



Citation: G. Nori (2019) They make me see pictures. La poesia di Stephen Crane tra arte verbale e cultura visuale. *Lea* 8: pp. 435-453. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10998>.

Copyright: © 2019 G. Nori. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

“They make me see pictures”. La poesia di Stephen Crane tra arte verbale e cultura visuale

Giuseppe Nori

Università degli Studi di Macerata (<giuseppe.nori@unimc.it>)

Abstract

This essay explores Stephen Crane's first volume of poetry, *The Black Riders and Other Lines*, as an aesthetic and cultural paradox of the American 1890s: a dense work where a contemporary and international vanguard movement of revolt and rejection in the visual and literary arts overlapped with a sacred tradition of firm achievements, accepted beliefs, and richly elaborated forms on Protestant soil. As such, *The Black Riders* stands as a striking example of the interaction of literature and visual culture. This is closely probed in two poems that enjoyed an original and arresting intersemiotic translation – two black and white designs by a young woman artist whose “weirdly imaginative power” contributed to visualize the “unique imaginings” and the “enormous repudiations” of Crane's work.

Keywords: intersemiotic translation, Stephen Crane, *The Black Riders*, verbal art, visual culture

In un *memoir* apparso l'anno prima della sua morte, intitolato *My Stephen Crane*, il pittore e illustratore Corwin Knapp Linson (1864-1959) così rievocava la sorprendente fruizione delle poesie manoscritte che il giovane amico scrittore del New Jersey gli aveva mostrato una sera di metà febbraio del 1894 nel suo studio a Manhattan: brevi liriche che lo avevano colpito per il cromatismo messo in risalto dai versi, nonché per le più ampie visioni di “immagini” o “quadri” (nella pluralità semantica dell'inglese “*pictures*”) che esse suscitavano senza dargli nemmeno il tempo di pensare:

There by the flaring gaslight of an evening of mid-February, I was at work on a drawing when a rap on the door was followed by the entrance of Steve. [...] He shook the clinging snow from his hat and from the depths of his coat drew some sheets of foolscap and held them hesitatingly.

‘What do you think I have been doing, CK?’

When a question is unanswerable one merely waits. Responding to my inquiring gaze, he laid the sheets on my drawing as if to say, ‘That, just now, is of minor importance.’ I read the topmost script [...]. Reading slowly I began to visualize. Sheet after sheet gave bits of color [...]. Vague forms shaping into pictures [...].

I became conscious of an uneasy waiting – then a swift challenge. ‘What do you think?’

‘I haven’t had time to think! I’m seeing pictures.’

‘What do you mean?’

‘Just what I said. They make me see pictures. How did you think of them?’

A finger passed across his forehead, ‘They came, and I wrote them, that’s all’. (Linson 1958, 48-50)

Lì, all’ardente luce a gas di una sera di metà febbraio, stavo lavorando a un disegno quando dopo un lieve tocco alla porta seguì l’ingresso di Steve. [...] Scrollò la neve attaccata sul cappello e dalle profondità del cappotto tirò fuori alcuni fogli a righe, tenendoli in mano, titubante.

‘Cosa pensi che abbia fatto, CK?’

Quando a una domanda non si può rispondere, l’unica cosa è aspettare. Al mio sguardo inquisitivo stese i fogli sopra il disegno, come a dire: ‘Quello, al momento, è meno importante’. Lessi la prima poesia in alto [...]. Leggendo lentamente cominciai a visualizzare. Uno dopo l’altro dai fogli venivano frammenti di colore [...]. Vaghi profili assumevano la forma di immagini [...].

Avvertii un senso inquieto di attesa – poi improvvisa una domanda: ‘Cosa ne pensi?’

‘Non ho avuto il tempo di pensare! Vedo immagini.’

‘Che intendi?’

‘Semplicemente quello che ho detto. Mi fanno vedere immagini. Come le hai concepite?’

Si passò un dito sulla fronte: ‘Sono venute e le ho trascritte, tutto qui’.¹

Nato a Brooklyn e cresciuto in varie contee dello Stato di New York, Linson si era formato alla Académie Julian e all’École des Beaux-Arts di Parigi, dove aveva soggiornato tra il 1888 e il 1891, gli anni dei Nabis e di Gauguin², per rientrare poi negli Stati Uniti all’inizio di quella fine secolo, un decennio destinato a restare memorabile nella cultura americana e transatlantica a vario titolo, incluso quello delle sue più diverse e colorate definizioni: *Mauve Decade*, *Yellow Nineties*, *Gay Nineties*, *Rainbow Decade*. Nell’inverno del 1891-1892, sistematosi a Manhattan, Linson aveva condiviso prima uno studio sulla Ventiduesima Ovest con il pittore della Pennsylvania John Willard Raught, per poi trasferirsi in un altro studio, una sorta di trespolo o covo ombroso tra polvere e ragnatele in un edificio di mattoni rossi all’angolo Sud-Ovest della Trentesima e Broadway. Lì, “un pomeriggio di neve incessante” nei primi mesi del 1893, il pittore aveva fatto la conoscenza di Crane, amico d’infanzia di suo cugino Louis C. Senger fin dai tempi di Port Jervis, New York, dove anche Linson aveva passato parte della sua adolescenza. Quasi a profetica anticipazione della visione artistica che li avrebbe accomunati, Senger li aveva presentati come “un amico”, l’uno, “che scriveva cose”, e “un cugino”, l’altro, “che dipingeva cose”. Tanto era bastato per avviare tra i due quella proficua associazione personale e professionale che ne doveva seguire: “un terreno comune di visualizzazione [*a common ground of visualizing*], sulla cui base”, sottolinea Linson nel suo *memoir*, “ci accettammo l’un l’altro senza ulteriori domande”. D’altronde, come Linson stesso ricorda ironicamente, a commento di quel “buon inizio”, tutti in quegli anni sapevano bene come a New

¹ Tutte le traduzioni di passi tratti da testi in lingua inglese, ad eccezione della Bibbia (King James Version, per cui si usa la versione italiana della Bibbia di Gerusalemme), sono di chi scrive.

² “At Pont Avon [*sic*] in Brittany, Gauguin amazed as well as amused us. As one of his followers said to me, ‘It is very *savant*, you know, how he explains his ideas’. But we others nonetheless wondered where the wisdom of it came in” (Linson 1958, 46).

York ci fossero non solo “molti scrittori” ma anche “molti illustratori”³. Dopo un periodo di intensa frequentazione e collaborazione artistica, l’anno successivo, a seguito di un ennesimo trasloco, il pittore era tornato sulla Ventiduesima Ovest di Manhattan, il nuovo studio dove “Steve”, continuando le sue visite, l’aveva sorpreso mettendolo seriamente alla prova con le sue poesie in quella sera di metà febbraio del 1894, ricevendo in compenso la lusinghiera reazione artistica di “CK”.

Per un giovane reporter e scrittore dalle altissime ambizioni letterarie come Crane all’inizio della sua carriera, gli studi di Linson – quello del loro incontro sulla Trentesima prima (dove vagliò e preparò poi i materiali per il romanzo che nell’autunno del 1895 avrebbe decretato il suo successo narrativo, *The Red Badge of Courage*), e quello della sua rivelazione poetica sulla Ventiduesima dopo – costituivano una sorta di rifugio e di oasi, oltre che luoghi vitali di confronto e ispirazione. Varcare la soglia significava aprire un intervallo di concentrazione artistica, a intermittenza evasione dal caos che lo circondava nel sovraffollato edificio della *bohème* newyorkese, l’ex sede dell’*Art Students’ League*, sulla Ventitreesima Est di Manhattan, dove egli alloggiò in povertà, a periodi alterni, tra l’autunno del 1893 e la primavera del 1895. Altri amici che frequentavano Linson in quei mesi del 1894, come ricorda il pittore stesso a proposito dell’artista del New Jersey Emile Stangé, erano rimasti ugualmente affascinati, pur ognuno “a suo modo”, dall’effetto visivo dei versi del ventiduenne. Seduto accanto a Crane nello studio di Linson, mentre leggeva quelle poesie così strane – alcune brevissime, senza rima né ritmo, nemmeno quello del “verso sciolto” – anche Stangé era stato colpito dalla forza prorompente che emanavano, come causata da una scossa o da un “pugno”: “un pensiero, una suggestione, o il colore di un’emozione [*pastel of feeling*] che rivelava un nuovo e a volte sorprendente punto di vista [*angle of vision*] che in me risvegliava”, confessa Stangé nella reminiscenza trascritta da Linson, “un qualche pensiero subconscio”. “Essendo un pittore”, osserva Linson a commento di quel fenomeno di trasmissione e ricezione di energia mentale e artistica, “anche Stangé visualizzava, ‘vedeva cose’ [*was visualizing, ‘seeing things’*], se volete, ma a suo modo”⁴.

In *My Stephen Crane*, Linson aveva rielaborato e ampliato, lungo un considerevole arco di tempo, a causa di difficoltà oggettive nel trovare un editore per la sua opera, un primo, più breve e denso *memoir* della sua amicizia con lo scrittore, pubblicato più di cinquant’anni prima, nell’aprile del 1903 (a meno di tre anni, dunque, dalla prematura morte di un Crane non ancora ventinovenne) sul *Saturday Evening Post* di Philadelphia. Nell’articolo, intitolato “Little Stories of ‘Steve’ Crane”, tra gli altri ricordi e aneddoti di quell’ultimo decennio dell’Ottocento, il pittore aveva già rievocato anche la sorprendente impressione visiva suscitatagli dieci anni prima da quelle “brevi, stupende poesie”: “mi facevano vedere immagini, grandi immagini” è la drammatica frase che ricorre, a sottolineare l’importanza primaria dell’impatto visuale alla lettura di quei versi. “Sì, davvero, Steve, sono immense!”⁵.

Quelle strane liriche che Crane continuava a mostrare agli amici artisti e ai vari conoscenti del mondo giornalistico, oltre che ai due scrittori affermati che, dopo la pubblicazione sotto pseudo-

³“Then Stephen Crane developed from the unknown, on a notable afternoon of interminable snow, when the padding whiteness fell as with a persistent purpose to smother the world. [...] Louis casually introduced him as a friend who wrote things, and me as a cousin who painted things, a common ground of visualizing upon which we accepted one another without further question. [...] There were many writers. [...] There were many illustrators, too. [...] It was a good beginning” (ivi, 2, 3, 12).

⁴“Then one day Emile Stangé sat with Steve in my studio. Crane had some of his ‘lines’ with him. As Stangé wrote later: ‘One by one he handed me the little pages. ... They had no rhyme nor yet the rhythm of blank verse, most of them exceedingly short, but somehow in every one of them a punch; a thought, suggestion, or pastel of feeling that revealed a new and sometimes startling angle of vision that awakened some subconscious thought of my own.’ Stangé, being a painter, was also visualizing, ‘seeing things’ if you will, but in his own way” (ivi, 52).

⁵“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!’” (Linson 1903, 20).

nimo di *Maggie*. *A Girl of the Streets* nel marzo del 1893, lo stavano incoraggiando nell'arte della scrittura, ossia Hamlin Garland e William Dean Howells, sarebbero di lì a poco confluite, pur non senza difficoltà editoriali, in quella che sarebbe diventata la sua prima raccolta di versi, *The Black Riders and Other Lines*. Dopo un primo tentativo di Howells, che aveva cercato di convincere Henry Mills Alden (redattore del prestigioso *Harper's Monthly Magazine*) ad accogliere le poesie che Crane gli aveva inviato in manoscritto⁶, la raccolta trovò un editore grazie all'entusiasmo del giornalista e scrittore John Daniel Barry (amico di Howells e Garland), che aveva letto alcune liriche e preso a cuore la loro pubblicazione. *The Black Riders and Other Lines* apparve così 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, in sintonia con quello più ampio 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 dalla Kelmscott Press di William Morris o dalla Ashendene Press di Charles St. John Hornby. Da Crane audacemente dedicato a Garland (senza richiesta di permesso né esplicita approvazione di quest'ultimo)⁷, il volume raccoglie sessantotto poesie, tutte sprovviste di titolo ed elencate con numeri romani. I componimenti sottoposti dall'autore al vaglio degli editori erano stati all'inizio, in realtà, settantacinque. Sette liriche furono infine da questi scartate per decisione in parte negoziata e condivisa con il poeta. La prima edizione, a insaputa o per fraintendimento di Crane, che comunque si rivelò poi entusiasta, presentava i singoli testi tutti in maiuscoletto, posti nella parte alta della pagina, con il nero dei caratteri marcati che, soprattutto per le poesie più brevi, veniva a creare un contrasto volutamente "visibile" con il resto del foglio immacolato⁸.

"[F]alangi ininterrotte di maiuscoletti", "piccole trame scheletriche di poesia": così vennero definiti quei versi, già in chiave intersemiotica, da suggestive recensioni d'autore⁹. Mentre un'altra recensione, altrettanto autorevole, presentava il giovane Crane addirittura come "l'Aubrey Beardsley della poesia"¹⁰. Ad accentuare questo gioco grafico del bianco e nero, da molti stigmatizzato come una deplorabile moda grafica di fine secolo che con il suo "uso artistico della poesia", secondo i detrattori, snaturava l'essenza stessa dell'arte poetica, basata così non più sull'effetto sonoro ma su quello visivo ("Eravamo abituati all'orecchio poetico; è stato sostituito dall'occhio tipografico")¹¹, contribuì non poco anche il motivo floreale della copertina, una sinuosa orchidea nera che si duplicava estendendosi sia sul fronte che sul retro del volume, disegnata dall'amico artista canadese Frederick C. Gordon, anche lui residente nell'ex sede dell'*Art Students' League* a Manhattan¹²: un'"orchidea ridicola", come la liquidò, vent'anni dopo, Amy Lowell¹³.

⁶ Howells comunicò l'esito negativo a Crane in una lettera del 18 marzo 1894, rammaricandosi per il fatto che l'autore non "avesse dato più forma" alle sue liriche (Crane 1988, vol. I, 62).

⁷ Ivi, vol. I, 88-89, 113-114.

⁸ In questo senso della visibilità dei "caratteri materiali della poesia", decisamente decadente e simbolista, del "campo poetico" come "auto-significante", e delle distorsioni interpretative dell'avanguardia novecentesca vedi McGann 1993, 76-117, in particolare 89-94. Lo studioso ha anche poi curato un'edizione critica della raccolta di Crane (McGann 2009), che include le tavole originali del volume del 1895 e altri importanti materiali grafici (bozze, disegni, prove di stampa).

⁹ "[U]nbroken phalanxes of small capitals" (Howells 1896, 79); "small skeletons of poetry" (Howe 1896, 271).

¹⁰ "Mr. Stephen Crane is the Aubrey Beardsley of poetry" (Peck 1895, 254).

¹¹ "We used to hear of the poetic ear; it has been superseded by the typographic eye". Questa la frase finale di un breve articolo (Droch 1896, 56) firmato "Droch" (pseudonimo di Robert Bridges), apparso a New York su *Life*, in cui si criticavano i libri artistici del periodo, tra cui quelli di Copeland and Day, come veicoli di poesia "facile" e "giovanile", tra cui *The Black Riders* di Crane.

¹² Gordon (anche lui formatosi a Parigi) disegnò il motivo su esplicita richiesta di Crane, che lo fece inviare a Copeland and Day all'inizio di febbraio 1895. Quando gli editori chiesero a Gordon di modificare il disegno e l'artista rispose che non poteva perché troppo impegnato in altri lavori, essi fecero apportare le modifiche al loro grafico (Crane 1988, vol. I, 88-89). Vedi anche Wertheim 1997, 134.

¹³ "His room-mate Frederick Gordon designed the silly orchid which straggled over the cover, clever enough for some other book, disgracefully out of place for this" (Lowell 1926, xix-xx).

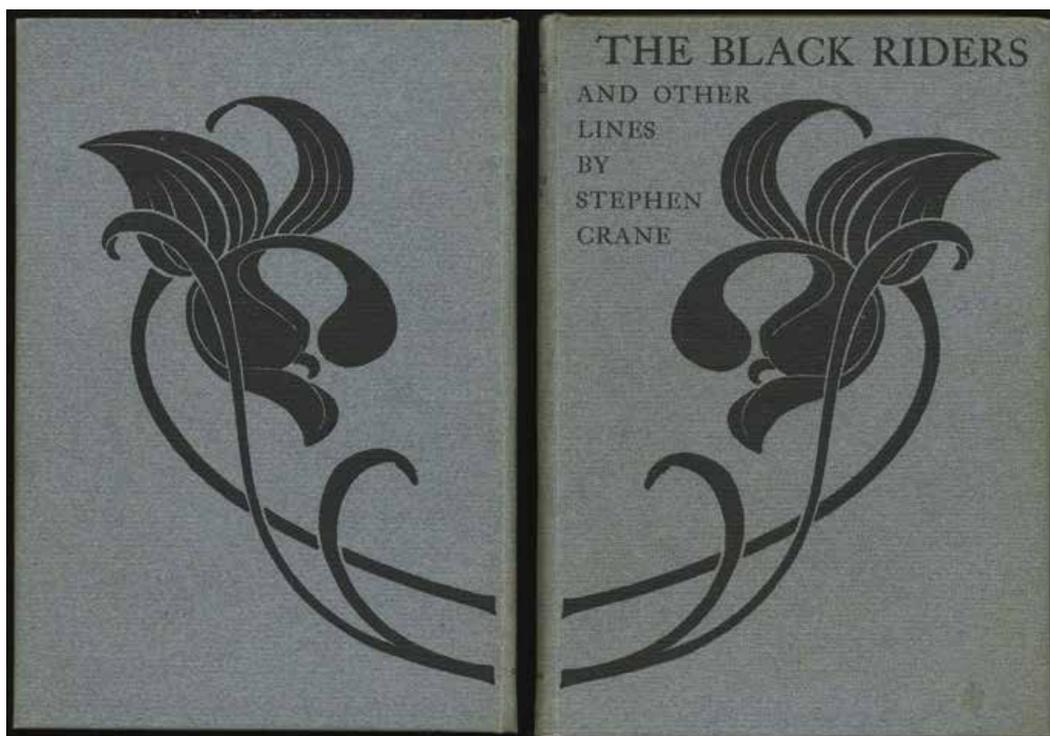


Figura 1 – Stephen Crane (1895), *The Black Riders and Other Lines*. Retro e fronte della copertina. OpenStax CNX. <<http://cnx.org/contents/c6e6cd7e-e4e7-4693-b89b-42ad6b08957f@3>> (11/2019). Creative Commons Attribution 3.0¹⁴

La reputazione della casa editrice, apertamente associata all'estetismo e all'avanguardia decadente inglese, orientò parte della prima ricezione del volume, sia quella favorevole sia quella ostile fino al ludibrio e all'abuso¹⁵. Il mito della creatività geniale e spontanea del giovane ispirato che Crane stesso alimentava, come evidente anche dagli scambi riportati nel *memoir* di Linson ("Sono venute e le ho trascritte, tutto qui"), fece in parte il resto.

Credibile o meno nelle vesti di un Aubrey Beardsley dell'arte verbale, il poeta Crane nella prima fase della sua ricezione critica venne tuttavia apprezzato, di converso, anche in continuità con la tradizione americana, come un Poe redivivo (Garland 1930, 195; Cather 1949, 236) o una sorta di "Whitman condensato o un'Emily Dickinson ampliata"¹⁶. In conseguenza della forza visiva delle sue liriche venne poi rivalutato dai portavoce delle prime avanguardie novecentesche – con entusiasmo e un'immedesimazione forse spropositata da Carl Sandburg (1916) o con cautela da Edith Wyatt (1915); con riserva da Harriet Monroe (1919) o con aperto distacco dalla più coinvolta Amy Lowell (1926) – quale precursore dell'Imagismo, ossia di una concezione nuova dell'arte verbale in stretta associazione alla cultura visuale che l'ispiratore dell'Imagismo stesso, il britannico T.E. Hulme, prima ancora dell'avvento di Pound e del successivo sopravvento della Lowell, aveva teorizzato in modo esemplare, finalità politiche

¹⁴ Per le bozze e varie e numerose prove di stampa, vedi McGann 2009, 173 sgg.

¹⁵ Quanto all'aperta associazione di Copeland and Day con il decadentismo inglese vedi Wertheim 1997, 63-65, dove si ricorda come fino al luglio del 1896 essi furono gli editori americani di *The Yellow Book*, il trimestrale londinese il cui redattore artistico era appunto Aubrey Beardsley, che incarnava lo spirito di tale movimento (da cui deriva una delle definizioni sopra ricordate del decennio come *Yellow Nineties*) mal visto dai più accreditati autori statunitensi.

¹⁶ "[A] condensed Whitman or an amplified Emily Dickinson" (Higginson 1895, 296).

a parte, in una sua conferenza del 1911. In “Romanticism and Classicism” Hulme propone una definizione del linguaggio poetico come “linguaggio visuale concreto”: un linguaggio che “cerca sempre di colpirti e di farti continuamente vedere una cosa fisica”, neutralizzando così anche il pericolo di un “processo astratto” esattamente grazie al contrario “concreto” di ciò che lui definisce “immagine fisica” o di converso “oggetto visuale”, quali portatori semantici di “significati visuali”¹⁷.

The Black Riders and Other Lines, tuttavia, al di là della sua visibilità di libro in quanto esso stesso oggetto d'arte, così come al di qua delle presunte anticipazioni avanguardistiche del Novecento, secolo che Crane vide nascere, ma che non fu destinato a vivere, rivela un'aspirazione artistica più inclusiva (all'opposto de, ma non necessariamente in contrasto con, il sinuoso floreale o il bianco e nero decadente, il cromatismo acceso dei colori o la visualizzazione moderna e modernista per “immagini” o “oggetti visuali”) secondo una prospettiva culturale più radicata, nuda e scabra, che colloca i suoi versi nella grande tradizione del dissenso religioso e della protesta individualista americana ai limiti del libertarismo. Laddove le singole poesie, egli sosteneva, gli apparivano come visioni che scaturivano dalla sua mente già pronte e allineate per essere trascritte (Linson 1903, 20; Garland 1930, 194) – quasi come *ekphrases* esse stesse, dunque, di opere visive immaginarie, potremmo dire, e quindi traduzioni intersemiotiche al rovescio, e come di fatto la fruizione dei suoi amici pittori o scrittori confermava – 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 inclusiva e onesta, troppo onesta, delle sue “idee sulla vita in generale”¹⁸. 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 (decisamente 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”¹⁹.

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,

¹⁷ “It is not a counter language, but a visual concrete one. [...] It always endeavours to arrest you, and to make you continuously see a physical thing, to prevent you gliding through an abstract process. [...] A poet says a ship ‘coursed the seas’ to get a physical image, instead of the counter word ‘sailed’. Visual meanings can only be transferred by the new bowl of metaphor [...]. 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” (Hulme 1924, 134-135, 137).

¹⁸ Crane espresse in retrospettiva questa sua posizione 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” (Crane 1988, vol. I, 231).

¹⁹ Così Crane, cercando di ancorare l'integrità dell'opera alla fermezza del suo disaccordo, scriveva agli editori il 9 settembre 1894: “Dear sirs:– We disagree on a multitude of points. In the first place I should absolutely refuse to have my poems printed without many of those which you just as absolutely mark ‘No’. It seems to me that you cut all the ethical sense out of the book. All the anarchy, perhaps. It is the anarchy which I particularly insist upon. From the poems which you keep you could produce what might be termed a ‘nice little volume of verse by Stephen Crane’ but for me there would be no satisfaction” (ivi, vol. I, 73-74).

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 precedenti²⁰.

* * *

L'ordine progressivo dei componimenti in *The Black Riders* non è stato, in genere, considerato in qualche modo significativo dai critici, in parte perché non riconducibile a un'intenzionalità autoriale accertabile. Tuttavia, oltre ad aggregazioni per contenuto omogenee, da tempo evidenziate dagli studiosi, è possibile individuare non solo varie sequenze o micro-sequenze che, in quanto tali, caricano di significato aggiuntivo le liriche associate, ma anche, come ho sostenuto altrove²¹, equivalenze e parallelismi che si generano a distanza tra liriche singole, siano esse al di fuori o all'interno di uno stesso gruppo tematico. In questo saggio, però, mi concentrerò su una trasposizione intersemiotica che, non solo nel passaggio dal sistema di segni verbali (il testo poetico) al sistema di segni non verbali (il disegno), ma anche nella co-presenza dei due codici sullo stesso supporto materiale, mantiene e valorizza la sequenza data delle poesie secondo la grafica e la paginatura originale della prima edizione dell'opera (grafica e paginatura non mantenute, per ovvie ragioni, nelle successive edizioni moderne della raccolta). In tal modo mi propongo di investigare e interpretare il rapporto tra arte verbale e cultura visuale, in funzione degli "enormi", o meno enormi, "ripudi" anarchici di Crane nei confronti della tradizione protestante, attraverso le interazioni e le differenziazioni tra i cosiddetti "regimi scopici", ossia tra le diverse modalità e pratiche del "vedere" che coinvolgono "soggetti e oggetti della visione" a più livelli culturali (Somaini 2005-2006, Cometa 2016, 16-17, Fastelli 2018, 5).

La sequenza in questione riguarda le poesie numero IX ("I STOOD UPON A HIGH PLACE") e numero X ("SHOULD THE WIDE WORLD ROLL AWAY"), due liriche, tra l'altro, dai temi molto diversi fra loro, che nella prima edizione bostoniana compaiono, rispettivamente, alle pagine 10 e 11 del libro, quindi una di seguito e di fronte all'altra, in quanto pari e dispari, per il lettore contemporaneo che sfogliava *The Black Riders and Other Lines* di Copeland and Day:

²⁰ "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" (Wells 1900, 242, 243); "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" (Lowell 1926, xix).

²¹ Questo contributo ricade all'interno di un più ampio progetto *in fieri* sulla poesia di Crane: un progetto che, oltre e/o insieme ad alcuni interventi critici tra essi collegati, ha proposto anche sillogi di liriche scelte da *The Black Riders* in traduzione italiana, avendo come obiettivo principale un'edizione critica con testo a fronte dell'opera. Rinvio dunque a questi precedenti contributi, da cui ho, pur minimamente, attinto nella prima parte del presente saggio (Nori 2004; 2006; 2014; 2017).

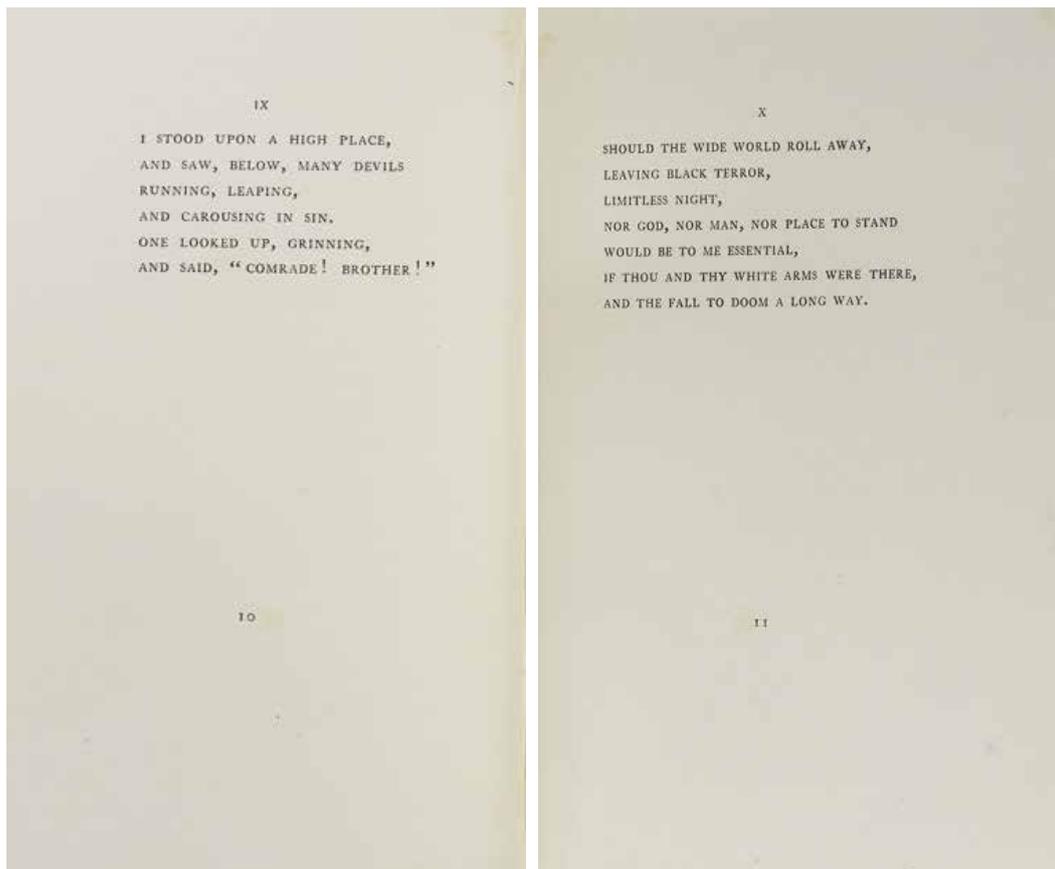


Figura 2 – Stephen Crane (1895), *The Black Riders and Other Lines*, Boston, Copeland and Day, OpenStax CNX. <<http://cnx.org/contents/c6e6cd7e-e4e7-4693-b89b-42ad6b08957f@3>> (11/2019). Creative Commons Attribution 3.0

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) su *The Bookman*, rivista letteraria e artistica di punta del decennio (*An Illustrated Literary Journal*, come recitava il sottotitolo) fondata nel 1895 a New York e diretta da Harry Thurston Peck. Questa, nella sua interezza, la tavola preparata per la prova di stampa:



Figura 3 – Mélanie Elisabeth Norton, prova di stampa (1896), in Jerome McGann, ed. (2009), *Stephen Crane's "The Black Riders and Other Lines"*, Houston, Rice UP. OpenStax CNX. <<http://cnx.org/contents/c6e6c-d7e-e4e7-4693-b89b-42ad6b08957f@3>> (11/2019). Creative Commons Attribution 3.0

L'illustrazione venne usata in una breve segnalazione, di grande impatto visivo, anche in quanto poi disposta su due pagine della rivista, con cui *The Bookman* intendeva promuovere e valorizzare, con grande "orgoglio redazionale" e/o "editoriale" 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 l'artista che aveva creato i disegni e che avrebbe continuato negli anni a collaborare con la rivista, oltre che con il direttore Peck: "una giovane artista" newyorkese, tanto più sorprendente per immaginazione ed esecuzione, è lecito dedurre dalle motivazioni redazionali, in quanto donna.

ing classes, his friendships with many eminent men of his time, and his admiration and appreciation of the life and literature of this country are perhaps well-nigh forgotten now, but were familiar facts some years ago, especially during the stress of the Civil War. He was very fond of Lowell, for whose *Piglow Papers* he had a great liking, so much so that he is said to have known them by heart. "I am proud to be able to call him a very dear and old friend," he said in a lecture delivered in Boston a quarter of a century ago. "He is the American writer who did more than any other to teach such of us in the old country as ever learned them at all, the rights and wrongs of this great struggle of yours." But Mr. Hughes will not be forgotten while *Tom Brown's School Days* and *Tom Brown at Oxford* remain among the classics of youth and find a ready response in the healthful idealism and aspirations of young manhood; nor while Stanley's *Life of Arnold* holds its abiding charm in biography, with which these books will always be classed as preserving the beautiful memory of a famous school and a famous teacher.

¶ We feel a proper editorial pride in giving our readers in this number a chance to see a specimen of the work of Miss Melanie Elisabeth Norton, a young artist of this city, who has made the marginal illustrations to Mr. Stephen Crane's "Legends" on page 206. Miss Norton has caught to perfection the spirit of Mr. Crane's unique imaginings, and the truth of this is even better seen in the reproduction given above of her



(Reproduction of them

designs for two of his poems from *The Black Riders*. 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.

¶ In the recently published novel by Mr. Brander Matthews, entitled *His Father's Son*, occurs the following incident. The scene is the office of the Wall Street operator, Ezra Pierce:

The father and son took their hats and were about to leave the office, when Ezra Pierce

IX
I STOOD UPON A HIGH PLACE,
AND SAW, BELOW, MANY DEVILS
BURNING, LEAPING,
AND CARDBOARD IN SIN.
ONE LOOKED UP, CRINKLING,
AND SAID, "COMRADE! BROTHER!"



designs is forbidden.)

"Mr. Arrowsmith," he said, "what's the balance at the bank to-day?"

The old book-keeper opened the cheque book again, and answered, "Not quite two millions."

This passage caught the eagle eye of the editor of the London *Sketch*, and he pounced upon it as a wildly improbable bit of pure imagination. "Need I say," he remarks, with truly British omniscience, "that no firm ever keeps such a sum in a single bank?" Then he goes on to characterise the episode as "a very curious blunder," "a blunder that provokes to laughter," with more to the same effect. Certain American writers have echoed this criticism, and the Boston *Journal* defends

ness. "William," said the Magnate to his attendant book-keeper, "what is the balance at the bank to-day?"

After consulting the cheque-book, the answer was given. "Twelve hundred and sixty-four thousand dollars, sir."

"You see, Mr. Matthews," said the Magnate, turning to the future novelist, "our balance is all drawn down to-day."

The hebetudinous British mind will still, no doubt, wonder why any individual should keep at a single bank so enormous a balance as to justify him in speaking of it as "all drawn down"

Mr. Matthews in a way that is rather more aggravating than the original attack, saying that a novelist must not be too closely hampered by facts, and that "doubtless the two-million-dollar bank-account ran from the nib of the author's pen just as fluently as the stories of African lion-hunting fell from the tongue of Tartarin."

¶ Now, we are going, once for all, to knock this criticism in the head with a fact. It is perhaps not generally known that when a young man Mr. Matthews spent several years in a Wall Street office; and it was during this period of his life that the incident occurred which suggested the bank-balance episode in *His Father's Son*. Mr. Matthews was detailed one day to call upon a great financial magnate with regard to the renewal of a rather large loan. The Magnate, who is now dead, was found in his office, and to him Mr. Matthews stated his busi-

Figura 4 – *The Bookman* (1896), 3

<[https://hdl.handle.net/2027/uc1.\\$b623091](https://hdl.handle.net/2027/uc1.$b623091)> (11/2019). Public Domain

Il trafiletto, collocato a cavallo delle due colonne sotto alla prima metà dell'illustrazione a pagina 196, con un richiamo a un'altra illustrazione di altri versi di Crane a pagina 206 dello stesso numero, dà una precisa idea di tale sfida transatlantica, letteraria e visuale, anche al femminile:

We feel a proper editorial pride in giving our readers in this number a chance to see a specimen of the work of Miss Melanie Elisabeth Norton, a young artist of this city, who has made the marginal illustrations to Mr. Stephen Crane's "Legends" on page 206. Miss Norton has caught to perfection the spirit of Mr. Crane's unique imaginings, and the truth of this is even better seen in the reproduction given above of her designs for two of his poems from *The Black Riders*. 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.

Proviamo il giusto orgoglio redazionale nell'offrire ai lettori di questo numero l'opportunità di vedere un esempio dell'opera di Miss Melanie Elisabeth Norton, una giovane artista di questa città, che ha fatto le illustrazioni a margine delle "Legends" di Mr. Stephen Crane a pagina 206. Miss Norton ha colto alla perfezione lo spirito dei processi immaginativi unici di Mr. Crane, una verità che può essere ancor meglio percepita nella riproduzione riportata sopra dei suoi disegni per due poesie tratte da *The Black Riders*. Groteschi come quelli di Aubrey Beardsley, essi rivelano una concezione e un significato che l'opera di Beardsley spesso non possiede, e sono alquanto sorprendenti per la loro bizzarra forza immaginativa. Prevediamo per Miss Norton immediata popolarità e un brillante futuro.

Sia nella versione originale della prova di stampa a tavola intera (Figura 3) che nella sua riproduzione grafica apparsa sulle pagine della rivista, quindi spezzata in due (Figura 4), l'illustrazione della Norton rispetta dunque la paginatura e la grafica del testo di Copeland and Day: ripropone innanzitutto le due poesie di Crane significativamente in maiuscolo e le dispone, insieme alle relative rappresentazioni visuali, una di seguito e di fronte all'altra su pagine pari e dispari. Come è stato infatti acutamente notato, la prima interpretazione grafica di rilievo dal punto di vista visuale è stata proprio quella degli editori con la decisione artistica di trasformare il tondo del manoscritto nell'insolito (e, per molti recensori dell'epoca, eccentrico) maiuscolo invece che nel normale carattere di testo. In tal modo il volume artistico trasfigurava i componimenti, così rappresentati sulla pagina stampata, come se fossero stati "frammenti di scritture perdute", "recuperati" per essere trasmessi come tali ai moderni²². La traduzione intersemiotica operata dai disegni in bianco e nero della Norton 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, invitando il fruitore a guardarli in un certo modo e a interrogarsi su possibili contiguità formali e semantiche tra due poesie altrimenti diverse e lontane l'una dall'altra per tema ed esecuzione verbale.

Precedenti romantici illustri a parte (Byron, Poe), la seconda poesia, la poesia numero x, può essere letta come la celebrazione di un amore terreno, ancorché temporaneo e caduco (anche nel senso della "caduta" che 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"):

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 TERROR 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.

L'ambiguità semantica dell'ultimo verso rende incerta la lettura della chiusa della poesia in quanto non è possibile stabilire se l'inevitabile caduta o discesa verso la rovina o giudizio finale ("FALL TO DOOM") 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 auspicata come lunga, per non dire infinita, ossia come un lungo tratto da percorrere ("A LONG WAY") a cui abbandonarsi dolcemente mentre si precipita, sì da potere almeno gioire o consolarsi il più a lungo possibile tra le candide braccia dell'amata prima della fine²³.

²² "But simply quoting the lines in these small caps doesn't reveal the interpretive force the general book brings to each of its works. In plain text, number x is a kind of loose epigram; in *The Black Riders* it turns gnomic, one of sixty-eight similar pieces that are delivered as if they were fragments recovered from a lost scripture" (McGann 2009, 168).

²³ 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".

A fronte di questa ambiguità semantica, la traduzione intersemiotica della Norton si rivela fondamentale sia per la sua specifica modalità artistica di “visualizzare” le “immagini” (nelle parole di Linson) suscitate dalle poesie di Crane, sia per il supporto grafico con cui le tiene insieme (la tavola poi trasposta sulle pagine del *Bookman*), evidenziandone così “concezione” e “significato” (“thought” e “meaning”), generosamente (e giustamente) elogiati nel trafiletto redazionale della rivista in audace confronto con la presunta piattezza di un Aubrey Beardsley. 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, sostanzialmente, 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 della poesia x 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 (McGann 2009,169). 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: 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 disegno specifico creato per la singola poesia x, 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, verso una destinazione precisa, un punto finale di approdo che ne costituisce il 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, molto probabilmente senza alcuna *ascensio ad coelum* a seguire. 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 sguardo²⁴, che così orienta, facendo sì che essa possa essere infatti fruita, pittoricamente, 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*, perfettamente in linea con la modalità visiva etico-anarchica del giovane Crane,

²⁴ “[C]on dispositivo si deve indicare ‘tutto ciò che – all’interno o all’esterno dei margini dell’immagine – occorre a disporre nello spazio l’immagine stessa e a organizzare il suo rapporto con lo spettatore, configurandone in qualche modo lo sguardo’” (Fastelli 2018, 7).

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, un osservatore il cui sguardo corre lungo un simile asse discensionale alto/basso, equivalente, sul piano spaziale e semantico, a quello della poesia X:

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!

In entrambi i casi la Norton ci dà una sua versione visuale (un dittico) di testi visivo-verbali che sono già tali in partenza, va ribadito, in virtù della loro trasposizione grafica in maiuscoletto (le liriche quali "trame scheletriche" di caratteri neri, appesi in alto sulla pagina immacolata), e che ella ripropone come dati e acquisiti nella sua illustrazione. Tra i due testi di Crane, tuttavia, la poesia IX – proprio in quanto mette in scena un'esperienza visiva poi artisticamente visualizzata due volte, dalla grafica di Copeland and Day prima e dall'illustrazione della Norton 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.

La poesia IX, una sestina in versi liberi (svincolati, nonostante il ricco tessuto ritmico e fonico al loro interno, tanto da metri quanto da schemi rimici o strofici), mette in scena un'azione che, anche in base alla "grammatica della poesia" evidenziata dalle due frasi compiute che la compongono, può essere suddivisa in due unità per così dire (pseudo)strofiche: 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 (ossia relativo al tema non certo nuovo, eppure molto complesso in Crane, della visione: profetica, estetica, epifanica, iconoclastica, e così via) che caratterizza varie poesie della raccolta, 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, che possono avviare o meno scambi dialogici, comunque sempre brevi e spesso contratti in una o due coppie di battute.

La trasmutazione intersemiotica della Norton rivela una lettura dello sguardo che rispecchia fedelmente la posizione dei protagonisti della poesia lungo l'asse discensionale alto/basso, qui il canale, appunto, di un incontro/scontro visivo che parte dall'alto. In alto, sulla scena testuale della quartina iniziale, si trova infatti l'io lirico, un "io" solitario, che è incarnazione della visione stessa, o, meglio, dell'organo privilegiato della visione, così tipico nella cultura anglo-americana ("I"/"eye"). Da Crane collocato in posizione forte, all'inizio del primo verso, l'io lirico si auto-rappresenta, a tutti i livelli, nella preminenza e nella superiorità della sua posa, statica, elevata, distante: dal verbo che per eccellenza veicola la posizione eretta, ferma e composta ("I STOOD") alla preposizione con contatto ("UPON") fino alla postazione privilegiata che occupa

(“HIGH PLACE”). Sotto, in basso (“BELOW”), di contro al punto di osservazione e alla prospettiva dell’osservatore in alto, si staglia il luogo affollato dai demòni (“MANY DEVILS”), impegnati in modo sregolato e agitato (“RUNNING, LEAPING”) nei loro bagordi peccaminosi (“CAROUSING IN SIN”). In questi primi quattro versi l’asse discensionale alto/basso, attraverso lo sguardo orientato dell’io lirico, attiva implicitamente una serie di opposizioni binarie, equivalenti e correlate, che di fatto accentuano quella spaziale-visiva di partenza tra il singolo sopra (“I”) e i molti sotto (“MANY”): statico/dinamico, compostezza/disordine, controllo/sregolatezza, purezza/peccato, bene/male, virtù/vizio, essere/apparenza, verità/falsità, santità/empietà, salvezza/dannazione, cielo/inferno, e così via, virtualmente, all’infinito.

Il distico finale, di converso, avvia un contro-movimento lungo lo stesso asse, opponendo alla visione discensionale dall’alto una contro-visione ascensionale dal basso: “ONE LOOKED UP, GRINNING”. 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). Il ghigno (“GRINNING”) che richiama l’attenzione sul volto di quell’unico demonio che guarda in alto (“ONE LOOKED UP”), quasi a rendere lo scambio degli osservatori anche numericamente alla pari (uno a uno, dall’alto in basso e dal basso in alto), di fatto visualizza un movimento della bocca che, oralmente, appunto, passa dal sorriso beffardo all’espressione verbale (“AND SAID”), un’articolazione del linguaggio che si compie con l’esclamazione finale: “COMRADE! BROTHER!”. Il destinatario dello sguardo dell’io lirico, tra i “molti” altri demòni presenti sulla scena inquadrata dall’alto, diventa così il contro-mittente, 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. Con il breve enunciato allocutorio il demonio verbalizza per così dire la sua contro-visione e, in clausola, chiude dunque la lirica in posizione testuale forte, più forte e presumibilmente più autorevole di quella dell’incipit dell’io lirico. L’attivazione perentoria della funzione conativa e gli appellativi solidali e fraternizzanti rivolti all’elevato destinatario (“Comerata! Fratello!”) 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 demonio. Di conseguenza vengono disattivate le opposizioni binarie, precedentemente attivate nella quartina iniziale, tra i corrispondenti concetti e/o valori: ossia tra santità ed empietà, bene e male, virtù e vizio, essere e apparenza, verità e falsità, salvezza e dannazione, e così via.

L’illustrazione della Norton coglie perfettamente questa trasvalutazione, tanto nietzscheana e moderna, potremmo dire, quanto, da parte di Crane, iconoclastica e dissenziente nei confronti della più radicata cultura protestante americana. Lungo l’asse alto/basso, sia nella disposizione spaziale delle immagini che nel potenziale dell’espressione gestuale e visiva, con la felicità tecnica del bianco e nero il disegno riesce a stagliare ancor più l’io lirico della poesia IX in alto: una figura eretta, ieratica, delineata 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, accentua l’aura anacoretica che lo cerchia e lo elegge. Ad accentuare l’elevatezza della figura, tanto nella posa quanto nella postazione che occupa, contribuisce la scelta di delineare l’altura richiamata dalla poesia (“HIGH PLACE”) lungo il margine sinistro del supporto, appositamente ridotta in massa ed estensione, per ergersi così dal basso in alto e spiccare più esilmente in verticale. Così tagliata a sinistra l’altura viene inoltre prolungata ancor più in verticale dal santo stesso, dritto in piedi (in linea col dettato dell’incipit: “I STOOD”), statuario sulla cima: iconograficamente

l'immagine di uno stilita sulla sua colonna che richiama numerosi e illustri intertesti visuali (se così possiamo definirli 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 avanti a sé, come esempio di condotta e rigore per gli osservatori, né sopra di sé verso l'alto, per entrare in comunione o conversazione con la divinità (anche secondo i precedenti ascetici della tradizione siriana), 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. La contro-visione dal basso viene tradotta propriamente dalla postura del contro-soggetto, il diavolo che spicca singolarmente 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 – espressione che il codice visuale, come sistema di segni non verbali, fatica di più ovviamente a rendere, sebbene qui coadiuvata dalla co-presenza del testo riprodotto e da esso in certo senso facilitata in quanto limitata a una breve esclamazione finale – viene veicolata dalla bocca aperta del demonio tanto più evidenziata dal profilo in bianco e nero che contribuisce a stagliarla nitidamente.

Nonostante i disegni della Norton siano decisamente geniali e sorprendenti per la loro "bizzarra forza immaginativa" (a riprendere le parole del trafiletto editoriale del *Bookman*), essi non riescono a cogliere, né potrebbero, per ovvi motivi di diversità dei sistemi e dei codici, la potenza verbale dell'interestualità del linguaggio di Crane, non almeno al livello dei suoi "enormi ripudi" culturali. Nel contempo, tuttavia, i disegni testimoniano della ricchezza ermeneutica che si genera dall'incontro delle due sfere, verbale e visuale, un incontro che nella dinamica di ogni traduzione intersemiotica, tra mancanze e compensazioni, restrizioni e libertà, sottrazioni e aggiunte, perdite e guadagni, sollecita approfondimenti interpretativi impensati o impensabili al di fuori di questa intersezione.

Eloquente in questo senso è la soluzione viva forse più originale nell'illustrazione della Norton, ossia l'immagine della colonna dello stilita in relazione al "luogo alto" o "altura" ("HIGH PLACE") dell'incipit della poesia. Un vero e proprio lemma biblico, al singolare o al plurale ("high place"/"high places"), la locuzione ricorre per ben centodieci volte nella Bibbia inglese (King James Version, del 1611), 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 nemmeno riassumere in questa sede, neanche per il termine ebraico principale, *bāmâ*, a cui "high place" rimanda)²⁵, 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

²⁵ "Because *bāmâ* 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 *bāmâ* actually was" (Nakhai 2000, 588).

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 idolatria²⁶.

Nella poesia IX è proprio a questo più ampio concetto di idolatria che l'“altura” sembra rinviare. Il richiamo coinvolge non solo il luogo alto in quanto tale, ossia in quanto postazione elevata su cui, a ulteriore prolungamento, posa il veggente di Crane (come magistralmente evidenziato dalla Norton), ma anche e necessariamente in stretta relazione alla scena in basso, verso cui il santo stesso ci indirizza col suo sguardo: ossia la scena in cui i demòni stanno facendo baldoria, abbandonandosi peccaminosamente al “bere” (questo il senso stretto del “CAROUSING IN SIN”) o alla “gozzoviglia” (nel senso più ampio del bagordo, ossia dello smodato peccato di gola in tumultuosa compagnia). Il già complesso ed elusivo intertesto biblico dell'“altura” si addensa così con il non meno complesso ma preciso intertesto paolino dell'ammonimento sull'idolatria. Cruciale nella teologia protestante, tra gli altri aspetti, per una conversione paradigmatica eletta a modello di rigenerazione individuale da cui ha origine il suo mandato cristiano, nonché per la strategia parenetica (di esortazione e ammonimento) delle sue epistole, San Paolo è tuttavia l'apostolo il cui insegnamento suscita il più netto dissenso del giovane Crane. Così il discendente ribelle di due famiglie di ministri metodisti lo mette proverbialmente in discussione alla vigilia della sua definitiva rinuncia a ogni istruzione formale compiuta: “So quello che dice San Paolo” – risponde 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”²⁷.

Nella Prima Lettera ai Corinzi, il monito con cui San Paolo intima a evitare l'idolatria risuona come un messaggio proveniente da una voce che parla da lontano e dall'alto. In linea con la generale attitudine biblica a stigmatizzare l'idolatria come l'insieme di religioni e di culti abominevoli e ripugnanti, l'apostolo vieta categoricamente alle prime comunità cristiane – ossia ai primi seguaci di Cristo sparsi in un vasto mondo di pagani o “gentili” – di entrare in contatto con gli idolatri:

What say I then? that the idol is any thing,
or that which is offered in sacrifice to idols is any
thing?

But I say, that the things which the Gentiles sacrifice,
they sacrifice to devils, and not to God: and I
would not that ye should have fellowship with devils.

Ye cannot drink the cup of the Lord, and the cup
of devils: ye cannot be partakers of the Lord's table,
and of the table of devils. (1 Corinthians 10:19-21)

Che cosa dunque intendo dire? Che la
carne immolata agli idoli è qualche cosa? O
che un idolo è qualche cosa? No, ma dico che
i sacrifici dei pagani sono fatti a demòni e non
a Dio. Ora, io non voglio che voi entriate in
comunione con i demòni; non potete bere il
calice del Signore e il calice dei demòni; non
potete partecipare alla mensa del Signore e alla
mensa dei demòni. (1 Corinzi, 10,19-21)

La severità dell'ammonimento è tale, come spiega Calvino nei suoi Commentari, non tanto perché l'idolo è “qualcosa” (di fatto l'idolo è “niente” agli occhi di Dio), quanto perché “il motivo [dei sacrifici dei pagani] è superstizioso e riprovevole, e l'opera è spregevole” per cui “tutti

²⁶“Heb. *bāmâ* (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 *bāmâ* is not described” (*ibidem*).

²⁷“Once when he [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*” (Hubbard 1896, 22).

quelli che vi entrano in contatto e vi si associano vengono contaminati”²⁸. Il teologo sottolinea come per San Paolo “la fonte di corruzione” risieda infatti nell’“intenzione” degli idolatri, da cui è imperativo allontanarsi e separarsi per non venirne corrotti²⁹. Secondo Calvino lo scopo del monito dell’apostolo sarebbe dunque quello “di aggravare l’empietà che [l’idolatria] implica” e non di attenuarla. Per questo egli si avvale efficacemente del “termine *demòni*”, un termine che per San Paolo, come sottolinea l’esegeta a scanso di equivoci, non ha nessun collegamento con il “significato” della tradizione pagana (“divinità inferiori” o “eroi”) o platonica (“*genii*, o angeli”). Con precisi richiami scritturali che vibrano nelle affermazioni dell’apostolo – “Avete irritato il vostro creatore, sacrificando ai demoni e non a Dio” (Bar 4,7); “Hanno sacrificato a demoni che non sono Dio, e divinità che non conoscevano” (Dt 32,17) – Calvino sottolinea la connessione diretta tra gli idolatri e i demòni che San Paolo mette in risalto nella sua epistola con l’intento di “mostrare tutta l’enormità del male” ed “esporlo alla più grande esecrazione”³⁰: “i sacrifici dei pagani sono fatti a demòni e non a Dio”.

“Ora, io non voglio che voi entriate in comunione [*fellowship*] con i demòni”. L’ordine di San Paolo sembra riflesso nello sguardo muto del santo di Crane in cima all’altura della sua poesia IX, così come nel gesto aggiunto dello stilista nell’illustrazione della Norton: sguardo e gesto entrambi rivolti a un pubblico (di lettori, ascoltatori, spettatori) da mettere in guardia da qualsiasi associazione con il mondo sottostante (sregolato, corrotto, esecrabile) degli spiriti immondi. In alto e lontano, sicuro, almeno lui, di non avere nulla a condividere con un’orda di esseri impuri e agitati, intenti “sotto” a peccare bevendo e/o anche banchettando smodatamente, il santo visibile di Crane e della Norton si staglia come l’immagine verbale e visuale degli ammonimenti dell’apostolo: “non potete bere il calice del Signore e il calice dei demòni; non potete partecipare alla mensa del Signore e alla mensa dei demòni”. Come spiega Calvino, “nessuno può entrare in comunione [*fellowship*] con Dio e allo stesso tempo con gli idoli”. L’unico banchetto a cui siamo ammessi da Cristo è “il banchetto sacro del suo corpo e del suo sangue”. E questo avviene solo a patto “di aver prima detto addio ad ogni forma di sacrilegio”. “Poiché l’uomo che vuole godere dell’uno”, conclude Calvino, “deve rinunciare all’altro”³¹.

Ma il giovane Crane non è d’accordo con San Paolo, né tanto meno con il grande esegeta riformato i cui principi avevano sostenuto l’avvio della grande avventura del protestantesimo

²⁸ “But as the design of them is superstitious and condemnable, and as the work is base, [Paul] infers, that all who connect themselves with them as associates, are involved in pollution” (Calvin 1848, vol. I, 338).

²⁹ “[Paul] does not look to the idols themselves; but rather has in view the intention of those who sacrifice to idols. For that was the source of the pollution that he had indirectly pointed out” (*ibidem*).

³⁰ “Some, however, understand the term *demons* here as meaning the imaginary deities of the Gentiles, agreeably to their common way of speaking of them; for when they speak of *demons* they meant inferior deities, as, for example, heroes, and thus the term was taken in a good sense. Plato, in a variety of instances, employs the term to denote *genii*, or angels. That meaning, however, would be quite foreign to Paul’s design, for his object is to show that it is no light offense to have to do with actions that have any appearance of putting honor upon idols. Hence it suited his purpose, not to extenuate, but rather to magnify the impiety that is involved in it. How absurd, then, it would have been to select an honorable term to denote the most heinous wickedness! It is certain from the Prophet Baruch, (iv. 7.) that *those things that are sacrificed to idols are sacrificed to devils* (Deut. xxxii. 17; Ps xcvi. 5.) In that passage in the writings of the Prophet, the Greek translation, which was at that time in common use, has δαιμόνια – *demons*, and this is its common use in Scripture. How much more likely is it then, that Paul borrowed what he says from the Prophet, to express the enormity of the evil, than that, speaking after the manner of the heathen, he extenuated what he was desirous to hold up to utter execration!” (ivi, vol. I, 339).

³¹ “[N]o one can have fellowship at the same time with God and with idols. Now, in all sacred observances, there is a profession of fellowship. Let us know, therefore, that we are then, and then only, admitted by Christ to the sacred feast of his body and blood, when we have first of all bid farewell to everything sacrilegious. For the man who would enjoy the one, must renounce the other” (ivi, vol. I, 340).

radicale nel Nuovo Mondo. È così che al santo – sia esso l'io lirico di una piccola poesia in maiuscoletto, o il maiuscolo mittente di memorabili epistole indirizzate a coloro a cui sempre lui si rivolge con la parola “fratelli” (“brethren”) – riserva infine il ruolo di destinatario ultimo di una “dichiarazione di comunione” (nelle parole di Calvino) che, paradossalmente, però, viene dal demonio: “COMRADE! BROTHER!”. Richiami a parte, intenzionali o meno, alla grande poesia della generazione precedente (Baudelaire, Whitman)³² o alla grande tradizione puritana della visione del peccato, l'esclamazione finale “Camerata! Fratello!” echeggia come un invito verso l'alto, anti-paolino e blasfemo, a bere il calice dei demòni e a partecipare alla loro mensa.

Nessuno è in grado di sapere esattamente su cosa vertesse l'alterco tra lo studente e il suo professore alla Syracuse University (forse, come è stato ipotizzato, proprio sulla “teoria [paolina] del peccato”, Stallman 1973, 30). Certo è che per Crane, avviandosi sulle strade del mondo come un figlio delle tenebre proprio perché rifiutava di essere un figlio della luce, quei contrasti e quei disaccordi che avevano già da tempo caratterizzato la sua vita di figlio di ministri metodisti (orfano di padre a otto anni, studente ribelle e promiscuo, e, a vent'anni, dopo aver lasciato Syracuse, orfano pure di madre), erano destinati a contraddistinguere tanto la sua vita scandalosa di uomo quanto la sua non meno scandalosa professione di scrittore, di cui le sue prime opere in prosa e poesia, *Maggie. A Girl of the Streets* e *The Black Riders*, nel bene o nel male o, meglio, al di là del bene e del male, avrebbero subito dato prova.

Riferimenti bibliografici

- Baudelaire Charles (1973), *I fiori del male. I relitti. Supplemento ai fiori del male*, a cura di Luigi de Nardis, Milano, Feltrinelli (con testo a fronte).
- Calvin John (1848), *Commentary on the Epistles of Paul the Apostle to the Corinthians*, trans. from the original Latin and collated with the author's French version by the Reverend John Pringle, Edinburgh, The Calvin Translation Society, 2 vols.
- Cather Willa (1949 [1900]), “When I Knew Stephen Crane”, *Prairie Schooner* 23, 231-236.
- Cometa Michele (2016), *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini.
- Crane Stephen (1895), *The Black Riders and Other Lines*, Boston, Copeland and Day.
- (1925-1927), *The Work of Stephen Crane*, ed. by Wilson Follett, New York, Knopf, 12 vols.
- (1988), *The Correspondence of Stephen Crane*, ed. by Stanley Wertheim, Paul Sorrentino, New York, Columbia UP, 2 vols.
- Droch [Bridges Robert] (1896), “Poetry as Chink Filling”, *Life* 27, 56.
- Fastelli Federico (2018), “Letteratura e cultura visuale. Stato dell'arte e qualche minima proposta”, *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 7, 1-16, doi: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-24217>.
- Garland Hamlin (1930), “Stephen Crane”, in Id., *Roadside Meetings*, New York, MacMillan, 189-206.
- Higginson T.W. (1895), “Recent Poetry”, *The Nation* 61, 296-297.
- Howe M.A. DeWolfe (1896), “Six Books of Verse”, *Atlantic Monthly* 68, 267-272.
- Howells W.D. (1896), “Life and Letters”, *Harper's Weekly* 40, 79.
- Hubbard Elbert (1896), “As to the Man”, *The Roycroft Quarterly* 1, 16-26.
- Hulme E.T. (1924), “Romanticism and Classicism”, in Id., *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, ed. by Herbert Read, London, Routledge & Keagan Paul, 111-140.
- Linson Corwin K. (1903), “Little Stories of 'Steve' Crane”, *Saturday Evening Post* 175, 19-20.

³² “Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!” (Baudelaire 1973, 6); “Camerado, I give you my hand!” (Whitman 1982, 307): è questo solo uno dei tantissimi luoghi (qui “Song of the Open Road”) in cui il bardo americano usa il termine sia in inglese (“comrade”), sia in questa sua personale versione dallo spagnolo, anglicizzata e mascolinizzata (“camerado”), come un vero e proprio concetto in evoluzione e trasformazione in tutte le edizioni di *Leaves of Grass*, dal 1855 al 1892.

- (1958), *My Stephen Crane*, ed. by E.H. Cady, Syracuse, Syracuse UP.
- Lowell Amy (1926), "Introduction", in Crane 1925-1927, vol. VI, IX-XXIX.
- McGann Jerome (1993), *Black Riders. The Visible Language of Modernism*, Princeton, Princeton UP.
- ed. (2009), *Stephen Crane's "The Black Riders and Other Lines"*, Houston, Rice UP.
- Monroe Harriet (1919), "Stephen Crane", *Poetry* 14, 148-152.
- Nakhai Beth Alpert (2000), "High Place", in D.N. Freedman (ed.), *Eerdmans Dictionary of the Bible*, Grand Rapids, Eerdmans Publishing Company, 588-589.
- Nori Giuseppe (2004), "Stephen Crane: I cavalieri neri e altri versi", *Trame di letteratura comparata* 8-9, 233-263 (con quattordici poesie in traduzione e testo a fronte).
- (2006), "Poetiche bibliche di fin de siècle: *The Black Riders and Other Lines* di Stephen Crane", *Annali della Facoltà di Scienze della Formazione*, Università di Macerata, 3, 239-265 (con sedici poesie in traduzione).
- (2014), "Child of Darkness: Stephen Crane and *The Black Riders and Other Lines*", in Dominique Marçais (ed.), *Modes and Facets of the American Scene. Studies in Honor of Cristina Giorcelli*, Palermo, la Palma, 95-116.
- (2017), "Il dio dell'inizio e l'anarchia protestante di Stephen Crane", in Mirella Vallone (a cura di), *Faith in literature. Religione, cultura e identità negli Stati Uniti d'America*, Perugia, Morlacchi, 39-62.
- Peck H.T. (1895), "Some Recent Volumes of Verse", *The Bookman* 1, 254-256.
- Sandburg Carl (1916), "Letters to Dead Imagists", in Id., *Chicago Poems*, New York, Holt, 176.
- Somaini Antonio (2005-2006), "On the 'Scopic Regime'", *Leitmotiv* 5, 25-38.
- Stallman R.W. (1973), *Stephen Crane. A Biography*, New York, Braziller.
- Wells H.G. (1900), "Stephen Crane: From an English Standpoint", *The North American Review* 171, 233-242.
- Wertheim Stanley (1997), *A Stephen Crane Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press.
- Whitman Walt (1982), *Poetry and Prose*, ed. by Justin Kaplan, New York, The Library of America.
- Wyatt Edith (1915), "Stephen Crane", *New Republic* 4, 148-150.

