

Revivals

Studi Linguistici, Filologici, Letterari

a cura di Giuseppe Nori

eum

Experimetra

Collana di studi linguistici e letterari comparati
Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, Mediazione, Storia,
Lettere, Filosofia

7

Collana diretta da Marina Camboni e Patrizia Oppici.

Comitato scientifico: Éric Athenot (Université Paris XX), Laura Coltelli (Università di Pisa), Valerio Massimo De Angelis (Università di Macerata), Rachel Blau DuPlessis (Temple University, USA), Dorothy M. Figueira (University of Georgia, USA), Susan Stanford Friedman (University of Wisconsin, USA), Ed Folsom (University of Iowa, USA), Luciana Gentili (Università di Macerata), Djelal Kadir (Pennsylvania State University, USA), Renata Morresi (Università di Macerata), Giuseppe Nori (Università di Macerata), Nuria Pérez Vicente (Università di Macerata), Tatiana Petrovich Njegosh (Università di Macerata), Susi Pietri (Università di Macerata), Ken Price (University of Nebraska), Jean-Paul Rogues (Université de Caen – Basse Normandie), Amanda Salvioni (Università di Macerata), Maria Paola Scialdone (Università di Macerata), Franca Sinopoli (Università di Roma La Sapienza).

Comitato redazionale: Valerio Massimo De Angelis, Renata Morresi, Giuseppe Nori, Tatiana Petrovich Njegosh, Irene Polimante.

In copertina: Car Vintage Old Rusty di Karen Arnold, rilasciata con licenza CC0 1.0 (pubblico dominio)

Issn 2532-2389

Isbn 979-12-5704-035-2 (print)

Isbn 979-12-5704-036-9 (PDF)

Prima edizione: dicembre 2025

Copyright: ©2025 Autore/i

L'edizione digitale online è pubblicata in Open Access sul sito web eum.unimc.it secondo i termini della licenza Creative Commons Attribution-4.0 International CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

eum - Edizioni Università di Macerata

Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Il presente volume è stato sottoposto a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 3) e dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Indice

- 9 Premessa
di Patrizia Oppici
- 11 Espansioni discontinue. Introduzione ai *revivals*
di Giuseppe Nori

I

- Marina Camboni
- 19 *Terza Rima* di Adrienne Rich. Ovvero alla “fine della storia”
scoprire Pasolini e ritrovare Gramsci e Dante
- Valerio Massimo De Angelis
- 51 «The revival of a proletarian novel»: *Call It Sleep* di Henry Roth
- Cristina Di Maio
- 73 Identità razziale e archivi transnazionali. Note sul romanzo
neostorico tra Italia e Stati Uniti
- Ida Merello
- 97 Trovare una lingua nuova. Tre esempi per tre secoli
- Giuseppe Nori
- 103 Verso un nuovo *revival* melvilliano: i canti d'autunno e i
fiori del poeta
- Patrizia Oppici
- 137 Il ritorno di un genere, il romanzo epistolare

II

- Alessandra Baldoncini
- 155 Scoperta e riscoperte dell'*Ad Diognetum*

- Donato De Gianni
173 Il *revival* degli studi sul poema dell'*Heptateuchos*. Questioni testuali ed esegetiche nel *Liber iudicum*
- Claudio Micaelli
193 Retore, filosofo, poeta: la riscoperta di Sinesio di Cirene in Europa dal XVI al XVIII secolo
- Maria Grazia Moroni
219 Da “inedito” a fenomeno editoriale. Le traduzioni degli *Anecdota* di Procopio di Cesarea nell'Italia del XX secolo

III

- Carla Carotenuto
253 «Non c'è scrittore per quanto mediocre che non aspetti con fiducia il giudizio dei posteri. Più o meno siamo tutti convinti che il tempo ci darà ragione e che un giorno si tornerà a parlare di noi». Per Libero Bigiaretti
- Maria Valeria Dominioni
265 La coda di Melusina nel fantastico italiano. Attraversamenti contemporanei del mito in «900», Alvaro, Ortese e Pugno
- Giuseppe Lupo
295 Un libro contro la malinconia della Storia

IV

- Francesca Chiusaroli
305 Dai manga a Halloween: elementi di *revival* nel repertorio emoji tra Oriente e Occidente
- Mauro de Socio
333 Galvano al cinema. Volgarizzare e trasporre il Cavaliere Verde
- Giulio Martire
357 «Non aprite quella porta»: la coppia funzionale *divieto-infrazione* come determinante sintagmatica del testo filmico orrorifico (partendo dal “folk horror revival”)
- 381 Note sugli autori
- 387 Indice dei nomi e delle opere principali

Giuseppe Nori

Verso un nuovo *revival* melvilliano: i canti d'autunno e i fiori del poeta

Where are the songs of Spring? Ay, where are they?
Think not of them, thou hast thy music too, –
(John Keats, *To Autumn*)

Davanti al filo d'erba o alla rosa in fiore

In un suggestivo paragrafo di *Self-Reliance* (1841) Emerson riflette sulle conseguenze della caduta dell'uomo con un richiamo alla «filosofia della posizione eretta»¹, una dottrina elaborata anni prima a frammenti in alcuni appunti dei suoi diari: «Man is timid and apologetic», egli afferma nel saggio; «he is no longer upright; he dares not say “I think”, “I am”, but quotes some saint or sage. He is ashamed before the blade of grass or the blowing rose»². La perdita della postura creaturale forgiata in origine da Dio («God made man upright») per Emerson tra-

¹ Emerson elabora questa dottrina in via preliminare e frammentaria a metà anni Trenta. Si vedano, tra le altre, le annotazioni del 5 novembre 1834 («The philosophy of the erect position[:] God made man upright») e del 10 aprile 1835 («A man is seldom in the upright position two moments together»), *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, edited by William H. Gilman *et al.*, 16 vols., Cambridge, Harvard University Press, 1960-1982, vol. IV, p. 333, vol. V, p. 27. Tutte le traduzioni italiane dei passi (citati o richiamati) da opere in lingua straniera sono di chi scrive.

² Emerson, *Self-Reliance*, in *Essays and Lectures*, edited by Joel Porte, New York, The Library of America, 1983, p. 270. Anche in questo caso lo scrittore attinge ad alcuni passi del diario, datati 30 giugno e 7 luglio 1839, in *The Journals*, cit., vol. VII, pp. 221, 225-226, tra l'altro già utilizzati e rielaborati l'anno prima in *Religion* (1840), settima conferenza del ciclo *The Present Age* (1839-1840), in *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, edited by Stephen E. Whicher *et al.*, 3 vols., Cambridge, Harvard University Press, 1959-1972, vol. III, pp. 283-284.

disce tanto la codardia quanto la vergogna della creatura umana nei confronti delle forme più comuni del vivente e delle attività più ordinarie dell'esistenza, debolezze da lui evidenziate per proporre una critica alternativa e costruttiva.

Da un lato, la mancanza di coraggio causa un impoverimento linguistico che spinge l'io a mendicare espressioni non sue, con inquietanti ricadute intellettuali e ontologiche nella sfera del pensiero e dell'essere («non osa dire "Io penso", "Io sono"»). Il gioco di parole con cui lo scrittore qui rammenta al suo simile di non avere l'audacia di «dire» qualcosa di particolare e di originale in prima persona è beffardo oltre che impietoso. Egli infatti lo rimprovera di limitarsi solo a citare «qualche santo o qualche saggio» nel momento stesso in cui egli offre come modello del vero «dire» e quindi dello scrivere proprio una frase presa a prestito, la citazione più usata e abusata di uno dei filosofi più venerati della cultura occidentale (il *cogito* cartesiano, ironicamente segnalato, come se non bastasse, dalle virgolette di un discorso diretto che si apre, paradossalmente, solo per citare). Questa provocazione, o contraddizione ironica, ovviamente, non rende meno incisiva la critica emersoniana. Avere il coraggio di «dire "Io penso", "Io sono"» anche quando il dire è, inevitabilmente, un citare, e lo scrivere un copiare, significa infatti ribadire la forza del linguaggio, la capacità del pensiero e la coscienza dell'essere dell'«Io» al presente indicativo, in breve la «fiducia in se stesso» («self-reliance», appunto), per affermare che egli esiste, attestando così la condizione fondamentale della vita umana nel presente e per il presente.

Dall'altro lato, pudore e ritegno (l'uomo «si vergogna davanti al filo d'erba o alla rosa in fiore») a loro volta causano un impoverimento fenomenologico ed epistemologico della visione umana, tanto che, imbarazzato o turbato dai fenomeni della natura che emergono nel suo campo visivo-cognitivo, l'uomo non riesce a percepirli e quindi a comprenderli. La perdita dell'innocenza (questa sua vergogna, come quella provata dalle prime creature nel giardino dopo l'infrazione del divieto) è tanto più paradossale quanto più si rivela proprio nell'incontro ermeneutico con le manifestazioni più pure e più chiare, nonché più semplici ed effimere, del presente, trasfigurazioni quasi secolarizzate

dell'erba o dei fiori del campo (Matteo 6:28-30; Luca 12:27-28), che, a differenza dell'essere umano, non vivono stretti nella morsa del ricordo o nell'affanno dell'attesa.

È a questo punto che Emerson espande liricamente la sua riflessione sulla «rosa» ad altre «rose» e sintetizza i due momenti della sua critica:

These roses under my window make no reference to former roses or to better ones; they are for what they are; they exist with God to-day. There is no time to them. There is simply the rose; it is perfect in every moment of its existence. Before a leaf-bud has burst, its whole life acts; in the full-blown flower there is no more; in the leafless root there is no less. Its nature is satisfied, and it satisfies nature, in all moments alike. But man postpones or remembers; he does not live in the present, but with reverted eye laments the past, or, heedless of the riches that surround him, stands on tiptoe to foresee the future. He cannot be happy and strong until he too lives in the present, above time³.

Prendendo spunto dalle «rose sotto la [sua] finestra» («Queste rose», egli dice, a voler ribadire l'importanza del “qui e ora”), egli avanza la sua alternativa al blocco visivo e cognitivo dell'uomo nell'incontro con la natura che emerge e si manifesta davanti a lui. Le rose vanno dunque percepite in se stesse e di per se stesse, ossia nella loro essenza ontologica («esse sono quelle che sono» o «sono per quello che sono», ossia fini a se stesse), sia che questa essenza si inquadri nell'eternità del loro presente (in quanto «esistono con Dio oggi», visto che il Dio emersoniano, secondo la vera dottrina dell'onnipresenza, si ritrova ovunque, anche nei muschi e nelle ragnatele del mondo)⁴, o in quella della loro presunta a-temporalità (in quanto «[n]on esiste il tempo per loro»). In tal senso questo particolare incontro ermeneutico con queste particolari manifestazioni naturali («queste rose») può essere letto come un esempio concreto di quell'esperienza intuitiva che consiste nella penetrazione non mediata della e nella dimensione dell'esistenza e del reale attraverso la percezione e comprensione profonda delle cose e delle occasioni ordinarie del presente. «Give me insight into to-day», aveva proclamato

³ Emerson, *Self-Reliance*, cit., p. 270.

⁴ Emerson, *Compensation* (1841), in *Essays and Lectures*, cit., p. 289.

Emerson in *The American Scholar* (1837)⁵, purché «intuizione» e «penetrazione», «percezione» e «comprensione» (a voler accentuare la pluralità semantica del termine inglese «insight») non siano ostacolate dalla nostalgia per il passato (l'uomo «ricorda» o «rimpiange» ciò che è stato) o, ancor peggio, dall'indugio o dalla preoccupazione per il futuro (l'uomo «pospone» o «sta in punta di piedi per prevedere» ciò che sarà), come se in quest'ultimo caso egli potesse, «per quanto si dia da fare», secondo il noto ammonimento evangelico (e «incurante delle ricchezze che [già] lo circondano», secondo l'ammonimento di Emerson stesso nel passo), «aggiungere un'ora sola alla sua vita» (Matteo 6:27; Luca 12:25).

Grazie a questa esperienza è dunque possibile l'incontro puro e chiaro con la cosa in sé *qui e ora*, la riduzione fenomenologica che riprospetta il problema della visione della cosa (la cosa di fronte a cui l'uomo pavido e vergognoso si ritrae) come problema della cognizione dell'essere (o dell'esserci, o dell'«esistenza») della cosa stessa. «C'è semplicemente la rosa», continua infatti Emerson, passando dal plurale al singolare, quasi a voler ancor più isolare quella particolare manifestazione della natura (il singolo fiore) dal suo particolare contesto già in precedenza isolato (le rose sotto la sua finestra che non hanno niente a che fare con le altre rose del mondo). Così percepita e appresa nel suo esserci, la singola rosa «è perfetta in ogni momento della sua esistenza»: perfetta, dunque, sempre. La totalità della vita («its whole life») è infatti all'opera non solo quando la pianta germoglia o il fiore sboccia, ma anche quando i petali cadono o dell'arbusto non resta che la «radice spoglia». In quanto tale, ogni parte o particolare è in relazione al tutto e riflette la perfezione del tutto: «A leaf, a drop, a crystal, a moment of time», come affermato da Emerson nel suo primo «piccolo libro» *Nature* (1836), «is related to the whole and partakes of the perfection of the whole»⁶.

⁵ Emerson, *The American Scholar*, in *Essays and Lectures*, cit., p. 69.

⁶ Emerson, *Nature*, in *Essays and Lectures*, cit., pp. 29-30.

No, non oscillo nell'arcobaleno di Emerson

Esattamente cinquant'anni dopo *Self-Reliance*, un settantaduenne Herman Melville, che decenni prima, nella sua esuberanza giovanile, aveva affermato di non oscillare nell'arcobaleno di Emerson, pur riconoscendo all'intellettuale di Concord l'audacia di colui che si immerge negli abissi del pensiero e sonda le profondità della vita⁷, poteva forse sì lasciarsi andare al ricordo del passato, ma non di certo indugiare nell'attesa del futuro, non avendo molto tempo per posporre alcunché, né ragione per non vivere appieno quel poco di presente che, verosimilmente, alla sua età gli restava. In tal senso non sembrerebbe aver mostrato mancanza alcuna di coraggio o provato il benché minimo pudore di fronte a un filo d'erba o a una rosa in fiore. Dopo la pubblicazione di *Timoleon*, suo quarto libro di poesia, stampato in sole venticinque copie dalla Caxton Press di New York e uscito a metà giugno 1891, l'anziano e appartato scrittore, la cui notorietà a dir poco residuale risaliva a più di quarant'anni addietro come l'autore rimpianto di *Typee* (1846) o il genio incompreso e quasi del tutto dimenticato di *Moby-Dick* (1851), se non peggio ancora come il folle iconoclasta di *Pierre* (1852), stava infatti ritoccano a più riprese il manoscritto di un quinto volume di versi. L'opera era stata pensata da Melville come una raccolta tutta incentrata su erbe, piante selvatiche e fiori (tanti tipi di fiori, e tra questi, in particolare, proprio le rose), oltre che su altri elementi, viventi e non viventi, organismi e formazioni, cicli stagionali e condizioni atmosferiche, luoghi e habitat naturali, quasi a celebrazione onnicomprensiva di quella che, al presente, si potrebbe definire «la coscienza ambientale» dell'autore⁸.

⁷ Così Melville aveva scritto all'amico Evert A. Duyckinck nel marzo del 1849 per rivendicare la fiducia in se stesso piuttosto che ammettere la dipendenza da un altro scrittore («Nay, I do not oscillate in Emerson's rainbow»), pur nel contempo riconoscendo la grandezza di Emerson («I love all men who *dive*»), in *Correspondence*, edited by Lynn Horth, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1993, p. 121.

⁸ Sulla «environmental consciousness» di Melville, si veda Tom Nurmi, *Magnificent Decay: Melville and Ecology*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2020, pp. 38 ss.

Il lavoro finale al libro in quanto tale era cominciato l'anno prima, all'inizio del 1890. Come vari e ripetuti studi sui manoscritti hanno rivelato decenni dopo la scomparsa dell'autore, pur non senza margini di incertezza e con tutte le controversie critico-filologiche del caso, l'intenzione era quella di dare alle stampe un volume che doveva originariamente intitolarsi *As They Fell*. Suddivisa inizialmente in due sezioni distinte – «A Rose or Two» la prima, e «Weeds and Wildings» la seconda, ognuna di esse costituita da tredici poesie – la raccolta era stata portata avanti proprio insieme a *Timoleon*, a cui Melville aveva infine deciso di dare precedenza per la pubblicazione. Altre due opere di quest'ultimo periodo rimarranno in corso di rifinitura o di stesura: il manoscritto di *Billy Budd*, romanzo breve che si sarebbe rivelato come il suo capolavoro narrativo postumo, pur in forma non completa (nonostante la dicitura in calce «End of Book, April 19th 1891»), e un'altra possibile raccolta poetica *in fieri* plausibilmente intitolata *Parthenope*.

Dopo aver licenziato *Timoleon*, dunque, nel corso dell'estate del 1891, lo scrittore ritorna su quel suo potenziale quinto libro di versi, essendo la composizione in sostanza già stata completata a primavera. A essa, con l'ausilio della paziente mano femminile della moglie Elizabeth (Lizzie), dedica così quelli che si sarebbero rivelati gli ultimi mesi della sua vita. Continuando senza posa a rimaneggiare le liriche, escludendone alcune, Melville riorganizza anche il loro ordine all'interno delle sezioni, nonché ripensa la sequenza stessa di queste ultime fino a invertirle (collocando «Weeds and Wildings» prima, «A Rose or Two» dopo). Con un indice ideale così rivisto, secondo quanto stabilito e ribadito dagli studiosi dei suoi scritti inediti, il volume viene ad acquisire anche un nuovo e definitivo titolo, *Weeds and Wildings Chiefly: with A Rose or Two*, poco prima dunque della morte, sopraggiunta, il 28 settembre, a suggellare il suo oblio letterario e prolungarne l'ombra per altri trent'anni almeno, fino al cosiddetto *Melville revival* del secolo successivo.

Questo *revival* si rivelerà un vero e proprio ritorno alla luce. Avviato, come noto, nel 1921 dalla biografia di Raymond M.

Weaver⁹, esso viene consolidato tra il 1922 e il 1924 dall'edizione londinese delle opere complete dello scrittore (sempre a cura di Weaver), che nel sedicesimo e ultimo volume include anche le poesie fino a quel momento sostanzialmente ignote, e che, postume, vengono così rivelate all'America e al mondo. Dopo questa prima edizione del 1924 e quella successiva del 1947 a cura di Howard P. Vincent, bisognerà attendere il 2017 per avere il testo definitivo della raccolta (provvista di estesi e minuziosi apparati critici), insieme agli altri scritti «incompleti», nel tredicesimo volume (il terzultimo in ordine numerico, ma l'ultimo in ordine di pubblicazione) dell'*opera omnia* dell'autore, *The Writings of Herman Melville* (1968-2017), frutto, nel suo insieme, di un cinquantennio di lavoro testuale ed editoriale¹⁰.

E a chi se non a te, Madonna del Trifoglio

La prima sezione di *Weeds and Wildings Chiefly: with A Rose or Two*, intitolata «Weeds and Wildings», risulta suddivisa in tre parti («Part I: The Year»; «Part II: This, That, and the Other»; e «Part III: Rip Van Winkle's Lilac», per un totale di ventisei componimenti). La seconda, intitolata «A Rose or Two» comprende due parti («Part I: As They Fell», ossia il gruppo delle cosiddette «Rose Poems» che inizialmente doveva aprire il volume; e «Part II: The Rose Farmer», per un totale di dieci componimenti). La continuità dell'opera con la precedente produzione letteraria di Melville (e, necessariamente, con alcuni periodi cruciali della sua vita) è evidenziata da due paratesti: una breve citazione nel frontespizio e un'estesa dedica che introduce la prima sezione.

⁹ Raymond M. Weaver, *Herman Melville: Mariner and Mystic*, New York, Doran, 1921.

¹⁰ Nell'ordine delle edizioni melvilliane menzionate: *Poems*, edited by Raymond M. Weaver, London, Constable, 1924; *Collected Poems*, edited by Howard P. Vincent, Chicago, Hendricks House, 1947; *Billy Budd, Sailor and Other Uncompleted Writings*, edited by Harrison Hayford *et al.*, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 2017. A quest'ultima monumentale edizione (un volume di mille pagine) si rinvia per tutte le informazioni sopra riportate e riassunte. In particolare, si vedano le pp. 362-363, 392, 634 ss.

«Youth is the proper, permanent and genuine condition of man»: così recita la citazione in epigrafe, tratta e riadattata da un passo dell'incompiuto *Dolliver Romance* di Nathaniel Hawthorne, che funge da primo paratesto della raccolta, come infine privilegiato da Melville tra i tre riferimenti da lui presi inizialmente in considerazione¹¹. A un riscontro testuale col passo hawthorniano completo, da cui viene estrapolata la frase¹², questa spicca per l'opposizione che instaura tra la stagione della giovinezza e quella della vecchiaia nella vita e nell'arte (opposizione tanto più significativa per l'anziano autore emarginato e dimenticato di *Moby-Dick* che, in quei primi di agosto del 1891, insieme al suo ultimo compleanno, aveva celebrato il quarantaquattresimo anniversario di matrimonio). Inoltre, il rimando risulta suggestivo per i precedenti del suo antico rapporto con «Nathaniel of Salem»: «that flowery Hawthorne», «a sweet flower», come Melville lo aveva appellato in pubblico e in privato (un autore, a differenza sua, mai caduto in oblio, né in vita né dopo la morte avvenuta nel 1864)¹³. Posizionata sotto il titolo

¹¹ Le altre due opzioni per l'epigrafe posta sotto il titolo nel frontespizio (poi scartate da Melville, in quanto considerate alternative, secondo i curatori della Northwestern-Newberry Edition del 2017) recitavano: «Alms for oblivion» (dal *Troilus and Cressida* di Shakespeare) e «Yes, decay is often a gardener» (citazione indicata come anonima, ma in realtà proveniente da *Rip van Winkle's Lilac*, lungo componimento mevilliano in prosa e in versi incluso nella raccolta stessa). Nella prima edizione Weaver del 1924 comparivano invece tutte e tre insieme.

¹² Riporto qui il passo dall'opera incompiuta di Hawthorne, il cui primo capitolo, col titolo *A Scene from the Dolliver Romance*, apparve per la prima volta su rivista, nel luglio del 1864, due mesi dopo, dunque, la scomparsa dell'autore: «Youth, however eclipsed for a season, is undoubtedly the proper, permanent, and genuine condition of man; and if we look closely into this dreary delusion of growing old, we shall find that it never absolutely succeeds in laying hold of our innermost convictions» («The Atlantic Monthly», 14.7, 1864, p. 108).

¹³ Rispettivamente nella recensione del 1850, *Hawthorne and His Mosses*, in *The Piazza Tales and Other Prose Pieces: 1839-1860*, edited by Harrison Hayford et al., Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 1987, pp. 246, 240, e poi in una lettera privata del 17 luglio 1852, *Correspondence*, cit., p. 230.

Weeds and Wildings, la citazione infatti rinvia a *Mosses from an Old Manse*, i racconti del 1846 che lo stesso scrittore di Salem aveva definito «these idle weeds and withering blossoms»¹⁴ e che Melville aveva recensito proprio nel suo memorabile, ancorché provocatorio e iperbolico saggio, *Hawthorne and His Mosses*, nell'agosto del 1850. In tal senso, questo primo paratesto richiama anche e inevitabilmente gli anni del loro più stretto sodalizio artistico, intellettuale e umano e della frequentazione delle rispettive famiglie nel Berkshire (quella dell'eccelso fratello scrittore nella piccola casa rossa a Lenox, e quella di Melville, a poche miglia di distanza, nella grande casa di «Arrowhead» a Pittsfield) tra il 1850 e il 1851.

È proprio questo periodo di «Arrowhead» che riemerge infatti subito dopo, e più estesamente, nel secondo paratesto della raccolta: una lunga dedica bucolica in prosa, intitolata, nella prima edizione postuma dell'opera, *Clover Dedication to Winnefred*, in relazione ai fiori rossi del trifoglio ivi rievocati, e poi, infine e più semplicemente, *To Winnefred*. Questa dedica è importante perché viene a creare una diretta e immediata continuità con la più recente produzione letteraria di Melville proprio sulla base dell'equivalenza testuale che si evince, in aggiunta alle chiare indicazioni del manoscritto, tra l'immaginaria dedicatoria Winnefred/Winnie e la moglie Elizabeth/Lizzie¹⁵. Oltre a richiamare il più lontano passato degli anni Cinquanta, infatti, essa si ricollega, proprio in quanto dedica, al precedente volume di versi di quello stesso 1891, ossia *Timoleon*, la cui ultima lirica, *The Return of the Sire de Nesle*, aveva chiuso l'opera con un'invocazione del poeta – l'anziano scrittore, battuto dalla vita ma con la vita infine (forse) riconciliato, nonché determinato a non abbandonare i sogni della giovinezza – alla moglie pa-

¹⁴ Questa definizione si trova alla fine della lunga prefazione autobiografica (intitolata *The Old Manse: The Author Makes the Reader Acquainted with His Abode*) alla raccolta stessa, in *Tales and Sketches*, edited by Roy Harvey Pearce, New York, The Library of America, 1982, p. 1148.

¹⁵ Così ribadiscono, a conferma, i curatori dell'ultima edizione critica della raccolta (che hanno optato per il titolo più breve della dedica), in *Billy Budd, Sailor and Other Uncompleted Writings*, cit., p. 568: «Beside "Winnefred" in the manuscript, an unidentified hand penciled "Lizzie" – i.e. Melville's wife Elizabeth Shaw Melville».

ziente e devota. Unico componimento della sezione finale «L'envoy», così intitolata da Melville proprio perché appositamente pensata come sezione di chiusura del libro, *The Return of the Sire de Nesle* è una poesia di tre quartine in cui un non meglio identificato «Sire de Nesle», messo in scena nel momento topico del *nóstos* in un altrettanto non meglio identificato anno del Signore 16**, medita sul senso ultimo delle sue peregrinazioni nel mondo, vagabondaggi animati da un desiderio sconfinato di esperienza e conoscenza che al presente volgono al termine, per poi rivolgersi a un destinatario (per convenzione) femminile, la cui fermezza e costanza dell'amore egli riconosce e valorizza quale suo unico e prezioso bene.

Così recita la terza e ultima strofa che da sempre ha indotto lettori e critici a scorgere – dietro la maschera della rappresentazione drammatica che la poesia adotta – la dedizione incondizionata e definitiva dell'anziano Melville, uomo, marito e letterato, all'amata sposa e alla casa:

But thou, my stay, thy lasting love
 One lonely good, let this but be!
 Weary to view the wide world's swarm,
 But blest to fold but thee¹⁶.

Di lì a qualche mese, in seguito alla scomparsa dell'autore e in virtù delle attendibili e reiterate testimonianze dell'esecutore testamentario delle sue opere (il giovane Arthur G. Stedman, a lui vicino negli ultimi anni), *The Return of the Sire de Nesle* sarebbe stata inquadrata e spesso richiamata come l'«ultima» poesia di Melville in vita, e in tal guisa necessariamente fruita per più di un trentennio dai pochi estimatori dello scrittore. Come tale, inoltre, avrebbe anche acquisito il valore letterario di «miglior» poesia della sua intera produzione, con esplicita conferma dell'intenzionalità autoriale – quella appunto di «commovente» dedica alla moglie Elizabeth – in un contesto di occorrenza, tutto privato, di tenerezza familiare, prossimità domestica e reciproca devozione matrimoniale nel tramonto della vita¹⁷.

¹⁶ Melville, *Published Poems*, edited by Robert C. Ryan *et al.*, Evanston and Chicago, Northwestern University Press and The Newberry Library, 2009, p. 317.

¹⁷ Così Arthur G. Stedman: «His favorite companions were his grandchildren,

Questa dedica all'amata, che, in forma di congedo poetico, secondo la convenzione dell'*envoi*, chiude la lirica e l'intero volume *Timoleon*, ritorna dunque di riflesso nell'estesa dedica in prosa all'amata Winnefred/Winnie che apre il volume successivo, *Weeds and Wildings*. In tal modo *To Winnefred* avvia la raccolta postuma, facendo sia da ponte con la precedente e ultima opera pubblicata in vita di Melville, sia da introduzione alla sequenza delle tre «Parti» che compongono la prima sezione «Weeds and Wildings» di quella che sarà la prima opera poetica postuma.

La rievocazione nostalgica, ancorché problematica, del passato rurale nel Berkshire inizia con la reminiscenza floreale dei campi intorno ad «Arrowhead», acri e acri di «trifoglio rosso» («Red Clover»), il fiorellino preferito dalla coppia, senza tuttavia sminuire, quanto a gradimento e ammirazione, la piccola e timida sorellina/sorellastra «bianca» della famiglia («White Clover»):

With you and me, Winnie, Red Clover has always been one of the dearest of the flowers of the field: an avowal – by the way – as you well ween, which implies no undelight to this ruddy young brother's demure little half-sister, White Clover¹⁸.

Essa prosegue poi con vari ricordi da parte dell'amato, tra cui spiccano quelli legati ai diversi momenti stagionali delle raccolte estemporanee dei trifogli prediletti: veri e propri rituali agresti e cortesi ai fini degli omaggi floreali dell'uomo alla sua sposa. Delle frequenti escursioni campestri, nelle luminose mattine estive intorno ad «Arrowhead», egli rammenta i rientri a casa con i suoi mazzetti di fiorellini rossi: «these cheap little cheery roses of the meek», come lui li definisce, a rimarcarne, a

[...] and his devoted wife, who was a constant assistant and adviser in his work [...]. To her he addressed *his last little poem*, the touching *Return of the Sire de Nesle*. [...] In the two privately printed volumes, *John Marr and Other Sailors* (1888) and *Timoleon* (1891), are several fine lyrics, *the best of them* being his last poem, *The Return of the Sire de Nesle*, in Merton M. Sealts, *The Early Lives of Melville: Nineteenth-Century Biographical Sketches and Their Authors*, Madison, University of Wisconsin Press, 1974, pp. 110, 113 (corsivi aggiunti).

¹⁸ Melville, *To Winnefred*, in *Billy Budd, Sailor and Other Uncompleted Writings*, cit., p. 75.

fronte dell'incospicuo valore economico, l'alto valore simbolico, affettivo ed estetico – pur consapevole di averli sottratti alla natura («newly purloined from the fields») – per «consacrarli» sull'«altare» della *domus* all'interno. Con essi infatti l'amata è solita ornare la mensola di legno d'acero («your altar, somebody called it») nella sua stanza¹⁹. Delle passeggiate autunnali di ottobre, invece, ricorda soprattutto il compiacimento provato nel raccogliarli da uno strato umido e denso di vegetazione in una piccola conca nei pressi della casa, una miniera floreale, prima che le nevi invernali la ricoprissero poi per mesi. Ed è su uno di questi momenti autunnali, in particolare, che egli richiama la memoria della destinataria, quando un giorno, ritrovatosi in quel punto durante una leggera e inaspettata spruzzata di neve precoce, aveva raccolto comunque i fiori, tanto più abbelliti da quei «soffici fiocchi», per portarli amorevolmente in dono all'amata:

And once – you remember it – having culled them in a sunny little flurry of snow, winter's frolic skirmisher in advance, the genial warmth of your chamber melted the fleecy flakes into dew-drops rolling off from the ruddiness, «Tears of the happy», you said²⁰.

Quest'ossequio di un tempo antico, con i fiorellini rossi coperti di fiocchi bianchi, presto dissolti in gocce d'acqua a causa del calore domestico all'interno (gocce di neve sciolta come «gocce di rugiada»), viene dunque richiamato proprio in virtù della commossa fruizione e altrettanto commossa espressione della destinataria. È quest'ultima una vera e propria sovrapposizione imagista *ante-litteram* (la «super-position» della «“one image” poem» di Pound)²¹ in cui «le gocce» versate dai fiorellini *sono* «le lacrime delle persone felici». Impreziosita dall'arte verbale del mittente-cantore, a partire dalle allitterazioni, tra cui spiccano *in primis*, per purezza e nitore, proprio quelle cadenzate della sovrapposizione stessa delle immagini («fleecy flakes» / «dew-drops»), la rimemorazione di quella fruizione viene inoltre usata per portare infine a chiusura l'intera rievocazione.

¹⁹ Ivi, p. 76.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ezra Pound, *Vorticism*, «The Fortnightly Review», 96.9, 1914, p. 467.

Questa infatti si conclude subito dopo, nell'ultimo paragrafo, con la dedica vera e propria all'amata, un'enunciazione che a livello linguistico si rivela un autentico *tour de force* comunicativo-performativo:

Well, and to whom but to thee, Madonna of the Trefoil, should I now *dedicate* these «Weeds and Wildings», thriftless children of quite another and yet later spontaneous after-growth, and bearing indications too apparent it may be, of that terminating season on which the *offerer* verges. But take them. And for aught suggestive of the «melting mood» that any may possibly betray, call to mind the dissolved snow-flakes on the ruddy oblation of old, and remember your «Tears of the Happy»²².

Dal punto di vista comunicativo la struttura verbale evidenzia e unisce, fino a causarne l'intercambiabilità, tanto i vari fattori costitutivi del linguaggio coinvolti (mittente e destinatario, contesto e codice), quanto le relative funzioni attivate (emotiva e conativa, referenziale e metalinguistica). In aggiunta, dal punto di vista performativo, l'enunciazione si caratterizza anche come un atto linguistico indiretto che racchiude due forze illocutorie. La prima è quella espressiva dello stato affettivo del parlante, mentre la seconda è quella commissiva della sua rinnovata o confermata dedizione²³. È così che la raccolta – essa stessa, al contempo, un vero e proprio *raccolto* spontaneo, pur successivo rispetto a quello dei più amati capolini rossi d'erba comune – viene offerta alla «Madonna del trifoglio» con il ricordo bucolico (tenero e metapoetico, evocato poco prima e qui richiamato, nella chiusa, in tutta la sua potenzialità fruitiva a venire) di quell'antica «oblazione» ottobrino del tempo andato, il passato della loro vita felice e floreale ad «Arrowhead» nel Berkshire.

²² Melville, *To Winniefred*, cit., p. 76 (corsivi aggiunti).

²³ Utilizzo qui la nota terminologia di Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics*, in *Language in Literature*, edited by Krystyna Pomorska, Stephen Rudy, Cambridge, Harvard University Press, 1987, pp. 62-94, e quella altrettanto nota di John R. Searle, *A Classification of Illocutionary Acts*, «Language in Society», 5.1, 1976, pp. 1-23.

Ah! è un tratto lungo

In virtù del *revival* degli anni Venti del Novecento, queste poesie dell'ultimo Melville sarebbero risultate funzionali non solo, nell'immediato, alla resurrezione dell'autore, ma anche, nel medio e lungo termine, alla rivalutazione critica dell'*opera omnia*. All'apparenza di soggetto umile, nonché di modeste pretese artistiche²⁴, esse hanno avuto e continuano ad assolvere un duplice compito letterario e biografico. Dal punto di vista letterario sono state portate a prova della vena artistica mai esaurita (anzi ancor più prolifica quanto a varietà di arte verbale) di uno scrittore verosimilmente fallito e frustrato. Dal punto di vista biografico sono state invocate a conferma dell'armonia familiare mai venuta meno (o forse infine solo ritrovata) di un uomo presumibilmente disamorato e depresso, fra ripetute incomprensioni ed episodi di prepotenza domestica, lutti dolorosissimi (tra cui il suicidio in casa del figlio diciottenne Malcolm) e presunte ombre di incipiente follia. Quest'ultima produzione poetica melvilliana, sì «tardiva» eppur «spontanea», quale successiva e forse conclusiva «fioritura» della sua creatività – come l'«offerente» sottolinea senza troppe illusioni, sull'«orlo» di quella «stagione» in cui sempre più forte si avverte il senso della fine che si approssima – verrebbe così a suggellare e portare a compimento la sua complessa storia artistica e umana: sia essa una storia di rassegnato declino e progressivo autoisolamento, di continua dedizione alla scrittura e alla donna scelta per la vita, o di segreta perseveranza ad ambire ancora a quella grandezza di cui un tempo, proprio in privato col suo amato Hawthorne, si era detto così sicuro. Così, quarant'anni prima, il 17 novembre 1851, in risposta alla lettera di elogio a *Moby-Dick* ricevuta dal suo «arcangelo» Nathaniel, Melville aveva confessato al grande fratello scrittore, compagno del lungo e oscuro viaggio verso l'«immortalità» letteraria, la sua profetica convinzione:

²⁴ Una delle tante e varie e provvisorie versioni del titolo della raccolta includeva la dicitura *Other Inutilities (Weeds & Wildings / with / Other Inutilities /and / A Rose or Two)*, in *Billy Budd, Sailor and Other Uncompleted Writings*, cit., p. 560.

Ah! it's a long stage, and no inn in sight, and night coming, and the body cold. But with you for a passenger, I am content and can be happy. I shall leave the world, I feel, with more satisfaction for having come to know you. *Knowing you persuades me more than the Bible of our immortality*²⁵.

Hawthorne stesso, d'altronde, cinque anni più tardi, in un intenso resoconto di varie pagine, vergato nei suoi taccuini alcuni giorni dopo il loro incontro in Inghilterra, nella seconda decade di novembre del 1856, avrebbe espresso la stessa sicurezza nei confronti dell'amico scrittore. In un passaggio frequentemente citato di quella lunga annotazione (una sorta di breve *memoir* confessionale su più punti, alcuni anche molto personali), Hawthorne riassume il momento della conversazione avuta con Melville tra le dune di sabbia sulla costa di Southport, quasi a reiterare i loro precedenti e profondi scambi intellettuali nel Berkshire. Richiamando l'inquieto, continuo, e a lui ben noto dissidio interiore dell'amico – lacerato tra «credere» e «non credere», fede e scetticismo, nelle sue tipiche proiezioni individualistico-universalistiche verso «ogni cosa che si trova oltre la conoscenza umana» – così anche il console Hawthorne avanza la sua premonizione:

Melville, as he always does, began to reason of Providence and futurity, and of *everything that lies beyond human ken*, and informed me that he had «pretty much made up his mind to be annihilated»; but still he does not seem to rest in that anticipation; and, I think, will never rest until he gets hold of a definite belief. It is strange how he persists – and has persisted ever since I knew him, and probably long before – in wandering to-and-fro over these deserts, as dismal and monotonous as the sand hills amid which we were sitting. He can neither believe, nor be comfortable in his unbelief; and he is too honest and courageous not to try to do one or the other. If he were a religious man, he would be one of the most truly religious and reverential; *he has a very high and noble nature, and better worth immortality than most of us*²⁶.

Grazie al *revival* degli anni Venti, le opere narrative più memorabili del Melville prosatore sarebbero state dal Novecento presto accolte e osannate, fino a diventare veri e propri oggetti

²⁵ Melville, *Correspondence*, cit., p. 213 (corsivi aggiunti).

²⁶ Hawthorne, *The English Notebooks*, edited by Randall Stewart, New York, Russell and Russell, 1962, pp. 432-433 (corsivi aggiunti).

di culto, facendo avverare, pur dopo sette lunghi decenni, quella predizione convinta sulla *sua* «immortalità» (essendo quella di Hawthorne, già da tempo, assodata). Dei suoi romanzi (a partire da *Moby-Dick*) e dei suoi racconti (a partire da *Bartleby*) il mondo delle lettere in senso lato si sarebbe infatti, e indistintamente, appropriato, fino al punto di espropriarli, sradicandoli, per così dire, dal contesto materiale e spirituale di appartenenza, per farli entrare a far parte (discutibilmente o meno, quanto a strategia universalizzante) del più ampio patrimonio culturale dell'umanità.

Sulla soglia di un nuovo revival

Più difficile, invece, è determinare se il Melville poeta, a quarant'anni quasi di distanza da quella sua esuberante affermazione del novembre 1851, potesse effettivamente ritenere i versi della sua vecchiaia all'altezza delle aspirazioni di «immortalità» letteraria che aveva contemplato in passato. All'esperienza fallimentare, prima, delle opere in versi più ambiziose e strutturate, quali *Battle-Pieces* (1866) e *Clarel* (1876), era infatti susseguita, dopo più di un decennio, l'assoluta riservatezza delle due raccolte *John Marr* (1888) e *Timoleon* (1891), pubblicate a proprie spese e a tiratura limitatissima, per sé e pochi amici. La quinta raccolta, *Weeds and Wildings*, era in sostanza pronta per aggiungersi a queste ultime due secondo la stessa modalità di stampa e circolazione privata. Nel contempo la concentrata e concomitante dedizione al romanzo breve *Billy Budd* sembra confermare una ritrovata ispirazione narrativa non solo più consona al suo passato letterario, ma anche più in linea con l'autoconsapevolezza della maggiore potenza artistica della sua scrittura sul fronte della prosa.

Nel loro insieme, i cinque volumi di poesia di Melville (in aggiunta alle parti che dovevano confluire nel suo potenziale sesto libro di versi, *Parthenope*) hanno da sempre posto problemi di stretto giudizio estetico, da un lato, e di più ampia collocazione canonica, dall'altro, richiamando e sollecitando riconsiderazioni non solo critiche ma anche storico-letterarie. Sebbene a fasi alterne e con valutazioni oscillanti, quest'attenzione è cresciuta

a tal punto da fare ipotizzare in questi primi due decenni del Duemila – quasi a degna conclusione del secolo intercorso dalla sua riscoperta – un secondo e nuovo *revival* melvilliano, incentrato solo ed esclusivamente proprio sulla produzione in versi²⁷.

Se di promuovere un nuovo *revival* si tratta, e se questo deve essere un *revival* poetico, allora il raccolto più suggestivo di Melville va cercato nei tre volumi dei suoi ultimi anni (1888-1891) e in particolare, a mio avviso, proprio in quest'ultimo volume, i canti d'autunno che segnano e contraddistinguono, tra le altre opere «incomplete», l'ultima stagione della sua vita e della sua maturità letteraria. Da un lato, *Weeds and Wildings* può essere considerata la raccolta più lirica (nel senso originario e specifico del genere) dell'intera produzione in versi di Melville. Dall'altro, essa è anche senza dubbio quella più moderna. Moderna, vale a dire, in forza dei suoi contenuti ordinari, la cui ri-semantizzazione smentisce la loro leggerezza verosimilmente bucolica (in quanto portatori di antichi interrogativi epistemologici, da Melville sempre riproposti o riformulati ma mai risolti, come rilevava Hawthorne stesso a Southport, o proiettati verso preoccupazioni destinate a diventare in seguito sempre più attuali, come quelle filosofico-speculative ed ecocritiche)²⁸. Moderna, inoltre, in forza di ostiche operazioni verbali e stilistiche (che a vari livelli, comunicativi e linguistici, complicano la rappresentazione stessa del reale rispetto sia all'idealizzazione romantica sia all'illusione mimetica). Moderna, infine, in virtù della valorizzazione meta-artistica dei campi testuali (materiali, visivi,

²⁷ Così Elizabeth Renker, una delle più ardite sostenitrici della necessità di un nuovo *revival* melvilliano: «Today we stand at the brink of a new revival: the reclamation of Melville's long and varied career as a poet», *Foreword*, in *Melville as Poet: The Art of «Pulsed Life»*, edited by Sanford E. Marovitz, Kent, Kent State University Press, 2013, p. ix.

²⁸ Si vedano, in tal senso, Branka Arsić, K. L. Evans (ed. by), *Melville's Philosophies*, New York, Bloomsbury, 2017; Corey McCall, Tom Nurmi (ed. by), *Melville Among the Philosophers*, Lanham, Lexington Books, 2017, studi con importanti contributi di più autori che hanno riportato l'attenzione sulle profonde preoccupazioni filosofiche di Melville (in passato tra l'altro mai sottovalutate dagli studiosi); mentre sul nuovo versante ecocritico si veda Nurmi, *Magnificent Deacy: Melville's Ecologies*, cit.; e, in dialogo con entrambe queste prospettive, si veda anche Cody Marrs, *Melville, Beauty, and American Literary Studies: An Aesthetics in All Things*, New York, Oxford University Press, 2023.

ed ermeneutico-cognitivi), da sempre spazi sperimentali tipicamente melvilliani (basti pensare al capitolo «The Doubloon» in *Moby-Dick*, più che paradigmatico in tal senso) e sempre più accentuati nelle sue ultime opere da una crescente tendenza intersemiotica verso i cosiddetti «scenari della ricezione»²⁹. Si può così affermare, in retrospettiva, che questi componimenti manoscritti fossero già destinati in partenza a essere proiettati verso il Novecento, e ben oltre.

In tal senso, e in primo luogo, la maturità di Melville poeta nella fase finale della sua vita si pone esattamente all'opposto di quella di Emerson, il portavoce per eccellenza (per quanto problematico e sfuggente) dell'idealismo romantico su suolo americano. L'arte verbale in versi del futuro saggio di Concord e uomo rappresentativo delle lettere americane si rivela infatti, e già appieno, nei suoi canti di primavera, un gruppo di liriche più esclusive e forse circoscritte, ma nel suo caso tanto più suggestive in quanto composte nei primi anni Trenta del secolo, ancor prima dunque del suo eclatante esordio letterario in prosa con *Nature*, sebbene a *Nature* intrinsecamente legate. In quegli anni – anni in cui confidava a Lydia Jackson, sua imminente seconda moglie, di essere un poeta nato («I am born a poet»)³⁰, dopo le tante poesie che aveva scritto privatamente a e per Ellen Tucker, la prima moglie morta di tubercolosi a diciannove anni, nel 1832 – Emerson infatti componeva versi proprio mentre stava lavorando a quel primo, piccolo libro, prontamente elogiato proprio per la sua qualità poetica: *Nature – A Prose Poem*³¹. Ma la differenza tra Melville e Emerson emerge anche e ancor più dalla loro diversa teoria della visione dei fenomeni del reale, una preoccupazione che continuerà ad animare il dibattito

²⁹ «Scenarios of reception» li definisce Renker, in *Realist Poetics in American Culture, 1866-1900*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 129 (si veda in particolare il capitolo conclusivo del libro, «Melville Renders the Real», pp. 117-136).

³⁰ *The Letters of Ralph Waldo Emerson*, edited by Ralph L. Rusk, 6 vols., New York, Columbia University Press, 1939, vol. I, p. 435.

³¹ Così Elizabeth Palmer Peabody (sorella di Sophia Peabody, futura signora Hawthorne), in una recensione del febbraio 1838, definiva l'opera prima di Emerson, passandone in rassegna i suoi vari capitoletti invocati, a effetto poetico, appunto, come «The first Canto of this song», «The next Canto of our Poem», «The third Song», e così via, «The United States Magazine and Democratic Review», 1.2, 1838, pp. 319-329.

sulla rappresentazione letteraria in tutta la seconda metà del secolo. Pur condividendo, da giovane narratore o anziano poeta che fosse, la critica emersoniana al timore e al pudore dell'io di fronte all'oggetto, Melville elabora e continua a perseguire quella tipica e inquieta visione individualistico-universalistica i cui esiti, romanzeschi e narrativi prima (a metà Ottocento con i suoi romanzi e racconti), e poetici dopo (con i versi, in particolare, degli ultimi anni della sua vita), si rivelano in contrasto con l'intera tradizione ottocentesca americana. Ossia, in contrasto non solo con gli obiettivi filosofico-letterari della tradizione idealistica che Emerson («this Plato who talks thro' his nose»)³² porta a compimento nel Nuovo Mondo, ma anche con la nuova stagione del realismo post-bellico e del suo più ampio dibattito, all'interno del quale l'apporto melvilliano sarebbe diventato rilevante (non essendoci le condizioni per poter essere riconosciuto in vita) a partire dalla sua resurrezione novecentesca in poi.

In tal senso l'ultima produzione in versi dell'anziano Melville, tanto più se pensata come fondamentale all'interno di un nuovo *revival* tutto incentrato sulla poesia, va rivalutata anche e inevitabilmente a partire da quella stagione di fine secolo a cui tale produzione appartiene. Ed è proprio in virtù di recenti riletture in chiave innovativa e antagonista, sia contro-poetica, sia contro-realistica, all'interno del realismo stesso di fine Ottocento³³, che l'opera in versi di Melville può essere proiettata non solo verso il modernismo grazie a cui lo scrittore è stato inizialmente riscoperto (il poeta «protomodernista» tutto o in parte da rivisitare) ma anche verso l'ecocritica (il poeta «protoecologico» che si è appena iniziato ad esplorare)³⁴.

³² Così Melville definisce Emerson, sempre nella stessa lettera a Duyckinck richiamata sopra (cfr. nota 7), *Correspondence*, cit., p. 122.

³³ In *Realist Poetics*, cit., p. 14, Renker afferma: «I argue that poems [Melville] was variously composing, revising, and publishing [during the eighties and through his death in 1891] at the height of the "Realism War" – a prolific time for Melville the poet – were responses to those contests and debates. [...] I argue that he simultaneously developed a counterpoetics and a counterrealism, a complex project that refuted both idealist conceptions of poetry and Howellsian models of realist transparency at the same time».

³⁴ Sulla definizione, non proprio ap problematica, di un Melville poeta «protomodernist» si veda ancora Renker, *Realist Poetics*, cit., pp. 118-119; mentre sulla più ampia inquadratura dell'opera di un Melville «protoecologist» nel suo

Non potendo essere questa, nello specifico, la sede per un'analisi in senso stretto di *Weeds and Wildings* nei suoi aspetti più moderni sopra accennati (un'opera che, pur forse «incompleta», risulta comunque ben definita e forse anche definitiva, quanto meno, nel suo assetto come volume a sé stante), si propone qui in appendice, in aggiunta alla dedica in prosa *To Winifred* (sopra in parte analizzata), una scelta di alcune liriche con traduzione italiana a fronte. Pur per ovvi motivi molto limitata, la scelta punta su alcuni componimenti che si caratterizzano – non diversamente da quelli di altri poeti che appaiono sulla scena americana a inizio anni Novanta, tutti proiettati verso la modernità, come Emily Dickinson e Stephen Crane (postuma la prima, e giovanissimo il secondo) – per quella *brevitas* che verrà valorizzata dalle avanguardie del secolo successivo (quella imagista *in primis*) nonché per le prospettive ecologiche che anticipa. Al di là delle precedenti traduzioni italiane integrali delle opere poetiche di Melville come volumi a sé stanti (*Clarel* e *John Marr*), e in aggiunta a quelle parziali delle altre, in genere presentate in forma antologica, la scelta vuole anche riportare l'attenzione, come sostenuto altrove³⁵, sulla necessità di rendere visibile il Melville poeta post-bellico rendendo fruibili in Italia le altre opere mancanti – mancanti in quanto edizioni complete e a sé stanti – pubblicate in vita o postume. Non solo, dunque, *Battle-Pieces* e *Timoleon*, non ancora tradotte per intero, ma anche e soprattutto *Weeds and Wildings*³⁶. Dare a queste opere l'identità di libri in quanto libri anche in Italia contribuirebbe a sua volta a ispirare o incentivare, e auspicabilmente affiancare, il lavoro più specialistico di rivisitazione e quindi di rivalutazione critico-letteraria del Melville poeta antagonista e modernis-

insieme si veda Nurmi, *Magnificent Decay*, cit., pp. 18 ss., e, nello specifico della poesia, il capitolo «Pebbles», pp. 199-224. Si veda inoltre Marrs, *Melville, Beauty, and American Literary Studies*, cit., in particolare il capitolo «Floral Beauty in *Weeds and Wildings*», pp. 52-76.

³⁵ Giuseppe Nori, *Ritorni. Leggere e tradurre la poesia di Melville in Italia*, «LEA: Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 9, 2020, pp. 533-551.

³⁶ I testi originali di *Weeds and Wildings* su cui sono state condotte le traduzioni a fronte in appendice a questo saggio sono tratti dall'edizione inclusa in *Billy Budd, Sailor and Other Uncompleted Writings*, cit., pp. 73-132.

simo del periodo post-bellico americano (ossia il periodo non solo del realismo, ma anche della *fin de siècle* notoriamente proto-novecentesca in senso più ampio, ovvero oltre il modernismo stesso), e contribuire, in questa forma congiunta, all'auspicato e necessario secondo *revival* melvilliano anche da parte dell'americanistica nazionale.

Herman Melville
 From
Weeds and Wildings Chiefly: with A Rose or Two
 To Winnefred

With you and me, Winnie, Red Clover has always been one of the dearest of the flowers of the field: an avowal – by the way – as you well ween, which implies no undelight to this ruddy young brother's demure little half-sister, White Clover. Our feeling for both sorts originates in no fanciful associations egotistic in kind. It is not, for example, because in any exceptional way we have verified in experience the aptness of that pleasant figure of speech, *Living in clover* – not for this do we so take to the Ruddy One, for all that we once dwelt annually surrounded by flushed acres of it. Neither have we, jointly or severally, so frequently lighted upon that rare four-leaved variety accounted of happy augury to the finder; though, to be sure, on my part, I yearly remind you of the coincidence in my chancing on such a specimen by the wayside on the early forenoon of the fourth day of a certain bridal month, now four years more than four times ten years ago.

But, tell, do we not take to this flower – for flower it is, though with the florist hardly ranking with the florist clans – not alone that in itself it is a thing of freshness and beauty, but also that being no delicate foster-child of the nurseryman, but a hardy little creature of out-of-doors accessible and familiar to every one, no one can monopolise its charm. Yes, we are communists here.

Sweet in the mouth of that brindled heifer whose breath you so loved to inhale, and doubtless pleasant to her nostril and eye; sweet as well to the like senses in ourselves; prized by that most practical of men, the farmer, to whom wild amaranths in a pasture, though emblems of immortality, are but weeds and anathema; finding favor even with so peevish a busybody as the bee; is it not the felicitous fortune of our favorite, to incur no creature's displeasure, but to enjoy, and without striving for it, the spontaneous good-will of all? Why it is that this little peasant of the flowers revels in so enviable an immunity and privilege, not in equal degree shared by any of us mortals however gifted and good; that indeed is something the reason whereof may not slumber very deep. But – *In pace*: always leave a sleeper to his repose.

Herman Melville

Da

Erbe e piante selvatiche, principalmente: con Una rosa o due

A Winnefred

Per me e per te, Winnie, il trifoglio rosso è sempre stato uno dei fiori di campo più cari: un'ammissione, questa, che – per inciso – non implica, come tu ben sai, alcuna mancanza di gradimento per la timida sorellina di questo giovane rubro fratello, ossia il trifoglio bianco. Il nostro sentimento per entrambe le specie non nasce da eccentriche associazioni di tipo egoistico. Non è, ad esempio, perché in qualche modo eccezionale ci siamo ritrovati per esperienza ad appurare l'appropriatezza di quella piacevole figura retorica, «Vivere adagiati nel trifoglio»; non è per questo che siamo affezionati al fiore rubro, nonostante ogni anno, un tempo, vivessimo circondati dai suoi acri rossastri. Né ci siamo imbattuti spesso, insieme o separatamente, in quella varietà rara a quattro foglie, considerata di buon auspicio per chi la trova; sebbene, a dire il vero, da parte mia, ogni anno ti rammenti la coincidenza di aver visto un simile esemplare lungo la strada, nelle prime ore del mattino del quarto giorno di un certo mese nuziale, ormai quattro anni in più di quattro volte dieci anni fa.

Ma, dimmi, non siamo noi affezionati a questo fiore – perché di fiore si tratta, sebbene per il fiorista sia a malapena classificabile tra le famiglie floreali – non solo perché in se stesso è un esemplare di freschezza e bellezza, ma anche perché, non essendo un delicato figlio adottivo del vivaista, bensì una robusta creatura del mondo all'aria aperta a tutti accessibile e noto, nessuno può monopolizzarne il fascino? Sì, siamo comunisti, qui.

Dolce nella bocca di quella giovenca pezzata, il cui fiato tanto ti piaceva respirare, e senza dubbio gradevole alle sue narici e ai suoi occhi; dolce pure a quei nostri medesimi sensi; apprezzato dal più pratico degli uomini, l'agricoltore, per il quale l'amaranto selvatico in un pascolo, sebbene emblema di immortalità, non è che erbaccia e anatema; e che trova il favore perfino presso un essere invadente e suscettibile come l'ape; non è forse la buona fortuna del nostro beniamino non incorrere nel dispiacere di nessuna creatura, ma godere, senza sforzo, della spontanea benevolenza di tutti? Il motivo per cui questo piccolo contadino dei fiori si pregia di un'immunità e una prerogativa così invidiabili, non condive in misura uguale da nessuno di noi mortali, per quanto buoni e bravi; questo è davvero qualcosa su cui la mente che ci ragiona non può assopirsi troppo. Ma – *in pace*: lasciate sempre chi dorme al suo riposo.

How often at our adopted homestead on the hill-side – now ours no more – the farm-house, long ago shorn by the urbane barbarian succeeding us in the proprietorship – shorn of its gambrel roof and dormer windows, and when I last saw it indolently settling in serene contentment of natural decay; how often, Winnie, did I come in from my ramble, early in the bright summer mornings of old, with a handful of these cheap little cheery roses of the meek, newly purloined from the fields to consecrate them on that bit of a maple-wood mantel – your altar, somebody called it – in the familiar room facing your beloved South! And in October most did I please myself in gathering them from the moist matted aftermath in an enriched little hollow near by, soon to be snowed upon and for consecutive months sheeted from view. And once – you remember it – having culled them in a sunny little flurry of snow, winter’s frolic skirmisher in advance, the genial warmth of your chamber melted the fleecy flakes into dew-drops rolling off from the ruddiness, “Tears of the happy,” you said.

Well, and to whom but to thee, Madonna of the Trefoil, should I now dedicate these “Weeds and Wildings,” thriftless children of quite another and yet later spontaneous after-growth, and bearing indications too apparent it may be, of that terminating season on which the offerer verges. But take them. And for aught suggestive of the “melting mood” that any may possibly betray, call to mind the dissolved snow-flakes on the ruddy oblation of old, and remember your “Tears of the Happy.”

Quante volte, nella nostra casa elettiva sul pendio della collina – ora non più nostra – la casa colonica, da tempo spogliata dal barbaro cittadino che a noi è subentrato in qualità di proprietario – spogliata del tetto a padiglione e delle finestre ad abbaino, indolentemente adagiata, l'ultima volta che l'ho vista, nella serena contentezza di un naturale declino; quante volte, Winnie, sono rientrato dalle mie passeggiate, fatte di buon'ora nelle luminose mattine estive di un tempo, con un mazzetto di queste allegre e modeste roselline degli umili, appena rubate dai campi, per consacrarle su quella piccola mensola d'acero – il tuo altare, come lo chiamava qualcuno – nella cara stanza rivolta verso il tuo amato Sud! E in ottobre soprattutto mi compiacevo di raccogliere quei fiori dall'umido e denso strato di vegetazione in una piccola conca lì vicino, presto ricoperta di neve e per mesi successivi nascosta alla vista. E una volta – ricordi – dopo averli colti durante una leggera spruzzata di neve col sole, una giocosa schermaglia anticipatrice dell'inverno, il calore amico della tua stanza sciolse i soffici fiocchi in gocce di rugiada che scendevano giù dai petali rubri: «Le lacrime delle persone felici», dicesti.

E a chi se non a te, Madonna del Trifoglio, dovrei dedicare ora queste «Erbe e piante selvatiche», creature senza valore di un'altra e tuttavia successiva fioritura spontanea, con segni fin troppo evidenti, forse, di quella stagione finale verso cui volge l'offerente? Accettale, semplicemente. E se dovessero tradire qualche allusione a quello «stato d'animo di commosso scioglimento», tu richiama alla mente i fiocchi di neve sciolti su quella rubra oblazione di un tempo, e ricorda le tue «lacrime delle persone felici».

Clover

The June day dawns, the joy-winds rush,
Your jovial fields are drest;
Rosier for thee the Dawn's red flush,
Ruddier the Ruddock's breast.

The Old Fashion

How youthful is Ver,
And the same, and forever,
Year after year;
And her bobolinks sing,
And they vary never
In juvenile cheer.

Old-fashioned is Ver
Though eternally new,
And her bobolinks young
Keep the old-fashion true:
Chee, Chee! they will sing
While the welkin is blue.

Trifoglio

Spunta l'alba di giugno, gioiosi soffiano i venti,
sono fioriti i tuoi campi gioviali;
più radioso per te l'incarnato roseo dell'alba,
più rosso il petto del pettirosso.

L'antico

Com'è giovane Primavera,
e la stessa, e per sempre,
anno dopo anno;
e cantano le sue dolicònici,
e non mutano mai
nella loro gioia giovanile.

Antica è Primavera,
sebbene eternamente nuova,
e le giovani sue dolicònici
confermano la verità dell'antico:
cii, cii! canteranno fintanto
che azzurro sarà il firmamento.

A Way-side Weed

By orchards red he whisks along,
A charioteer from villa fine;
With passing lash o' the whip he cuts
A way-side Weed divine.

But knows he what it is he does?
He flouts October's god
Whose sceptre is this Way-side Weed,
This swaying Golden Rod?

Field Asters

Like the stars in commons blue
Peep their namesakes, Asters here,
Wild ones every autumn seen –
Seen of all, arresting few.

Seen indeed. But who their cheer
Interpret may, or what they mean
When so inscrutably their eyes
Us star-gazers scrutinize.

Un'erba al bordo della strada

Lungo frutteti rossi sfreccia via
un cocchiere dalla bella villa;
con un colpo rapido di frusta recide
un'erba divina al bordo della strada.

Ma lo sa lui che cosa fa?
che insulta il dio d'ottobre
il cui scettro è quest'erba al bordo della strada,
quest'ondeggiante verga d'oro?

Astri di campo

Come le stelle in campi azzurri
spuntano i fiori omonimi, gli astri qui,
quelli selvatici che si vedono ogni autunno,
che tutti vedono, e pochi attraggono.

Che tutti vedono, davvero. Ma chi può
la gioia loro decifrare, o il loro senso,
quando imperscrutabili con gli occhi
scrutano noi, noi sognatori tra le stelle.

Inscription

*For a Boulder near the spot
Where the last Hardhack was laid low
By the new proprietor
of the Hill of Arrowhead*

A weed grew here. – Exempt from use,
Weeds turn no wheel, nor run;
Radiance pure or redolence
Some have, but this had none.
And yet heaven gave it leave to live
And idle it in the sun.

The Avatar

Bloom or repute for graft or seed
In flowers the flower-gods never heed.
The rose-god once came down and took –
Form in a rose? Nay, but indeed
The meeker form and humbler look
Of Sweet-Briar, a wilding or weed.

Epigrafe

*Per una roccia vicino al punto
in cui l'ultima spirea fu tagliata
dal nuovo proprietario
della collina di Arrowhead*

Un'erba cresceva qui. Dispensate dall'uso,
non fanno girare il mondo, né corrono, le erbe;
splendore puro o profumo
qualcuna possiede, ma non questa ne aveva.
Eppure il cielo le aveva concesso di vivere la vita
e passarla in ozio al sole.

Apparizione

A rigoglio o nome per innesto o seme
nei fiori non badano gli dei della flora.
Una volta il dio della rosa è sceso e ha preso...
forma in una rosa? No, anzi,
la forma più semplice e l'aspetto più umile
di un fiore di macchia, una pianta selvatica o erba.

The Ambuscade

Meek crossing of the bosom's lawn,
 Averted revery veil-like drawn,
 Well beseem thee, nor obtrude
 The cloister of thy virginhood.
 And yet, white nun, that seemly dress
 Of purity pale passionless,
 A May-snow is; for fleeting term,
 Custodian of love's slumbering germ –
 Nay, nurtures it, till time disclose
 How frost fed Amor's burning rose.

Rosary Beads

I

The Accepted Time

Adore the Roses; nor delay
 Until the rose-fane fall,
 Or ever their censers cease to sway:
 "To-day!" the rose-priests call.

II

Without Price

Have the Roses. Needs no pelf
 The blooms to buy,
 Nor any rose-bed to thyself
 Thy skill to try:
 But live up to the Rose's light,
 Thy meat shall turn to roses red,
 Thy bread to roses white.

III

Grain by grain

grain by grain the Desert drifts
 Against the Garden-Land:
 Hedge well thy Roses, heed the stealth
 Of ever-creeping Sand.

L'agguato

Umili segni di croce sulla distesa del seno,
 elusi i sogni dietro un velo steso,
 a te bene si addicono, e non invadono
 il chiostro della tua verginità.
 Eppure, candida suora, quell'abito conforme
 di pallida e impassibile purezza
 è come neve di maggio; per breve lasso
 a custodia del seme dormiente dell'amore,
 anzi, a suo alimento, finché il tempo svelerà
 come il gelo ha nutrito la rosa ardente di Cupido.

Grani di rosario

I

Il tempo concesso

Adora le rose; non aspettare
 che delle rose crolli il tempio,
 o che i loro incensieri più non oscillino:
 «Oggi!» esclamano i preti delle rose.

II

Senza prezzo

Prendi le rose. Non serve il denaro
 per acquistare fiori,
 né a te un'aiuola di rose
 per saggiare la destrezza:
 ma della luce della rosa vivi all'altezza,
 la tua carne si tramuterà in rose rosse,
 il tuo pane in rose bianche.

III

Grano a grano

Grano a grano il deserto si spinge
 verso la terra giardino:
 recinta bene le tue rose, fai attenzione
 all'avanzata strisciante della sabbia.