



BREVITAS AMERICANA.

STEPHEN CRANE, TRADUZIONE POETICA E VISIBILITÀ MODERNISTA

GIUSEPPE NORI – *Università di Macerata*

In questi primi decenni del Duemila, *The Black Riders and Other Lines* (1895) di Stephen Crane è stato rivalutato non solo come «uno dei quattro libri» che «hanno dato forma alla poesia americana» dell'Ottocento, ma anche come «il primo libro americano stampato con un evidente *design* modernista» (McGann). Parimenti, il suo autore è stato eletto al ruolo di «primo modernista americano» (Auster). Sulla scia di tali audaci affermazioni, questo saggio esplora alcune liriche di Crane in relazione a diversi aspetti della traduzione. Caratterizzate da *brevitas* e proiezioni immaginative ad alta compressione linguistica e densità espressiva, le poesie del giovane americano si collocano all'interno di un terreno condiviso di visualizzazione, a cavallo di diversi sistemi di segni. I suoi versi generano potenti interazioni tra arte verbale e non verbale; sollecitano trasmutazioni endolinguistiche e intrasemiotiche; mettono in rilievo complessità intertestuali e semantiche a un crocevia in cui traduzione intersemiotica e traduzione interlinguistica convergono e si affiancano a sfidare ancor più il compito del traduttore letterario.

In these early decades of the new millennium, Stephen Crane's first volume of poetry, *The Black Riders and Other Lines* (1895), has been reassessed not only as one of the four works which «define the shape of American poetry» in the nineteenth century, but also as «the first American book printed with a clear Modernist design» (McGann). Likewise, its young author has been elected to enjoy the status of «the first American modernist» (Auster). In the wake of such bold reappraisals, this essay explores some of Crane's shorter poems with a focus on different aspects of translation. Characterized by verbal brevity and compression, casting large figures upon the imagination and charged with meaning, Crane's lines share a common ground of visualization across different signifying systems. They generate powerful interactions between verbal and nonverbal arts; provoke intralingual and intrasemiotic transmutations; foreground intertextual and semantic complexities at a crossroad where intersemiotic and interlingual translation meet and join one another, challenging the task of the literary translator.

I INTRODUZIONE: GLI SCRITTORI DA AVERE

A country gets real writers by having them. Writers who are trying to do decent work in America now do not know what they owe to Walt Whitman, Herman Melville, Steve Crane. (Sherwood Anderson, 1926)¹

Il dibattito sulla poesia americana dell'Ottocento è ancora, e decisamente, aperto. In gioco, da tempo, è non solo la definizione di un suo canone classico più o meno stabile e condiviso, ma anche la valutazione dell'impatto che la tradizione romantica e post-romantica ha avuto, quanto a ricadute stilistico-letterarie e storico-culturali, come notava Sherwood Anderson a metà anni

¹ SHERWOOD ANDERSON, *Introduction* a STEPHEN CRANE, *Midnight Sketches and Other Impressions*, in *The Work of Stephen Crane*, a cura di WILSON FOLLETT, 12 voll., New York, Knopf 1925-1927, vol. XI, pp. xi-xv, p. xiv. Nel corso del saggio, a seconda delle diverse esigenze argomentative e discorsive, i vari passi tratti da testi in lingua straniera verranno citati in originale o in traduzione italiana (a volte anche affiancati o intervallati, ove opportuno, gli uni agli altri). Tutte le traduzioni sono di chi scrive, a eccezione di quelle che rinviano direttamente a edizioni italiane esistenti, riportate in bibliografia. Tutti i corsivi nelle citazioni sono aggiunti tranne diversa indicazione.

Venti del Novecento, sul primo Modernismo americano. A fronte delle varie dinamiche diacroniche e sincroniche che a cavallo dei due secoli hanno dato vita a fenomeni di espansione discontinua, quali scoperte postume e clamorose resurrezioni, da un lato, o confermato la vitalità di valori artistici e fattori statici durevoli, dall'altro, gli storici e i critici letterari hanno continuato ad attestarsi su posizioni quanto meno dialettiche se non apertamente discordi.²

Uno dei nodi mai sciolti nella definizione del canone poetico dominante si stringe ancora intorno ai *grandi* nomi da affiancare a Walt Whitman e Emily Dickinson, i due classici indiscussi e inamovibili dell'Ottocento, pur consacrati in circostanze e condizioni a dir poco opposte nel corso della seconda metà del secolo. Personaggio sfacciatamente pubblico il primo, il cantore di Brooklyn ha da sempre dominato il panorama poetico americano sin dal memorabile riconoscimento che Emerson ne operò al primo apparire di *Leaves of Grass* nel 1855, l'opera che egli avrebbe continuato a variare ed espandere con ben sei edizioni fino alla cosiddetta «deathbed edition» del 1892, anno della sua morte. Schiva e sconosciuta la seconda, con appena una decina di poesie apparse in vita tra il 1858 e il 1878, l'autoreclusa di Amherst fu, come noto, scoperta e resuscitata nell'arco di un decennio a seguire la sua morte, avvenuta nel 1886. Ben tre volumi di versi e due di lettere (variamente predisposti sulla base di una ristretta scelta dai manoscritti a opera di due dei suoi sedicenti «amici», Mabel Loomis Todd e T. W. Higginson) vennero infatti pubblicati a Boston tra il 1890 e il 1896, avviando così «Miss Dickinson» l'«invisibile» alla sua strepitosa vita postuma.³

Il problema di una canonizzazione più ampia e per così dire ancillare rispetto a questi due *classici* della poesia americana ha coinvolto altri tre *classici*, riconosciuti tali, però, pur sempre con dinamiche e tempistiche molto diverse tra loro, in quanto noti e apprezzati e di sicuro più importanti per le opere in prosa. Edgar Allan Poe, Ralph Waldo Emerson, e Herman Melville sono i grandi nomi che ricorrono, alternandosi, singolarmente o in un gioco di coppie, accanto agli altri due. Solo di recente, da poco più di un decennio circa, un quarto nome – quello di Stephen Crane, autore di due esili volumi di versi, e anche lui meglio noto come prosatore – è stato invocato quale candidato a far parte dell'eccellenza poetica del Nuovo Mondo. Così Jerry McGann, autorevole studioso di poesia romantica e post-romantica inglese e americana anche in versione transatlantica, ha avanzato la sua proposta di definizione canonica, legittimandone però il valore sulla base delle specifiche opere *pubblicate*, ossia dei singoli *libri* quali veri e propri eventi editoriali, formativi e trasformativi, al momento della loro apparizione sulla scena letteraria:

² Sulla corrispondenza tra espansione dei fenomeni linguistici, da un lato, e diffusione dei modelli letterari, dall'altro, nel tempo e nello spazio, e dei relativi problemi sincronici e diacronici si veda la nota posizione (qui sintetizzata e parafrasata) di ROMAN JAKOBSON, *Language in Literature*, a cura di KRYSZYNA POMORSKA e STEPHEN RUDY, Cambridge, Harvard University Press 1987, in particolare il classico *Linguistics and Poetics* (1960), pp. 62-94, alle pp. 63-65 del volume. Fondamentali, pur restando sullo sfondo di questo saggio, sono altri tre classici di Jakobson, *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry* (1960), *On Linguistic Aspects of Translation* (1959) e *On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters* (1970), anch'essi raccolti in *Language in Literature*, pp. 121-144, 428-435, 479-503.

³ «Edited by two of her friends»: così si specificava nel frontespizio, sopra i nomi dei due curatori del primo volume, *Poems by Emily Dickinson*, a cura di MABEL LOOMIS TODD e T. W. HIGGINSON, Boston, Roberts Brothers 1890, con una *Preface*, firmata per esteso THOMAS WENTWORTH HIGGINSON, pp. iii-vi (punteggiata dagli epiteti «recluse», «recluse woman» «invisible», usati per tratteggiare «Miss Dickinson»). Per gli altri volumi pubblicati tra il 1891 e il 1896 si rinvia alla bibliografia finale.

There are four books published in the nineteenth century that define the shape of American poetry. First is Poe's 1845 volume *The Raven and Other Poems*, then Whitman's *Leaves of Grass* (1855), then the posthumous *Poems by Emily Dickinson* (1890), and finally Stephen Crane's *The Black Riders and other lines*, published in 1895. The significance of the first three is well known and has been extensively discussed. Not so Crane's book.

L'audace affermazione è del 2009. Essa cade all'interno di un'opera critica intitolata appunto *Stephen Crane's «The Black Riders and other lines»*, che parte dalla (ri)edizione di quel primo volume di versi del giovane scrittore, promossa da McGann stesso sulla scia dei suoi noti e influenti studi testuali, divulgata poi anche in rete, nel 2012, in agevole edizione elettronica.⁴ In essa vengono riprodotte le tavole originali della prima edizione bostoniana del 1895, corredate, in aggiunta, della puntuale trascrizione delle poesie nello stesso formato tipografico, con a seguire una postfazione critica e un apparato di ulteriori materiali d'archivio relativi al libro come manufatto e documento storico di fine secolo. Oltre a variare e/o integrare la definizione del canone ottocentesco, l'inclusione inedita di un Crane poeta nel quartetto dei classici di quel secolo vuole anche e di proposito richiamare l'attenzione sull'importanza che quella poesia (o parte di essa) ha avuto per la grande stagione modernista del secolo successivo. Di conseguenza, nella sua estensione più ampiamente artistica, quindi non solo letteraria, oltre l'ambito dell'arte verbale di lingua inglese su entrambe le sponde dell'oceano, quella ripercussione non può che ricadere (pur a ritroso, dopo un secolo) anche sulla scena europea in virtù delle dimensioni e preoccupazioni estetiche che, grazie ai continui fenomeni di interazione e trasmissione linguistico-culturale, tra cui e non da ultimo le traduzioni, hanno informato le avanguardie del primo Novecento fino agli «anni», per dirla con il T-S Eliot dei *Quartets*, «dell'entre deux guerres».⁵

In tal senso, ossia nel senso della proiezione verso il secolo successivo, oltre all'eclatante *Melville Revival*, emblematico è proprio il caso, congiunto, di Dickinson e Crane. Emersi entrambi, pur per diverso destino editoriale, proprio nel mezzo dei cosiddetti *Yellow Nineties*, i due poeti vengono accolti e apprezzati (se non proprio cooptati) già fin dalla metà degli anni Dieci del Novecento come i precursori dell'avanguardia: gli antesignani dell'Imagismo. Da Harriet Monroe, che nel dicembre del 1914 definiva Emily Dickinson «an unconscious and uncatalogued Imagiste», e Edith Wyatt, anch'ella associata ai circoli letterari di Chicago, che poco meno di un anno dopo, nel settembre del 1915, a sua volta elevava Crane, come poeta, addirittura al di sopra degli Imagisti stessi, si arriva all'accoppiamento dei due. Dickinson e Crane – la signorina della Nuova Inghilterra che non si spingeva oltre la soglia di casa e il

⁴ JEROME MCGANN, *Stephen Crane's «The Black Riders and other lines»*, Houston, Rice University Press 2009, p. 161. A partire da vari e fondamentali studi critici dei primi anni Novanta del Novecento tra cui il volume (dal titolo in questo senso eloquente) *Black Riders: The Visible Language of Modernism*, Princeton, Princeton University Press 1993 (pur lì soffermandosi limitatamente su Crane), lo studioso americano ha esplorato problematiche teoriche e attinenti dimensioni analitiche in numerosi contributi a seguire fino al presente, per i quali si rinvia alla bibliografia finale.

⁵ T-S ELIOT, *Four Quartets* (1943), in ID., *The Complete Poems and Plays, 1909-1950*, New York, Harcourt, Brace & World 1952, pp. 115-145: «So here I am, in the middle way, having had twenty years— / Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres*» (*East Coker*, V, vv. 172-173, p. 128).

bohémien del New Jersey trapiantato a New York, poi giramondo perduto – diventano così i famosi «imagisti morti» a cui il cantore di Chicago Carl Sandburg dedica, nel 1916, una memorabile doppia epistola poetica in due terzine, *Letters to Dead Imagists*.⁶ Di lì a meno di un decennio circa, le nuove edizioni delle loro opere – anch'esse, come per il risuscitato Melville, ripubblicate quali edizioni *complete* (o verosimilmente tali) a metà anni Venti – ne avrebbero consolidato la presenza letteraria e in certo qual modo, e a maggior ragione per loro, anche l'identità *modernista*.⁷

Sebbene i due fossero destinati a restare uniti fino a metà Novecento e oltre, pur nella loro marcata diversità,⁸ quali anticipatori tardo-ottocenteschi della grande poesia del nuovo secolo, la complessa questione dei manoscritti della poetessa di Amherst, la controversa storia editoriale delle sue opere, nonché la crescente messe di studi critici susseguitisi hanno ben presto reso la distanza con il compagno «imagista morto» incolmabile sul fronte poetico. Canonizzato in pieno Modernismo come un classico della narrativa americana di cui gli scrittori del presente, come sosteneva Anderson, non avrebbero

⁶ Cfr., nell'ordine, HARRIET MONROE, *The Single Hound, by Emily Dickinson*. Little, Brown & Co., in «Poetry», V, n. 3 (1914), pp. 138-140, p. 138; EDITH WYATT, *Stephen Crane*, in «The New Republic», IV, n. 45 (1915), pp. 148-150; e CARL SANDBURG, *Chicago Poems*, New York, Holt 1916, p. 176. Prima di questi pronunciamenti, quel Crane poeta che era stato salutato come una sorta di «Whitman condensato o Emily Dickinson ampliata», era stato anche ricordato, sulla scia della sua prematura scomparsa, da amici ed eminenti scrittori quali Garland e Cather, Barry, Wells e Linson. La famosa definizione del giovane poeta come «a condensed Whitman or an amplified Emily Dickinson» si deve proprio al curatore dei primi volumi della poetessa di Amherst, THOMAS WENTWORTH HIGGINSON, *Recent Poetry*, in «The Nation», LXI, n. 1582 (1895), pp. 296-297, p. 296. Per le altre autorevoli testimonianze retrospettive, che si avrà modo di richiamare anche più avanti, si vedano HAMLIN GARLAND, *Stephen Crane: A Soldier of Fortune*, in «The Saturday Evening Post», CLXXIII, n. 4 (1900), pp. 16-17; ID., *Stephen Crane as I Knew Him*, in «The Yale Review», III, n. 3 (1914), pp. 494-506; ID., *Roadside Meetings*, New York, MacMillan 1930, pp. 189-206; WILLA CATHER, *When I Knew Stephen Crane*, in «The Courier», XV, n. 28 (1900), pp. 4-5; H-G WELLS, *Stephen Crane: From an English Standpoint*, in «The North American Review», CLXXI, n. 525 (1900), pp. 233-242; JOHN D. BARRY, *A Note on Stephen Crane*, in «The Bookman», XIII, n. 2 (1901), p. 148; CORWIN KNAPP LINSON, *Little Stories of «Steve» Crane*, in «The Saturday Evening Post», CLXXV, n. 41 (1903), pp. 19-20; ID., *My Stephen Crane*, a cura di E-H CADY, Syracuse, Syracuse University Press 1958. A J. D. BARRY in *A Note on Stephen Crane*, cit., p. 148 si deve inoltre la rievocazione del presunto episodio a casa di William Dean Howells a Manhattan, dove il giovane Crane a inizio aprile 1893 fu folgorato dai versi della Dickinson a lui letti dallo stesso Howells. Su questo episodio si veda anche STEPHEN CRANE, *The Correspondence of Stephen Crane*, a cura di STANLEY WERTHEIM e PAUL SORRENTINO, 2 voll., New York, Columbia University Press 2008, vol. I, p. 54, dove, in una lettera dell'8 aprile 1893, in risposta ad una richiesta di lettera di presentazione da parte di Crane, Howells menziona il «piacevole colloquio» avuto con lui.

⁷ Vedi, rispettivamente, *The Complete Poems by Emily Dickinson*, a cura di MARTHA DICKINSON BIANCHI, Boston, Little, Brown, and Company 1924 (edizione ovviamente non «completa», come invece sarà trent'anni dopo quella, pur controversa, curata da THOMAS H. JOHNSON, *The Poems of Emily Dickinson*, 3 voll., Cambridge, Harvard University Press 1955) e *The Work of Stephen Crane*, a cura di W. FOLLETT, 12 voll., cit. Come per Melville, anche per Crane il ritorno di interesse che porta all'edizione multivolume delle sue opere venne preannunciato da una prima biografia, THOMAS BEER, *Stephen Crane: A Study in American Letters*, New York, Knopf 1923. Quell'edizione, d'altronde, vantava varie *Introduzioni* d'autore ai singoli volumi, tra cui quelle di Carl Van Doren, William Lyon Phelps, Amy Lowell, lo stesso Thomas Beer, Willa Cather, H-L Mencken, e il già citato Sherwood Anderson.

⁸ Questa marcata differenza, già sottolineata da HARRIET MONROE, *Stephen Crane*, in «Poetry», XIV, n. 3 (1919), pp. 148-152, viene ribadita da AMY LOWELL, nella sua *Introduction* a *The Black Riders*, proprio nella prima edizione multivolume delle opere dello scrittore, *The Work of Stephen Crane*, a cura di W. FOLLETT, cit., vol. VI, pp. x-xxix (volume che raccoglie anche l'altra raccolta, *War is Kind*), per finire inoltre col negare filiazioni dirette tra i versi di Crane e la poesia imagista, pur riconoscendo inconfutabili similarità.

potuto né dovuto fare a meno, al Crane poeta, invece, pur non ignorato per i suoi versi, è poi stato assegnato un ruolo tutt'al più complementare, anche all'interno del suo stesso macrotesto letterario. Questo quadro, di riflesso, si ritrova duplicato a livello internazionale per entrambi gli autori. E lo stesso si riscontra nel nostro paese sia nel campo della traduzione letteraria sia in quello degli studi specialistici. Nel suo insieme, la ricezione traduttiva e critica della Dickinson in Italia è stata e continua a essere a dir poco considerevole, se non straordinaria, come considerevole, in relativa proporzione, lo è stata, e continua a esserlo, quella di Crane narratore. Quasi inesistente, invece, almeno fino a questi primi decenni del Duemila, in cui sono emerse alcune eccezioni, lo è stata quella di Crane poeta.

Essendo l'ultimo a essere candidato a far parte del canone classico della poesia americana dell'Ottocento, nonché l'unico di quei poeti ad arrivare anagraficamente al nuovo secolo, pur non destinato a viverlo se non per pochi mesi, Crane può infatti offrire suggestivi spunti di riflessione proprio sulla *temperie modernista* che la sua opera poetica preannuncia e in certo qual modo già incorpora. I suoi versi hanno da sempre sollecitato interazioni ricettive, creative e critiche tra espressione verbale e altri sistemi di segni; hanno generato trasposizioni grafiche e riscritture parodiche, trasmutazioni endolinguistiche, intrasemiotiche e intersemiotiche, la cui portata semantica, a mio avviso, va inevitabilmente esplorata e rivalorizzata, nonché tenuta in debita considerazione (teorica e pratica) anche nella traduzione interlinguistica. Dedito personalmente, e da vari anni, a un progetto aperto e *in progress* di recupero del poeta Crane in Italia, a livello sia traduttivo che critico, con particolare attenzione rivolta proprio a *The Black Riders and Other Lines*, torno dunque (e si perdonerà l'eccessiva attivazione della funzione espressiva/testimoniale, per dirla con Jakobson e Genette, che a tratti, ne potrà derivare) su alcuni problemi che possono essere ricondotti all'interno di questa riflessione, funzionale a fare emergere, anche nella sua complessità interlinguistica, la ricchezza letteraria di un poeta *fin de siècle* tutto proiettato verso il Novecento, e poi dal, e nel, Novecento accolto.

2 LUOGHI PERDUTI DI POTENTE ESPRESSIONE VERBALE

Whatever is deeply thought is well written, in the view of M. Remy de Gourmont. The observation has an aerial beauty. From its outlook one instinctively casts a revisiting glance of speculation at well written places in expression one had lost awhile, to find how deeply thought they are. (Edith Wyatt, 1915)⁹

The Black Riders and Other Lines apparve l'11 maggio del 1895 per i tipi di Copeland and Day a Boston. Associata all'avanguardia europea e americana del movimento delle arti del libro, nel più ampio contesto delle *Arts and Crafts*, la piccola casa editrice del Massachusetts (fondata nel 1893 e sciolta nel 1899) mirava a pubblicare edizioni limitate di opere letterarie in formati artistici di pregio, simili a quelli proposti in quegli anni in Inghilterra da William

⁹ E. WYATT, *Stephen Crane*, cit., p. 148.

Morris e altri influenti letterati-stampatori.¹⁰ Dedicato a Hamlin Garland, il volume raccoglieva sessantotto poesie in versi liberi e in gran parte brevi, tutte sprovviste di titolo ed elencate con numeri romani. La prima edizione, per fraintendimento di Crane, che comunque si rivelò poi entusiasta, presentava i singoli testi tutti in maiuscoletto, stampati nella parte alta della pagina, con il nero dei caratteri marcati che, soprattutto per le poesie più corte, veniva a creare un contrasto volutamente *visibile* con il resto del foglio immacolato. Dal manoscritto alla stampa, con le sue avventurose innovazioni del *design* grafico e tipografico (discutibili o meno), l'arte del libro aveva già operato una prima, decisiva trasmutazione estetica dell'opera.¹¹

«[U]nbroken phalanxes of small capitals»; «small skeletons of poetry»: così vennero definiti quei versi, visualizzati già in prospettiva intersemiotica, da due suggestive recensioni d'autore nei primi mesi del 1896. Mentre un'altra recensione altrettanto autorevole, apparsa l'anno prima, aveva già presentato il giovane Crane addirittura come «the Aubrey Beardsley of poetry». ¹² Ad accentuare questo gioco grafico del bianco e nero contribuì non poco anche il motivo floreale della copertina: una sinuosa orchidea nera, sia sul fronte che sul retro, disegnata dall'amico artista canadese Frederick C. Gordon: un'«orchidea ridicola», come la liquidò, trent'anni dopo, Amy Lowell.¹³

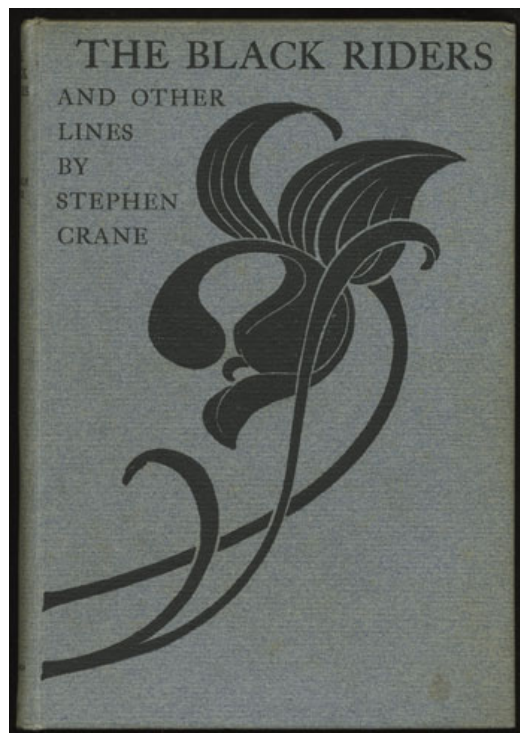
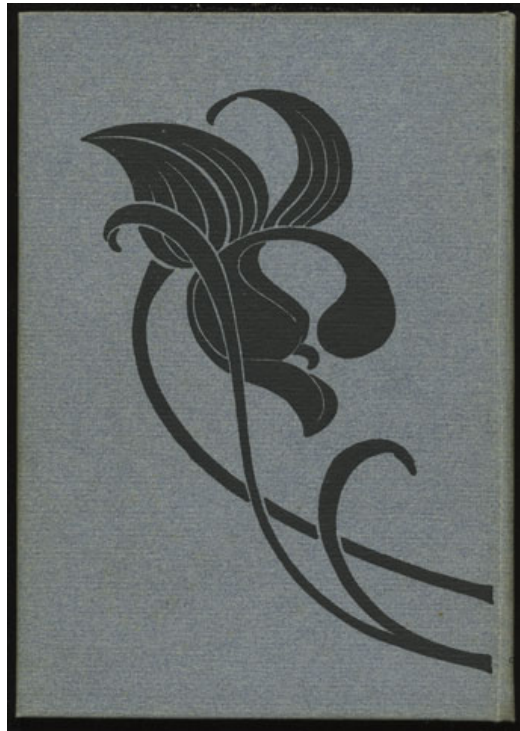
Queste le due tavole della copertina, tratte dal volume curato da McGann, e, a seguire, il frontespizio e la pagina della prima poesia il cui *incipit* dà il titolo alla raccolta:

¹⁰ Vedi J. MCGANN, *Black Riders*, cit., pp. 4-41.

¹¹ Ivi, pp. 76-117, in particolare pp. 89-94, dove il critico si sofferma sull'importanza della visibilità dei caratteri materiali della poesia, decisamente decadente e simbolista, del campo poetico come sistema autosignificante, e delle distorsioni interpretative dell'avanguardia novecentesca a seguire.

¹² Rispettivamente, nell'ordine, la prima definizione dei versi di Crane è di WILLIAM DEAN HOWELLS, *Life and Letters*, in «Harper's Weekly», XL, n. 2040 (1896), p. 79; la seconda invece è del noto critico e studioso MARK ANTONY DE WOLFE HOWE, *Six Books of Verse*, in «The Atlantic Monthly», LXVIII, n. 460 (1896), pp. 267-272, p. 271; mentre la felice provocazione che associa Crane a Beardsley, l'illustratore più famoso del decennio, è di HARRY THURSTON PECK, *Some Recent Volumes of Verse*, in «The Bookman», I, n. 4 (1895), pp. 254-256, p. 254, rivista letteraria e artistica newyorkese di punta («An Illustrated Literary Journal», come recitava il sottotitolo), da Peck stesso fondata e diretta.

¹³ Sull'apporto di Gordon (artista, come Linson, formatosi a Parigi), cfr. S. CRANE, *The Correspondence*, cit., vol. I, pp. 88-89; STANLEY WERTHEIM, *A Stephen Crane Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press 1997, p. 134; e A. LOWELL, *Introduction*, cit., che così criticava la copertina: «His roommate Frederick Gordon designed the *silly orchid* which straggled over the cover, clever enough for some other book, disgracefully out of place for this» (pp. xix-xx).



THE BLACK RIDERS AND
OTHER LINES BY STE-
PHEN CRANE

BOSTON COPELAND AND DAY MDCCCXCV

I
BLACK RIDERS CAME FROM THE SEA.
THERE WAS CLANG AND CLANG OF SPEAR AND
SHIELD,
AND CLASH AND CLASH OF HOOF AND HEEL,
WILD SHOUTS AND THE WAVE OF HAIR
IN THE RUSH UPON THE WIND:
THUS THE RIDE OF SIN.

I

Queste caratteristiche grafiche dell'edizione originale del 1895 (anche perché poi riproposta una sola volta, congiuntamente da Copeland and Day a Boston e da Heinemann a Londra l'anno successivo) sono andate, per ovvie ragioni, via via scomparendo. La perdita si registra già a partire dalle prime recensioni (che trasformano subito il maiuscoletto in tondo) e prosegue poi non solo nelle varie raccolte antologiche o ristampe a seguire, ma anche e ancor più nelle successive edizioni ufficiali delle opere di Crane, dalla prima alla seconda metà del Novecento fino alle ultime di questi primi decenni del Duemila.¹⁴ Nel contempo, invece, è restata e s'è consolidata la valutazione primo-novecentesca di un Crane poeta d'avanguardia, protomodernista o pienamente modernista.

Sebbene consapevole delle pur sporadiche posizioni critiche che già dagli anni Novanta del secolo scorso sottolineavano l'importanza delle edizioni originali di Crane (anche e soprattutto sul piano grafico e tipografico nel contesto dei movimenti artistici di fine Ottocento, già considerati modernisti sul piano storico-letterario),¹⁵ quando ho iniziato a occuparmi dei suoi versi con le prime proposte di traduzione, nel corso del primo decennio del Duemila, il mio orientamento mirava a ipotizzare e a ri-scoprire *anche* un Crane diametralmente opposto. Come dire – con una parola tanto provocatoria quanto lo era stata nei suoi confronti quella forse fin troppo abusata di *avanguardia* – un Crane, pur sempre anticonformista e iconoclasta, di *retroguardia*. Ho avviato così il lavoro su *The Black Riders* con il fermo obiettivo di produrre un'edizione critica con testo a fronte corredata di un agile commentario in appendice per ogni componimento di quel suo primo volume di poesia, non essendoci nel nostro paese, a eccezione di poche liriche sparse, tradotte e incluse in antologie varie, alcuna edizione italiana a sé stante dei suoi versi. Mentre l'attività traduttiva procedeva, ho così anticipato un paio di scelte rappresentative, ancorché provvisorie, a preludio e auspicio dell'edizione progettata, entrambe apparse su rivista: una prima silloge di quattordici poesie, con testo a fronte, introdotta da una breve premessa nel 2004; una seconda silloge di sedici poesie, senza testo a fronte, in appendice a un saggio

¹⁴ Sebbene recasse l'indicazione «THIRD EDITION» (probabilmente a causa delle cinquanta copie aggiuntive alla prima edizione, stampate su carta speciale in inchiostro verde), l'edizione del 1896 era di fatto una seconda edizione (cfr. J. MCGANN, *Stephen Crane's «The Black Riders»*, cit., p. 163), e l'unica destinata a essere riproposta nel formato grafico originale (poi ristampata in facsimile, e a numero limitato, da Folcroft Library Editions nel 1971, e da Richard West nel 1977), mentre una prima ristampa vera e propria, sempre con copyright Copeland and Day, ma che già trasformava il maiuscoletto in tondo, apparve a Cambridge per i tipi di Maynard, Small & Company nel 1905. Quanto alle edizioni successive delle sue poesie, oltre al vol. VI in *The Work of Stephen Crane*, a cura di W. FOLLETT, cit. (in cui, tra l'altro, i testi vengono stampati tutti in corsivo), vanno ricordate *The Poems of Stephen Crane: A Critical Edition*, a cura di JOSEPH KATZ, New York, Cooper Square Publishers 1971, e, in formato più snello, *The Complete Poems of Stephen Crane*, a cura di JOSEPH KATZ, Ithaca, Cornell University Press 1972; *Poems and Literary Remains*, in *The Works of Stephen Crane*, a cura di FREDSON BOWERS, 10 voll., Charlottesville, The University Press of Virginia, 1969-1975, vol. X (1975); *Poetry and Prose*, a cura di J-C LEVENSON, New York, The Library of America 1984 (che ripropone i testi dall'edizione della Virginia); *Complete Poems*, a cura di CHRISTOPHER BENFEY, New York, The Library of America 2011.

¹⁵ Vedi DONALD VANOUSE, *The First Editions of Stephen Crane's The Black Riders and Other Lines and War Is Kind*, in «The Courier», XXIX (1994), pp. 107-125. Oltre a McGann, tra gli studiosi che hanno dato importanza alla prima edizione, citando i testi nel formato originale in maiuscoletto, vanno ricordati CHRISTOPHER BENFEY, *The Double Life of Stephen Crane*, New York, Knopf 1992, e GEORGE MONTEIRO, *Stephen Crane's Blue Badge of Courage*, Baton Rouge, Louisiana State University Press 2000.

critico più articolato nel 2006.¹⁶ Entrambe presentavano ovviamente i testi nel normale carattere di stampa e non prendevano in considerazione né la prima edizione dell'opera né, quindi, i vari elementi grafici costitutivi che ne potessero evidenziare la visibilità materiale sulla pagina o che li potessero mettere in risalto nel libro come oggetto d'arte. Ma di lì a poco, sulla scia dell'edizione di McGann del 2009, con quell'opera di Crane inserita nel grande canone americano – a conferma dei suoi studi sul contesto storico della scrittura modernista e della poesia del Novecento come diretta funzione ed espressione della cosiddetta *Renaissance of printing* o *Print culture* di fine Ottocento – *The Black Riders* si sarebbe trasformato, ai miei occhi, in un oggetto d'arte verbale *visibilmente* diverso, più complesso e provocatorio: un'opera che imponeva un ripensamento su tutti i fronti, incluso quello della traduzione interlinguistica che, da punto di partenza, veniva invece a riprospettarsi come punto di arrivo, lo stadio finale di una serie di trasmutazioni e trasmissioni linguistiche e semiotiche, nonché di sovrapposizioni e interazioni letterarie, artistiche e culturali tutte da indagare.

Si sono così generate necessarie e concomitanti urgenze di più profonda natura critica e interpretativa. Se da una parte queste esigenze hanno rallentato l'attività stessa della traduzione (a quel punto da rivedere nel dettaglio e nell'insieme, nonostante avessi già completato più di una stesura preliminare e completa de *I cavalieri neri e altri versi*), dall'altra esse hanno dato vita a vari saggi mirati a una più ampia e approfondita comprensione testuale, intertestuale e contestuale delle liriche. In questi studi, da me pubblicati tra il 2014 e il 2020, le poesie ivi analizzate o citate da *The Black Riders* non pote-

¹⁶ STEPHEN CRANE, *I cavalieri neri e altri versi*, a cura di GIUSEPPE NORI, in «Trame di letteratura comparata», VIII/IX (2004), pp. 233-263 (con quattordici poesie in traduzione e testo a fronte); GIUSEPPE NORI, *Poetiche bibliche di fin de siècle: The Black Riders and Other Lines di Stephen Crane*, in «Annali della Facoltà di Scienze della Formazione. Università di Macerata», III (2006), pp. 239-265 (con sedici poesie in traduzione). Al momento delle mie prime scelte pubblicate questa era la situazione che si evidenziava sul fronte delle traduzioni italiane: assente nelle prime due antologie di poesia americana del secondo dopoguerra – *Poeti americani (1662-1945)*, a cura di GABRIELE BALDINI, Torino, De Silva 1949, e *Lirici americani*, a cura di ALFREDO RIZZARDI, Caltanissetta, Sciascia 1955 – Crane compare per la prima volta in *Poesia americana, 1850-1950*, a cura di CARLO IZZO, 3 voll., Milano, Garzanti 1971, con due poesie tratte da *War is Kind*. Viene poi antologizzato anche in *Poesia americana dell'Ottocento*, a cura di TOMMASO PISANTI, Napoli, Guida 1984, con quattro poesie (tre delle quali tratte da *The Black Riders* e una da *War is Kind*). Due di queste sono state in seguito ristampate in *La poesia in America. Il fiume-oceano, 1650-2000*, sempre a cura di TOMMASO PISANTI, Napoli, Liguori 2002. Un po' più generosa è stata la scelta che appare in *Poesia delle Americhe. Ottocento Novecento*, a cura di PIERO GELLI, con prefazione di VALERIO MAGRELLI, Milano, Skira 1997, dove vengono incluse cinque poesie nella traduzione di MARIO MAFFI (tre da *The Black Riders* e due da *War is Kind*); mentre è di nuovo assente Crane in *Antologia della poesia americana*, a cura di ANTONELLA FRANCINI, con introduzione di MASSIMO BACIGALUPO, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso 2004. A fronte di questa sparuta presenza antologica, l'unico studio critico specifico, all'epoca, restava quello di PIETRO SPINUCCI, *La poesia di Stephen Crane*, in «Studi americani», XVII (1971), pp. 93-120.

vano, a quel punto, che essere riportate e trascritte, in tutta la loro visibilità, nel formato originale del 1895.¹⁷

La lirica di apertura può dare l'idea di come i lettori e recensori dell'epoca si ponessero, affascinati o sconcertati, di fronte all'«eccentricità» della forma e alla «stranezza» della visione¹⁸ fin dai primissimi versi del volume:

I

BLACK RIDERS CAME FROM THE SEA.
THERE WAS CLANG AND CLANG OF SPEAR AND SHIELD,
AND CLASH AND CLASH OF HOOF AND HEEL,
WILD SHOUTS AND THE WAVE OF HAIR
IN THE RUSH UPON THE WIND:
THUS THE RIDE OF SIN.

I

CAVALIERI NERI ARRIVARONO DAL MARE.
SCHIANTO SU SCHIANTO D'ASTE E SCUDI,
E SCONTRO SU SCONTRO DI ZOCCOLI E SPERONI,
URLA SELVAGGE E DELLE CHIOME L'ONDA
AL VENTO NELLA CORSA:
LA CAVALCATA DEL PECCATO.

¹⁷ All'interno di questo progetto (lungamente) *in fieri* su Crane poeta, anche questo contributo, dunque, viene infine ad aggiungersi agli altri interventi critici da me licenziati e tra essi collegati (a cui rimando in bibliografia e a cui inevitabilmente attingo in parte, ove necessario, in questa sede). Nel frattempo, tra l'inizio dei miei approfondimenti critici e il presente, sono apparse due traduzioni italiane delle poesie di Crane che, in quanto prime edizioni a sé stanti in Italia, vanno segnalate: la prima dei *Black Riders*, STEPHEN CRANE, *I cavalieri oscuri ed altri versi*, trad. it. LUCA GINI, Tricase, Youcanprint Self-Publishing 2016 (preceduta da una edizione E-book, in formato un po' diverso, nel 2013); la seconda, più inclusiva e con testo a fronte, raccoglie oltre a *The Black Riders* e *War is Kind* anche le *Uncollected Poems*, provvista di introduzione, cronologia e bibliografia, STEPHEN CRANE, *Tutte le poesie*, a cura di FRANCO LONATI, Latiano, Interno Poesia Editore 2022, volume preannunciato da una scelta con testo a fronte, apparsa su rivista, STEPHEN CRANE, *La poesia enigmatica*, a cura di FRANCO LONATI, in «Poesia», n.s., I, n. 3 (2020), pp.43-63. Non è questa la sede per entrare nel merito specialistico o scientifico (e da più prospettive: editoriale, linguistico-filologico, critico-letterario) di queste edizioni, tra l'altro molto diverse l'una dall'altra, la prima essendo, inoltre, di natura (pur genuinamente) amatoriale. Quindi mi richiamerò, ove necessario, solo a limitati punti o spunti per riflettere non tanto *sulle* quanto *con* le traduzioni per approfondire, auspicabilmente, il testo di partenza e il poeta Crane.

¹⁸ In questo senso H. T. PECK, *Some Recent Volumes of Verse*, cit., poteva elogiare Crane come «a true poet whose verse, long after *the eccentricity of its form* has worn off, fascinates us and forbids us to lay the volume down until the last line has been read», e nel contempo citare (in tondo) alcune tra le liriche più strane, come la poesia XLVI («MANY RED DEVILS RAN FROM MY HEART») per darci concreti esempi «of his *weirdness*» (p. 254).

Leggende pseudobiografiche a parte,¹⁹ se riprodotta come appare nella prima edizione americana (e, come dovrebbe, anche in traduzione) la poesia si impone subito nella sua duplice veste e funzione autoreferenziale, vale a dire come un riferimento sia a se stessa nel campo testuale in cui si situa e su cui si dispiega, sia all'opera tutta nel suo *layout* di insieme: versi marcati che, con i loro caratteri/cavalieri neri, avanzano (s)correndo sulla pagina candida («falangi ininterrotte di maiuscoletti», come sottolineava visivamente Howells). L'inconsueta composizione del testo in maiuscoletto, appeso in alto, sembra intensificare ancor più il calco scuro dell'inchiostro sui singoli segni verbali («piccole trame scheletriche di poesia», nelle parole visuali di Howe). I versi che allineano e concentrano quei segni sull'asse della combinazione, di conseguenza, si stagliano anche con un certo rigore classico (voluto di proposito dagli editori), come fossero epigrafi, iscrizioni profetiche, a richiamare la tradizione greco-romana, dall'aspetto e dal tono quasi assoluto,²⁰ anticipando l'evidenza delle ampie immagini che così già evocano.

Il contrasto, nel caso della prima lirica, permette a queste figure di emergere al livello visivo e risuonare ancor più potenti in tutta l'inconoclastia allitterativa e onomatopeica, ripetitiva ed ecfraistica della violenza a cui danno vita o in cui sono coinvolte in percussione quasi esclusivamente monosillabica: *RIDERS/RUSH/RIDE*; – *SEA/SIN*; – *CLANG/CLANG/CLASH/CLASH*; – *SPEAR/SHIELD/SHOUTS*; – *HOOF/HEEL/HAIR*; – *WILD/WAVE/WIND*. La loro rappresentazione è statica e dinamica allo stesso tempo, come in un quadro di battaglia dalle enormi dimensioni, a partire dall'improvvisa apparizione iniziale dei caratteri sul campo testuale (alla lettera, uno sbarco «nero» sulla pagina pura e immacolata) fino alla scomparsa finale, per dissolversi invisibili,

¹⁹ Come è poi stato mostrato, pur avendo per anni fuorviato vari studiosi, la fonte, appunto leggendaria, alla base di questa poesia d'apertura del volume sarebbe stata un'esperienza inquietante di Stephen bambino a Ocean Grove, New Jersey, dove andava con la mamma. Di fatto priva di riscontri (come altri eventi), essa viene riportata dal primo biografo THOMAS BEER, *Stephen Crane*, cit., che così raccontava: «Mrs. Crane [...] took him to the religious frolics at Ocean Grove where he saw the waves from the beach and had an atrocious dream of black riders on black horses charging at him from the long surf up the shore and so woke screaming, night after night» (p. 23). Reiterata sia da JOHN BERRYMAN, *Stephen Crane*, New York, Sloane 1950, p. 9, sia da R-W STALLMAN, *Stephen Crane: A Biography*, New York, Braziller 1968, pp. 3-4, e poi da altri critici, questa visione terrificante delle onde sulla spiaggia, depositata nella psiche del bambino per tornare ripetutamente nella forma di sogno/incubo notturno, sarebbe stata infine rielaborata in versi, diventando così la lirica che avrebbe dato il titolo alla prima raccolta di poesie del giovane Crane. Sulle varie questioni dell'inaffidabilità della biografia di Beer (da considerare quindi più come una rielaborazione romanzata della vita di Crane) e della demistificazione di fatti o dettagli sospetti e non suffragati da fonti si rinvia a STANLEY WERTHEIM e PAUL SORRENTINO, *Thomas Beer: The Clay Feet of Stephen Crane Biography*, in «American Literary Realism», XXII, n. 3 (1990), pp. 2-16; ID., *The Crane Log: A Documentary Life of Stephen Crane, 1871-1900*, New York, G.K. Hall & Co. 1994; PAUL SORRENTINO, *The Legacy of Thomas Beer in the Study of Stephen Crane and American Literary History*, in «American Literary Realism», XXXV, n. 3 (2003), pp. 187-211; ID., *Student Companion to Stephen Crane*, Westport, Greenwood Press 2006; ID., *Stephen Crane: A Life of Fire*, Cambridge, Harvard University Press 2014, dove riguardo all'episodio Sorrentino afferma: «Beer invented a number of the most colorful anecdotes in Crane's life – for example, that as a child he repeatedly had nightmares about black riders on black horses emerging from the sea to attack him» (p. 2).

²⁰ J. MCGANN, *Stephen Crane's «The Black Riders»*, cit., p. 162, illustra queste e altre scelte grafiche degli editori bostoniani nel contesto transatlantico del *Revival of Printing* inglese, nello specifico in relazione all'edizione di poco precedente di OSCAR WILDE, *The Sphinx*, con decorazioni di CHARLES RICKETTS, Londra, Elkin Mathews and John Lane at the Bodley Head 1894, di cui Copeland and Day divennero i distributori in America. In questo contesto si veda dello stesso CHARLES RICKETTS, *A Defense of the Revival of Printing*, Londra, Ballantyne Press 1899. Sui versi di Crane, pensati e trasformati «as texts to be looked at and read», vedi C. BENFEY, *The Double Life of Stephen Crane*, cit., p. 134.

da ultimo, oltre il verso di chiusura che apre lo spazio indifferenziato nel resto del foglio vuoto in basso. Dissolversi, forse, se oltre quel verso segnato con forza conclusiva dalla grammatica della poesia (dopo i due punti: «THUS THE RIDE OF SIN») si spalanca l'abisso della perdizione eterna, a cui le forze dell'oscurità conducono, ineluttabili, con la loro «CAVALCATA DEL PECCATO». Ma non disperdersi, forse, nemmeno del tutto, se la superficie bianca in basso diventa *anche* spazio di transizione per la corsa che riprende, poi di nuovo visibile, con i segni che imprime in sequenza l'incedere dei versi successivi, sulla pagina a seguire. Arte verbale e arte visuale, la poesia si materializza e smaterializza dentro e fuori il suo rapido corso d'azione in bianco e nero (la scena *visibile* della scrittura), assegnando alla clausola del primo componimento la funzione di soglia attraverso cui procedere per andare oltre e aprire l'*incipit* del secondo, e così via, foglio dopo foglio, fino alla fine del libro. Nella decisa affermazione di McGann: «*The Black Riders and other lines* is the first American book printed with a clear Modernist design». ²¹

In questo senso, cercare di leggere, interpretare, e tradurre la poesia di Crane anche nell'aspetto grafico dei suoi testi può contribuire non solo a misurarsi con le potenzialità del linguaggio visibile del Modernismo, ma anche a dare corpo e spessore alle più ampie, stratificate e specifiche possibilità di significato che caricano quel linguaggio, ossia a forzare, o anche a dislocare, se necessario, per dirla con il T-S Eliot dei poeti metafisici, il linguaggio nel significato che si vuole veicolare, sia esso il significato intenzionale, quindi dominato dal poeta, o quello da cui il poeta è dominato. ²²

A fronte di un Crane incluso a pieno titolo nel canone classico della poesia americana accanto a Poe, Whitman e Dickinson, e autore già partecipe dell'avventura modernista, la mia lettura critica dei suoi *Black Riders* è andata così sempre più attestandosi su una posizione di graduale ri-equilibrio: un'interpretazione tesa a controbilanciare la visione di retroguardia da me ipotizzata e perseguita all'inizio per rivalutarlo come un poeta profondamente *americano*, da un lato, con la nota proiezione transatlantica d'avanguardia riproposta (pur non essendo mai venuta meno) in chiave ancor più prepotentemente modernista, dall'altro, nel più ampio contesto transatlantico della poesia di lingua inglese del Novecento.

The Black Riders and Other Lines è senza dubbio un oggetto d'arte *fin de siècle*, un libro del/dal *visibile* linguaggio modernista, tanto per il sinuoso floreale della copertina e il suo bianco e nero decadente quanto per l'assetto tipografico, il cromatismo acceso dei colori e la rappresentazione moderna per «immagini» o «oggetti visuali» (per citare T-E Hulme prima ancora di Pound e degli Imagisti veri e propri). ²³ Nel contempo esso è e resta anche il frutto di una tendenza culturale più radicata, nuda e scabra, tipica della grande tradizione del dissenso religioso e della protesta individualista ameri-

²¹ J. MCGANN, *Stephen Crane's «The Black Riders»*, cit., p. 161.

²² T-S ELIOT, *The Metaphysical Poets* (1921), in ID., *Selected Essays, 1917-1932*, New York, Harcourt, Brace and Company 1932, pp. 241-250: «The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into his meaning» (p. 248).

²³ T-E HULME, *Romanticism and Classicism* (1911), in ID., *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, a cura di HERBERT READ, Londra, Routledge & Keagan Paul 1924, pp. III-140: «Images in verse are not mere decoration, but the very essence of an intuitive language. [...] Did the poet have an actually realised visual object before him in which he delighted? It doesn't matter if it were a lady's shoe or the starry heavens» (pp. 135, 137).

cana ai limiti del libertarismo. Laddove le singole poesie, egli sosteneva,²⁴ gli apparivano come visioni che scaturivano dalla sua mente già pronte e allineate per essere trascritte – quasi come *ekphrases* esse stesse, dunque, di opere visive immaginarie, potremmo dire, e quindi traduzioni intersemiotiche al rovescio – la raccolta nel suo insieme aspirava a essere non solo o non tanto un'espressione ricercata e spregiudicata, o addirittura perversa, dell'artista o del *poseur*, ma anche e soprattutto una rappresentazione più inclusiva e onesta, *troppo* onesta, forse, proprio perché troppo anticonvenzionale («too unconventional», nelle parole di Garland), delle sue «idee sulla vita in generale».²⁵ E in questo senso, a mio avviso, va intesa l'equivalenza, scandalosa sì, se si vuole, che in una famosa lettera agli editori Herbert Copeland e Fred Holland Day (senz'altro più conformisti sul piano ideologico di quanto non lo fossero su quello grafico e tipografico) egli stabilisce tra il «senso etico» del libro e la sua «anarchia»: «It seems to me that you cut all the *ethical sense* out of the book. All the *anarchy*, perhaps», affermava il giovane, cercando di ancorare l'integrità dell'opera alla fermezza del suo disaccordo con gli editori riguardo ai tagli proposti. «It is the *anarchy* which I particularly insist upon».²⁶

Insistendo «in modo particolare sull'anarchia», il giovane poeta di fatto intendeva ribadire che tradizione e sovversione erano un tutt'uno e *dovevano* necessariamente convivere nella sua opera. Il retaggio delle istituzioni, professioni di fede, e forme condivise, sue e della sua America («i prodotti estranei della sua famiglia», nelle note parole di H-G Wells, o «la religione con cui era cresciuto, che non riusciva a togliersi dalla testa», in quelle della Lowell) alimentava lo spirito di rivolta e rifiuto portato dal vento dell'avanguardia internazionale del momento, carico inoltre della prorompente esplosiva della nuova cultura visuale: uno spirito che a sua volta si traduceva in un'arte verbale («l'espressione nell'arte letteraria di certi enormi ripudi», ancora nella felice definizione di Wells) che scardinava un intero sistema di regole, convenzioni e saperi precedenti.²⁷ Quei piccoli componenti («strange little pieces», come li aveva definiti Howells con un apprezzamento a metà), racchiudevano e liberavano immagini, figure, scene che all'immediata percezione di

²⁴ Queste affermazioni di Crane sono riportate nelle testimonianze personali di C. K. LINSON, *Little Stories*, cit., p. 20, e H. GARLAND, *Stephen Crane: A Soldier of Fortune*, cit., p. 16, e confermate dalla fruizione di altri amici pittori o scrittori a cui mostrava le poesie in manoscritto (sempre secondo C. K. LINSON, *My Stephen Crane*, cit., p. 52).

²⁵ H. GARLAND, *Stephen Crane as I Knew Him*, cit., p. 504. Crane espresse in retrospettiva questa preferenza per il suo primo volume di versi in due lettere tra la fine di aprile e l'inizio di maggio del 1896. «Personally», scrive in quella al redattore del *Demorest's Family Magazine*, «I like my little book of poems, "The Black Riders", better than I do "The Red Badge of Courage". The reason is, I suppose, that the former is the more ambitious effort. In it I aim to give *my ideas of life as a whole*, so far as I know it, and the latter is a mere episode, – an amplification» (S. CRANE, *The Correspondence*, cit., vol. I, p. 231).

²⁶ La lettera di Crane agli editori è del 9 settembre 1894 (ivi, vol. I, pp. 73-74).

²⁷ H-G WELLS, *Stephen Crane*, cit., «He has shown me a shelf of books, for the most part the pious and theological works of various antecedent Stephen Cranes. He had been at some pains to gather together *these alien products of his kin*. [...] In style, in method and in all that is distinctively not found in his books, he is sharply defined, *the expression in literary art of certain enormous repudiations*» (pp. 242, 243); A. LOWELL, *Introduction*, cit., «Crane was so steeped in *the religion in which he was brought up that he could not get it out of his head*. He disbelieved it and hated it, but could not free himself from it» (p. xix).

lettori-artisti dalla spiccata propensione visiva come Linson si ergevano tanto più «grandi» e «immense», quanto più costrette in spazi testuali limitati. In quella loro «compressione» e «brevità magistrale», da cui era stato colpito Garland per le figure «colossali» che i versi sprigionavano alle prime letture dei manoscritti, era contenuta un'enorme forza avversaria. L'opera di Crane, nelle parole di Elbert Hubbard, amico del giovane poeta e suo (pur ambiguo ed esibizionista) promotore, vibrava come se fosse sovraccarica di elettricità, tutta fili e cavi scoperti e in tensione, affermava in una lettera, da non poter essere presa e tenuta in mano, («so charged with electricity that it cannot be handled»; «all live wire»); mentre similmente, in un tributo critico, definiva i suoi versi «meravigliosi» perché carichi di significato come un accumulatore di energia («charged with meaning like a storage battery»)²⁸.

Al di là dell'ostentazione, autorevole o meno, dell'appariscente Hubbard (un «pallone gonfiato», secondo la Lowell)²⁹ o delle retrospettive sfumate di Garland o Linson, queste espressioni sulla potenza dell'opera di Crane e sulla carica semantica dei suoi versi, anche nella loro semplice formulazione, sembrano profetiche della grande stagione teorica e poetica dei primi decenni del Novecento. Con la fase imagista alle spalle già da più di quindici anni, così Pound, nel 1929, pontificava sul valore dell'arte verbale: «Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree». Se il segreto della «grande letteratura» è semplice e risiede nel caricare al massimo di significato il linguaggio (come semplice e concisa è la frase con cui lo afferma), più complesso è catalogare gli scrittori che hanno operato tale intensificazione semantica (dagli «inventori» veri e propri agli «iniziatori di mode fuggevoli» esistono, a scendere, sei «classi», secondo Pound). Decisamente più affascinante invece è seguire *il miglior fabbro* nella enucleazione dei tre modi con cui il linguaggio *poetico* viene di fatto *caricato di significato*. Tre modi che di conseguenza corrispondono (ben visibili, in *maiuscoletto* e in *corsivo*) a tre tipi di poesia e (sintomaticamente) a tre condizioni di possibilità di tradurre da una lingua all'altra un testo poetico con successo o meno (avendo Pound, in premessa nel suo scritto, richiamato l'importanza fondamentale di conoscere «various tongues», «different languages»). Pur molto nota, riporto l'argomentazione poundiana per intero:

If we chuck out the classifications which apply to the outer shape of the work, or to its occasion, and if we look at what actually happens, in, let us say, poetry, we will find that the language is charged or energized in various manners.

²⁸ Rispettivamente, nell'ordine, W. D. HOWELLS, *Life and Letters*, cit., p. 79; C. K. LINSON, *Little Stories*, cit., p. 20; H. GARLAND, *Stephen Crane as I Knew Him* cit., p. 504; ID., *Roadside Meetings*, cit., p. 194; di ELBERT HUBBARD si veda la lettera a Crane di fine luglio 1895, in S. CRANE, *The Correspondence*, cit., vol. I, p. 115; e *As to the Man*, saggio introduttivo al numero speciale della sua (pur fuggevole) rivista «The Roycroft Quarterly», I, n. 1 (1896), pp. 16-26, p. 20, interamente dedicato a Crane e intitolato *A Souvenir and a Medley: Seven Poems and a Sketch by Stephen Crane, with Divers and Sundry Communications from Certain Eminent Wits*.

²⁹ A. LOWELL, *Introduction*, cit., il cui commento sul rapporto di Hubbard con Crane non lascia dubbi su come per lei il Roycroft non avesse certo autorevolezza a riguardo: «It was difficult for the world to believe that a man championed by the arch-poser, Elbert Hubbard, could have merit» (p. xxiii). Su Hubbard e Crane (con una rivalutazione del ruolo del Roycroft nel contesto transatlantico della moda passeggera delle riviste fuggevoli di fine secolo) vedi invece BRAD EVANS, *Ephemeral Bibelots: How an International Fad Buried American Modernism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 2019, pp. 151-186.

That is to say, there are three «kinds of poetry»:

MELOPŒIA, wherein the words are charged, over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning.

PHANOPŒIA, which is a casting of images upon the visual imagination.

LOGOPŒIA, «the dance of the intellect among words», that is to say, it employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage, of the context we expect to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play. It holds the aesthetic content which is peculiarly the domain of verbal manifestation, and cannot possibly be contained in plastic or in music. It is the latest come, and perhaps most tricky and undependable mode.

The *melopœia* can be appreciated by a foreigner with a sensitive ear, even though he be ignorant of the language in which the poem is written. It is practically impossible to transfer or translate it from one language to another, save perhaps by divine accident, and for half a line at a time.

Phanopœia can, on the other hand, be translated almost, or wholly, intact. When it is good enough, it is practically impossible for the translator to destroy it save by very crass bungling, and the neglect of perfectly well-known and formulative rules.

Logopœia does not translate; though the attitude of mind it expresses may pass through a paraphrase. Or one might say, you can *not* translate it «locally», but having determined the original author's state of mind, you may or may not be able to find a derivative or an equivalent.³⁰

Sulla scia di queste definizioni, mi soffermo allora su alcune liriche rappresentative di Crane. Scelgo di proposito, tra le altre, proprio quelle più brevi, i cui versi sono tanto più intensi semanticamente quanto più compressi verbalmente: «linguaggio carico di significato» – nelle parole di Pound – «grande letteratura», dunque. Come tali, le poesie si prestano a misurarsi con la sfida della traducibilità in tutti i suoi gradi (dall'impossibilità assoluta, alla piena possibilità, alla parzialità, derivativa o equivalente che sia) nonché a spingere poi (potenzialmente) il confronto in avanti, verso altri esempi poetici ben più noti della *brevitas americana* del periodo modernista vero e proprio che Crane, oltre alla Dickinson, anticipa.³¹

³⁰ EZRA POUND, *How to Read* (1929, 1931), in *Literary Essays of Ezra Pound*, a cura di T-S ELIOT, Londra, Faber and Faber 1954, pp. 15-40, pp. 23-25. Per la stessa edizione in traduzione italiana si veda EZRA POUND, *Saggi letterari*, trad. it. NEMÍ D'AGOSTINO, Milano, Garzanti 1957, pp. 33-66.

³¹ Pur non potendo tale confronto, per ovvie ragioni, essere perseguito in questa sede, rimettere a fuoco la ricchezza letteraria nella sua complessità interlinguistica di un poeta *fin de siècle* come Crane (tutto proiettato verso il Novecento) significa anche tornare a interrogarsi sui suoi più immediati successori modernisti: poeti di gran lunga più noti e più autorevoli, da tempo canonizzati come tali sul piano internazionale a partire, per alcuni, proprio dalla loro comune esperienza imagista, pur poi lasciata alle spalle o ripudiata, nonché in alcuni casi anche generosamente tradotti nella nostra lingua, quali Ezra Pound e H.D., Carl Sandburg e Edgar Lee Masters, Amy Lowell e William Carlos Williams.

2 LA PROMESSA DEL SIGNIFICATO

Scarcely any one of the strange little pieces fails to be suggestive, but many of them are so slightly suggestive that they do not justify themselves to my mind any more than their form justifies itself. Often there is a teasing dream quality in them: a promise of significance that fades from them when you examine them in the waking light. (William Dean Howells, 1896)³²

Sebbene Howells si fosse adoperato (pur senza successo) per promuovere la pubblicazione delle poesie di Crane fin dai primi mesi del 1894, la sua posizione nei confronti dell'opera, anche dopo averla avuta tra le mani come un libro da segnalare tra i tanti (fin troppi, secondo lui) usciti quell'anno, era restata sempre scettica.³³ Nella sua recensione, pur accreditando Crane di aver prodotto «the most striking thing of the year in his little book of “lines” called *The Black Riders*», e non attribuendo all'autore la stravaganza dell'assetto grafico con tutte quelle «falangi di maiuscoletto», il *dean* delle lettere americane ribadiva sostanzialmente la valutazione che aveva già espresso in privato, criticando una «forma» che lui «non avrebbe mai scelto» per un libro di poesia perché «al limite dell'assenza di forma». Inoltre, per quanto spesso suggestivi, quegli strani piccoli componimenti non sembravano avere la forza di mantenere la promessa del senso che anticipavano. Come dire, quella «teasing dream quality» che li caratterizzava non riusciva a portare poi a compimento la possibilità prefigurata del significato.³⁴ Tuttavia, al termine della parte dedicata a Crane nel suo contributo, a compensazione di tali peccate («this uncertainty, this ineffectuality», come sottolinea) e dopo aver citato tre poesie (riportandole ovviamente nel normale carattere di stampa), Howells si concede la citazione di un'ultima breve lirica, elogiandola per la profondità con cui scandaglia gli abissi dell'anima («“The abysmal depths of personality”»). Nel far ciò, però, la traspone di proposito non solo dal maiuscoletto al tondo, come fatto per le altre, ma anche dal verso alla prosa. L'intento dichiarato, a dir poco imbarazzante, era quello di dimostrare come la sua forza poetica non dipendesse dal metro, visto anch'esso, alla pari del maiuscoletto, come una «maschera tipografica» («typographic mask of metre»). Questa la poesia riscritta in prosa:

I was in the darkness. I could not see my words nor the wishes of my heart. Then suddenly there was a great light —
«Let me into the darkness again!»³⁵

³² W. D. HOWELLS, *Life and Letters*, cit., p. 79.

³³ Howells comunicò l'esito negativo dei suoi tentativi a Crane in una lettera del 18 marzo 1894, rammaricandosi per il fatto che l'autore non «avesse dato più forma» alle sue liriche. Vedi S. CRANE, *The Correspondence*, cit., vol. I, p. 62.

³⁴ W. D. HOWELLS, *Life and Letters*, cit., dove lo scrittore confermò sostanzialmente la sua valutazione sulla «forma»: «I myself would not have chosen Mr. Crane's form because it is so near formlessness» (p. 79).

³⁵ Ibid.

Contrario al verso libero, oltre che insofferente come tanti altri suoi contemporanei alla moda dell'«occhio tipografico»,³⁶ pur grande ammiratore della Dickinson, Howells opera uno stravolgimento qui difficile da perdonare. Di fatto lo scrittore demolisce la poesia e il suo linguaggio sul piano non solo della *phanopœia* ma anche della *logopœia*, dimensioni fondamentali da tenere in considerazione, come sottolineava Pound, per la traduzione interlinguistica che, in questo caso, pur nella sua relativa semplicità, rischia di perdere il suo potenziale semantico. Il paradosso è accentuato dal fatto che la trasmutazione di Howells – endolinguitica e intrasemiotica, in quanto avviene all'interno dello stesso codice di segni verbali (dal maiuscoletto al tondo, dai versi alla prosa) – depotenzia la carica semantica del linguaggio visibile sulla pagina in un componimento che mette in scena, e su più fronti, come altre poesie della raccolta, proprio il dramma della visibilità e della visione. In subordine, oltre all'impatto dei caratteri e delle forme «sull'immaginazione visuale» (nelle parole di Pound), si riduce anche lo spessore autoreferenziale, intertestuale e culturale che in poesia le parole acquisiscono in aggiunta al loro significato diretto o comune.

Ricompongo dunque l'originale americano, con mia traduzione a fronte, per poi approfondire la questione della portata semantica del linguaggio modernista come linguaggio visibile, che anche la traduzione interlinguistica può e deve contribuire a mettere in evidenza:

XLIV	XLIV
I WAS IN THE DARKNESS;	ERO NELLE TENEBRE;
I COULD NOT SEE MY WORDS	NON RIUSCIVO A SCORGERE LE MIE PAROLE
NOR THE WISHES OF MY HEART.	NÉ I DESIDERI DEL MIO CUORE.
THEN SUDDENLY THERE WAS A GREAT LIGHT —	POI ALL'IMPROVISO CI FU UNA GRAN LUCE —
«LET ME INTO THE DARKNESS AGAIN».	«FATEMI TORNARE NELLE TENEBRE».

La poesia è un epigramma che illustra l'inquieta condizione di un io lirico tra cecità e visione, nascondimento e rivelazione. Ulteriore esempio tautologico del formato in bianco e nero del volume, il breve componimento è visibilmente perverso. Crane usa uno stacco tipografico che si manifesta come ancora più netto fra le due unità strofiche in quanto esse stesse già di per sé sbilanciate: la quartina iniziale dove si rappresenta la situazione problematica in tutta la sua dinamica angosciosa, prima, e l'ultimo verso, a cui si affida, poi, la risoluzione (in genere auspicata) del problema. Lo stacco mette a sua volta ancor più in evidenza l'effetto a sorpresa della clausola: un effetto che, se risultava accentuato dalla trasmutazione grafica del maiuscoletto a stampa di Copeland and Day rispetto al tondo del manoscritto dell'autore, viene invece a essere del tutto vanificato dalla doppia trasposizione di Howells. La pausa cade esattamente alla fine della prima unità strofica *dopo* l'epifania della grande luce (un'altra forma modernista di *phanopœia*, data la stessa radice etimologica delle parole) e *prima* dell'oscura invocazione, o imperativa decisione, veicolata dalla svolta drammatica dell'ultimo verso. Questo funge da segmen-

³⁶ DROCH, *Poetry as Chink Filling*, in «Life», XXVII, n. 682 (1896), p. 56: «We used to hear of the poetic ear; it has been superseded by the typographic eye». Questa la frase finale del breve articolo apparso il 23 gennaio 1896 a New York, firmato «Droch», in cui si criticavano i libri artistici del periodo, tra cui quelli di Copeland and Day, come veicoli di poesia «facile e «giovane», incluso *The Black Riders* di Crane, in cui la visibilità del linguaggio (la *phanopœia* a venire, appunto, di Pound) avrebbe spodestato la tradizione della musicalità del linguaggio (la *melopœia*) dettata dall'«orecchio poetico».

to aggiuntivo, quasi un'appendice, tanto più perché verso a sé stante, isolato e staccato, essendo la quartina, insieme al distico, la forma più concisa ed efficace che in genere assume l'epigramma. L'improvviso avvento della luce crea un palese effetto di attesa proairetica riguardo alla potenziale scelta dell'io lirico: questo effetto viene prolungato graficamente dalla lineetta lunga al termine del verso, mettendo in pausa l'azione nello spazio testuale che separa le due unità strofiche. Il bianco divario diventa una soglia simbolica, uno spazio liminale di passaggio che apre la via alla potenziale rigenerazione spirituale o rivitalizzazione artistica dell'io lirico in virtù dell'improvvisa illuminazione. Ma quest'ultimo, anima avvolta dalle ombre o profeta-poeta spento e inaridito, pur dopo il lampo della visione o proprio a causa di esso, sembra volersi confermare frequentatore di luoghi oscuri. Bloccato temporaneamente *betwixt and between*, tra l'irruzione della luce da un lato e il vuoto sottostante della pagina bianca dall'altro, egli si rivolge a un possibile destinatario che va a sovrapporsi al suo io sdoppiato, attivando una funzione conativa paradossalmente congiunta alla funzione emotiva: «“LET ME INTO THE DARKNESS AGAIN”». L'enunciato nell'enunciato è un'esclamazione diretta con cui l'io lirico implora in modo inaspettato di poter ritornare alla sua condizione di cecità, rifiutando la luce che rivela, purifica e trasforma (anche a seguito della sua forza abbagliante).

Ma accanto alla *phanopæia* da ripristinare nell'originale americano, e da mantenere intatta nella traduzione italiana, c'è la *logopæia*, la «danza dell'intelletto tra le parole»: parole semplici in questo caso – «DARKNESS» e «LIGHT», «WORDS», «WISHES» e «HEART» – eppure così cariche di significato, plurivoco, stratificato, sedimentato, oltre a quello referenziale di cui sono portatrici, da risultare semanticamente quasi inesauribili dal punto di vista letterario e culturale. Proverbiale, in *The Black Riders*, sono le non poche poesie «che riguardano Dio» (su cui Crane metteva in guardia gli editori, cercando di evitare in via preventiva la loro censura), e che, quando pubblicate, nonostante tutto, attirarono subito le critiche e anche l'indignazione dei recensori.³⁷ In questa lirica non c'è la presenza diretta di Dio. Eppure distinta riverbera l'eco della sua parola, sia come vergata nelle sacre scritture sia come ri-verbalizzata dalle poetiche bibliche di matrice protestante, che Crane a sua volta riscrive e risemantizza.

Dalla prospettiva di queste poetiche, la poesia XLIV è una *logopæia* che, oltre ad alludere all'emblematica sacra della cosiddetta «scuola del cuore» (*Schola cordis*),³⁸ come altre nella raccolta, riprende (e stravolge) anche il verbo del Vangelo di Giovanni, nel suo più ampio richiamo al traslato figurale della «luce che splende nelle tenebre» e di coloro che, come il discepolo prediletto di Cristo (e poi l'apostolo Paolo), pur non essendo loro la luce, vengono mandati da Dio per darne testimonianza (Giovanni 1:5-7). In questo senso, secondo le convenzioni della lirica religiosa della grande tradizione protestante inglese e americana, l'epigramma di Crane può essere letto come una breve meditazione religiosa, ad alta compressione. Essa è *occasionale*, in quanto si origina da un particolare evento nell'esperienza personale dell'io lirico:

³⁷ Per la lettera agli editori del 9 settembre 1894, già richiamata, vedi S. CRANE, *The Correspondence*, cit., «The ones which refer to God, I believe you condemn altogether. I am obliged to have them in when my book is printed» (vol. I, p. 74).

³⁸ Sull'emblematica sacra di origine medievale in relazione alla tradizione delle poetiche protestanti, vedi il classico di BARBARA KIEFER LEWALSKI, *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric*, Princeton, Princeton University Press 1979, pp. 193-196.

nello specifico l'obnubilamento in cui gli accade di trovarsi. Essa è anche *intenzionale*, in quanto riflette di proposito su un punto dottrinale, una questione teologica, o direttamente sulla parola, riconducibile, come in questo caso, a un passo scritturale specifico: «And this is the condemnation, that light is come into the world, and men loved darkness rather than light, because their deeds were evil», afferma Giovanni. «For every one that doeth evil hateth the light, neither cometh to the light, lest his deeds should be re-proved» (John 3:19-20). Il passo giovanneo, più che noto, riecheggia in tante meditazioni protestanti, sia teologiche che letterarie, come ho sostenuto altrove, sulla cecità esteriore quale emblema della cecità interiore e della tenebra spirituale.³⁹

Al contrario del cieco delle meditazioni protestanti, incosciente della sua sventura e quindi del suo stato, l'io lirico di Crane è più che consapevole del suo offuscamento esteriore e interiore. Egli sa bene di essere avvolto dalle ombre della notte e si lamenta dell'oppressione che ne consegue. La sua auto-coscienza introspettiva è decisamente moderna; ambigualmente drammatica riguardo agli impedimenti causati dal buio; aspramente ironica dopo che la grande luce ha illuminato e svelato i suoi luoghi segreti (le pagine su cui si imprimono le parole, le profondità del cuore da cui sgorgano i desideri). Ma i desideri del cuore sono esauditi solo dal Signore, e solo per coloro che in Lui (e non in altri) cercano la gioia. «Delight thyself also in the LORD; and he shall give thee *the desires of thine heart*», afferma il salmista. E la gioia è promessa di luce: «And he shall bring forth thy righteousness as the *light*, and thy judgment as the *noonday*» (Psalms 37:4-6). Solo in tal modo i desideri del cuore possono essere in armonia con le parole di chi è stato rigenerato dallo spirito di Cristo, parole di speranza e salvezza che si articolano in preghiera (e qui, metalinguisticamente, in poesia). Come tali, quei desideri vanno distinti dalle brame di cui si è sempre vantato il malvagio: «For the wicked boasteth of his heart's *desire*» (Psalms 10:3); così come vanno distinti dalle voglie e dalle concupiscenze che, come afferma Paolo, hanno in passato caratterizzato tutti gli empi (lui incluso) prima della rinascita: «the *lusts* of the flesh, fulfilling the *desires* of the flesh and of the mind» (Ephesians 2:3); o da quelle che continuano a caratterizzare gli ostinati e i ribelli, «the children of disobedience» (ivi 2:2), nel cui cuore ottenebrato è ancora all'opera lo spirito opposto a Cristo: «their foolish heart was darkened. [...] Wherefore God gave them up to the uncleanness through the *lusts* of their own hearts» (Romans 1:21, 24).

La poesia di Crane termina con una giaculatoria, tipica della meditazione protestante: una supplica che però, dopo l'avvento della luce, veicola un altro desiderio buio del cuore. In quanto invocazione finale all'oscurità e non alla luce («“LET ME INTO THE DARKNESS AGAIN”») essa si staglia così, e ancor più sorprendentemente, proprio in opposizione al «giudizio» che Giovanni e, dopo di lui, Paolo pronunciano contro i figli delle tenebre: i ribelli che si rifiutano di essere adottati da Dio e che non vogliono quindi accogliere l'eredità che spetta loro di diritto in quanto «figli della luce». «Ye are all the children of light, and the children of the day», afferma Paolo, «we are not of the night, nor of darkness» (1 Thessalonians 5:5).

³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 147-178, per una panoramica sui generi, sulle strutture e strategie della meditazione protestante. Per un esempio specifico di meditazione protestante sulla cecità, vedi JOSEPH HALL, *Occasional Meditations: Also the Breathings of the Devout Soul* (1630), Londra, Pickering 1851, pp. 61-62.

La poesia XLIV di fatto mette in scena anche un più ampio e blasfemo attacco proprio a San Paolo, in quanto la *logopœia* del figlio delle tenebre, pur con quelle semplici parole a cui attinge e che ripropone, sovverte il momento decisivo della vita dell'apostolo. La conversione di Saulo/Paolo è un racconto narrato tre volte negli Atti (9:1-19; 22:4-16; 26:9-18). In tutte e tre le versioni una luce improvvisa dal cielo scende a mezzogiorno sulla strada di Damasco: «And it came to pass, that, as I made my journey, and was come nigh unto Damascus about noon, suddenly there shone from heaven a great light round about me» (Acts 22:6). Il persecutore dei cristiani cade a terra e la rivelazione del Cristo risorto abbaglia, rigenera e trasforma per sempre il peccatore. La voce imperiosa («Saul, Saul, why persecutest thou me?») e il dialogo a seguire tra Gesù e l'uomo tremante e accecato dal fulgore di quella luce (Acts 22:7; 9:6; 22:11) definiscono il compito dell'apostolo, inviato presso le nazioni, come ministro e testimone, «to open their eyes, and to turn them from darkness to light, and from the power of Satan unto God» (Acts 26:16-18). La lirica di Crane neutralizza la potenza della rivelazione in quello spazio testuale, o intervallo vuoto tra le strofe, che si apre a seguire l'avvento della luce; annulla gli effetti dell'epifania divina per la vita cristiana e getta un'ombra sulla conversione più emblematica della cultura occidentale, invocata come modello di rigenerazione individuale e rinascita a nuova vita. Nel contempo Crane mette in questione l'importanza fondativa del ministero e degli scritti stessi dell'apostolo, e quindi della teologia paolina in tutta la sua portata dottrinale e culturale: un lascito che, tramite Agostino, aveva ispirato l'autorità e l'esegesi cristiana protestante non solo dei primi riformatori e dei puritani ma anche dei successivi revivalisti e degli «original Methodists, so called»⁴⁰ (che in particolare insistevano proprio sul paradigma della conversione paolina) da cui sarebbe derivata un'intera genealogia di ministri evangelici, inclusi gli ascendenti di Crane da entrambi i lati della famiglia.⁴¹

Se la *phanopœia* impone di essere riproposta intatta per salvaguardare l'intensificazione semantica del linguaggio che essa opera a livello visivo, è allora cruciale rispettare il formato grafico dell'originale anche nella traduzione interlinguistica. Nel caso di Crane, inoltre, l'intensificazione semantica del linguaggio a livello della più sfuggevole *logopœia*, che va oltre il significato comune delle parole, in questo caso dovrebbe suggerire, se non imporre, una volta verificato il riferimento, scelte lessicali attinenti anche nella lingua di arrivo mirate a recuperare *verbatim*, ove possibile, pur ben più che consapevoli di come non sempre lo sia (adattamenti, ambiguità e sovrapposizioni di registro permettendo), le stesse espressioni.

La poesia XLIV, pur essendo dopo tutto un caso relativamente semplice, discende anch'essa, però, come tanti altri componimenti della raccolta, altrettanto brevi e all'apparenza innocui, da premesse biografiche e storico-culturali complesse. L'arte verbale di Crane, poco più che ventenne, senza un'istruzione formale compiuta o certe (e accertabili) letture alle spalle, attinge all'imponente tradizione religiosa del protestantesimo del Nuovo Mondo, creando inevitabili interferenze con la non meno imponente tradizione lette-

⁴⁰ Vale a dire, i fratelli Wesley e il loro compagno di studi a Oxford, George Whitefield. Con quella definizione JOHN WESLEY nel Sermone LIII, *On the Death of the Rev. Mr. George Whitefield*, in ID., *The Works of the Reverend John Wesley*, 7 voll., New York, Waugh and Mason 1835, vol. I, p. 477, rievocava il momento fondativo del Metodismo.

⁴¹ Sulla famiglia Crane, vedi THOMAS A. GULLASON (a cura di), *Stephen's Crane Literary Family: A Garland of Writings*, Syracuse, Syracuse University Press 2002.

riaria dell'estetica protestante della cultura inglese e americana, che si era affermata, con tutte le dovute differenze e trasformazioni secolari, su entrambe le sponde dell'Atlantico dal Seicento in poi. Con tale duplice e sovrapposta eredità religiosa e letteraria il giovane scrittore si misura coraggiosamente e con essa spesso si scontra, quasi ultima creatura nell'ordine dell'universo schiacciante della civiltà occidentale tutta, di cui si ritrova a usare un linguaggio codificato e allusivo enorme, assai più grande dei mezzi espressivi a sua disposizione. «So quello che dice San Paolo» – avrebbe risposto il giovane Crane a un suo attempato professore che, con un richiamo alla Bibbia, cercava di azzittirlo durante un alterco in aula alla Syracuse University, roccaforte del Metodismo americano – «ma io non sono d'accordo con San Paolo».⁴²

Da un lato, infatti, al di là di qualsiasi plausibile intenzionalità autoriale o meno, le poesie di Crane finiscono per rivisitare criticamente e, come per un innato riflesso anticulturale, sovvertire tale eredità dall'interno, sollecitando continui rimandi intertestuali, espliciti o impliciti, scoperti o velati. Per stratificazione linguistica o stilemi culturali depositati e profondi, per allusione diretta o aperta citazione, il lettore si trova infatti spesso sbalzato dai versi sparuti del giovane poeta ai libri del Vecchio e del Nuovo Testamento (dal Pentateuco ai Profeti, dai Salmi ai Proverbi, dai Vangeli all'Apocalisse), a volte affiancati ai miti classici e ai classici stessi della tradizione filosofica e letteraria, nonché ai più moderni autori della tradizione riformata inglese (Spenser e Bunyan, i poeti metafisici e Milton), in continuità storico-genealogica con l'evoluzione della cultura protestante nel Nuovo Mondo. Dall'altro lato, e nel contempo, le sue poesie profanano implacabilmente dall'esterno quell'eredità pluristratificata e complessa (acquisita o rielaborata) sia secondo i registri linguistici del *bohémien* di fine secolo sia secondo i canoni della moderna visione naturalista, entro cui, con le dovute cautele e distinzioni, non può che essere inquadrata la pur breve ma intensa stagione letteraria dello scrittore: un artista che, nelle dediche vergate sulle varie copie omaggio di *Maggie*, inviate agli amici nel marzo del 1893, aveva potuto affermare, quasi casualmente, che «l'ambiente è cosa tremenda al mondo e spesso plasma, a prescindere, le vite» degli esseri umani.⁴³ Ma l'umanità, nella sua piccolezza, e non senza ostinata e coraggiosa resistenza o protesta, come sapeva bene Crane e come egli stesso provava a fare con la sua scrittura, si è sempre interrogata sulla potenza sconfinata e indecifrabile che tutt'intorno l'avvolge e la stringe: sia tale potenza quella di un Universo indifferente, posto ai limiti ipotetici del nulla («NOTHING THERE»), come afferma nella terzultima lirica della raccolta, la poesia LXVI («IF I SHOULD CAST OFF THIS TATTERED COAT»), che precede e prepara le ultime due sulla presunta morte di Dio, oppure quella della Divinità suprema e imperscrutabile che quell'universo ha creato, ma che in apparenza non controlla o non sembrerebbe interessata a governare, come mostra spietatamente nella poesia VI («GOD FASHIONED THE SHIP OF THE WORLD»).

⁴² Vedi E. HUBBARD, *As to the Man*, cit., che ci dà questa testimonianza dell'alterco: «Once when [Crane] was called upon to recite in the psychology class, he argued a point with the teacher. The Professor sought to silence him by an appeal to the Bible: "Tut, tut – what does St. Paul say, Mr. Crane, what does St. Paul say?" testily asked the old Professor. // "I know what St. Paul says", was the answer, "but I disagree with St. Paul". // Of course no Methodist college wants a student like that; and young Crane wandered down to New York and got a job reporting on the *Herald*» (p. 22).

⁴³ S. CRANE, *The Correspondence*, cit., «environment is a tremend{ous} thing in the world and frequently shapes live{s} regardless» (vol. I, p. 53).

Tornando alla poesia XLIV e alla traduzione interlinguistica proposta, i vari richiami intertestuali alle scritture (seguendo la *Authorized King James Version*, usata anche dai Metodisti) hanno dunque imposto scelte lessicali, come dire obbligate, per le parole intenzionalmente riprese o involontariamente riecheggiate da Crane in quanto termini diventati concetti chiave della sua *logopæia*: «DARKNESS», «WISHES» of the «HEART», «SUDDENLY», «GREAT LIGHT». Di qui, in linea con le traduzioni italiane del Nuovo Testamento, è derivata la trasposizione interlinguistica: «TENEBRE» (al plurale), per «DARKNESS», alla fine del primo verso, mantenendo il termine immutato nella ripetizione alla fine dell'ultimo verso (invece che *oscurità* o il più breve *buio*), così come «ALL'IMPROVISO» per «SUDDENLY» (invece che *improvvisamente*, o altre soluzioni più economiche come *di colpo*), e «GRAN LUCE» per «GREAT LIGHT», con l'aggettivo che subisce il troncamento, come appare nella precedente traduzione italiana degli Atti nella Bibbia CEI del 1974 (invece che *grande luce* come nella versione poi aggiornata del 2008), anche perché a mio avviso più consona alla *melopæia* della lirica nella lingua di arrivo.⁴⁴ La traduzione «DESIDERI DEL MIO CUORE» per «WISHES OF MY HEART» è senza dubbio la più scontata e la più diretta, ma è anche quella dalla struttura semantica più compressa e complessa riguardo sia alle singole parole sia alla locuzione nel suo insieme. Limitatamente al termine «desiderio», ad esempio, l'ampiezza del campo lessicale a partire dal suo significato di base (senza nemmeno considerare «cuore» quale termine singolo) sarebbe proibitiva per una qualsiasi analisi interlinguistica, qualitativa e/o quantitativa, in ambito scritturale. Volendo ricondurre all'interno di tale campo anche solo le principali accezioni, sfumature e occorrenze contestuali (in negativo e/o positivo) dei rispettivi termini originali in ebraico e in greco presenti nella Bibbia, ci si troverebbe di fronte a un numero impressionante di termini specifici (tra sostantivi, verbi, e derivati vari), oltre che, come ovvio, non sempre tradotti allo stesso modo in inglese per l'ambivalenza o la plurivalenza che li caratterizza. Come riscontrato da vari dizionari biblici, a partire da quelli otocenteschi, ci sono almeno ventisette diversi termini ebraici (nell'Antico Testamento) e almeno cinque diversi principali termini greci (nel Nuovo) tradotti con il solo termine inglese «desire». Crane usa l'anglosassone «wish». Sebbene comunemente impiegato nella locuzione «wishes of the heart» in trattati devozionali, libri popolari di preghiera, inclusi quelli di versi e orazioni per l'infanzia, va tenuto conto che, restando all'interno della *King James Version*, «wish» compare solo una volta come sostantivo (al singolare e nel Vecchio Testamento, Job 33:6), tra l'altro in una combinazione sintattica al servizio di una perifrasi non direttamente riferita al significato della singola parola. Dominante invece è proprio il latineggiante «desire», presente ovunque, in senso sia positivo che negativo (al singolare e al plurale), insieme all'anglosassone «lust», presente quasi esclusivamente nel Nuovo Testamento e in genere usato (al singolare e al plurale) in senso negativo, mentre più raro (e non associato a «heart», ma non per questo meno importante) è il termine «con-

⁴⁴ «Mentre ero in viaggio e mi avvicinavo a Damasco, verso mezzogiorno, *all'improvviso una gran luce* dal cielo rifulse intorno a me» (Atti 22:6). A livello lessicale (ma non grafologico), la mia traduzione della poesia qui in sostanza duplica quella del 2004 (tranne che per il troncamento nella locuzione «gran luce»). In Gini (2016) si riscontrano più o meno le stesse scelte, dall'uso reiterato di *tenebre* a quello di *grande luce*, mentre Lonati (2022) opta per *oscurità* e accentua l'aggettivo riferito a «luce» con un'estensione semantica, *luce accecante*, consona comunque al contesto paolino. Vedi, rispettivamente, S. CRANE, *I cavalieri neri e altri versi*, a cura di G. NORI, cit., p. 255; S. CRANE, *I cavalieri oscuri ed altri versi*, trad. it. L. GINI, cit., p. 58; S. CRANE, *Tutte le poesie*, a cura di F. LONATI, cit., p. 63.

cupiscence», dal tardo latino della *Vulgata*, sempre negativo ed esclusivamente paolino nella *King James Version*: «all manner of concupiscence» (Romans 7:8); «evil concupiscence» (Colossians 3:5); «lust of concupiscence» (1 Thessalonians 4:5), nei primi due casi tradotto in italiano al plurale proprio con «desideri».

4 TRADUZIONE INTERSEMIOTICA E TRADUZIONE INTERLINGUISTICA

I read those marvelous short poems. [...] I confessed that they were something new to me, but that they made me see pictures, great pictures. [...] «Indeed they do, Steve, they're immense!» (Corwin Knapp Linson, 1903)⁴⁵

Fin dalla prima ricezione dell'opera, la carica semantica delle poesie di Crane è stata depotenziata dal mancato rispetto grafologico del testo, a causa della semplice eppur sistematica riconversione della scrittura dal maiuscoletto al normale carattere di stampa. L'ulteriore trasmutazione effettuata da Howells, col suo peculiare passaggio dai versi alla prosa per la poesia XLIV, rappresenta solo il caso più radicale ed estremo di questo stravolgimento. Tuttavia l'impatto visivo del linguaggio di Crane, tanto più quando fruito e riprodotto nel suo formato grafico originale, ha generato anche rielaborazioni creative in memorabili traduzioni intersemiotiche. Un esempio viene fornito dalla poesia IX («I STOOD UPON A HIGH PLACE») e dalla successiva poesia X («SHOULD THE WIDE WORLD ROLL AWAY»), due brevi componimenti, tra l'altro dai temi molto diversi fra loro, che nella prima edizione bostoniana compaiono in sequenza, uno di seguito e di fronte all'altro, e che così venivano visti e recepiti dal lettore contemporaneo che si trovava a sfogliare il libro di Copeland and Day alle pagine 10 e 11. La traduzione intersemiotica di questa sequenza è data da una suggestiva illustrazione in bianco e nero apparsa nel maggio del 1896 (a un anno esatto, dunque, dall'uscita del libro di Crane e pochi mesi dopo la recensione di Howells) su «The Bookman». Questa, nella sua interezza, la tavola preparata dall'artista Mélanie Elisabeth Norton per la prova di stampa:

⁴⁵ C. K. LINSON, *Little Stories*, cit., p. 20.



Mélanie Elisabeth Norton, Disegno originale per la prova di stampa (1896)⁴⁶

⁴⁶ La tavola viene riprodotta sia nel vol. X, *Poems and Literary Remains*, in *The Works of Stephen Crane*, a cura di F. BOWERS, cit., p. 1, sia (due volte) in MCGANN, *Stephen Crane's «The Black Riders»*, cit., pp. 169, 211. Il campo dell'arte visuale è stato senza dubbio quello più coinvolto dalle sollecitazioni poetiche di Crane, come poi conferma la prima edizione illustrata di *War is Kind* del 1899, e non solo per i suoi contemporanei (in tal senso vanno ricordate le xilografie dell'artista armeno-americana NONNY HOGROGIAN in *Poems of Stephen Crane*, scelta a cura di GERALD F. McDONALD, New York, Thomas Y. Crowell Company 1964). Trasposizioni intersemiotiche delle sue liriche esistono infatti anche in campo musicale, sia per canto (quindi per accompagnare le parole), sia per sola musica, nella cui limitata scelta, a conferma del loro impatto tra diversi sistemi di segni, vennero incluse anche le due poesie qui trasposte visivamente dalla Norton. Il primo e sorprendente caso, in quanto combina arte verbale e arte musicale, è quello del compositore di St. Louis William Schuyler, venuto a conoscenza di *The Black Riders* grazie a Hamlin Garland, e di cui resta traccia in un paio di lettere a Crane, che viene da lui elogiato come «a true poet of the soul» (cfr. S. CRANE, *The Correspondence*, cit., vol. I, pp. 246-247, 252-253). Ottenuto il permesso da Copeland and Day, il musicista pubblicò una partitura nel 1897, includendo i testi di cinque poesie, nell'ordine: la poesia X («SHOULD THE WIDE WORLD ROLL AWAY»), la poesia XLIII («THERE CAME WHISPERINGS IN THE WINDS»), la poesia XXI («THERE WAS BEFORE ME»), la poesia XLIV («I WAS IN THE DARKNESS»), e la poesia XXXVII («ON THE HORIZON THE PEAKS ASSEMBLED»), partitura poi riedita nel 1901, in cui alle stesse liriche incluse viene assegnato un titolo tematico preciso (rispettivamente, nell'ordine: *Consecration*, *Good Bye*, *Longing*, *Darkness*, e *The March of the Mountains*). Cfr. WILLIAM SCHUYLER, *Songs from Stephen Crane's «Black Riders»*, St. Louis, Thiebes-Stierlin Music Co. 1897; ID., *A Song Cycle from Stephen Crane's «Black Riders»*, St. Louis, Thiebes-Stierlin Music Co. 1901. Il secondo caso è dato dalla trasposizione per sola musica a opera di EDWARD B. HILL, *Four Sketches After Stephen Crane*, op. 7, New York, Breitkopf & Härtel 1900, che include quattro liriche: la poesia IX («I STOOD UPON A HIGH PLACE»), la poesia XXIII («PLACES AMONG THE STARS»), la poesia II («THREE LITTLE BIRDS IN A ROW»), e la poesia XXXVII («ON THE HORIZON THE PEAKS ASSEMBLED»).

L'illustrazione venne impiegata in una breve segnalazione, di grande effetto visivo, anche in quanto disposta in ampiezza su due pagine della rivista, con cui «The Bookman» intendeva promuovere e valorizzare con sentito «orgoglio redazionale» americano, quasi a competere con «The Yellow Book» di Londra e il suo celeberrimo illustratore Aubrey Beardsley, non solo il giovane autore dei versi ma anche e soprattutto la «giovane artista» new-yorkese che aveva creato i disegni.⁴⁷



⁴⁷ La rassegna *Chronicle and Comment. American, English, Miscellaneous. With Portraits, etc.*, in «The Bookman», III, n. 3 (1896), pp. 189-205, rassegna fissa con cui si aprivano i numeri mensili, è attribuibile al direttore stesso, Harry Thurston Peck, che già l'anno prima aveva definito Crane «l'Aubrey Beardsley della poesia» (vedi nota 12 sopra). Il trafiletto redazionale posto a cavallo delle due colonne, in fondo a p. 196, riferito all'illustrazione delle due poesie tratte da *The Black Riders*, così elogiava i disegni della Norton, «a young artist of this city»: «As grotesque as anything of Aubrey Beardsley, they have a thought and a meaning that his work often lacks, and are fairly startling in their weirdly imaginative power. We predict for Miss Norton an immediate vogue and a brilliant future».



«The Bookman», III, n. 3 (1896), pp. 196-197

Sia nella versione originale della prova di stampa a tavola intera, sia nella riproduzione grafica apparsa sulle pagine della rivista, l'illustrazione rispetta dunque la paginatura e il formato del testo di Copeland and Day. Essa non solo ripropone le due poesie di Crane in maiuscoletto, ma le dispone anche, insieme alle relative rappresentazioni visuali, una di seguito e di fronte all'altra su pagine pari e dispari, riportando anche la numerazione in romano in testa (IX e X). Se il maiuscoletto costituisce la prima interpretazione grafico-artistica di rilievo dal punto di vista visuale (con i componimenti così trasfigurati a stampa, come se fossero stati «frammenti di scritture perdute», «recuperati» per essere trasmessi come tali ai moderni),⁴⁸ la traduzione intersemiotica dei disegni in bianco e nero si presenta come un'ulteriore interpretazione grafica che affianca, ingloba, e supera la prima trasposizione operata dagli editori. In tal modo, nel rispetto della sequenza e in virtù della sequenza stessa, i disegni ri-visualizzano i testi in una sorta di dittico, invitando il fruitore a guardarli in un certo modo e a interrogarsi su possibili contiguità for-

⁴⁸ MCGANN, *Stephen Crane's «The Black Riders»*, cit., p. 168.

mali e semantiche tra due poesie altrimenti diverse e lontane l'una dall'altra per tema ed esecuzione verbale. Come dire, in termini poundiani, una *phanopæia* al quadrato, con doppia carica semantica dei segni verbali e visuali. Avendo approfondito altrove il rapporto intersemiotico tra arte verbale e arte visuale in questi due testi in particolare, ritorno qui su di essi per metterli a confronto non, ovviamente, di nuovo l'uno con l'altro, ma con altri testi, o meglio con altre versioni degli stessi testi: nello specifico una seconda traduzione intersemiotica della poesia IX, nel primo caso, e una citazione testuale integrale, tra le tante, della poesia X, nel secondo caso, essendo quest'ultima una delle liriche preferite e richiamate, proprio in quanto poesia d'amore (in più breve), nelle recensioni dei contemporanei e negli interventi di rivalutazione di Crane da parte dei modernisti del primo Novecento. L'intento del confronto è quello di riflettere su altri aspetti e problemi della traduzione interlinguistica e di conseguenza ragionare non tanto su ristrette questioni traduttologiche (anche in relazione alle traduzioni italiane esistenti) quanto su come Crane, intenzionalità autoriale o meno, tra tradizione e sovversione, stesse già sperimentando innovative modalità espressive che il primo Novecento teorizzerà e valorizzerà.

La seconda traduzione intersemiotica di cui è stata oggetto la poesia IX da parte dei contemporanei dello scrittore apparve su «The Philistine: A Periodical of Protest», una delle riviste più longeve di Hubbard e del suo Roycroft Printing Shop, meno di tre anni dopo quella della Norton. Posta in quarta di copertina nel fascicolo del marzo 1899, anche l'illustrazione del «Philistine», similmente a quanto proposto dal «Bookman», include il testo di Crane. Questo, però, viene presentato come componimento singolo, svincolato dunque dalla sequenza numerico-testuale, e quindi dalla sua collocazione materiale nel libro, che il «Bookman» aveva invece inteso riprodurre per entrambe le liriche anche in forza dell'illustrazione a doppia pagina aperta. Esso viene inoltre stampato in tondo e non in maiuscoletto, quindi riconvertito e ridotto graficamente all'interno dello stesso codice linguistico, nonché ancor più sminuito visivamente, a mio avviso, in quanto sovrastato dall'immagine a colori che campeggia. La breve poesia diventa così parte di una vignetta umoristica con la funzione principale di fornire la battuta alla rappresentazione visuale. Frutto della creatività artistica di W-W Denslow («DEN», illustratore e caricaturista attivo a Chicago negli anni Novanta, e di lì a un anno destinato a fama imperitura per la collaborazione a *The Wonderful Wizard of Oz* di Frank L. Baum), e in perfetta linea con la vena satirica della Roycroft, questa traduzione intersemiotica spicca anche per la sua marcata diversità rispetto a quella precedente della Norton:



«The Philistine», VIII, n. 4 (1899), quarta di copertina

La poesia IX, proprio in quanto mette in scena un'esperienza visiva artisticamente visualizzata più volte, dalla grafica di Copeland and Day prima alle illustrazioni della Norton e Denslow dopo, si rivela uno spazio-oggetto testuale ancor più suggestivo di meta-meta-visualizzazione, e quindi di concentrata interazione di molteplici e diversi regimi scopici.⁴⁹ Una sestina in versi liberi, la lirica può essere suddivisa in due unità per così dire (pseudo)strofiche anche in base alle due frasi compiute che la compongono: una quartina iniziale e un distico finale. Gli eventi vengono rappresentati in sequenza, secondo una comune disposizione logico-cronologica e causale, a partire da una visione iniziale (vv. 1-4) da cui si origina una contro-visione a seguire che, accompagnata da una comunicazione verbale di secondo livello, funge da chiusa (vv. 5-6). È questo un modello strutturale e tematico – non certo nuo-

⁴⁹ Ossia tra le diverse modalità e pratiche del *vedere* che coinvolgono *soggetti e oggetti della visione* a più livelli culturali, su cui rinvio, nell'ordine, a ANTONIO SOMAINI, *On the «Scopic Regime»*, in «Leitmotiv», V (2005-2006), pp. 25-38; MICHELE COMETA, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini 2017; e FEDERICO FASTELLI, *Letteratura e cultura visuale. Stato dell'arte e qualche minima proposta*, in «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», VII (2018), pp. 1-16.

vo, eppure molto caratteristico e complesso in Crane, come già visto nella poesia XLIV («I WAS IN THE DARKNESS») – in cui l'io lirico o un personaggio viene raffigurato come un astante colpito da una scena che gli si apre davanti agli occhi. La visione, o la contro-visione, a sua volta provoca enunciati verbali da parte degli attori coinvolti, in genere allocuzioni costituite da brevi esclamazioni, domande, invocazioni. Queste possono avviare o meno scambi dialogici, comunque sempre brevi e spesso contratti in una o due coppie di battute, come ad esempio nell'inquietante poesia III («IN THE DESERT»), anch'essa tra le più citate dai recensori. È in questo senso che, con molta probabilità, oltre che per altre sollecitazioni semantiche innescate da singoli segni verbali (come si può evincere dalle iniziali maiuscole che nella ri-trascrizione in tondo della lirica evidenziano alcune parole, come «High Place», «Devils» e «Sin» in relazione all'inevitabilmente maiuscolo «I»), Denslow abbia ritenuto questa poesia adatta a una trasmutazione intersemiotica di natura satirica, tutta calata nel presente della *bohème* fine secolo, svincolata dalla tradizione delle scritture, e opposta a quella di natura per così dire biblica della Norton.

Per illustrare questa diversità mi soffermo su una sola immagine (pur non slegata dalle altre) che nel piccolo grande cosmo evocato dalla lirica, dal cielo dei santi all'inferno dei dannati (con entrambe le schiere ben *visibili*, siano esse rappresentate da un io solitario o da un intero gruppo), contribuisce a definire identità, status, e posizione del mittente della comunicazione verbale, protagonista della visione. L'immagine è quella del luogo su cui poggia l'io lirico e da cui parte lo sguardo, proiettato lungo l'asse discensionale alto/basso. Espressa dalla locuzione «HIGH PLACE», l'immagine è visualizzata dalla Norton in tutta la sua carica semantica (*phanopœia*). Se l'asse alto/basso è anche il canale, appunto, di un incontro/scontro visivo e verbale che parte dall'alto, il disegno riesce – con la felicità tecnica del bianco e nero, sia nella disposizione spaziale delle immagini sia nel potenziale dell'espressione gestuale e visiva – a stagliare l'io lirico della poesia ancora più in alto: una figura eretta, ieratica, delinea da una veste che richiama una tunica monacale o sacerdotale, e che, per separazione e distanza dal mondo e dal consorzio umano sottostante, e tanto più quindi dal luogo inferiore per eccellenza infestato dai demòni su cui si posa il suo sguardo, intensifica l'aura anacoretica che lo cerchia e lo elegge. Ad accentuare l'elevatezza del veggente, tanto nella posa quanto nella postazione che occupa, contribuisce la scelta di delineare lo spazio che lo caratterizza lungo il margine sinistro del supporto, ridotto in massa ed estensione, per ergersi e spiccare più esile in verticale dal basso in alto. Così tagliato a sinistra quell'«HIGH PLACE» viene inoltre prolungato ancor più in verticale dal santo stesso, dritto in piedi (in linea col dettato dell'*incipit*, «I STOOD»), statuario sulla cima. Da un punto di vista iconografico, è questa l'immagine di uno stilita sulla sua colonna, che richiama numerosi e illustri intertesti visuali (se così possono essere definiti in relazione a quelli verbali, letterari e religiosi, stratificati nella poesia) raffiguranti altrettanto illustri monaci anacoreti dei primi secoli del cristianesimo sotto l'Impero romano d'oriente. Su un'alta colonna tra cielo e terra, o meglio, tra cielo e inferno, il santo stilita della Norton però non guarda né avanti a sé, né verso l'alto sopra di sé, bensì, sempre in linea col dettato del testo, sotto di sé («BELOW»): il capo inclinato, il braccio proteso verso il basso a indirizzare lo sguardo (non solo il suo ma anche quello dei fruitori), lungo una traiettoria moderatamente obliqua che punta verso l'orda dei demòni, quasi a commento gestuale (di esecrazione,

accusa, biasimo, monito) nei confronti della turpitudine che l'occhio rileva dalla sommità.

In accordo, il disegno traduce felicemente anche il contro-movimento dal basso per quanto riguarda sia la contro-visione del demonio, sia l'espressione verbale a seguire. Nella poesia di Crane la contro-visione rimette in questione gli estremi, non tanto per proporre un ribaltamento di posizioni (semantiche o etiche o valoriali) tra soggetto e contro-soggetto, quanto per affermare una loro intercambiabilità che neutralizza la scala verticale, ri-equilibra gli opposti e li riporta sullo stesso piano per così dire orizzontale (per prossimità, similarità, parità, compartecipazione).⁵⁰ Nella trasmutazione della Norton la contro-visione dal basso viene trasmessa dalla postura del contro-soggetto, il diavolo che spicca di profilo tra gli altri, il capo sollevato a guardare in alto, la gestualità di un braccio proteso (anche in questo caso aggiunta dall'artista rispetto al dettato verbale del poeta) in risposta a quella simile del santo dall'alto. L'espressione verbale – qui coadiuvata, come anche nella vignetta di Denslow, dalla copresenza del testo riprodotto – viene veicolata dalla bocca aperta del demonio tanto più evidenziata dal profilo in bianco e nero che contribuisce a metterla nitidamente in rilievo.

Ma a fronte della potente *phanopœia*, sia della poesia sia della soluzione visiva della Norton, anche in questo caso c'è la *logopœia* che chiede di essere presa in considerazione. Un vero e proprio lemma biblico, al singolare o al plurale, la locuzione «HIGH PLACE» ricorre per ben centodieci volte nella *King James Version*, dal Levitico a San Paolo (nelle versioni italiane in genere tradotta con il termine singolo «altura»/«alture»). Con una varietà di accezioni e descrizioni, per quanto ritenute dagli studiosi biblici elusive e incomplete in relazione ai luoghi, alle genti e ai periodi storici (varietà che non è possibile riassumere in questa sede, neanche per il termine ebraico principale, *bāmā*, a cui «HIGH PLACE» rimanda),⁵¹ la locuzione ruota intorno al concetto primario di sito sacro posto su un luogo elevato. È questo inteso come un luogo di adorazione, associato, proprio in quanto elevato, alla presenza divina. Nelle scritture però esso viene richiamato più spesso in senso negativo che in senso positivo, ossia come luogo di pratiche illegittime di culto nonché di sacrifici, e quindi in relazione al più ampio concetto di idolatria, tipico dei demòni e dei malvagi, poi stigmatizzato da San Paolo.⁵² In questo senso si completa il riequilibrio semantico degli opposti anche nel paradigma spaziale (alto/basso; cielo/inferno) all'interno sia della poesia sia dell'illustrazione. L'esclamazione finale del demonio «“COMRADE! BROTHER!”» conferma questa compensazione. Il destinatario dello sguardo dell'io lirico, tra i molti altri demòni presenti sulla scena inquadrata dall'alto, diventa così il contro-mit-

⁵⁰ Per la messa in scena di strategie simili, vedi, nella raccolta, anche le poesie L («YOU SAY YOU ARE HOLY»), LVII («WITH EYE AND WITH GESTURE»), e LVIII («THE SAGE LECTURED BRILLIANTLY»).

⁵¹ Beth Alpert Nakhai, *High Place*, in David Noel Freedman (a cura di), *Eerdmans Dictionary of the Bible*, Grand Rapids, Eerdmans Publishing Company 2000, pp. 588-589: «Because *bāmā* was translated into Latin as *excelsus*, it is often rendered in English as “high place”, a term that has itself led to confusion about what the biblical *bāmā* actually was» (p. 588).

⁵² *Ibid.*: «Heb. *bāmā* (pl. *bāmôt*) is most commonly found in the condemnatory lists of illegitimate worship practices by Israelite and Judean kings and their subjects, but in those many instances the hated *bāmā* is not described». Quanto all'interconnesso discorso di San Paolo sull'idolatria (che ho approfondito altrove) – discorso pronunciato per scongiurare coloro ai quali l'apostolo si rivolge sempre con l'appellativo «fratelli» affinché non cedessero alla tentazione di entrare «in comunione con i demòni» – vedi I Corinzi 10:19-21.

tente, dal basso, non solo di uno sguardo di ritorno ma anche di un messaggio verbale diretto, a cui non segue alcuno scambio dialogico, e quindi definitivo. L'attivazione perentoria della funzione conativa e gli appellativi solidali e fraternizzanti rivolti all'elevato destinatario («“CAMERATA! FRATELLO!”», tralasciando qui sia il *camerado* di Whitman, sia il *mon frère* di Baudelaire, poi ripreso da T-S Eliot) stabiliscono in modo sì sardonico, ma nel contempo anche deciso, la reciprocità comunicativa visuale/verbale nonché la vicendevole convertibilità di ruoli e funzioni tra l'uno e l'altro, ossia tra il santo e il demone. Di conseguenza vengono disattivate le opposizioni binarie, attivate prima nella quartina iniziale, tra i concetti e/o valori corrispettivi: ossia tra santità ed empietà, bene e male, virtù e vizio, essere e apparenza, verità e falsità, salvezza e dannazione, e così via.

La diversità della vignetta di Denslow, in tutta la sua forza visuale irriverente e sovversiva (antibiblica, antiscritturale, e se si vuole anche antiretorica, e quindi non di certo disallineata rispetto all'anticonformismo di Crane il *bohémien*), può essere colta a partire dalla stessa locuzione «high place», qui trascritta in tondo e con le iniziali maiuscole, «High Place». La traduzione intersemiotica di Denslow è una rivisualizzazione sardonica che trasmuta il luogo elevato biblico nell'equivalente di una sorta di posizione sociale elevata: «high place» verrebbe così a corrispondere a «high society», nello specifico l'alta società newyorkese di fine anni Novanta, tanto agognata quanto aborrita (l'élite della *Gilded Age* ormai al termine). L'io lirico e il demone sono infatti entrambi rappresentati come caricature in formale abito da sera tipico di quegli anni, dettagli compresi (riscontrabili nelle numerose illustrazioni e fotografie dell'epoca). Il primo è una versione dello stesso Crane in piedi, a figura intera, non un santo su un'altura, ma un membro (o aspirante membro) della fascia alta della società, il capo e il corpo leggermente inclinati in avanti, mani in tasca, lo sguardo dall'alto (tra il curioso e il sorpreso, il divertito e il beffardo) rivolto in direzione del secondo personaggio in basso a terra. Quest'ultimo, una sorta di busto del suo doppio, spunta da quello che sembrerebbe essere un tombino circolare (uno dei tanti che davano accesso agli spazi sotterranei di New York, dalle linee dell'acquedotto ai depositi di carbone degli edifici, come indicato sui pesanti coperchi in ferro dell'epoca). Qui scoperchiato, il tombino si caratterizza come condotto a doppio senso (che viene dal, e porta al, mondo infernale) per il colore rosso del cerchio, le fiamme che si sprigionano dal sottosuolo e che sovrastano in altezza perfino l'astante in piedi, la sigaretta accesa che il diavolo, elegante e spavaldo, corna in testa e forcone al fianco, tiene in modo disinvolto tra due dita. Mentre il demone guarda dal basso colui che lo osserva dall'alto, la fruizione visiva dello spettatore esterno, ossia del lettore, scorre in basso, lungo i segni verbali della poesia, che la traduzione intersemiotica ha trasmutato in divertente didascalia dell'illustrazione.

Una traduzione interlinguistica orientata a valorizzare la *logopæia* scritturale, qui, come per tante altre liriche di Crane, imporrebbe una scelta lessicale strettamente corrispondente. Tanto più, in questo caso particolare, in quanto corroborata dalle suggestioni intersemiotiche della Norton, pur a fronte delle argute provocazioni satiriche di Denslow, che ne arricchiscono senz'altro la vena controculturale, tipica dell'autore, ma difficili da ricomprendere nel testo d'arrivo. Nello specifico per «high place», invece del più immediato

«alto luogo» o dell'accentuato «luogo altissimo»,⁵³ che comunque non snaturano il significato di base, la scelta lessicale cadrebbe di rigore sul termine corrispondente della traduzione biblica italiana, ossia «altura»:

IX
I STOOD UPON A HIGH PLACE,
AND SAW, BELOW, MANY DEVILS
RUNNING, LEAPING,
AND CAROUSING IN SIN.
ONE LOOKED UP, GRINNING,
AND SAID, «COMRADE! BROTHER!»

IX
ERO SOPRA UN'ALTURA,
E VIDI, SOTTO, MOLTI DEMÒNI
CHE CORREVANO, SALTELLAVANO,
E GOZZOVIGLIAVANO NEL PECCATO.
UNO GUARDÒ SU, CON UN GHIGNO,
E DISSE: «CAMERATA! FRATELLO!»

La tavola della Norton, in quanto intesa (e costruita) come duplice traduzione intersemiotica, illumina anche la lirica successiva, la poesia X («SHOULD THE WIDE WORLD ROLL AWAY»). Questa può essere letta come la celebrazione di un amore terreno – ancorché temporaneo e caduco, anche proprio nel senso della caduta («FALL») che essa mette in scena – spiritualmente più consolatorio e salvifico di quello divino, che al creato e alle creature impone per destino una fine del mondo e un giorno del giudizio («DOOM»).

Citata spessissimo fin dalle prime recensioni, la lirica deve aver causato comunque problemi fruitivi e interpretativi, in ragione, non da ultimo, di ambiguità semantiche create anche a livello della cosiddetta grammatica della poesia (per richiamare ancora Jakobson): ossia a un livello linguistico che Crane non di rado, anche a costo di ineleganze, forza e stravolge per generare indeterminatezza ed enigmaticità. La prova è data dal fatto che un'estimatrice del giovane poeta come Edith Wyatt abbia, in questo caso specifico, sentito il bisogno di ricorrere a una breve aggiunta grafica da apportare alla lirica. L'integrazione si riscontra nel suo saggio del 1915 (confermata due anni dopo nel volume in cui raccoglie il contributo), dove il breve componimento viene richiamato come una «poesia d'amore» per esemplificare la potenza dell'«espressione diretta» di Crane. «Here is a love poem», afferma la Wyatt presentando la poesia, trascritta nel normale carattere a stampa e riprodotta per intero.⁵⁴ Metto le versioni dei due testi americani uno di fronte all'altro (l'originale del 1895, in maiuscoletto, e la trascrizione in tondo, a vent'anni di distanza, della Wyatt) per evidenziare l'intervento all'apparenza insignificante che quest'ultima apporta:

⁵³ Prima di approfondire lo studio sul linguaggio di Crane e attingere alla Bibbia per il termine *altura*, nella mia prima versione della poesia (2004), la scelta lessicale era caduta sul più letterale *alto luogo* («Stavo su un alto luogo»); in Gini (2016) si trova la stessa scelta («Sostavo in cima a un *alto luogo*»), mentre Lonati (2022) ricorre al superlativo («Ero in cima a un *luogo altissimo*»). Vedi, rispettivamente, S. CRANE, *I cavalieri neri e altri versi*, a cura di G. NORI, cit., p. 239; S. CRANE, *I cavalieri oscuri ed altri versi*, trad. it. L. GINI, cit., p. 22; S. CRANE, *Tutte le poesie*, a cura di F. LONATI, cit., pp. 27-28.

⁵⁴ E. WYATT, *Stephen Crane*, cit., p. 150. Il saggio confluisce, due anni dopo, con lo stesso titolo in EAD., *Great Companions*, New York, Appleton 1917, pp. 31-40, dove la poesia citata mantiene, a riprova, la conferma, la lineetta lunga esattamente come in precedenza inserita.

X

SHOULD THE WIDE WORLD ROLL AWAY,
LEAVING BLACK TERROR,
LIMITLESS NIGHT,
NOR GOD, NOR MAN, NOR PLACE TO STAND
WOULD BE TO ME ESSENTIAL,
IF THOU AND THY WHITE ARMS WERE THERE,
AND THE FALL TO DOOM A LONG WAY.

Should the wide world roll away,
Leaving black terror,
Limitless night, —
Nor God, nor man, nor place to stand
Would be to me essential,
If thou and thy white arms were there,
And the fall to doom a long way.

L'aggiunta della lineetta lunga al termine del v. 3 sembra voler prolungare la pausa a fine sintagma (e fine verso stesso), accentuando quella che il normale segno di interpunzione, ossia la virgola lì già presente, di per sé richiede, ma che non sembrerebbe forte abbastanza per definire anche la sintassi di un periodo dalla struttura verbale complessa. In tal modo essa rende non solo modernisticamente più *visibile* il limite-confine entro cui fermarsi con l'occhio o con la voce, prima di procedere oltre, ma anche più chiara o solo meno ambigua (a mio avviso, direi, inequivocabile), la struttura sintattica della lirica, senza modificarne o distorcerne la referenzialità. La poesia X, infatti, è costituita da un unico periodo ipotetico della *possibilità* (un *Type 2 conditional*), la cui forma base è però complicata dalla presenza di più proposizioni secondarie. La poesia colloca la principale del costrutto condizionale (l'apodosi, il cui inizio la lineetta della Wyatt, posta a fine v. 3, aiuta a individuare e fissare ai successivi vv. 4-5: «NOR GOD, NOR MAN, NOR PLACE TO STAND / WOULD BE TO ME ESSENTIAL») in mezzo a due proposizioni subordinate (protasi, o *if-clauses* nella struttura inglese). La prima, senza la *if*, iniziando con lo «SHOULD» (v. 1), a sua volta genera un'ulteriore subordinata implicita (vv. 2-3); la seconda, iniziando con la «IF» standard (v. 6), a sua volta genera la coordinata della chiusa (v. 7). Con le loro proposizioni aggiunte, queste due subordinate condizionali stringono e costringono ancor più la principale nella sua funzione di proposizione conseguente (apodosi, appunto) non solo visivamente e sintatticamente ma anche semanticamente, rendendo quanto meno impegnativa la traduzione interlinguistica, sia al livello primario della struttura della comunicazione verbale, sia al livello di traduzione *letteraria*, tanto più nell'insieme della costruzione e del suo effetto visivo:

X

SHOULD THE WIDE WORLD ROLL AWAY,
LEAVING BLACK TERROR,
LIMITLESS NIGHT,
NOR GOD, NOR MAN, NOR PLACE TO STAND
WOULD BE TO ME ESSENTIAL,
IF THOU AND THY WHITE ARMS WERE THERE,
AND THE FALL TO DOOM A LONG WAY.

X

DOVESSE IL MONDO INTERO ROTOLAR VIA,
LASCIANDOSI DIETRO TERRORO NERO,
INFINITA NOTTE,
NÉ DIO, NÉ UOMO, NÉ LUOGO DOVE STARE
SAREBBERO PER ME ESSENZIALI,
PUR CHE TU FOSSI LÌ CON LE TUE BRACCIA BIANCHE,
E LUNGA LA CADUTA VERSO IL BARATRO DELLA FINE.

Sulla scia di questa mia traduzione interlinguistica e letteraria⁵⁵ torno alla traduzione intersemiotica della Norton sì da unire le forze di entrambe le due interpretazioni che sostengono il mio testo d'arrivo – ossia l'interpretazione

⁵⁵ Già proposta in un mio precedente saggio del 2019, questa traduzione si differenzia marcatamente da quelle presenti nelle edizioni italiane citate (S. CRANE, *I cavalieri oscuri ed altri versi*, trad. it. L. GINI, cit., p. 23; S. CRANE, *Tutte le poesie*, a cura di F. LONATI, cit., p. 29), entrambe difficili da seguire nel loro inquadramento a mio avviso avventuroso della struttura verbale, dalla lingua di partenza a quella di arrivo.

minima dell'integrazione grafica (non referenziale, non semantica) della scrittrice di Chicago, e quella massima della trasmutazione visuale dell'artista di New York, che carica ancor più di significato l'arte verbale di Crane – per poi procedere alla lettura visiva e semantica della lirica.

Parto dal fondo del testo, dove la *logopœia* si concentra su termini già così densi per la cultura occidentale e americana in particolare, di origine ebraico-cristiana, quali «FALL» e «DOOM», tenuti insieme dalla locuzione «FALL TO DOOM». L'ambiguità semantica dell'ultimo verso rende incerta la lettura della chiusa, e quindi della poesia tutta, in quanto non è possibile stabilire se l'inevitabile caduta o discesa verso la rovina o giudizio finale sia ipotizzata dall'io lirico (da presupporre al maschile, quindi l'amato) come possibilmente ancora lontana («A LONG WAY»), ossia di là da venire e da attendere a lungo, oppure se sia auspicata come lunga, per non dire infinita, ossia come un esteso tratto da percorrere («A LONG WAY») a cui abbandonarsi dolcemente mentre si precipita, si da potere almeno gioire o consolarsi il più a lungo possibile tra le candide braccia dell'amata prima della fine.⁵⁶

A fronte di questo nodo semantico, la traduzione intersemiotica della Norton si rivela fondamentale sia per la sua specifica modalità artistica di visualizzare le immagini suscitate dal linguaggio di Crane (*phanopœia*), sia per il supporto grafico con cui le tiene insieme (la tavola poi trasposta, come visto sopra, sulle pagine del «Bookman»), evidenziandone così «concezione» e «significato» («thought» e «meaning»), elogiati nel generoso trafiletto redazionale della rivista, in audace confronto con la presunta piattezza di un Aubrey Beardsley.⁵⁷ Il disegno della poesia X contribuisce infatti a risolvere l'indeterminatezza verbale della chiusa proprio sulla base della rispettata sequenza con cui la ripropone all'interno dell'illustrazione intera, e quindi, in sostanza, grazie anche e soprattutto al disegno della poesia IX che la precede e con cui di fatto essa si interseca sul medesimo supporto materiale.

Da un lato il disegno può essere sì letto come un suggestivo esempio di cultura visuale di stampo blakeiano in cui il testo riprodotto viene quasi miniato («illuminated») dal bianco e nero che lo ingloba.⁵⁸ Così avvolto dal testo visuale, il testo verbale viene spinto alla deriva insieme alla figura umana che, dalla sottostante superficie bianca del foglio, si vede emergere tra gli interstizi dell'inchiostro nero che delinea il vortice d'amore (di suggestione dantesca, passando per Gustave Doré): una figura in cui si (con)fondono i due protagonisti della struttura verbale e dell'ipotetica scena che essa evoca (io e tu, mittente e destinatario del messaggio, amato e amata, stretti insieme nella caduta/discesa mentre il mondo rotola via lasciandosi dietro una scia di terrore e di tenebre).

Dall'altro lato, però, è altrettanto vero che la tecnica della Norton spinge il testo poetico oltre i confini della sua struttura e della sua ambiguità interna, un'ambiguità che la modalità visiva dell'artista supera nel momento in cui, accentuando l'ineluttabilità della caduta stessa, ne completa il senso, oltre il

⁵⁶ In alternativa, dunque, l'ultimo verso potrebbe essere tradotto in due o più modi diversi, in primo luogo in relazione all'ambiguità della locuzione «LONG WAY» e in secondo luogo in relazione al termine «DOOM»: «E LUNGA LA CADUTA VERSO IL BARATRO DELLA FINE» oppure «E LONTANA LA CADUTA VERSO IL BARATRO DELLA FINE», dove, inoltre, il più libero «BARATRO DELLA FINE» potrebbe essere reso con il più letterale «GIUDIZIO FINALE» o «ROVINA FINALE».

⁵⁷ Vedi nota 47 sopra.

⁵⁸ J. MCGANN, *Stephen Crane's «The Black Riders»*, cit., p. 169.

disegno specifico creato per la singola poesia X. Ossia nel quadro più ampio dell'illustrazione tutta. Il disegno che traduce la poesia X, infatti, non solo evidenzia la caduta nel suo moto discensionale come un lungo ancorché definitivo percorso da fare, pur alleviato dalla dolcezza dell'abbraccio d'amore, ma la indirizza anche, di contro all'incertezza del testo verbale (e della sospensione con cui l'illustrazione necessariamente fissa quella caduta), verso una destinazione precisa, un punto finale di approdo che ne costituisce il potenziale compimento per così dire teleologico. Il moto discensionale ha infatti un fondo verso cui i due amanti sono spinti: un moderno *descensus ad inferos*, per quanto ipoteticamente lunghissimo, verso un primo, sicuro punto d'arrivo in basso, e con molta probabilità senza alcuna *ascensio ad coelum* a seguire. Come dire, la via che conduce in basso *non* è la stessa via che può condurre in alto, per parafrasare (in negativo) ancora un verso del T-S Eliot dei *Quartets* («And the way up is the way down»), con cui questi a sua volta parafrasa (in positivo) il noto frammento di Eraclito.⁵⁹

Laddove nel testo verbale non ci sono indizi per immaginare un preciso luogo della fine, nel testo visuale che lo illustra e lo interpreta questo luogo è il «sotto» («BELOW»), graficamente fornito, però, non dal disegno della poesia X, ma dal prolungamento dell'altro disegno che traduce intersemioticamente la poesia IX che la precede a fianco: il prolungamento del *sotto-mondo* dei «demòni» che, estendendosi in orizzontale da sinistra a destra, fa così da base comune all'illustrazione nel suo insieme. In tal modo l'illustrazione della Norton mette in primo piano anche il suo stesso «dispositivo», ossia la disposizione delle immagini nello spazio in relazione allo spettatore e al suo sguardo,⁶⁰ che così orienta, facendo sì che essa possa essere infatti fruita, a livello pittorico, come se fosse un vero e proprio dittico: due pannelli verticali poggiati su una predella orizzontale che si origina dal pannello di sinistra e che, in versione perversa *fin de siècle*, in perfetta linea con la modalità visiva etico-anarchica del giovane Crane, viene impiegata per rappresentare non la vita o le figure dei santi, secondo il comune dettato iconografico, bensì la vita e le figure dei diavoli. Il fondo verso cui l'amato e l'amata sono destinati a scendere/cadere senza potere più risalire è dunque il luogo inferiore abitato dai demòni, ossia l'inferno dei dannati, l'oggetto-spazio sottostante dell'esperienza visiva dell'io lirico nella precedente poesia IX, che però Crane, nella sua poesia d'amore, non permette ai suoi due amanti (dannati/salvati, maledetti/benedetti) di raggiungere nemmeno sul piano della possibilità condizionale.

⁵⁹ T-S ELIOT, *Four Quartets*, cit., «And the way up is the way down, the way forward is the way back» (p. 134); così nel terzo quartetto (*The Dry Salvages*, III, v. 129) Eliot parafrasa ed elabora il frammento di Eraclito («The way up and the way down are one and the same») che in epigrafe al primo quartetto (*Burnt Norton*) riporta invece per intero e in greco.

⁶⁰ Attingendo a ANDREA PINOTTI e ANTONIO SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi 2016, così F. FASTELLI, *Letteratura e cultura visuale*, cit., afferma: «con dispositivo si deve indicare “tutto ciò che – all'interno o all'esterno dei margini dell'immagine – concorre a disporre nello spazio l'immagine stessa e a organizzare il suo rapporto con lo spettatore, configurandone in qualche modo lo sguardo» (p. 7).

5 CODA: I CAVALIERI NERI ED ALTRI VERSI

Modern American literature may be said, accurately enough, to have begun with Stephen Crane thirty years ago. Its beginnings were far from clamorous and were at first very little noted. (Carl Van Doren, 1924)⁶¹

Carl Van Doren – l'eminente critico che di lì a poco avrebbe firmato una delle *Introductions* d'autore della prima edizione multivolume delle opere di Crane – così iniziava il suo saggio sullo scrittore del New Jersey, per poi concludere quel primo paragrafo del suo tributo, sempre in retrospettiva trentennale, con un richiamo alla scrittrice solitaria del Massachusetts, sua compagna di viaggio, nel «tramonto poetico» dell'Ottocento, verso il nuovo secolo:

It is true, too, that the poems of Emily Dickinson, posthumously issued, glittered like fireflies in the poetic twilight, but they were to have no heirs except Crane's ironic verses in their own century. Crane, breaking sharply with current literary modes, took the most contemporary life for his material and made himself heard before the decade ended.⁶²

Ironia e temi e soggetti della modernità a parte, in *The Black Riders*, tuttavia, la tecnica o strategia di rappresentazione letteraria dominante è, nel senso più ampio del termine, l'allegoria. Il giovane poeta la impiega come modalità per dare nuova espressione a verità profonde o ovvie («his allegorical way of giving new expression to philosophic truths or truisms», come notava Peck),⁶³ calandola nei generi e sottogeneri letterari per convenzione a essa più consoni, quali la visione e la parabola, l'apologo e l'indovinello, l'*exemplum* e la meditazione occasionale o intenzionale. Comprime spesso questi generi, non senza arditi tentativi di innovazione e sperimentazione, in forme poetiche concise, tutte provviste di forte carica visuale, quali quella condensata e fulminea dell'epigramma (fino ai limiti – gnomici – della massima e del proverbio, dell'aforisma e dell'emblema), o quella pur sempre succinta della poesia narrativa breve, più congeniale alla sua prosodia prosastica, con tagli a volte drammatici sostenuti da invocazioni, soliloqui o brevi dialoghi in scene singole o multiple in rapida successione tra loro. Scarne e spietate, beffarde e ironiche, icastiche e sarcastiche, popolate da personificazioni essenziali e oggetti emblematici, di contenuto principalmente religioso e morale, politico e

⁶¹ CARL VAN DOREN, *Stephen Crane*, in «The American Mercury», I, n. 1 (1924), pp. 11-14, p. 11. A un secolo di distanza, in quella che è l'ultima (e monumentale) biografia sullo scrittore, pur non particolarmente approfondita sulla sua arte poetica, PAUL AUSTER, *Burning Boy: The Life and Work of Stephen Crane*, Londra, Faber and Faber 2021, si sottolinea come a Crane debba essere riconosciuto il ruolo di «primo modernista americano»: «Crane's work, which shunned the traditions of nearly everything that had come before him, was so radical for its time that he can be regarded now as *the first American modernist*, the man most responsible for changing the way we see the world through the lens of the written word» (p.1).

⁶² C. VAN DOREN, *Stephen Crane*, cit., p. 11.

⁶³ H. T. PECK, *Some Recent Volumes of Verse*, cit., p. 254.

sociale, oltre che metafisico, anche quando trattano d'amore e di guerra, queste poesie in versi liberi meditano sulla natura di Dio e sui suoi presunti rappresentanti o portavoce sulla terra o nel cosmo (ecclesiastici e fedeli, dotti e sapienti, guide e veggenti, santi e ombre mistiche, spiriti severi e figure ragianti), impiegando spesso (e dissacrando) anche *topoi* vetero e neo-testamentari del divino (la via, la verità, e la vita; la luce e le tenebre; l'asta e la spada; il deserto e l'acqua, le alture e l'orizzonte); riflettono sull'essenza della verità tra ipocrisia e menzogna, sulla presenza del male e sull'ossessione del peccato e della punizione; si interrogano sulla ricerca della felicità e sulla dimensione storica e metastorica della redenzione, sulla funzione della conoscenza e sui principi etici dell'azione umana, soprattutto quelli che oscillano tra codardia e coraggio.

Sulla scia delle poesie analizzate e tradotte in questo saggio, la scelta che segue in coda presenta altre sedici liriche della raccolta, con traduzione a fronte, da me non pubblicate in precedenti occasioni. Oltre a essere (alcune) state richiamate, pur senza essere citate, nel corso di questo studio, esse vogliono offrire uno spettro più rappresentativo dei generi e sottogeneri letterari, delle forme poetiche e modalità espressive, delle soluzioni linguistiche e intensificazioni semantiche che l'arte verbale di Crane ha liberato e consegnato – parallelamente a quella di Emily Dickinson, ma diversamente da essa – al secolo successivo.

III

IN THE DESERT
I SAW A CREATURE, NAKED, BESTIAL,
WHO, SQUATTING UPON THE GROUND,
HELD HIS HEART IN HIS HANDS,
AND ATE OF IT.
I SAID, «IS IT GOOD, FRIEND?»
«IT IS BITTER – BITTER», HE ANSWERED;
«BUT I LIKE IT
«BECAUSE IT IS BITTER,
«AND BECAUSE IT IS MY HEART».

IV

YES, I HAVE A THOUSAND TONGUES,
AND NINE AND NINETY-NINE LIE.
THOUGH I STRIVE TO USE THE ONE,
IT WILL MAKE NO MELODY AT MY WILL,
BUT IS DEAD IN MY MOUTH.

VII

MYSTIC SHADOW, BENDING NEAR ME,
WHO ART THOU?
WHENCE COME YE?
AND – TELL ME – IS IT FAIR
OR IS THE TRUTH BITTER AS EATEN FIRE?
TELL ME!
FEAR NOT THAT I SHOULD QUAVER.
FOR I DARE – I DARE.
THEN, TELL ME!

III

NEL DESERTO
VIDI UNA CREATURA, NUDA, BESTIALE,
CHE, ACCOVACCIATA A TERRA,
TENEVA IL CUORE NELLE MANI,
E NE MANGIAVA.
CHIESI: «È BUONO, AMICO?»
«È AMARO, AMARO», RISPOSE;
«PERÒ A ME PIACE
«PERCHÉ È AMARO,
«E PERCHÉ È IL MIO CUORE».

IV

SÌ, HO MILLE LINGUE,
E NOVECENTONOVANTANOVE MENTONO.
SEBBENE MI SFORZI DI USARE L'ULTIMA,
ESSA NON PRODUCE MELODIA A MIO PIACERE,
MA RESTA MUTA IN BOCCA.

VII

OMBRA MISTICA, CHINA ACCANTO A ME,
CHI SEI?
DA DOVE VIENI?
E, DIMMI, È BUONA
O È ATROCE COME FUOCO IN GOLA LA VERITÀ?
DIMMI!
NON AVER TIMORE CHE IO TREMI.
POICHÉ HO CORAGGIO, HO CORAGGIO.
SU, DIMMI!

XIV

THERE WAS CRIMSON CLASH OF WAR.
LANDS TURNED BLACK AND BARE;
WOMEN WEPT;
BABES RAN, WONDERING.
THERE CAME ONE WHO UNDERSTOOD NOT THESE THINGS.
HE SAID, «WHY IS THIS?»
WHEREUPON A MILLION STROVE TO ANSWER HIM.
THERE WAS SUCH INTRICATE CLAMOR OF TONGUES,
THAT STILL THE REASON WAS NOT.

XIV

CI FU UNO SCONTRO ROSSO DI GUERRA.
LE TERRE SI FECERO SCURE E SPOGLIE;
LE DONNE PIANGEVANO;
I BIMBI SCAPPAVANO, SMARRITI.
ARRIVÒ UNO CHE NON COMPRENDEVA COSE SIMILI.
CHIESE: «PERCHÉ TUTTO QUESTO?»
TANTISSIMI PROVARONO A RISPONDERGLI.
CI FU UN FRASTUONO COSÌ CONFUSO DI LINGUE
CHE NON SI ARRIVÒ ANCORA A UNA SPIEGAZIONE.

XXIII

PLACES AMONG THE STARS,
SOFT GARDENS NEAR THE SUN,
KEEP YOUR DISTANT BEAUTY;
SHED NO BEAMS UPON MY WEAK HEART.
SINCE SHE IS HERE
IN A PLACE OF BLACKNESS,
NOT YOUR GOLDEN DAYS
NOR YOUR SILVER NIGHTS
CAN CALL ME TO YOU.
SINCE SHE IS HERE
IN A PLACE OF BLACKNESS,
HERE I STAY AND WAIT.

XXIII

SPAZI TRA LE STELLE,
DOLCI GIARDINI PRESSO IL SOLE,
TENETE LONTANA LA VOSTRA BELLEZZA;
NON ILLUMINATE IL MIO DEBOLE CUORE.
POICHÉ ELLA È QUI,
IN QUESTO LUOGO D'OSCURITÀ,
NÉ L'ORO DEI VOSTRI GIORNI
NÉ L'ARGENTO DELLE VOSTRE NOTTI
POTRANNO ATTIRARMI A VOI.
POICHÉ ELLA È QUI
IN QUESTO LUOGO D'OSCURITÀ,
QUI IO RESTO E ASPETTO.

XXVI

THERE WAS SET BEFORE ME A MIGHTY HILL,
AND LONG DAYS I CLIMBED
THROUGH REGIONS OF SNOW.
WHEN I HAD BEFORE ME THE SUMMIT-VIEW,
IT SEEMED THAT MY LABOUR
HAD BEEN TO SEE GARDENS
LYING AT IMPOSSIBLE DISTANCES.

XXVI

DI FRONTE A ME C'ERA UN MONTE IMPONENTE,
E GIORNI INTERI SON SALITO
PER TERRE PIENE DI NEVE.
QUANDO DALLA VETTA MI APPARVE LA VEDUTA
SEMBRÒ COME SE TUTTA LA FATICA
FOSSE SERVITA PER GUARDARE GIARDINI
ADAGIATI A DISTANZE IMPOSSIBILI.

XXX

SUPPOSING THAT I SHOULD HAVE THE COURAGE
TO LET A RED SWORD OF VIRTUE
PLUNGE INTO MY HEART,
LETTING TO THE WEEDS OF THE GROUND
MY SINFUL BLOOD,
WHAT CAN YOU OFFER ME?
A GARDENED CASTLE?
A FLOWERY KINGDOM?

XXX

AMMESSO CHE IO AVESSI IL CORAGGIO
DI AFFONDARE LA SPADA ROSSA
DELLA VIRTÙ NEL MIO CUORE,
SPARGENDO TRA L'ERBA DELLA TERRA
IL MIO SANGUE PECCAMINOSO,
COSA POTRESTI OFFRIRMI TU?
UN CASTELLO CINTO DA GIARDINI?
UN REGNO COPERTO DI FIORI?

WHAT? A HOPE?
THEN HENCE WITH YOUR RED SWORD OF VIRTUE.

CHE COSA? UNA SPERANZA?
ALLORA VATTENE CON LA TUA SPADA ROSSA DELLA
VIRTÙ.

XXXII

TWO OR THREE ANGELS
CAME NEAR TO THE EARTH.
THEY SAW A FAT CHURCH.
LITTLE BLACK STREAMS OF PEOPLE
CAME AND WENT IN CONTINUALLY.
AND THE ANGELS WERE PUZZLED
TO KNOW WHY THE PEOPLE WENT THUS,
AND WHY THEY STAYED SO LONG WITHIN.

XXXVII

ON THE HORIZON THE PEAKS ASSEMBLED;
AND AS I LOOKED,
THE MARCH OF THE MOUNTAINS BEGAN.
AS THEY MARCHED, THEY SANG,
«AYE! WE COME! WE COME!»

L

YOU SAY YOU ARE HOLY,
AND THAT
BECAUSE I HAVE NOT SEEN YOU SIN.
AYE, BUT THERE ARE THOSE
WHO SEE YOU SIN, MY FRIEND.

LVII

WITH EYE AND WITH GESTURE
YOU SAY YOU ARE HOLY.
I SAY YOU LIE;
FOR I DID SEE YOU
DRAW AWAY YOUR COATS
FROM THE SIN UPON THE HANDS
OF A LITTLE CHILD.
LIAR!

LVIII

THE SAGE LECTURED BRILLIANTLY.
BEFORE HIM, TWO IMAGES:
«NOW THIS ONE IS A DEVIL,
«AND THIS ONE IS ME».
HE TURNED AWAY.
THEN A CUNNING PUPIL
CHANGED THE POSITIONS.
TURNED THE SAGE AGAIN:
«NOW THIS ONE IS A DEVIL,
«AND THIS ONE IS ME».
THE PUPILS SAT, ALL GRINNING,
AND REJOICED IN THE GAME.
BUT THE SAGE WAS A SAGE.

XXXII

DUE O TRE ANGELI
SI AVVICINARONO ALLA TERRA.
VIDERO UNA CHIESA ENORME.
A PICCOLI FLUSSI NERI LA GENTE
ARRIVAVA ED ENTRAVA IN CONTINUAZIONE.
E GLI ANGELI NON ERANO SICURI
DI CAPIRE PERCHÉ LA GENTE PROCEDESSE COSÌ,
E PERCHÉ RESTASSE TANTO TEMPO LÌ DENTRO.

XXXVII

LE VETTE SI ADUNARONO ALL'ORIZZONTE;
E MENTRE GUARDAVO
INIZIÒ LA MARCIA DELLE MONTAGNE.
MENTRE MARCIAVANO, CANTAVANO:
«SÌ! ARRIVIAMO! ARRIVIAMO!»

L

TU DICI DI ESSERE UN SANTO,
E QUESTO
PERCHÉ IO NON TI HO VISTO PECCARE.
SÌ, MA CI SONO QUELLI
CHE TI VEDONO PECCARE, AMICO MIO.

LVII

CON LO SGUARDO E CON I GESTI
TU DICI DI ESSERE UN SANTO.
IO DICO CHE MENTI;
POICHÉ T'HO VISTO
SCOSTARTI SCANSANDO LE VESTI
DAL PECCATO SULLE MANI
DI UNA CREATURA INNOCENTE.
BUGIARDO!

LVIII

IL SAPIENTE FACEVA UNA LEZIONE STUPENDA.
D'AVANTI A LUI DUE IMMAGINI:
«ECCO, QUESTO È UN DEMONIO,
«E QUESTO SONO IO».
POI SI VOLTÒ.
ALLORA UN ALUNNO ASTUTO
SCAMBIÒ LE POSIZIONI.
IL SAPIENTE SI VOLTÒ DI NUOVO:
«ECCO, QUESTO È UN DEMONIO,
«E QUESTO SONO IO».
GLI ALUNNI, SEDUTI, SOGGHIGNAVANO TUTTI,
E SI COMPIACEVANO DELLO SCHERZO.
MA IL SAPIENTE ERA UN SAPIENTE.

LXII

THERE WAS A MAN WHO LIVED A LIFE OF FIRE.
EVEN UPON THE FABRIC OF TIME,
WHERE PURPLE BECOMES ORANGE
AND ORANGE PURPLE,
THIS LIFE GLOWED,
A DIRE RED STAIN, INDELIBILE;
YET WHEN HE WAS DEAD,
HE SAW THAT HE HAD NOT LIVED.

LXII

C'ERA UN UOMO CHE VIVEVA UNA VITA DI FUOCO.
PERSINO SULLA TELA DEL TEMPO,
DOVE IL PORPORA MUTA IN ARANCIONE
E L'ARANCIONE IN PORPORA,
QUESTA VITA SPLENDEVA,
UNA MACCHIA ROSSA TERRIBILE, INDELEBILE;
TUTTAVIA, DOPO MORTO,
CAPÌ CHE NON AVEVA VISSUTO.

LXIII

THERE WAS A GREAT CATHEDRAL.
TO SOLEMN SONGS,
A WHITE PROCESSION
MOVED TOWARD THE ALTAR.
THE CHIEF MAN THERE
WAS ERECT, AND BORE HIMSELF PROUDLY.
YET SOME COULD SEE HIM CRINGE,
AS IN A PLACE OF DANGER,
THROWING FRIGHTENED GLANCES INTO THE AIR,
A-START AT THREATENING FACES OF THE PAST.

LXIII

C'ERA UNA CATTEDRALE GRANDIOSA.
TRA CANTI SOLENNI
UNA PROCESSIONE BIANCA
AVANZAVA VERSO L'ALTARE.
L'UOMO IN TESTA
STAVA ERETTO, IL PORTAMENTO FIERO.
TUTTAVIA ALCUNI LO VIDERO TRASALIRE,
COME SE STESSE IN UN LUOGO PERICOLOSO,
GETTANDO SGUARDI IMPAURITI IN ARIA,
SOBBALZANDO AI MINACCIOSI VOLTI DEL PASSATO.

LXV

ONCE, I KNEW A FINE SONG,
– IT IS TRUE, BELIEVE ME, –
IT WAS ALL OF BIRDS,
AND I HELD THEM IN A BASKET;
WHEN I OPENED THE WICKET,
HEAVENS! THEY ALL FLEW AWAY.
I CRIED, «COME BACK, LITTLE THOUGHTS!»
BUT THEY ONLY LAUGHED.
THEY FLEW ON
UNTIL THEY WERE AS SAND
THROWN BETWEEN ME AND THE SKY.

LXV

UN TEMPO CONOSCEVO UN BEL CANTO,
È VERO, CREDIMI,
ERA QUELLO DEGLI UCCELLINI,
E IO LI TENEVO IN UNA CESTA;
QUANDO APRII LA GRATELLA,
CIELO! SE NE VOLARONO TUTTI VIA.
GRIDAI: «TORNATE QUI, PICCOLI PENSIERI!»
MA ESSI SE LA RISERO SOLTANTO.
CONTINUARONO A VOLARE
FINCHÉ FURONO COME GRANELLI DI SABBIA
GETTATA TRA ME E IL CIELO.

LXVI

IF I SHOULD CAST OFF THIS TATTERED COAT,
AND GO FREE INTO THE MIGHTY SKY;
IF I SHOULD FIND NOTHING THERE
BUT A VAST BLUE,
ECHOLESS, IGNORANT, –
WHAT THEN?

LXVI

SE BUTTASSI VIA QUESTO CAPPOTTO STRACCIATO,
E ME NE ANDASSI LIBERO PER IL GRANDE CIELO;
SE NON TROVASSI NIENTE LÌ
TRANNE UN BLU IMMENSO,
MUTO, IGNARO,
COSA, ALLORA?

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDERSON, SHERWOOD, *Introduction to Midnight Sketches and Other Impressions* (1926), in *The Work of Stephen Crane*, a cura di WILSON FOLLETT, 12 voll., New York, Knopf 1925-1927, vol. XI, pp. xi-xv.
- AUSTER, PAUL, *Burning Boy: The Life and Work of Stephen Crane*, Londra, Faber and Faber 2021.
- BALDINI, GABRIELE (a cura di), *Poeti americani (1662-1945)*, Torino, De Silva 1949.
- BARRY, JOHN D., *A Note on Stephen Crane*, in «The Bookman», XIII, n. 2 (1901), p. 148.
- BEER, THOMAS, *Stephen Crane: A Study in American Letters*, New York, Knopf 1923.
- BENFEY, CHRISTOPHER, *The Double Life of Stephen Crane*, New York, Knopf 1992.
- BERRYMAN, JOHN, *Stephen Crane*, New York, Sloane 1950.
- CATHER, WILLA, *When I Knew Stephen Crane*, in «The Courier», XV, n. 28 (1900), pp. 4-5.
- COMETA, MICHELE, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini 2017.
- CRANE, STEPHEN, *The Black Riders and Other Lines*, Boston, Copeland and Day 1895.
- ID., *The Black Riders and Other Lines*, Cambridge, Maynard, Small & Company 1905.
- ID., *The Work of Stephen Crane*, a cura di WILSON FOLLETT, 12 voll., New York, Knopf 1925-1927.
- ID., *Poems of Stephen Crane*, scelta a cura di GERALD F. McDONALD, xilografie a cura di NONNY HOGROGIAN, New York, Thomas Y. Crowell Company 1964.
- ID., *The Works of Stephen Crane*, a cura di FREDSON BOWERS, 10 voll., Charlottesville, The University Press of Virginia 1969-1975.
- ID., *The Poems of Stephen Crane: A Critical Edition*, a cura di JOSEPH KATZ, New York, Cooper Square Publishers 1971.
- ID., *The Black Riders and Other Lines*, Folcroft, Folcroft Library Editions 1971.
- ID., *The Complete Poems of Stephen Crane*, a cura di JOSEPH KATZ, Ithaca, Cornell University Press 1972.
- ID., *The Black Riders and Other Lines*, Philadelphia, Richard West 1977.
- ID., *Poetry and Prose*, a cura di J-C LEVENSON, New York, The Library of America 1984.
- ID., *I cavalieri neri e altri versi*, a cura di GIUSEPPE NORI, in «Trame di letteratura comparata» VIII/IX (2004), pp. 233-263 (silloge di quattordici poesie in traduzione con testo a fronte).
- ID., *The Correspondence of Stephen Crane*, a cura di STANLEY WERTHEIM e PAUL SORRENTINO, 2 voll., New York, Columbia University Press 2008.
- ID., *Complete Poems*, a cura di CHRISTOPHER BENFEY, New York, The Library of America 2011.
- ID., *I cavalieri oscuri ed altri versi*, trad. it. LUCA GINI, Tricase, Youcanprint Self-Publishing 2016.
- ID., *La poesia enigmatica*, a cura di FRANCO LONATI, in «Poesia», n.s., I, n. 3 (2020), pp.43-63 (silloge di ventuno poesie in traduzione con testo a fronte).

- ID., *Tutte le poesie*, a cura di FRANCO LONATI, Latiano, Interno Poesia Editore 2022.
- DICKINSON, EMILY, *Poems by Emily Dickinson*, a cura di MABEL LOOMIS TODD e T. W. HIGGINSON, Boston, Roberts Brothers 1890.
- EAD., *Poems by Emily Dickinson: Second Series*, a cura di T. W. HIGGINSON e MABEL LOOMIS TODD, Boston, Roberts Brothers 1891.
- EAD., *Letters of Emily Dickinson*, a cura di MABEL LOOMIS TODD, 2 voll., Boston, Roberts Brothers 1894.
- EAD., *Poems by Emily Dickinson: Third Series*, a cura di MABEL LOOMIS TODD, Boston, Roberts Brothers 1896.
- EAD., *The Single Hound: Poems of a Lifetime, by Emily Dickinson*, con introduzione a cura della nipote MARTHA DICKINSON BIANCHI, Boston, Little, Brown, and Company 1914.
- EAD., *The Complete Poems by Emily Dickinson*, a cura di MARTHA DICKINSON BIANCHI, Boston, Little, Brown, and Company 1924.
- EAD., *The Poems of Emily Dickinson*, a cura di THOMAS H. JOHNSON, 3 voll., Cambridge, Harvard University Press 1955.
- DROCH, *Poetry as Chink Filling*, in «Life», XXVII, n. 682 (1896), p. 56.
- ELIOT, T-S, *The Metaphysical Poets* (1921), in ID., *Selected Essays, 1917-1932*, New York, Harcourt, Brace and Company 1932, pp. 241-250.
- ID., *Four Quartets* (1943), in ID., *The Complete Poems and Plays, 1909-1950*, New York, Harcourt, Brace & World 1952, pp. 115-145.
- EVANS, BRAD, *Ephemeral Bibelots: How an International Fad Buried American Modernism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 2019.
- FASELLI, FEDERICO, *Letteratura e cultura visuale. Stato dell'arte e qualche minima proposta*, in «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», VII (2018), pp. 1-16. DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-24217>.
- FRANCINI, ANTONELLA (a cura di), *Antologia della poesia americana*, introduzione di MASSIMO BACIGALUPO, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso 2004.
- GARLAND, HAMLIN, *Stephen Crane: A Soldier of Fortune*, in «The Saturday Evening Post», CLXXIII, n. 4 (1900), pp. 16-17.
- ID., *Stephen Crane as I Knew Him*, in «The Yale Review», III, n. 3 (1914), pp. 494-506.
- ID., *Roadside Meetings*, New York, MacMillan 1930.
- GELLI, PIERO (a cura di) *Poesia delle Americhe. Ottocento Novecento*, prefazione di VALERIO MAGRELLI, Milano, Skira 1997.
- GULLASON, THOMAS A. (a cura di), *Stephen's Crane Literary Family: A Garland of Writings*, Syracuse, Syracuse University Press 2002.
- HALL, JOSEPH, *Occasional Meditations: Also the Breathings of the Devout Soul* (1630), Londra, Pickering 1851.
- HIGGINSON, THOMAS WENTWORTH, *Recent Poetry*, in «The Nation», LXI, n. 1582 (1895), pp. 296-297.
- HILL, EDWARD B., *Four Sketches After Stephen Crane*, op.7, New York, Breitkopf & Härtel 1900.
- HOWE, MARK ANTONY DE WOLFE, *Six Books of Verse*, in «The Atlantic Monthly», LXVIII, n. 460 (1896), pp. 267-272.
- HOWELLS, WILLIAM DEAN, *Life and Letters*, in «Harper's Weekly», XL, n. 2040 (1896), p. 79.
- HUBBARD, ELBERT, *As to the Man*, in «The Roycroft Quarterly», I, n. 1 (1896), pp. 16-26.

- HULME, T-E, *Romanticism and Classicism* (1911), in ID. *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, a cura di HERBERT READ, Londra, Routledge & Keagan Paul 1924, pp. 111-140.
- IZZO, CARLO (a cura di), *Poesia americana, 1850-1950*, 3 voll., Milano, Garzanti 1971.
- JAKOBSON, ROMAN, *Language in Literature*, a cura di KRYSZYNA POMORSKA e STEPHEN RUDY, Cambridge, Harvard University Press 1987.
- LEWALSKI, BARBARA KIEFER, *Protestant Poetics and the Seventeenth-Century Religious Lyric*, Princeton, Princeton University Press 1979.
- LINSON, CORWIN KNAPP, *Little Stories of «Steve» Crane*, in «The Saturday Evening Post», CLXXV, n. 41 (1903), pp. 19-20.
- ID., *My Stephen Crane*, a cura di E-H CADY, Syracuse, Syracuse University Press 1958.
- LOWELL, AMY, *Introduction to The Black Riders and Other Lines* (1926), in *The Work of Stephen Crane*, a cura di WILSON FOLLETT, 12 voll., New York, Knopf 1925-1927, vol. VI, pp. x-xxix.
- MCGANN, JEROME, *Black Riders: The Visible Language of Modernism*, Princeton, Princeton University Press 1993.
- ID., *Emily Dickinson's Visible Language*, in «The Emily Dickinson Journal», II, n. 2 (1993), pp. 40-57.
- ID., *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*, New York, Palgrave MacMillan 2001.
- ID., *Visible and Invisible Books: Hermetic Images in N-Dimensional Space*, in «New Literary History», XXXII, 2 (2001), pp. 283-300.
- ID., *Stephen Crane's «The Black Riders and other lines»*, Houston, Rice University Press 2009.
- ID., *Literature by Design Since 1790*, in «Victorian Poetry», XLVIII, n. 1 (2010), pp. 11-40.
- ID., *A New Republic of Letters: Humanities Scholarship in an Age of Digital Reproduction*, Cambridge, Harvard University Press 2014.
- ID., *Reflections on Textual and Documentary Media in a Romantic and Post-Romantic Horizon*, in «Studies in Romanticism», LIII, n. 4 (2014), pp. 481-507.
- ID., *Emily Dickinson's Forbidding Books*, in «Studies in Romanticism», LX, n. 4 (2021), pp. 523-532.
- MONROE, HARRIET, *The Single Hound, by Emily Dickinson. Little, Brown & Co.*, in «Poetry», V, n. 3 (1914), pp. 138-140.
- EAD., *Stephen Crane*, in «Poetry», XIV, n. 3 (1919), pp. 148-152.
- MONTEIRO, GEORGE, *Stephen Crane's Blue Badge of Courage*, Baton Rouge, Louisiana State University Press 2000.
- NAKHAI, BETH ALPERT, *High Place*, in *Eerdmans Dictionary of the Bible*, a cura di DAVID NOEL FREEDMAN, Grand Rapids, Eerdmans Publishing Company 2000, pp. 588-589.
- NORI, GIUSEPPE, *Poetiche bibliche di fin de siècle: The Black Riders and Other Lines di Stephen Crane*, in «Annali della Facoltà di Scienze della Formazione. Università di Macerata», III (2006), pp. 239-265 (con una silloge di sedici poesie in traduzione).
- ID., *Child of Darkness: Stephen Crane and The Black Riders and Other Lines*, in *Modes and Facets of the American Scene. Studies in Honor of Cristina Giorcelli*, a cura di DOMINIQUE MARÇAIS, Palermo, Ila Palma 2014, pp. 95-116.

- ID., *Dagli imagisti morti alla morte dell'Imagismo: intertestualità e lirica d'amore in Pound e Amy Lowell*, in «Letterature d'America», XXXVII, n. 164 (2017), pp. 49-80.
- ID., *Il dio dell'inizio e l'anarchia protestante di Stephen Crane*, in *Faith in literature. Religione, cultura e identità negli Stati Uniti d'America*, a cura di MIRELLA VALLONE, Perugia, Morlacchi 2017, pp. 39-62.
- ID., «*They make me see pictures*». *La poesia di Stephen Crane tra arte verbale e cultura visuale*, in «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», VIII (2019), pp. 435-453. DOI: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10998>.
- NORI, GIUSEPPE e IPPOLITA ALTEA NORI, *Con Stephen Crane. Confessioni di esperienze traduttive e creative tra poesia e arti visuali*, in «LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», IX (2020), pp. 3-38. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12415>.
- PECK, HARRY THURSTON, *Some Recent Volumes of Verse*, in «The Bookman», I, n. 4 (1895), pp. 254-256.
- ID., *Chronicle and Comment. American, English, Miscellaneous. With Portraits, etc.*, in «The Bookman», III, n. 3 (1896), pp. 189-205.
- PINOTTI, ANDREA e ANTONIO SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi 2016.
- PISANTI, TOMMASO (a cura di), *Poesia americana dell'Ottocento*, Napoli, Guida 1984.
- ID., (a cura di), *La poesia in America. Il fiume-oceano, 1650-2000*, Napoli, Liguori 2002.
- POUND, EZRA, *How to Read* (1929, 1931), in *Literary Essays of Ezra Pound*, a cura e con introduzione di T-S ELIOT, Londra, Faber and Faber 1954, pp. 15-40.
- ID., *Saggi letterari*, trad. it. NEMI D'AGOSTINO, Milano, Garzanti 1957.
- RICKETTS, CHARLES, *A Defense of the Revival of Printing*, Londra, Ballantyne Press 1899.
- RIZZARDI, ALFREDO (a cura di), *Lirici americani*, Caltanissetta, Sciascia 1955.
- SANDBURG, CARL, *Chicago Poems*, New York, Holt 1916.
- SCHUYLER, WILLIAM, *Songs from Stephen Crane's «Black Riders»*, St. Louis, Thiebes-Stierlin Music Co. 1897.
- ID., *A Song Cycle from Stephen Crane's «Black Riders»*, St. Louis, Thiebes-Stierlin Music Co. 1901.
- SOMAINI, ANTONIO, *On the «Scopic Regime»*, in «Leitmotiv», V (2005-2006), pp. 25-38.
- SORRENTINO, PAUL, *The Legacy of Thomas Beer in the Study of Stephen Crane and American Literary History*, in «American Literary Realism», XXXV, n. 3 (2003), pp. 187-211.
- ID., *Student Companion to Stephen Crane*, Westport, Greenwood Press 2006.
- ID., *Stephen Crane: A Life of Fire*, Cambridge, Harvard University Press 2014.
- STALLMAN, R-W, *Stephen Crane: A Biography*, New York, Braziller 1968.
- VAN DOREN, CARL, *Stephen Crane*, in «The American Mercury», I, n. 1 (1924), pp. 11-14.
- VANOUSE, DONALD, *The First Editions of Stephen Crane's The Black Riders and Other Lines and War Is Kind*, in «The Courier», XXIX (1994), pp. 107-125.

- WELLS, H-G, *Stephen Crane: From an English Standpoint*, in «The North American Review», CLXXI, n. 525 (1900), pp. 233-242.
- WERTHEIM, STANLEY, *A Stephen Crane Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press 1997.
- WERTHEIM, STANLEY e PAUL SORRENTINO, *Thomas Beer: The Clay Feet of Stephen Crane Biography*, in «American Literary Realism», XXII, n. 3 (1990), pp. 2-16.
- IID., *The Crane Log: A Documentary Life of Stephen Crane, 1871-1900*, New York, G.K. Hall & Co. 1994.
- WESLEY, JOHN, *The Works of the Reverend John Wesley*, 7 voll., New York, Waugh and Mason 1835.
- WILDE, OSCAR, *The Sphinx*, con decorazioni di CHARLES RICKETTS, Londra, Elkin Mathews and John Lane, at the Sign of the Bodley Head 1894.
- WYATT, EDITH, *Stephen Crane*, in «The New Republic», IV, n. 45 (1915), pp. 148-150.
- EAD., *Great Companions*, New York, Appleton 1917.



PAROLE CHIAVE

Stephen Crane; *The Black Riders* and Modernism; visible language and semantics; intersemiotic translation; interlingual and literary translation



NOTIZIE DELL'AUTORE

Giuseppe Nori è professore di Lingua e letteratura anglo-americana all'Università di Macerata. Si è dedicato ai classici dell'Ottocento con monografie, edizioni critiche, e saggi su Melville, Hawthorne, Carlyle, Emerson, Bancroft, Whitman e Stephen Crane. Si è inoltre occupato di letteratura e protestantesimo nel Seicento (Herbert, Milton, Anne Bradstreet e i Puritani della Nuova Inghilterra) e di narrativa e poesia moderniste (Anderson e Fitzgerald, Pound e Amy Lowell). È stato Presidente dell'Associazione Italiana di Studi Nord Americani (AISNA) dal 2013 al 2016.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIUSEPPE NORI, Brevitas americana. *Stephen Crane, traduzione poetica e visibilità modernista*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 19 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli,

purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.