 1855 su varie riviste.¹

Nella prima edizione la novella era preceduta da alcuni versi composti probabilmente da Melville stesso e successivamente eliminati perché rendevano troppo chiara la sua allegoria e la collegavano troppo intimamente con il racconto *Benito Cereno* che nei *Piazza Tales* la precede immediatamente.

Da questi versi conviene prendere le mosse per uno studio della novella e dei suoi simboli, perché vi si trovano anticipati e riassunti i temi essenziali della narrazione: il contrasto fra apparenza e realtà, il mito della caduta, la critica della scienza moderna.

Il primo gruppo di versi si collega direttamente con *Benito Cereno*² e ne ripete le immagini: « Like negroes, these powers own man sullenly; / mindful of their higher master; while serving, / plot revenge ». La strana situazione che si pre-

* Il presente studio è tratto da una tesi di laurea discussa nell'Università di Roma.

1. In questo esame della novella si terrà presente l'edizione di J. LEYDA, *The Complete Stories of Herman Melville*, London, 1951, pp. 355-372. In essa il Leyda riproduce il testo della seconda edizione (*Piazza Tales*, 1856) confrontandolo però con quello della prima edizione (« Putnam's Monthly Magazine », Agosto 1855). Da questo confronto risulta che Melville riesaminò attentamente la novella correggendo alcuni errori causati da errata lettura del manoscritto originale, e facendo alcune correzioni per migliorare lo stile (Cfr. LEYDA, *op. cit.*, Notes on sources, etc. p. 469).

2. Cfr. LEYDA, *op. cit.*, Introduzione p. XXXIII e L. HOWARD, *Herman Melville, A Biography*, Berkeley, 1961, p. 222.

senta al capitano Delano, salito a bordo della nave spagnola S. Dominik, dove quasi tutti i bianchi sono morti in seguito ad epidemie, e il fedele negro Babo assiste il capitano spagnolo don Benito, che pare sofferente, non è che l'apparenza delle cose. In realtà i negri si sono ammutinati, hanno ucciso il loro padrone Don Armando Aranda, Babo è il capo dei negri e con la sua sorveglianza ha impedito a don Benito di comunicare con il capitano Delano. Il racconto, la cui fonte sono « i viaggi del capitano Delano », ha come tema essenziale, sui vari piani, il contrasto fra apparenza e realtà.³ Sul piano psicologico il negro (o lo schiavo) rappresenta l'inconscio che sembra dominato dalla apparente personalità dell'individuo, ma che invece ne è padrone e attende il momento di ribellarsi. Nell'interpretazione di *The Bell-Tower*, per quel che riguarda l'automa (lo schiavo) si deve tener presente questo accostamento che, attraverso le immagini, Melville fa con *Benito Cereno*.

Il secondo gruppo di versi accenna al mito della caduta, motivo centrale di molte opere di Melville, a cui si riferiscono una serie di immagini del racconto: « The world is apoplectic with high-living of / ambition; and apoplexy has its fall ». La torre, in questo senso, rappresenta l'orgoglio umano, l'ambizione, la pura ricerca intellettualistica, e il crollo di essa è la punizione dell'orgoglio e insieme il segno che non si giunge a una comprensione completa della realtà con il puro intelletto.

Nei due primi gruppi di versi l'autore considera dunque l'individuo, la sua psicologia profonda, il suo atteggiamento verso la realtà. Nel terzo gruppo si può invece scorgere l'atteggiamento di Melville verso la società contemporanea, la civiltà meccanizzata, le grandi città industriali. « Seeking to conquer a larger liberty, man but / extends the empire of necessity ». Per mezzo della macchina e del progresso tecnico l'uomo cerca di liberarsi dalla schiavitù della fatica, mentre

3. Cfr. R. H. FOGLE, *Melville's Shorter Tales*, Norman, 1960, pp. 63-71. Su questo racconto si veda anche « The Moral Axis of Benito Cereno », in *Accent* vol. XV, n. 3, Summer, 1955.

non fa che creare nuove potenze di cui diverrà a sua volta schiavo.⁴

* * *

La novella comincia con la descrizione degli ultimi anni dell'opera di Bannadonna; ciò che è rimasto della torre da lui costruita dopo il crollo e il passare del tempo: « Nel sud dell'Europa, presso una capitale un tempo affrescata, la cui fioritura si corrompe ora in umida muffa, al centro di una pianura, sta ciò che, a distanza, sembra il nero tronco muschioso di un pino smisurato, caduto, in tempi dimenticati, con Anak⁵ e il Titano ».⁶

Sin dalla prima descrizione della torre, dalle prime immagini usate per descriverla appare uno degli aspetti principali della novella: l'ambiguità e confusione fra la vita e la morte, l'organico e l'inorganico.⁷ Questa ambiguità che si trova anche in immagini che si riferiscono agli altri simboli della novella, la campana e l'automa, è elemento molto significativo, anzi essenziale al racconto.⁸

4. Si veda, a questo proposito, un'altra novella di Melville, *The Tartarus of Maids*, pubblicata per la prima volta sull'« Harper's Magazine » nell'Aprile del 1855, (Ed. LEYDA, *The Complete Stories...*, cit., pp. 195-211). Su di essa cfr. E. H. EBY, « Herman Melville's Tartarus of Maids » in *Modern Language Quarterly*, vol. I, 1940, p. 100.

5. *Numeri*, XIII, 29 e 33. Nella poesia « Bridegroom Dick », Melville usa sia Anak che Titan per indicare proporzioni gigantesche (cfr. *Collected Poems of Herman Melville*, ed. by H. P. VINCENT, Chicago, 1947).

6. Immagine che ritornerà nella novella quando i magistrati tentano di mettere in guardia Bannadonna contro il peso stragrande della campana (cfr. LEYDA, *Complete Stories...* cit., p. 357). L'immagine richiama fin d'ora l'audacia di Bannadonna, la sua sfida al cielo.

7. Cfr. FOGLE, *Melville's Shorter Tales*, cit., p. 64.

8. Per l'accostamento fra pino e torre, fra l'edificio di pietra e la pianta si veda un passo del Diario tenuto da Melville nel 1856-57 durante il viaggio in Palestina, Oriente, Italia: « The Cypress a green minaret, and blends with the stone ones. Minaret perhaps derived from cypress shape. The intermingling of the dark tree with the bright spire expressive of intermingling of life and death ». (*Journal of a Visit to Europe and the Levant by HERMAN MELVILLE*, edited by HOWARD C. HORSFORD, Princeton, 1955, p. 94).

L'albero è un'appropriazione dello spazio fatta dalla natura, senza intelligenza, ma viva; la torre ne compie l'appropriazione nella forma dell'arte che

Il simbolo della torre, che, presentato all'inizio della novella, ha in questa un valore preminente, si trova frequentemente nelle opere di Melville. Uno dei più significativi accostamenti si può fare con un passo di *Moby Dick*: « There's something ever egoistical in mountain-tops and towers and all other grand and lofty things; look here, — three peaks as proud as Lucifer. The firm tower, that is Ahab ... ». Si comprende qui uno dei significati della torre, accennato nella seconda citazione di versi premessi alla novella: il peccato di Ahab, l'orgoglio.

In Melville, però, la torre può assumere anche altri significati. Essa può anche apparire come un simbolo positivo, un punto da cui si può avere una più ampia visione e cioè una migliore conoscenza della realtà.⁹ Perché invece Bannadonna, pur avendo raggiunto un punto di vantaggio rispetto agli altri, non riesce a mantenerlo, non riesce cioè ad avere una visione concreta della realtà, e fallisce miseramente? La ragione è da vedersi nel modo con cui l'artista raggiunge la sommità della torre e riesce a vedere le Alpi lontane e la pianura sottostante. In un passo di *Pierre* (Book XXI) Melville scrive:

But, as to the resolute traveller in Switzerland, the Alps do never in one wide and comprehensive sweep, instantaneously reveal their full awfulness of amplitude —... so hath heaven wisely ordained, that on first entering into the Switzerland of his soul, man shall not at once perceive its tremendous immensity; lest illy prepared for such an encounter, his spirit should sink and perish in the lowermost snows. Only by judicious degrees, appointed of God, does man come at last to gain his Mount Blanc and take an overtopping view of these Alps; and even then, the tithe is not shown; and far over the invisible Atlantic, the Rocky Mountains and the Andes are yet unbeheld...

è una specie di morte (cfr. R. CHASE, *Herman Melville. A Critical Study*, New York, 1949, p. 216).

9. Ciò si chiarisce in un passo di un altro racconto di Melville, « The Encantadas, Sketch 3, Rock Rotondo » (LEYDA, *Complete Stories, cit.*, p. 60). Del resto Melville usa spesso il vedere come simbolo fisico di conoscere (cfr. FOGLE, *Melville's Shorter Tales, cit.*, p. 94).

Bannadonna non ha voluto salire per gradi, ha voluto raggiungere le Alpi non con sforzo e fatica, ma dall'alto della sua torre e perciò è stato schiacciato dalla subitanea immensità di ciò che ha veduto. Il peccato di Bannadonna è un peccato di orgoglio e sprezzo per i limiti posti alla conoscenza umana.

Ciò è confermato dal paragone dell'opera di Bannadonna con la torre di Babele¹⁰ che è sempre stata simbolo di orgoglio umano.¹¹ Nella immagine della torre di Babele vi è anche un'altra traccia per cogliere pienamente il significato simbolico della torre. Questa immagine infatti, ricorre spesso nell'opera di Melville nella descrizione delle grandi città moderne ed è quindi importante perché ci permette di vedere che la torre è anche il simbolo della città moderna dove tutto è pietra, dove vivere è una specie di morte.¹² Questo aspetto della torre si chiarirà maggiormente con l'introduzione, nel corso della novella, dell'automa che rappresenta uno degli aspetti più importanti della città: la macchina.

Terminata la costruzione della torre, Bannadonna si accinge alla fusione delle campane di cui la maggiore, la grande campana dell'orologio, doveva essere adornata da figure rappresentanti le ore.

L'accostamento delle due immagini rende chiaro il significato sessuale del racconto. Da questo punto di vista la novella è stata studiata dal Chase¹³ che ne ha esaminati tutti i simboli. Per il Chase *The Bell-Tower* sviluppa alcune immagini di *Pierre*. I simboli della torre e della campana corrispondono rispettivamente al personaggio di Pierre e di Isabel. La campana ha, infatti, la funzione che nel romanzo ha il personaggio di Isabel¹⁴ che è contrapposta a Lucy, la luce, la dimensione della chiarezza, della comprensione; Isabel è la donna oscura

10. LEYDA, *Complete Stories, cit.*, p. 355.

11. Genesi, II, 4.

12. Cfr. J. BAIRD, *Ishmael*, Baltimore, 1956, p. 34 ss.

13. *Herman Melville, cit.*, pp. 122-125.

14. Nota il Chase che Isabel, chiamata anche Bell, rappresenta il suono; le immagini usate per il suo personaggio sono tutte immagini uditive (la sua voce « peals »).

che si abbatte su Pierre e lo porta alla distruzione come la campana abatterà la torre di Bannadonna.¹⁵ La campana rappresenta dunque l'elemento femminile, oscuro, caotico, che cerca di distruggere la realtà¹⁶ e l'intera novella viene a essere interpretata come mito di castrazione. Certo l'interpretazione sessuale, data dal Chase, costituisce uno dei possibili e molteplici punti di vista da cui si può considerare la novella. Perché infatti l'intuizione artistica di Melville è in grado di cogliere certi aspetti e certi problemi della psicologia umana che la moderna psicologia del profondo elaborerà su base scientifica.

Nella campana si realizza inoltre, in modo ancora più visibile, la fusione e confusione fra organico e inorganico.¹⁷ Durante la operazione di fusione un operaio, che con il suo terrore minacciava di rovinare l'opera, viene ucciso da Bannadonna con un colpo del pesantissimo mestolo. Una scheggia, che schizza dal cranio dell'uomo colpito, cade dal metallo in fusione e provoca una falla nella superficie della campana. Bannadonna, con un procedimento segreto, riesce a coprirla, ma rimarrà nell'opera un punto debole, il punto da cui partirà la frattura maggiore che provocherà il crollo della campana. Il significato di questo episodio è molto complesso e va visto in varie prospettive. Da una parte impersona il senso di colpa insito in ogni azione umana, e ciò è confermato da Melville stesso che, nella conclusione della novella, afferma « So the bell's main weakness was where man's blood had flawed it »; d'altra parte con esso l'autore riprende il mito della vittima murata nell'edificio per garantirne l'eternità precorrendo così psicologi ed antropologi moderni.¹⁸

15. Il Chase spiega questo nome associando « Banna » al verbo « to ban » (impedire, interdire) e pensa a un uomo « banned » — da una fanciulla (donna).

16. Conferma di questo si può trovare nella novella *I and my Chimney*, che Melville pubblicò nel marzo del 1856, dove la moglie e le figlie del narratore che vogliono distruggere il camino sono appunto paragonate alle campane (LEYDA, *The Complete Stories*, cit., specie p. 393).

17. FOGLE, *Melville's Shorter Tales*, cit., p. 64.

18. E. ZOLLA, « Il linguaggio di Pierre », in *Studi Americani* n. 3, Roma, 1957.

La prova maggiore della propria abilità Bannadonna voleva darla appunto con la fusione della campana, che doveva essere enorme, senza precedenti sia per bellezza che per grandezza. I magistrati avevano tentato di metterlo in guardia dicendogli che « ... though truly the Tower was Titanic, yet a limit should be set, to the dependent weight of its swaying masses »; ma Bannadonna non solo aveva portato a termine la fusione, ma aveva anche fatto issare la campana in cima alla torre.

La campana assume così un nuovo significato. L'enormità di essa è l'audacia stessa di Bannadonna, contro cui i magistrati, che rappresentano la saggezza tradizionale,¹⁹ tentano di metterlo in guardia. La sproporzione fra l'altezza della torre e la enormità della campana impedisce all'artista di realizzare un'opera duratura. Dopo la sua morte, infatti, la campana sarà ristabilita al suo posto, ma per poco, chè un terremoto, sopraggiunto un anno dopo il compimento dell'opera, farà crollare l'intera torre, che non sopporta il peso sproporzionato delle campane.

Come al compimento della torre, così all'installazione delle campane segue una festa solenne a cui partecipa l'intera cittadinanza.

Nei mesi seguenti Bannadonna si ritira nella torre a lavorare a un suo progetto segreto: « something for the belfry, intended to complete it, and surpass all that had gone before ».

La reclusione di Bannadonna, se da una parte serve a Melville per creare intorno all'automa e al suo creatore un'atmosfera di mistero, d'altra parte è significativa perchè rappresenta simbolicamente l'isolamento dell'artista, il suo allontanamento dalla corrente vera della vita. Bannadonna, chiuso nella sua solitudine, non riceve con piacere i magistrati, li tratta con un rispetto dietro cui si scorge il disprezzo di chi si sente superiore alle paure e ai pregiudizi dei comuni mortali. Dopo averli dunque rassicurati contro i loro timori con risposte sardoniche che nel loro *humor* richiamano le risposte di Amleto

19. FOGLE, *op. cit.*, p. 65.

al vecchio Polonio e ai cortigiani, Bannadonna congeda più in fretta che può i magistrati e, quando questi escono dalla torre, scende silenziosamente e chiude la porta dietro di essi, suggellando così il proprio isolamento.²⁰

Durante il periodo di reclusione Bannadonna lavora ad un progetto segreto, un automa meccanico che dovrebbe battere le ore. Da questo momento figura centrale della novella diviene l'automata, che attira l'attenzione dell'intera cittadinanza, suscitando le più svariate supposizioni e paure. L'introduzione di questo nuovo tema, la creazione di una macchina perfetta destinata a sostituire l'uomo, dà alla novella un significato più ampio e insieme più specifico. L'immagine della torre, della costruzione in altezza, come si è visto, è simbolo di orgoglio umano, del desiderio di toccare il cielo, e il crollo della torre è la condanna di quell'orgoglio. Con la introduzione dell'automata il tema si arricchisce, perché vi si scorge il commento di Melville su qualche cosa di più attuale, la macchina.²¹ L'esame del progetto e degli intenti di Bannadonna permetterà di comprendere l'atteggiamento di Melville verso la civiltà contemporanea.

Melville ci presenta l'automata subito circondato da un alone di mistero e di ambiguità. Esso viene portato sulla torre coperto da un drappo che non permette di scorgerne le fattezze, come si usava fare per le opere di scultura. Sembra infatti una statua, ma mentre viene issato pare quasi che non sia del tutto rigido, e infine quando, giunta in cima alla torre, « the hidden thing ... seemed almost of itself to step into the belfry ... », a shrewd old blacksmith present ventured the suspicion that it was but a living man ». I magistrati seguono la statua sulla torre e di fronte alla figura chiusa nel drappo, sdrucito in parte dove dovrebbe essere il volto, sono presi da timore. La statua « seemed now to have changed attitude »,

20. In tutta la scena della visita dei magistrati a Bannadonna c'è un gioco di ironia e di disprezzo, che si esprime nelle risposte argute di Bannadonna, negli appellativi fin troppo deferenti con cui si rivolge ai magistrati. (LEYDA, *Complete Stories*, cit., pp. 359-364).

21. ZOLLA, « Il linguaggio di Pierre », cit., pp. 91 e 92.

ed essi pensano di aver visto un leggero movimento sotto il domino, e osservano in un angolo una tazza di terracotta, in parte incrostata, e uno dei due sussurra all'altro « that this cup was just such a one as might, in mockery, be offered, to the lips of a brazen statue, or, perhaps, still worse ».

Bannadonna spiega ogni cosa in modo logico e razionale: la coppa serve a provare le condizioni del metallo in fusione, i rumori che i magistrati sentono mentre scendono le scale della torre, sono dovuti alla caduta di intonaco, ma anche nelle sue parole si rivela la ambiguità dell'automa.²²

La creazione di Bannadonna si presenta dunque come un essere ambiguo, animato e inanimato, di ferro ma dotato forse di vitalità. La sua vista lascia sgomento nel cuore dei magistrati che pensano quasi che Bannadonna « though without a flesh and blood companion, for all that, would not be left alone ».

Lo sgomento suscitato da un meccanismo era stato espresso da Melville nella già ricordata novella *The Tartarus of Maids*, che ha molti punti di contatto con *The Bell-Tower*. In *The Tartarus of Maids* Melville narra, in prima persona, la visita di un venditore di semi a una cartiera sperduta in una fredda valle, dove lavorano schiere di pallide ragazze che consumano la loro vita in silenzio di fronte a macchine inflessibili. La vita dell'uomo è completamente annullata: « Nothing was heard but the low, steady overruling hum of the iron animals. The human voice was banished from the spot ». Simile a quella dei magistrati è la reazione del narratore davanti alla enorme macchina che produce la carta: « Something of awe now stole over me ... Always, more or less, machinery of this ponderous, elaborate sort strikes, in some moods, strange dread into the human heart, as some living, panting Behemoth might ». Il paragone biblico rende più chiara la natura ambi-

22. Parlando di questo ai magistrati Bannadonna, in quella che pare una svista dice: « When Haman there, as I merrily call him, — him? It I mean — ... » Nel riferimento ad Haman (*Ester* III, 1 e ss.) c'è allusione al destino di Bannadonna. Haman era infatti il tiranno che voleva impiccare Mordecai e fu invece impiccato alla forca che aveva preparato.

gua della macchina e il timore che ispira. Behemoth è un animale enorme, una delle meraviglie del creato che Dio descrive a Giobbe per fargli intendere la sua finitezza e meschinità. Nella descrizione biblica l'animale è paragonato alle cose inanimate.²³ La sua forza è tanto potente, brutta, che evoca non già un essere vivente, ma la pura forza meccanica. Proprio l'ambiguità fra vita e meccanicità, che riappare nelle immagini di Melville, riempie di paura sconosciuta il cuore del visitatore della cartiera e quello dei magistrati che visitano Bannadonna.

Il terrore dei due uomini è accolto da Bannadonna con un certo disprezzo ed egli, quasi divertito dai loro timori, copre l'automa e tenta di interessarli alle meraviglie della sua arte. Durante il periodo di reclusione Bannadonna aveva anche continuato ad abbellire le campane. In particolare attirava l'attenzione, per la finezza dell'esecuzione, la grande campana dell'orologio, intorno alla quale erano rappresentate le ore che danzavano tenendosi per mano. I magistrati rimangono in ammirazione di fronte all'opera di Bannadonna e dichiarano: « ... this bell excels all else ». Bannadonna, da vero artista, non è del tutto soddisfatto. Nonostante questo, però, molto presto, il giorno dopo, precisamente all'una, si udrà il primo rintocco.

Tutto il discorso di Bannadonna è pieno di sarcasmo e disprezzo. Egli non si cura affatto né dell'opinione pubblica, né di quella dei magistrati. Lavora unicamente per compiere la propria opera, per renderla il più possibile perfetta senza altro scopo che la perfezione.²⁴ L'atteggiamento sardonico di Bannadonna, la sua mancanza assoluta di qualsiasi sentimento

23. *Giobbe* 40 e 41: « Ecco Behemoth che io ho fatto insieme con te ... Indura esso la sua coda come un cedro, i tendini delle sue cosce sono avviluppati, le sue ossa sono come canne di bronzo, la sua cartilagine come lamine di ferro... Il suo corpo è di scudi fusi assieme composto di squame che combaciano ... ».

24. Questo si nota chiaramente nella risposta che dà ai magistrati che gli chiedono quando sarà pronto: « To-morrow, Eccellenza, if you listen for it, — or should you not, all the same — ... » (LEYDA, *op. cit.*, p. 361).

al di fuori del desiderio di rendere perfetta la propria opera, desiderio che risecca ogni senso di comprensione umana, sono condannati da Melville.

Si trova qui conferma della vicinanza, in quegli anni, di Melville a Hawthorne, della risonanza di taluni temi di quest'ultimo nell'opera di Melville. È infatti motivo ricorrente sia nelle novelle che nei romanzi di Hawthorne che l'inaridirsi del cuore, la perdita di contatto con le calde realtà della vita son dovuti al volgersi dell'uomo, per puro interesse intellettualistico, a un unico scopo, sia esso la ricerca scientifica o il compimento di un'opera d'arte.

Nelle novelle *The Prophetic Pictures* e *Downe's Wooden Image* Hawthorne espresse il suo atteggiamento nei confronti dell'artista, notando le difficoltà e le incomprensioni che egli deve affrontare per compiere la propria opera, ma non giustificando, in nome di essa, la mancanza di amore e simpatia per gli altri uomini. Il pittore della novella *The Prophetic Pictures* scrutava i lineamenti più profondi dei suoi modelli; ma si interessava ad essi solo ai fini della propria arte, senza curarsi affatti dei destini delle persone. Per questa fredda indifferenza per tutto ciò che è al di fuori della propria arte il pittore « Like all other men around whom an engrossing purpose wreathes itself, was insulated from the mass of human kind ». ²⁵

Sia Melville che Hawthorne, pur avendo coscienza della missione dell'artista ed essendo consapevoli della necessità di perseverare nonostante le incomprensioni e la solitudine ²⁶, sentivano che tale isolamento non dipendeva solo dal mancato riconoscimento della loro opera da parte degli altri, ma anche da se stessi. Melville in particolare in questo periodo, dopo l'insuccesso delle due opere maggiori, *Moby Dick* e *Pierre*,

25. NATHANIEL HAWTHORNE, *The Prophetic Pictures* (da *Twice-Told Tales* in *The Complete Short Stories of Nathaniel Hawthorne*, New York, 1959).

26. HAWTHORNE, *The Artist of the Beautiful* (1844): « requisite for the ideal artist to possess a force of character that seems hardly compatible with its delicacy; he must keep his faith in himself while the incredulous world assails him with its utter disbelief ». Questa affermazione dovette piacere

sentiva acutissimo questo isolamento e insieme si sentiva inaridito e tentava di rientrare in armonia con l'umanità.²⁷

The Bell-Tower ed altre novelle, scritte sempre fra il 1853 e il 1855²⁸, rappresentano il momento in cui Melville, colpito dall'insuccesso delle due opere che erano state il suo sforzo maggiore, fiaccato nello spirito e nel corpo²⁹, cerca di trovare una nuova via nell'arte e nel mondo. Se in *The Bell-Tower* vediamo rappresentata la condanna dell'isolamento dell'artista, e del sacrificio compiuto da questo di ogni umano rapporto in nome della propria vocazione artistica, in altre novelle è già prospettata una soluzione, e questa nell'abbandono a forme di vita più semplici e a contatto con l'umanità. Nella novella *The Happy Failure*, dove si narra di un vecchio che, dopo aver impiegato dieci anni con il solo scopo di costruire una macchina che prosciughi le paludi, quando vede fallire la propria opera, si accorge che essa aveva assorbito tutta la sua umanità, il fallimento dell'opera diventa la condizione necessaria alla risurrezione del cuore. In *I and my Chimney*³⁰, la

molto a Melville perché la sottolineò tre volte (MATTHIESSEN, *American Renaissance*, New York 1941, p. 223).

27. In una lettera a Hawthorne del giugno 1851, prima ancora di pubblicare *Moby Dick*, Melville scriveva: «...My development has been all within a few years past. I am like one of those seeds taken out of the Egyptian Pyramids, which, after being three thousand years a seed and nothing but a seed being planted in English soil, it developed itself, grew to greenness, and then fell to the mould. So I... But I feel that I am now come to the inmost leaf of the bulb, and that shortly the flower must fall to the mould». (*The Letters of Herman Melville*, edited by DAVIS and GILMAN, New Haven, 1960, p. 130).

28. Si vedano soprattutto le novelle: *The Happy Failure* (Luglio 1854), *The Fiddler* (Settembre 1854), *I and my Chimney* (Marzo 1856).

29. Al momento di finire *Moby Dick* così scriveva Melville ad Hawthorne (lettera già citata del giugno 1851): «...My dear Sir, a presentiment is on me — I shall at last be worn out and perish, like an old nutmeg-grater grater to pieces by the constant attrition of the wood, that is the nutmeg. What I feel most moved to write, that is banned — it will not pay. Yet, altogether, write the other way I cannot. So the product is a final hash, and all my books are botches» (*The Letters of Herman Melville*, cit., p. 128).

30. LEYDA, *The Complete Stories*, cit., pp. 373-408. Un esame di questa novella e un confronto di essa con *The Bell-Tower* si ha in S. C. WOODRUFF, «Melville and his chimney», in *P. M. I. A.*, vol. XXV, June, 1960.

adesione completa, viscerale alla realtà rappresentata dal cammino, anche se tale realtà è irrazionale, è condizione di vita piena per il protagonista.

Alla luce di queste brevi novelle si può comprendere meglio la ragione del silenzio di Melville dopo il 1856 e perché, dopo la pubblicazione del *Confidence-man* avvenuta nel 1857, egli abbandonò la narrativa per dedicarsi a una forma più interiore di arte, la poesia, da cui certo non si aspettava la fama che aveva raggiunto con le prime opere, ma in cui continuava la sua ricerca.

The Bell-Tower rappresenta forse il momento più difficile, il momento cioè in cui l'autore si sentiva sconfitto, schiacciato dalle proprie opere. In questo senso si può dar ragione a Leon Howard³¹, che la interpreta come commento di Melville alla propria carriera di scrittore, anche se non mi sembra si possa fare un paragone così diretto fra il destino di Bannadonna e quello di Melville. Melville infatti non era del tutto partecipe del destino di Bannadonna perché ne riconosceva l'errore e condivideva un poco il senso di paura che provavano i magistrati di fronte all'artista.³²

La mancanza di umanità nell'atteggiamento di Bannadonna, il suo volontario isolarsi dagli altri, è proprio ciò che colpisce maggiormente i magistrati. Il più giovane di essi, « a kind-hearted man », si accorge che, sotto l'apparente deferenza dell'artista si cela un certo disprezzo e si volge, quasi cercando l'umanità di Bannadonna nelle sue opere, a guardare le figure rappresentate sulla campana. Egli è colpito, come per un presentimento, dallo sguardo della fanciulla che rappresenta l'ora Una; « Una's face looks just like that of Deborah³³,

31. *Herman Melville, cit.*, p. 223.

32. Scriveva Melville a Hawthorne nel 1851, a proposito della novella di quest'ultimo *Ethan Brand*: « By the way ... I read *The Unpardonable Sin*. He was a sad fellow, that Ethan Brand... It is a frightful poetical creed that the cultivation of the brain eats out the heart... I stand for the heart... » (*The Letters of Herman Melville, cit.*, p. 129).

33. *Giudici*, IV. La profetessa che spinse Barac ad andare contro Sisera che comandava l'esercito di Jabin che aveva sotto di sé Israele. Melville

the prophetess, as painted by the Florentine Del Fonca » è il commento del più anziano. L'allusione biblica, completata più tardi quando Bannadonna verrà paragonato a Sisera³⁴, è significativa perché precorre la fine dell'artista ucciso dal martello dell'automa come Sisera dal piolo di Giaele³⁵, e insieme chiarisce il peccato di Bannadonna. Il grande meccanico vuol superare i limiti imposti all'uomo. È empio perché la sua ambizione si estende al regno di Dio e perciò viene paragonato a Sisera, nemico inutile di Dio, perché impotente.³⁶

Anche la spiegazione che Bannadonna dà della differente espressione di Una è illuminante per cogliere il significato di questo episodio. L'artista spiega infatti ai magistrati, che in arte è impossibile creare duplicati, e li esorta ad osservare le espressioni, tutte leggermente diverse, delle altre undici fanciulle. In questa spiegazione si nota come Bannadonna, nonostante il suo desiderio di creare un meccanismo perfetto, infallibile, resti del tutto uomo e artista. E l'espressione di Una³⁷, l'estro con cui crea queste figure, manifestano la sua umana debolezza, che è un pregio in sè, ma si rivela un difetto se confrontata con la precisione meccanica.

L'errore di Bannadonna è di aver confuso l'uomo e la macchina, di aver creduto che si potesse glorificare l'uomo con l'uso razionale della macchina come strumento, di aver presunto di poterla usare senza esserne alterato o infestato³⁸,

aveva interesse per la pittura e forse aveva presente qualche quadro che la rappresentava. Il nome del pittore è però un'invenzione.

34. La lotta di Sisera è inutile perché, come è detto in *Giudici* V, 20: « le stelle restarono nelle loro orbite e nel loro corso combatterono contro Sisera ».

35. *Giudici*, IV, 21. Cfr. anche la poesia « In a Bye-Canal » in *Collected Poems of Herman Melville*, cit., p. 177.

36. Cfr. E. S. OLIVER, Edizione critica dei *Piazza Tales*, New York, 1948, p. 250.

37. Lo strano sorriso di Una che agli occhi dei magistrati appare una imperfezione, ricorda la voglia che marca il viso della bellissima donna nel racconto di Hawthorne *The Birthmark*. E così l'atteggiamento di Bannadonna è simile a quello dello scienziato Aylmer, che vuole ad ogni costo cancellare il segno dal volto della moglie. La ricerca della perfezione, incompatibile con la natura umana, è in entrambi.

38. FOGLE, *Melville's Shorter Tales*, cit., p. 69.

ma la sua morte dimostra che ciò non è possibile. Egli muore perché, da vero artista, si distrae cercando di rendere perfetta l'espressione di Una, e dimentica l'automa che, con meccanica precisione, all'ora fissata doveva battere l'ora proprio nel punto in cui la mano di Una stringeva quella di Dua. Quando l'artista viene trovato morto, infatti, giace ai piedi di Una, ucciso dalla propria creatura. E il sorriso di Una, che Bannadonna non aveva spiegato, assume un significato importante: Una, nella *Faerie Queene* di Spenser, rappresenta la verità e Talus, l'uomo di bronzo, è suo schiavo e, con una spada di ferro, scopre la falsità e proclama la verità.³⁹

Anche Bannadonna è, come Pierre, un « fool of Truth », egli pretende non solo di poterla raggiungere, ma di poterla addirittura ricreare. E nell'ora fatale, quando l'automa da lui inventato avrebbe dovuto far risuonare sulla campana la voce della verità, egli è colpito dal suo servo proprio con lo stesso mezzo che aveva creato per rivelarla.

La parte della novella che segue l'ora fatale che avrebbe dovuto segnare l'inaugurazione dell'orologio e si rivela invece l'ora della tragedia, seppure meno intessuta di immagini, è però importantissima per determinare il significato della figura dell'automa e quindi dell'intera novella. In questa parte, in cui maggiore si sente, come vedremo, l'influenza di Hawthorne⁴⁰, Melville spiega le ragioni più segrete che avevano spinto Bannadonna alla costruzione del suo automa.

Sulle ultime ore dell'artista si fanno solo supposizioni; nessuno ne ha esatta conoscenza, perché anche i magistrati, che giunsero per primi sulla torre, non videro che la scena finale, quando tutto era già avvenuto e Bannadonna giaceva, insanguinato, ai piedi dell'automa.

39. *Faerie Queene*, V, I, 22.

40. Già nell'impostazione del racconto degli ultimi istanti di Bannadonna si nota la influenza di Hawthorne e della moda del romanzo gotico di cui questi si era servito per approfondire la critica allegorica della società in cui viveva. Anche l'ambiente italiano, che è elemento del romanzo gotico, è probabilmente ispirato dagli scritti di Hawthorne, in particolare dalla novella *Rappaccini's Daughter* (1844).

Questa scena contiene in sé tutto lo sviluppo della vicenda. Come all'inizio una descrizione altrettanto precisa aveva dato la sintesi della novella: la torre e il suo crollo finale, accennando anche, con il paragone fra il pino e la torre, il motivo principale di essa, l'ambiguità fra l'organico e l'inorganico, così questa scena riassume in sé il fato dell'artista.⁴¹ Da essa deriveranno tutte le supposizioni e spiegazioni degli intenti di Bannadonna. Dopo di essa la narrazione subisce una battuta di arresto per dare posto appunto alla spiegazione delle intenzioni più segrete del grande meccanico.

Della serie di supposizioni, molte delle quali implicano fattori soprannaturali, Melville avverte che l'unica valida e tramandata fino a noi è quella di « some few less unscientific minds », che pensavano di aver penetrato non solo gli eventi, ma anche gli intenti dell'artista. La narrazione, come si vede, prosegue su un piano di ambiguità: da una parte, infatti, Melville dà una versione che spieghi i fatti in modo razionale, dall'altra suggerisce sempre qualche cosa di misterioso. La stessa spiegazione che darà non è affatto completa, ma sarà riferita perché è la sola.

Anche per il meccanismo dell'orologio Bannadonna volle cercare qualche cosa di straordinario. Al suo tempo le campane venivano fatte suonare per mezzo di corde, oppure per percussione esterna di un meccanismo o di uomini situati nella cella campanaria. Si pensa che Bannadonna, osservando i movimenti dell'uomo che batteva le ore abbia ideato il suo progetto. La figura umana infatti, osserva Melville, vista dal basso perde completamente le sue caratteristiche, i suoi gesti non esprimono più volontà, sembrano i movimenti automatici dei bracci del telegrafo.⁴² Bannadonna, guardando la figura umana da lontano, non ne considera più l'elemento umano, ma invece

41. Elemento importante di questa scena è il cane la cui rapida apparizione e altrettanto rapida scomparsa sono un mezzo per suggerire la presenza diabolica. Il cane del resto, nella tradizione popolare, è incarnazione tradizionale del demonio. Cfr. per Melville: S. PEROSA, Introduzione a *L'uomo di fiducia*, Venezia, 1961, p. XXIV. Cfr. *Ethan Brand* di Hawthorne.

42. LEYDA, *The Complete Stories*, cit., pp. 367-368.

l'elemento puramente meccanico, la forza e il modo con cui l'uomo batte sulla campana. Perde il senso delle proporzioni e pensa di creare un meccanismo che abbia la stessa funzione dell'uomo, che si muova, cammini, batta l'ora e torni al suo posto, che sostituisca, insomma, in tutto l'uomo, abbia il potere di muoversi, « and, along with that, the appearance, at least, of intelligence and will ».

Anche qui è presente la confusione di valori umani e meccanici. L'uomo non è più considerato nella sua realtà umana, ma solo come mezzo di esperimento scientifico.⁴³

Ma il disegno di Bannadonna, secondo quanto si afferma, non si limitava a questo. L'uomo meccanico che doveva battere le ore, non era che la prima prova di un meccanismo ancora più perfetto: « A sort of elephantine Helot, adapted to further, in a degree scarcely to be imagined, the universal conveniences and glories of humanity; supplying nothing less than a supplement to the Six Days' Work; stocking the earth with a new serf, more useful than the ox, swifter than the dolphin, stronger than the lion, more cunning than the ape, for industry an ant, more fiery than serpents, and yet, in patience, another ass ». Talus avrebbe dovuto chiamarsi l'Iloa perfetto, schiavo di Bannadonna e attraverso questo dell'uomo, che avrebbe perfezionate e riunite in sé le qualità di tutti gli esseri viventi.⁴⁴

Melville osserva qui la completa sostituzione delle macchine all'uomo e a tutte le creature di Dio. Questo tema sarà ripreso successivamente nel *Confidence-man*⁴⁵, precisamente al capitolo XXII, dove Pitch, il missouriano, teorizza appunto la prossima sostituzione della macchina all'uomo. Presto « the human animal », che del resto per Pitch « is for most work-purposes, a losing animal », sarà sostituito completamente dalla macchina, non servirà più a nulla, sarà un fossile, un avanzo

43. Cfr. HAWTHORNE, *Rappaccini's Daughter* (1844) (*The Complete Short Stories... cit.*, p. 260).

44. LEYDA, *The Complete Stories, cit.*, p. 368.

45. H. MELVILLE, *The Confidence-man*, New York, 1949, cap. XXII, p. 140.

di un'era passata e si arriverà al punto che si andrà a caccia di garzoni come di opossum.

L'accostamento con il *Confidence-man* serve soprattutto a chiarire l'atteggiamento di Melville verso certi aspetti della società contemporanea. È, infatti, molto evidente nello svolgimento del capitolo XXII del *Confidence-man*, come del resto in tutto il libro, che Melville ha un atteggiamento critico nei confronti della nuova civiltà industriale nella forma che essa aveva assunto in Inghilterra fra la fine del '700 e i primi decenni dell'800. Di una civiltà, cioè, in cui non trova più posto l'uomo singolo, quasi schiacciato dal progresso. In essa, infatti, l'introduzione delle macchine, oltre a immettere nel ciclo produttivo donne⁴⁶ e ragazzi, il cui lavoro veniva a sostituire parzialmente quello degli uomini, e a scatenare così crisi di disoccupazione, segnava quella rottura del processo unitario proprio dell'artigiano, che pone il lavoratore moderno in posizione di passivo spettatore, se non addirittura di schiavo⁴⁷, di un processo di cui non vede né l'inizio né il termine.⁴⁸

Se nel *Confidence-man* Melville osserverà come le macchine stiano a poco a poco sostituendo l'uomo, in *The Bell-Tower* egli esamina anche lo spirito che spinge l'uomo a costruirle e il metodo che impiega per giungere alla creazione di meccanismi sempre più perfetti. Ciò che spinge Bannadonna a perfezionare il suo automa e a farne « a supplement of the Six Days' Work » è il desiderio di favorire in tutto « the universal conveniences and glories of humanity ».

Anche Hawthorne aveva colto lo spirito con cui la moderna civiltà vuole in ogni modo sollevare l'uomo da ogni fatica, rendere il più possibile scorrevole e piano il suo viag-

46. Cfr. MELVILLE, *The Tartarus of Maids*, (1854) (LEYDA, *The Complete Stories*, cit., pp. 195-211).

47. Si ricordi qui la terza citazione fatta da Melville all'inizio del racconto: « Seeking to conquer a larger liberty, man but extends the empire of necessity ».

48. La prima caotica reazione all'introduzione della macchina fu costituita dal luddismo, cioè dalla tendenza dei lavoratori a distruggere nelle macchine quelli che, in luogo di strumenti di progresso, si rivelano strumenti di immiserimento e di avvilitamento.

gio terrestre. Nella novella *The Celestial Railroad* (1843), rifacimento in termini moderni del *Pilgrim's Progress* di John Bunyan, Hawthorne ironizza sul desiderio di comodità e sulla poca profondità del sentimento religioso del suo tempo. Invece di viaggiare a piedi, con il grosso fardello sulle spalle, come i pellegrini di Bunyan, i moderni pellegrini viaggiano su una modernissima ferrovia. Tutte le difficoltà incontrate da Cristiano sono state appianate per mezzo di abili accorgimenti tecnici, e nella stessa Fiera della Vanità nessuno si oppone più ai pellegrini, tanto che la maggior parte di essi trova più comodo fermarvisi invece di proseguire il viaggio verso la città celeste. Di questo racconto Melville sottolineò vari passi⁴⁹, mostrando chiaramente di partecipare in pieno a questa visione della civiltà contemporanea, in cui l'uomo, non dovendo più lottare, rischia di essere trascinato senza più libertà, ben lontano dalla città celeste, nel fiume dell'inferno.⁵⁰

Nell'esaminare, dunque, lo spirito della nuova civiltà e la ragione che spinge lo scienziato moderno a creare i suoi meccanismi, i due artisti giungono a un atteggiamento simile e all'intuizione che questo progresso porterà a un gelo di morte e renderà impotente qualsiasi sforzo di comprensione umana.

Ma ancora più interessante del fine propostosi da Bannadonna e dello spirito che lo anima, è l'esame dei mezzi con cui l'artista si accinge a realizzare il suo progetto. L'Ilota perfetto, lo schiavo che Bannadonna voleva creare, non aveva nulla a che fare con le assurde chimere del suo tempo, quali i disegni di Alberto Mago e di Cornelio Agrippa, perché i mezzi che Bannadonna, secondo le più attendibili supposizioni, avrebbe impiegati per realizzare un progetto così ardito erano limitati all'ambito della ragione.⁵¹

Per dare un esempio di progetti pazzeschi, simili per audacia a quello di Bannadonna, Melville ricorda Alberto Mago

49. Cfr. MATTHIESSEN, *American Renaissance, cit.*, p. 198.

50. La conclusione del racconto di Hawthorne rappresenta bene questa fatale corsa della civiltà verso il fiume infernale (HAWTHORNE, *The Complete Short Stories, cit.*, p. 306).

51. LEYDA, *The Complete Stories, cit.*, p. 369.

e Cornelio Agrippa. La menzione di questi due filosofi che, come vedremo, chiarisce la posizione di Bannadonna, è anche molto importante perché mostra come i racconti di Hawthorne, in particolare le raccolte *Twice-Told Tales* e *Mosses from an Old Manse*, avessero impressionato la fantasia di Melville e permette di cogliere, molto probabilmente, la fonte della idea melvilliana dell'automa. In due racconti di Hawthorne, *The Birthmark* (1842) e *The Artist of the Beautiful* (1844), in cui Hawthorne rappresentò lo scienziato e la sua ricerca, sono citati questi due filosofi.⁵²

Le due novelle sono contenute nel volume *Mosses from an Old Manse* che Melville lesse e annotò nel 1850⁵³, e di cui fece poco dopo una recensione.⁵⁴ In essa Melville esprimeva tutta la sua ammirazione per Hawthorne e mostrava quanto lo avesse colpito la lettura delle *Mosses*. Entrambi i racconti hanno molti punti di contatto con *The Bell-Tower*, e probabilmente lo scrittore li aveva presenti, specie nell'esame dell'atteggiamento di Bannadonna verso le tendenze irrazionali del suo tempo.

È significativo che proprio in essi Hawthorne parli di Alberto Magno e di Cornelio Agrippa. L'accento più importante per noi è quello fatto in *The Artist of the Beautiful*, perché in questa novella Hawthorne non si limita a ricordare gli antichi filosofi⁵⁵, ma riferisce anche, per bocca del protagonista Owen Warland, la leggenda dell'uomo di bronzo costruito da Alberto Magno, quella della testa di bronzo di frate Bacone e altre leggende concernenti meccanismi piccolissimi ma

52. È da notare che mentre Hawthorne in ambedue i racconti parla di Albertus Magnus, Melville scrive invece Albertus Magus, forse per mettere l'accento sulla scienza come magia e far risaltare meglio l'atteggiamento di Bannadonna.

53. Cfr. LEYDA, *The Melville Log*, cit., pp. 379 e 380.

54. « Hawthorne and his Mosses », pubblicata sul *Literary World* nell'Agosto del 1850 con lo pseudonimo di « A Virginian Spending July in Vermont ».

55. In *The Birthmark* è solo detto che fra i volumi della biblioteca di Aylmer, lo scienziato, vi erano opere di Alberto Magno, Cornelio Agrippa, Paracelso e il famoso frate che creò la testa di bronzo (Bacone).

perfetti.⁵⁶ Nella suddetta novella, inoltre, a conferma della importanza di essa per la composizione di *The Bell-Tower*, troviamo uniti al motivo dell'automa, quello della costruzione di orologi e quello della danza delle ore.⁵⁷ Tali motivi, che provenivano quasi certamente a Hawthorne da alcuni racconti di romantici tedeschi, impressionarono anche la fantasia di Melville, che in queste novelle trovò, per suggerimento fornitogli dagli scritti di Hawthorne, una delle sue fonti.⁵⁸

Anche la figura dell'automa, che è motivo della tradizione popolare, si trova nelle opere dei romantici tedeschi.

L'idea del Golem⁵⁹, dell'uomo di argilla che si anima per magia, deriva dalla tradizione tardo giudaica. Si pensava già in tempi antichi che alcuni rabbini avessero il potere di creare uomini artificialmente, usando come materia l'argilla e animandoli per magia. Il Golem doveva avere la funzione di schiavo, ma bisognava impedire che esso diventasse troppo potente. In questo mito magico-cabalistico si manifestava il desiderio dell'uomo di penetrare il segreto della vita e di impossessarsene.

56. HAWTHORNE, *The Complete Short Stories, cit.*, p. 431.

57. Owen Warland, infatti, si diletta di collegare con gli orologi meccanismi musicali, e spesso, raffigurava su di essi le dodici ore, ora liete ora tristi, secondo volesse rappresentare una danza o una processione funebre. (HAWTHORNE, *The Complete Short Stories, cit.*, p. 424).

58. Tra il 1824 e il 1827, Carlyle tradusse alcune novelle dei Romantici tedeschi, in particolare Hoffman. Queste traduzioni, raccolte nel volume *German Romance*, ebbero larga diffusione in America (Cfr. B. TECCHI, *I romantici tedeschi*, Napoli 1959, p. 114). Melville prese in prestito dall'amico Duyckink il *German Romance* (ed. Boston 1851) due volte, la prima nel giugno, la seconda nel settembre del 1850 (Cfr. LEYDA, *The Melville Log, cit.*, pp. 376 e 396).

59. Il nome di *Golem* deriva dalla leggenda di Adamo del tardo giudaismo, secondo cui il primo uomo fu creato come « Golem », cioè immagine senza forma, gigantesca, e di due sessi (Salmo 139, 16). Più tardi Dio vi infuse l'anima e divisò i sessi. La parola assunse, nella letteratura e nella concezione più tarda, il significato di un corpo umano senza anima, gigantesco, creato artificialmente (Cfr. *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens*, Berlin und Leipzig, 1930-31). Per l'interpretazione tardo giudaica del primo uomo creato con ambedue i sessi cfr. P. BAYLE, *Dictionnaire Historique et Critique*, V ed., Amsterdam 1734, 5 voll., articolo ADAMO, nota F.

Del resto, fin dall'antichità, riaffiorano sempre, passando nel medioevo, leggende di statue viventi e uomini non umani.⁶⁰ Nel '600, per influsso della cabbala, la leggenda del Golem fu ripresa ed ebbe larga fortuna, perché si collegava con il desiderio, vivissimo allora, per la diffusione dell'alchimia e della magia, di penetrare i segreti della natura con mezzi soprannaturali. Il motivo dell'automa umano, infine, ripreso nel '700, fu elaborato poeticamente dal romanticismo tedesco e ha avuto fortuna sino agli inizi del '900.⁶¹

Nella forma, però, che la leggenda assume in Melville, è probabile la derivazione da un'altra fonte, che può essere determinata partendo dal riferimento che sia Hawthorne che Melville fanno nelle rispettive novelle ai due filosofi Alberto Magno e Cornelio Agrippa.

La conoscenza di questi due filosofi deriva, verosimilmente, sia a Melville che a Hawthorne, non da fonti dirette, ma dal *Dictionnaire* del Bayle. Il *Dictionnaire Historique et Critique* di Pierre Bayle, di cui la prima edizione uscì nel 1697,⁶² ebbe presto larghissima diffusione, e di esso furono fatte quasi subito edizioni inglesi.⁶³ Del *Dictionnaire* Melville acquistò una copia nel 1849 e probabilmente lo consultò a lungo come ci è testimoniato da una sua lettera all'amico Duyckink.⁶⁴

Negli articoli del *Dictionnaire* che riguardano Alberto Magno, Cornelio Agrippa e Ruggero Bacone, Bayle riferisce l'accusa di magia; anche se, per la sua posizione critica nei confronti della

60. Talus era un uomo di bronzo che, secondo la leggenda cretese, Efesto o Giove aveva donato a Minosse per proteggere Creta. La leggenda pare accenni all'uso di sacrifici umani.

61. Attirò per primo l'attenzione dei romantici tedeschi sulla Leggenda del Golem, Jakob Grimm, nel 1808. Achin von Arnim la riprese poi nella novella *Isabella d'Egitto* (1811); e da allora vi furono in tutto l'800 molte rielaborazioni; da Auerbach (*Spinoza*, 1837) e da Annette von Droste-Hülshoff (*Der Golem*, 1944) sino al romanzo di Meyrink (*Golem*, 1916).

62. Si citerà qui dalla V edizione, Amsterdam 1734, 5 voll.

63. La prima edizione inglese è del 1710: «*A Historical and Critical Dictionary*»... translated into English with many additions and corrections made by the author, 4 voll. Company Harper, etc.. London 1710, fol.

64. La lettera è del 5 aprile 1849. Cfr. LEYDA, *The Melville Log*, cit., p. 296.

tradizione di cui sono rimaste tracce anche in Melville e Hawthorne, egli ne parla solo per confutarla, è interessante vedere su che cosa tale accusa fosse fondata. Per Ruggero Bacone l'accusa di magia, derivante, secondo Bayle, dalla sua grande fama di astrologo, chimico e matematico, si deve soprattutto a una tradizione popolare inglese secondo la quale egli avrebbe creato una testa di bronzo che rispondeva alle sue domande.⁶⁵ Anche Alberto Magno veniva accusato di magia. Si diceva che si fosse occupato della pietra filosofale e inoltre avesse fabbricato una macchina simile ad un uomo che risolveva tutti i problemi che egli poneva.⁶⁶ L'esame più particolare dell'articolo del Bayle spiega ancora meglio la leggenda dell'uomo di bronzo.⁶⁷

È credenza popolare, riferisce Bayle, che si possano fare delle teste di bronzo con il favore delle costellazioni. A molti è stata attribuita la loro fabbricazione, ma Alberto Magno è stato giudicato molto più abile, perché si dice che abbia composto in questo modo un uomo intero impiegando trenta anni a forgiarlo sotto diverse costellazioni. Alcuni asseriscono che l'Androide fosse fatto di carne ed ossa, ma secondo arte non secondo natura. I moderni autori, però, giudicando ciò impossibile, hanno pensato che quelle figure fossero fatte di rame o di qualche altro metallo, sul quale si lavorava con il favore dei pianeti. Così, dice Bayle, Naudé,⁶⁸ per confutare le accuse fatte ad Alberto suppone che l'Androide fosse fatto di metallo, e mostra che non poteva né intendere, né volere, né servire di strumento al diavolo.

Gli articoli del Bayle avranno verisimilmente suggestionato la fantasia di Melville. Del resto lo scrittore ne aveva avuti presenti alcuni durante la composizione di *Moby Dick* e anche prima. Già in *White Jacket*, infatti, composto nell'estate del 1849, si può scorgere una traccia di Bayle nella allusione

65. BAYLE, *Dictionnaire, cit.*, articolo BACONE.

66. L'idea del busto che risolve i problemi dello scienziato è anche in Hawthorne, nella novella *Dr. Heidegger's Experiment* (*Twice-Told Tales*, 1842).

67. BAYLE, *Dictionnaire, cit.*, articolo ALBERTO MAGNO.

68. BAYLE, *op. cit.*, all'articolo ALBERTO MAGNO nota F., Bayle cita appunto NAUDÉ, *Apologie des Grandes Hommes*.

agli Gnostici. In *Moby Dick* i frequenti accenti al manicheismo e allo Zoroastrismo, la figura del Parsi Fedallah, sono fondati, almeno in parte, sulla lettura del dizionario del Bayle.⁶⁹

È quindi molto probabile che per la figura dell'automa, su suggerimento delle novelle di Hawthorne, Melville si sia ispirato alla leggenda dello Androide di Alberto Magno. Nell'articolo di Bayle, infatti, è suggerito anche il modulo dell'ambiguità. Bayle riferisce due tradizioni: la credenza popolare che vede nella creazione di un tal meccanismo qualche cosa di orrendo in cui si manifesta la presenza diabolica; e la spiegazione scientifica che lo ritiene una macchina perfetta che non può né parlare, né capire, né servire di strumento alle potenze infernali. Così anche in Melville vi è da una parte la « popular solution » che chiama in causa agenti soprannaturali e dall'altra quella scientifica.

Anche Cornelio Agrippa, riferisce Bayle, era accusato di essere mago, soprattutto per la presenza, nel suo laboratorio, di un cane nero che si pensava fosse il diavolo e gli suggerisse i segreti della sua scienza.⁷⁰

Dall'articolo di Bayle su Cornelio Agrippa ci si rende conto che il riferimento a questi due filosofi che nella tradizione popolare sono considerati maghi, serve a chiarire l'atteggiamento di Bannadonna. Il grande meccanico infatti, anche se il suo progetto sembra oltrepassare i limiti imposti all'uomo, non è un mago, e i mezzi che intende impiegare per realizzarlo sono in potere dell'uomo perché fondati sulla ragione e sull'ingegnosità umana.

Per esaminare e far meglio risaltare le intenzioni dell'artista Melville le confronta con altri modi di concepire la scienza: il metodo logico-metafisico, l'alchimia, la teosofia, quelle scienze

69. All'influsso di Bayle sulle conoscenze di Melville, in materia di religione, accenna MATTHIESSEN in *American Renaissance*. Trattato più ampiamente, sempre con particolare riguardo a *Moby Dick*, è l'influsso di Bayle su Melville in L. THOMPSON, *Melville's Quarrel with God*, Princeton, 1952, il quale parla dell'importante articolo di M. BELL, « Pierre Bayle and Moby Dick » in PMLA, vol. LXVI, settembre 1961, pp. 626-649.

70. BAYLE, *Dictionnaire*, cit., articolo AGRIPPA Cornelio specialmente nota P, II parte.

e pseudoscienze, cioè, che trasformazioni e maturazioni porteranno poi alla scienza moderna.⁷¹ Da questo esame, sia pure impreciso, che rivela una conoscenza solo indiretta di quelle teorie, risulta il proposito dello scrittore di fare di Bannadonna lo scienziato moderno, che prende alla base della sua indagine i soli dati dell'esperienza e non riconosce potere che trascenda la ragione umana.⁷²

Il primo metodo considerato è quello logico-metafisico, adottato da alcuni « visionaries among the metaphysicians », i quali pensavano si potesse scoprire un germe di somiglianza « between the finer mechanic forces and the ruder animal vitality ».⁷³ Questo atteggiamento è forse l'unico riguardo al quale Melville non condivide il disprezzo di Bannadonna.⁷⁴ Esso è infatti illustrato in *The Tartarus of Maids*, dove i processi meccanici sono paragonati a quelli biologici.⁷⁵ Di questa teoria Melville scorgeva però anche il pericolo: l'uomo ridotto alla pura animalità, se gli si nega cioè un'anima trascendente, diverrà anche egli un automa e perderà qualsiasi libertà di azione.⁷⁶

Le altre visioni della scienza criticate da Bannadonna, sono tutte dettate dal desiderio di penetrare il segreto della vita e di impadronirsene per poterla ricreare. Così i « natural philosophers » speravano di giungere a scoprire il segreto della vita

71. In realtà, le idee dei contemporanei di Bannadonna, delineate da Melville, sono simili a quelle dei maghi e dei filosofi degli inizi del rinascimento. Fondamenti della magia erano infatti la universale animazione della natura, retta da leggi simili a quelle che reggono l'uomo, e dominata dalla simpatia universale; la pretesa di penetrare i più segreti recessi di essa (Cfr. N. ABBAGNANO, *Storia della filosofia*, vol. II, parte I, pp. 107-108).

72. Cfr. E. ZOLLA, « Ritorni a Hawthorne », in *Il Mondo*, III, (1960), n. 8.

73. Si può scorgere qui un'allusione alla teoria della bestia macchina di Cartesio, che è trattata ampiamente in BAYLE, *Dictionnaire*, cit., articolo RORARIO, nota C. A questa teoria allude forse anche Hawthorne in *The Birthmark*.

74. Cfr. ZOLLA, « Il linguaggio di Pierre », cit., p. 92.

75. CHASE, *A Critical Study*, cit. p. 159.

76. Come infatti l'automata di Bannadonna con moto inflessibile compie le sue azioni, così anche Ahab sente che il suo destino è fissato e le sue azioni obbligate (« The path to my fixed purpose is laid with iron rails whereon my soul is grooved to run »).

con « physiological and chemical inductions », gli « alchemists », tentavano di far nascere in laboratorio una straordinaria forza vitale. Infine i « theosophists » pensavano che l'uomo potesse ottenere poteri inauditi attraverso l'adorazione fedele dell'Altissimo.

Tutti questi atteggiamenti, anche se favolosi e irrazionali, muovono dal presupposto e giungono al riconoscimento della superiorità della natura come opera di Dio; per creare qualche cosa di meraviglioso, pertanto, è necessario penetrare la natura e riprodurla.

Nel delineare quelle posizioni scientifiche, Melville sembra essere stato influenzato dalla novella di Hawthorne, *The Birthmark*,⁷⁷ e anche forse dalle conversazioni avute con lui.⁷⁸ Il tema di questa novella è, come si è accennato, la ricerca della perfezione, rappresentata dalla decisione presa da Aylmer, un eminente scienziato, dotto in ogni ramo della « natural philosophy », di cancellare una voglia dal viso della bellissima moglie. Aylmer viveva in un periodo in cui « the comparatively recent discovery of electricity and other kindred mysteries of nature » sembravano aver aperto la via a una penetrazione sempre più profonda di essa, e davano la speranza di poter raggiungere il segreto della forza creativa. Egli aveva investigato i più grandi misteri naturali ed era penetrato a fondo nel processo per cui la natura, assimilando le influenze della terra, del cielo, e del mondo spirituale, crea il suo capolavoro, l'uomo. Ma aveva presto abbandonato questa ricerca, riconoscendo che la natura, anche se sembra rivelarci ogni cosa, in realtà ci mostra solo i risultati più esterni dei suoi processi.

Tuttavia anche Aylmer, come Bannadonna, si sente superiore agli antichi naturalisti; egli sosteneva che, per mezzo

77. HAWTHORNE, *The Complete Short Stories*, cit., pp. 227-238.

78. L'amicizia fra Melville e Hawthorne, che si conobbero il 5 agosto 1850, raggiunse il maggiore sviluppo durante il periodo in cui Melville scrisse *Moby Dick* (1851). Sui rapporti fra Melville e Hawthorne, oltre alle opere generali sui due autori, sono soprattutto utili: MATTHIESSEN, *American Renaissance*, cit., nella parte relativa ad Hawthorne, R. STEWART, *Melville and Hawthorne*, in *Moby Dick Centennial Essays*, Dallas, 1953.

della sola logica, si sarebbe potuto facilmente scoprire ciò che gli alchimisti avevano cercato invano, il solvente universale per distillare l'oro da tutte le cose di minor valore. Aggiungeva anche, però, che un filosofo che giungesse a una tale profondità da acquisire questo potere, approderebbe a una saggezza troppo profonda per abbassarsi ad esercitarlo.⁷⁹ Allo stesso modo, pur pensando di poter facilmente ottenere un liquido che prolungasse la vita per anni, forse indeterminatamente, non lo aveva prodotto perché sapeva che avrebbe portato nella natura uno squilibrio troppo grande.

Aylmer dunque, pur essendo penetrato a fondo nei misteri della natura, ha verso di essa un atteggiamento di rispetto, perché la ritiene creazione di un essere superiore; la sua è una posizione religiosa, il suo peccato è di aver mirato troppo in alto, non di aver spregiato l'uomo, e non è quindi il peccato supremo.

Profondamente diverso è l'atteggiamento di Bannadonna, che disprezza i procedimenti irrazionali dei suoi contemporanei. In questa critica Melville si associa a Bannadonna, perché intuisce che unico fondamento della scienza moderna non può essere che la ragione e la esperienza. Ma di questo comprende il pericolo. Per Bannadonna, infatti, la natura non è più un tutto armonioso creato da un essere superiore, di cui l'uomo fa parte, ma invece una forza con cui entrare in competizione. Perciò non intende penetrare la natura, insinuarsi furtivo in essa, ma contrapporsi ad essa come una forza altrettanto potente e « asking no favors from any element or any being », con i mezzi suoi propri, entrare in lotta con la natura e dominarla. Per lui la magia, il mezzo cioè con cui vincere la natura, è il

79. HAWTHORNE, *The Complete Short Stories*, cit., p. 1027. Nella novella *Dr. Heidegger's Experiment*, Hawthorne sottolinea di nuovo questo concetto. Il dottore ha trovato un liquido che ridà la giovinezza, ma ascrive: « if the fountain gushed at my very doorstep, I would not stoop to bathe my lips in it » (HAWTHORNE, *op. cit.*, p. 119). Il peccato di Bannadonna è invece proprio questo: « He stooped to conquer ». Egli si abbassò al di sotto del livello di esistenza al quale deve vivere l'uomo (Cfr. CHASE, *A Critical Study*, cit., p. 124).

senso comune; il miracolo da creare, la macchina; Prometeo⁸⁰ il nome del meccanico, l'uomo il vero Dio.

Il peccato di Bannadonna, il pericolo di chi si fonda solo sulla ragione è dunque questo: negate all'uomo un'anima trascendente e abbassarlo così al livello brutale dell'animale e della macchina.⁸¹

Nella narrazione delle ultime azioni di Bannadonna e dell'avvenimento finale, la novella acquista un ritmo lento e martellante che si esprime nella ripetizione e contrapposizione di parole dal significato opposto.⁸²

Motivi essenziali di quest'ultima parte sono la fatalità della macchina, la sua precisione, contrapposta alla libertà e disponibilità dell'uomo; e il più importante motivo della ritorsione.

I due temi sono legati intimamente, perché è proprio la inflessibilità, la immobile fatalità del processo meccanico⁸³, che si ritorce su Bannadonna, il quale, essendo uomo, non può adeguarsi alla sua ferrea legge.

Bannadonna, infatti, secondo quanto si afferma, dopo aver sistemato l'automa nella garitta, si affrettò a dare gli ultimi ritocchi alle figure della campana. Da vero artista rimase tanto assorto nel suo lavoro da dimenticare la sua creatura, che invece all'ora fissata uscì con precisione dalla garitta, scivolò lungo la rotaia e « ...aiming at the hand of Una, to ring one clangorous note, dully smote the intervening brain of Bannadonna ».⁸⁴

L'intuizione che la tecnica moderna, con la sua precisione meccanica, rischia di diventare un pericolo per l'uomo e invece

80. Cfr. *Moby Dick*, cap. 108, « Ahab and the Carpenter ».

81. Cfr. E. ZOLLA, « Melville e l'abbandono dello Zodiaco », in *Paragone*, n. 138, Agosto 1960, pp. 34-39.

82. Queste immagini, riassunte nei primi versi che Melville cita all'inizio della novella, ritornano soprattutto in quest'ultima parte, e raggiungono il culmine nella chiusura finale dove lo schiavo uccide il padrone; il creatore è ucciso dalla sua creatura.

83. Cfr. MELVILLE, *The Tartarus of Maids*. Ciò che spaventa soprattutto il narratore della enorme macchina per produrre la carta è appunto « the metallic necessity, the unbudging fatality that governed it » (LEYDA, *The Complete Stories*, cit., p. 209).

84. LEYDA, *op. cit.*, p. 371.

di aiutarlo può ucciderlo, ritorna nell'opera di Melville. Nella raccolta *Battle Pieces and Aspects of the War*, pubblicata nel 1866, Melville dimostra di capire pienamente il significato della guerra moderna, in cui contano solo tecnica e disciplina, e l'uomo deve affrontare senza difesa l'inerzia indifferente dei mezzi meccanici. L'angelo meraviglioso e terribile di questa visione è il cannone (come in « The Swamp Angel »), l'eroe è Worden, il pericolo è il ritorcersi di questi mezzi su colui che li crea e li impiega (e si veda « In the Turret »).

La morte di Bannadonna e la completa distruzione della torre che, un anno dopo l'inaugurazione crolla per un terremoto, e a poco a poco sarà corrosa e assimilata a sé, quasi per vendetta dalla natura, tanto che i suoi resti appariranno come uno dei tanti relitti naturali, acquista un significato più ampio se, partendo dai molti riferimenti biblici, si cerca di cogliere i motivi, le immagini dell'antico Testamento che le hanno ispirate.⁸⁵ Significativo è infatti che l'accostamento operato da Melville all'inizio della novella fra la torre di Bannadonna e quella di Babele, ritorni, nel finale, nei termini di un'analogia fra la distruzione della torre stessa di Bannadonna e la distruzione di Babilonia, colpita dall'ira del Signore.⁸⁶

È importante, per comprendere l'idea della ritorsione, anche l'accento fatto da Melville nel corso del racconto ad Haman⁸⁷ e quello a Sisera.⁸⁸ Da essi risulta chiaro non solo il significato della ritorsione, ma anche l'importanza dell'ambiguità, carattere essenziale della novella. Se infatti Melville condanna Bannadonna per la sua presunzione e il suo desiderio non solo di eguagliare ma di superare Dio, esponendosi così, come Babilonia, alla vendetta del Signore, d'altra parte è anche partecipe del suo atteggiamento di ribellione verso la legge ferrea della ritorsione, per cui chi sbaglia deve pagare e non gli è concessa pietà.

85. Sull'uso dei riferimenti biblici in Melville cfr. N. WRIGHT, *Melville's use of the Bible*, Durham, 1949.

86. *Geremia*, 50, 2-15 e anche *Isaia*, 14.

87. *Ester*, III, 1 e ss.

88. *Giudici*, IV, 21 e V, 20.

Attraverso la condanna e al tempo stesso la partecipazione alla rivolta di Bannadonna, Melville vive ed esprime il contrasto, mai sanato, fra il desiderio di libertà, la sua aspirazione a Dio, e la legge ferrea del Dio calvinista,⁸⁹ di cui è espressione l'indifferenza della natura.

Anche in *Pierre* Melville esprime l'idea di essere preda del fato ed è proprio questo aspetto che toglie valore alla tragedia. L'inevitabilità della caduta che sopravviene nonostante tutti gli sforzi dell'uomo, fa di Pierre un fallimento, non solo perché il protagonista si uccide non trovando dunque soluzione, ma perché rappresenta la tragedia stessa dell'autore, che non ha trovato neanche lui soluzione alla inadeguatezza del reale all'ideale, né conciliazione fra l'aspirazione altissima dell'uomo e l'impossibilità in cui si trova di soddisfarla.

Ma la conciliazione fra necessità e libertà, fra l'ideale e la realtà, non è possibile, perché Pierre, come Bannadonna, ha sempre un atteggiamento di sfida e non impara ad accettare la realtà. Perciò Pierre muore con la convinzione di essere stato « the fool of Truth, the fool of Virtue, the fool of Fate », come Bannadonna muore perché ingannato dalla sua stessa creatura.

Suona quasi ironico, nella sua preziosità, il finale della novella: « So the blind slave obeyed its blinder lord; but, in obedience, slew him. So the creator was killed by the creature. So the bell's main weakness was where man's blood had flawed it. And so pride went before the fall ». Sembra quasi che Melville abbia voluto indicare la impossibilità per l'uomo di scampare alla ferrea legge della ritorsione, la legge per cui, come nell'Ecclesiaste, « Chi scava una fossa vi cadrà dentro, chi abbatte una siepe lo morderà la serpe. Chi smuove sassi ne sarà colpito,... ».

Se infatti il fato viene a identificarsi con Dio, la libertà dell'uomo, in quanto non è mezzo per giungere a Dio, ma solo una sfida a Lui, diventa necessariamente peccato.⁹⁰ Così è per Bannadonna come per Pierre e per Ahab.

89. Cfr. THOMPSON, *Melville's Quarrel with God*, cit., passim.

90. Cfr. MELVILLE, *Moby Dick*, cap. 9, The Sermon.

Per cogliere, però, quanto intimamente per Melville il problema della libertà e della necessità si legassero alla società in cui viveva, dobbiamo tener presenti i versi citati all'inizio del racconto: « Seeking to conquer a larger liberty, man but extends the empire of necessity ». Da essi appare chiaro che nella intera novella è adombrata la critica della società moderna. Come abbiamo visto, nella torre si può scorgere un simbolo della città moderna, dove tutto è confusione e gli uomini non sono più un insieme armonioso, ma una folla di individui che si scontrano senza più comprendersi. Essa è la nuova Babilonia, che sarà, come quella, distrutta, livellata alla terra, e sulla quale prospereranno gli sterpi. Accostata all'automa, alla macchina cioè, questa immagine acquista un significato più preciso; rappresenta quasi la società industriale dove l'uomo, creatore della macchina, si disumanizza e prende i caratteri di essa.⁹¹ E' per questo che il progresso tecnico, che potrebbe essere un fatto positivo, aiutando l'uomo a conquistare una libertà sempre maggiore, diventa invece elemento di distruzione. Se infatti la macchina non è più mezzo per aiutare l'uomo, ma vuole sostituirlo, diventando più importante di lui; se per mezzo di essa l'uomo non cerca di ampliare la libertà di tutti, ma di rendere altri schiavi, la sua ineluttabile legge prenderà il sopravvento e l'uomo, preso nel suo ingranaggio, sarà distrutto.

Come a Melville non si era prospettata soluzione al drammatico contrasto fra la libera volontà e l'obbedienza a Dio, così non gli si presenta alcuna soluzione al conflitto fra l'uomo e la macchina, alcuna conciliazione fra i due termini. La vita dell'uno è la morte dell'altro.

E nella lotta rimane vittoriosa la natura, che distrugge l'opera di Bannadonna, di cui non rimane altro che un relitto simile a « the black mossed stump of some immeasurable pine » e « one steadfast spear of lichened ruin ». In modo altrettanto

91. Si tenga presente la ambiguità fondamentale nella novella fra l'organico e l'inorganico. È la confusione fra l'uomo e la macchina, il sovvertimento di valori per cui la macchina diventa più importante dell'uomo, il peccato supremo di Bannadonna, adombrato appunto nel sacrificio di una vita umana per il compimento dell'opera.

disperato, essendo sempre presente il motivo della natura che si accampa su tutto, termina *Moby Dick*: « Now small fowl flew screaming over the yet yawning gulf; a sullen white surf beat against its steep sides; then all collapsed and the great shroud of the sea rolled on as it rolled five thousand years ago ».

VALERIA VERUCCI