



Citation: P. Simonetti (2020) "Silence is the Only Voice": Le Lettere a Hawthorne di Herman Melville e la scoperta di una nuova voce femminile. *Lea* 9: pp. 1-13. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-11930>

Copyright: © 2020 P. Simonetti. 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.

“Silence is the Only Voice”*: *Le Lettere a Hawthorne* di Herman Melville e la scoperta di una nuova voce femminile

Paolo Simonetti

Sapienza Università di Roma (<paolo.simonetti@uniroma1.it>)

Abstract

The letters Herman Melville wrote to Nathaniel Hawthorne between January 1851 and December 1852 help us reconstruct the beginning of a new stage in his writing: after the semi-autobiographical sea-novels of adventures, Melville's imagination switched to a different narrative structure, closer to the sentimental domestic settings of Hawthorne's romances and more attentive to female characters. The influence Hawthorne and his wife Sophia Peabody had on Melville's imagination during the period they corresponded, as well as the failed collaboration between the two writers on the "Agatha Letters", brought Melville to the discovery of a new feminine voice and an original female character – the resilient woman – that will appear more frequently in the following part of his literary production.

Keywords: *Agatha, Hawthorne, letters, Melville, women*

Il 5 agosto 1850 è ricordato come un giorno storico per la letteratura americana: quel lunedì mattina, durante un'escursione con picnic nei Berkshire, Herman Melville incontrò per la prima volta Nathaniel Hawthorne e rimase talmente affascinato dalla personalità e dalle idee dell'autore di *The Scarlet Letter* (1850) che pochi giorni più tardi scrisse – di getto e sotto pseudonimo – una recensione entusiastica dell'unica sua raccolta di racconti che aveva sottomano, *Mosses from an Old Manse* (1846), di fatto trasformando Hawthorne da scrittore regionale strettamente legato alla storia del New England e alla sua città natale, Salem, nello Shakespeare americano¹. Quell'estate Melville stava lavo-

* La citazione completa si trova in *Pierre, or The Ambiguities* e recita: "Silence is the only Voice of our God" (Melville 1971, 204).

¹ La recensione, intitolata "Hawthorne and His Mosses. By a Virginian Spending July in Vermont", fu pubblicata in due puntate nei numeri del 17 e del 24 agosto 1850 della rivista *Literary World*.

rando a un nuovo romanzo, “a romantic, fanciful, & literal & most enjoyable presentment of the whale fishery”² (Leyda 1969, 385), ma dopo aver fatto la conoscenza di Hawthorne non esitò a mettere da parte il proprio manoscritto per celebrare lo scrittore più anziano; dal ritratto emerge la figura sfaccettata di “a man of a deep and noble nature” (Melville 1987, 239) dotato di “a great, deep intellect” (ivi, 242), un mago che cattura i lettori con i suoi incantesimi, un leggendario “Man of Mosses” in grado di spargere “germinous seeds” (ivi, 250) tanto nell’anima di Melville quanto in quella della nazione. Sulla scorta dell’ormai classica teoria di Charles Olson secondo cui “*Moby-Dick* was two books” poiché “in the summer of 1850 Melville changed his conception of the work” (Olson 1997, 35, 37), oggi si tende generalmente a considerare come il più importante risultato dell’incontro tra i due grandi romanzieri americani proprio la (ri)scrittura di *Moby-Dick* (1851), che, nel corso di un anno, da “romance of adventure, founded upon certain wild legends in the Southern Sperm Whale Fisheries, and illustrated by the author’s own personal experience”³ (Melville 1993, 163), si trasformerà nel complesso e stratificato capolavoro che conosciamo oggi – un’opera-mondo significativamente dedicata proprio a Hawthorne, “in token of [Melville’s] admiration to his genius” (Melville 1988, vii).

Conseguenza altrettanto importante dell’incontro e della successiva frequentazione reciproca dei due autori è rappresentata dalle lettere che Melville scrisse a Hawthorne nell’arco di quasi due anni, dal gennaio del 1851 al dicembre del 1852: lettere doppiamente preziose perché, oltre a costituire l’unica testimonianza diretta dello sviluppo artistico di Melville nel periodo più importante della sua carriera – utili quindi a fornirci indicazioni di prima mano sul suo stato d’animo durante le fasi finali della stesura di *Moby-Dick*, nonché a gettare luce sulla genesi e la scrittura del romanzo successivo, *Pierre* (1852) –, possiedono un intrinseco valore letterario quali “esercizi spontanei di immedesimazione psicologica in cui Melville usa l’amico come specchio per cercare e definire la propria identità letteraria” (Nori 2019, xiv). La citazione è tratta dall’approfondita ed esaustiva introduzione di Giuseppe Nori al volume *Lettere a Hawthorne* (1994), pubblicato da Liberlibri in una nuova veste ampliata e riproposto a venticinque anni di distanza dalla prima edizione, in occasione del bicentenario della nascita del grande scrittore americano. Il libro racchiude l’intero carteggio con testo originale a fronte e ampie note esplicative, ed è arricchito da una bibliografia essenziale che offre al lettore italiano una panoramica aggiornata degli studi melvilliani. Com’è ben noto, però, quello di Melville è un carteggio a una voce sola, in quanto le risposte di Hawthorne non ci sono pervenute, distrutte probabilmente dallo stesso Melville dopo la brusca fine della loro frequentazione⁴. La personalità dell’“Uomo dei muschi” emerge comunque in controluce come presenza/assenza, basata soprattutto sulle proiezioni di Melville: basti ricordare che l’epistolario è incorniciato

² Almeno stando a quanto scrive Evert Duyckinck in una lettera indirizzata al fratello il 7 agosto del 1850, due giorni dopo il famoso picnic, nella quale definisce il romanzo di Melville “mostly done” (Leyda 1969, 385).

³ Così Melville aveva descritto per lettera il romanzo *in fieri* al suo editore inglese un mese e mezzo prima, il 27 giugno del 1850.

⁴ C’è chi, come Mark Beauregard nel suo romanzo *The Whale. A Love Story* (2016), ha immaginato (e per quanto possibile provato a ricostruire) le lettere mancanti a partire dalle risposte di Melville e da uno studio delle altre missive di Hawthorne relative a quel periodo; in realtà, nonostante il romanzo di Beauregard costituisca un esercizio affascinante sul piano strettamente letterario e immaginativo, non vuole ovviamente porsi come lavoro filologicamente accurato. Va inoltre sottolineato che Hawthorne, nelle sue lettere, è solito cambiare tono e a volte addirittura opinione a seconda dell’interlocutore, dimostrandosi spesso sarcastico e cinico con gli amici, affettuoso con la moglie e i familiari, quasi sempre formale e accomodante con gli altri. Mi sembra evidente, quindi, come si evince anche dalle risposte inviate da Melville, che le lettere perdute di Hawthorne non contengano slanci emotivi e voli pindarici paragonabili a quelli dell’amico.

da due secchi rifiuti di Hawthorne, dapprima riluttante a ricambiare la visita di cortesia a casa dell'amico e poi, a distanza di quasi due anni, deciso a non utilizzare il materiale relativo alla cosiddetta “storia di Agatha” che lo scrittore più giovane gli aveva inviato suggerendogli di trarne spunto per un romanzo; non per caso Melville dichiarerà all'amico in una famosa lettera dell'aprile 1851 di ammirarlo anche per la sua capacità di saper dire “No! In thunder”⁵, visto che “the Devil himself cannot make him say *yes*” (2019, 10).

Sin dall'inizio della loro frequentazione entrambi gli scrittori rimasero profondamente colpiti l'uno dall'altro, nonostante la differenza di età e la parabola quasi opposta delle loro carriere. Nell'agosto del 1850, a quarantasei anni, Hawthorne non poteva certo più definirsi “the obscurest man of letters in America” (1851, 5), come avrebbe scritto l'anno successivo nella prefazione alla nuova edizione di *Twice-Told Tales* (1851) rievocando i difficili esordi. Dopo due raccolte di racconti accolte freddamente dai lettori, il suo primo romanzo, *The Scarlet Letter*, pubblicato nel marzo 1850, aveva ottenuto un buon successo di pubblico e critica, e da lì in poi la sua fama sarebbe aumentata in modo esponenziale. Nella piccola comunità di letterati dei Berkshire la notizia del momento riguardava proprio lo scrittore notoriamente schivo e solitario appena trasferitosi con la famiglia in un cottage isolato vicino Lenox, che per la prima volta, vincendo la propria ritrosia, aveva accettato di partecipare a un'escursione di gruppo.

La situazione del trentunenne Melville era molto diversa: dopo il successo immediato dei suoi primi romanzi, *Typee* (1846) e *Omoo* (1847), lo scrittore era reduce dal fiasco dell'esuberante romanzo-allegoria *Mardi* (1849) (descritto in una recensione dell'epoca come “a transcendental *Gulliver*, or *Robinson Crusoe* run mad”, Foster 1970, 666) e dall'accoglienza, migliore ma pur sempre tiepida, ricevuta da *Redburn* (1849) e *White Jacket* (1850) – romanzi semi-autobiografici basati sulle sue passate esperienze marinaresche ma ritenuti dall'autore poco più che “two *jobs*, which I have done for money – being forced to it, as other men are to sawing wood” (Melville 1993, 138). A luglio del 1850 Melville aveva lasciato New York per trascorrere l'estate con la moglie e i figli vicino Pittsfield, Massachusetts, con l'intento di lavorare al nuovo romanzo nella fattoria dello zio paterno. Agli inizi di agosto aveva invitato l'amico Evert Duyckinck, editor della rivista *Literary World*, e lo scrittore Cornelius Mathews a passare una settimana in campagna come suoi ospiti, e durante il tragitto in treno i due avevano conosciuto l'avvocato Dudley D. Field, il quale stava organizzando un'escursione con i letterati di spicco della zona. Melville e gli altri si unirono prontamente alla compagnia, di cui facevano parte anche Hawthorne e il suo editore, e la mattina del 5 agosto il gruppetto si incamminò sul sentiero che portava alla cima della Monument Mountain, bevendo champagne e declamando i versi che il famoso poeta John Cullen Bryant aveva dedicato alla montagna.

Come nella migliore tradizione dei *romances*, nel corso degli anni il faticoso incontro tra i due grandi romanzieri americani è diventato oggetto di infinite speculazioni sulla base di aneddoti ormai leggendari tramandati dai resoconti di alcuni dei partecipanti: sappiamo che il gruppo venne sorpreso da un temporale e dovette ripararsi sotto uno sperone roccioso; che una volta arrivati sulla sommità Melville “bestrode a peaked rock, which ran out like a bowsprit, and pulled and hauled imaginary ropes” (Olsen-Smith 2015, 52-53) fingendo di essere su una nave; e che persino Hawthorne, nonostante la sua proverbiale ritrosia (Mathews lo aveva soprannominato “Mr. Noble Melancholy”, mentre Melville era stato ribattezzato “New Neptune”, *ivi*, 44), “rayed out in a sparkling and unwonted manner”, rivelandosi “among the most enterprising of the merry-makers” (Leyda 1969, 384).

⁵ Come fa notare, tra gli altri, William B. Dillingham, Melville “was complimenting Hawthorne not for writing thunderous prose which expressed a rebellious *no*, but for a refusal to seek shelter when, figuratively, lightning is striking all around” (1986, 73).

A prima vista quest'ultima informazione potrebbe risultare sorprendente, in quanto Hawthorne è notoriamente l'uomo dei silenzi, l'artista schivo, meditativo e solitario, restio a prendere parte a discussioni pubbliche e ancor più a parlare di sé o a mettere a nudo i propri sentimenti più intimi. Uno dei tratti caratteriali che più colpiscono Melville è proprio la paradossale valenza "sociale" del suo silenzio, come riporta la moglie di Hawthorne, Sophia Peabody, in una lettera alla sorella Elizabeth dell'ottobre 1850: "[Melville] said Mr. Hawthorne's great but hospitable silence drew him out – that it was astonishing how *sociable* his silence was. [...] He said sometimes they would walk along without talking on either side, but that even they seemed to be very social" (Olsen-Smith 2015, 76). La compostezza dell'atteggiamento e dei discorsi di Hawthorne si estende naturalmente anche allo stile della sua scrittura, sempre ricercato e sorvegliato: poco dopo il matrimonio, il 3 settembre 1843, Sophia aveva scritto alla madre di non aver mai conosciuto una persona come il marito,

who *never* used expletives nor superlatives [...], whose talk was always marmoreal – just like his style in writing, in which you can never find language trying to exhaust itself & diluting the thoughts it is meant to strengthen & adorn. [...] He has not the gift of tongues – he is not a talker like Mr. Emerson – he was not born to chat nor converse. [...] Words with him are worlds – suns & systems – & cannot move easily & readily". (Hurst 1992, 72)

Melville aveva affinato le proprie abilità di *storyteller* in una scuola ben diversa dal Bowdoin College frequentato da Hawthorne, facendosi le ossa su quelle navi che per lui, come per Ishmael, avevano rappresentato l'equivalente di Harvard e Yale⁶. Appena tornato dai suoi viaggi nei mari del sud, non perdeva occasione di intrattenere con i racconti esuberanti delle sue avventure amici e familiari, i quali l'avevano incoraggiato a trasporli nei suoi primi romanzi. Una conferma delle sue grandi doti teatrali e drammatiche ci viene dalla stessa Sophia Hawthorne, che il 4 settembre 1850 descrive Melville alla sorella in termini ben diversi da quelli che aveva usato per il marito: "When conversing, he is full of gesture & force, & loses himself in his subject. There is no grace nor polish" (Olsen-Smith 2015, 75); due anni dopo, il 24 ottobre 1852, Sophia rimarcherà: "He is as graphic in his speech as in his writing, & when he describes any thing with the living voice, it is there, it is here, just as he says it, & he himself is each several person of the tale" (ivi, 77-78). È quindi altamente probabile che, anche in presenza delle missive inviate da Hawthorne, le "onde tumultuose di pensiero" delle lettere di Melville sarebbero comunque state destinate a infrangersi contro "i grandi silenzi geniali e ricettivi di Hawthorne"⁷. In certi momenti l'autore di *Moby-Dick* è addirittura costretto a diventare ventriloquo, immaginando (o meglio, inventando) le risposte dell'interlocutore: "Amen!' saith Hawthorne", scrive Melville in un post scriptum in calce alla lettera del primo giugno 1851 (2019, 22), mentre già nella

⁶ A proposito dell'effetto che gli anni trascorsi per mare hanno avuto sulla voce poetica di Melville, Andrew Delbanco nota come "His initiation into sailor talk had an enduring effect on a writer who inclined toward formality and sometimes slipped into sententiousness" (2005, 60). Ciò acquisisce un'importanza ancora maggiore se si tiene presente che, da scrittore esordiente, intrattenere amici e familiari con racconti esotici "was Melville's rehearsal for a literary career at a time when a fiction writer's commercial prospects depended largely on the ability to please female readers" (ivi, 64).

⁷ Sono le parole usate da Sophia Hawthorne in una lettera inviata alla sorella Elizabeth il 7 maggio 1851, in cui la donna descrive ancora una volta l'effetto creato dalle parole di Melville: "Nothing pleases me better than to sit & hear this growing man dash his tumultuous waves of thought up against Mr. Hawthorne's great, genial, comprehending silences – out of the profound of which a wonderful smile, or one powerful word sends back the foam & fury into a peaceful booming, calm – or perchance, not into a calm – but a murmuring expostulation" (Hurst 1992, 257).

missiva che apre il carteggio, quella del 29 gennaio 1851, rassicurava il reticente Hawthorne puntualizzando che quando sarebbero stati insieme l'ospite avrebbe anche potuto rimanere in silenzio se lo desiderava: “You may do what you please – say or say *not* what you please” (ivi, 2); a portare avanti entrambe le parti della conversazione avrebbe pensato lui.

È estremamente affascinante ripercorrere nelle lettere il flusso – a volte lineare, più spesso sinuoso e labirintico ma pur sempre limpido – dei ragionamenti di Melville che si avvolgono su se stessi e si riconcorrono, sollevandosi e scrosciando come onde in tempesta; per sondare l'immensa profondità del suo pensiero e afferrare almeno uno scintillio di ciò che rende immortale la sua narrativa, non c'è modo migliore che lasciarsi trasportare dalla corrente di queste lettere appassionate, entusiastiche, empie, spesso impudenti, scritte d'impulso nel periodo più fecondo della sua carriera ma paradossalmente modellate con estrema cura nei più intimi meandri dei suoi pensieri; lettere sconclusionate per ammissione dello stesso autore, ambigue eppure chiarissime, risplendenti di quella suprema verità che non è di questa terra, “the intense feeling of the visable [*sic*] truth” (ivi, 8) che Melville riconosce nelle opere di Hawthorne e intorno a cui modellerà i propri capolavori. Tra elogi all'amico e confessioni private, mini-recensioni delle sue opere e illuminanti riflessioni sul ruolo dello scrittore in una nazione che proprio allora cominciava a far sentire la propria voce letteraria al resto del mondo, il giovane Melville apre il proprio cuore e la propria arte allo scrutinio dell'uomo che ormai considera uno spirito affine, l'unico che è riuscito davvero a comprendere un romanzo come *Moby-Dick*. Avverte un bruciante trasporto affettivo nei suoi confronti, al punto da paragonarlo a un “divine magnet” che lo attrae senza sosta (ivi, 36); nei momenti di maggior slancio, agli occhi di Melville Hawthorne diventa addirittura una divinità capace di pronunciare parole più persuasive di quelle della Bibbia: “Ah! It's a long stage, and no inn in sight, and night coming, and the body cold”, gli scrive a novembre del 1851; “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” (ivi, 34).

Ad arricchire il ritratto interiore dei due grandi romanzieri americani dell'Ottocento concorre indubbiamente la sezione finale del carteggio, composta dalle cosiddette “Lettere di Agatha” che da sole rivestono un'importanza tutta particolare, in quanto ci permettono di gettare uno sguardo, seppur fugace, nel laboratorio di uno scrittore come Melville, mai dedito ad affidare a manifesti o scritti critici le basi della propria poetica, né tantomeno a discutere in un saggio i propri metodi compositivi. Durante un breve soggiorno a Nantucket nel luglio del 1852, Melville era venuto a conoscenza da un avvocato, John H. Clifford, delle vicende relative ad Agatha Hatch Robertson – un fatto di cronaca riguardante un caso di bigamia con complicati risvolti legali legati a un'ingente eredità – e aveva pensato che Hawthorne avrebbe potuto trarne “a story of remarkable interest” (ivi, 60), ritenendo, come gli comunica per lettera il 13 agosto 1852, che “this thing lies very much in a vein, with which you are peculiarly familiar” (ivi, 50). Nelle lettere successive Melville si dilunga ad abbozzare a beneficio dell'amico alcuni tratti generali della storia, delineando il carattere e il background di alcuni personaggi, sottolineando quelli che per lui avrebbero dovuto essere i nodi centrali e mettendo a disposizione di Hawthorne le conoscenze sull'indole dei marinai maturate durante le esperienze in viaggio: “The probable facility with which Robinson first leaves his wife & then takes another”, suggerisce Melville, “may, possibly, be ascribed to the peculiarly latitudinarian notions, which most sailors have of all tender obligations of that sort” (ivi, 70).

Tuttavia, l'amico rifiuta di scrivere la storia della donna tradita e abbandonata; ed è a questo punto che, come sottolinea Nori, si compie quella “svolta artistica decisiva [...] che negli anni seguenti spinge Melville a concentrarsi sempre più sugli afflitti dell'umanità, i vinti di cui Agatha è il primo esempio riconoscibile. La donna abbandonata, infatti, viene ad essere la capostipite

di una serie di figure minori e patetiche (emarginate e marginali, rassegnate all'attesa o bloccate fra speranza e non-azione, irrevocabilmente destinate all'impermanenza e al declino)" (Nori 2019, xxxi). Le lettere di Melville permettono inoltre di ricostruire con una certa precisione il momento del passaggio, nella sua scrittura, dal romanzo d'avventura semi-autobiografico a una struttura narrativa differente – un genere che non può essere definito strettamente "romantico" nel senso hawthorniano del termine, ma che da Hawthorne mutua un registro più vicino a quello sentimentale di ambientazione domestica e che in un periodo sorprendentemente breve condurrà Melville alla scoperta di una nuova voce femminile, fondamentale nella sua produzione artistica successiva⁸.

Si può provare a risalire alle prime fasi di questa scoperta: in una lettera a Hawthorne scritta probabilmente il 16 aprile 1851, Melville si dilunga in un paragone tra il nuovo romanzo dell'amico, *The House of the Seven Gables* (1851), e un accogliente e raffinato ambiente domestico, "a fine old chamber, abundantly, but still judiciously, furnished with precisely that sort of furniture best fitted to furnish it", con "rich hangings", "old china with rare devices, set out on the carved buffet", "long and indolent lounges" e "an admirable sideboard, plentifully stored with good viands" (Melville 2019, 6)⁹. Poco dopo confessa che il personaggio del romanzo che più lo ha colpito è Clifford, figura debole e gentile dagli spiccati tratti femminili – un uomo anziano e vessato, vittima di un tragico raggio, che vive da recluso dopo aver scontato un'immeritata punizione; Melville ritiene la sua figura "full of an awful truth throughout", "conceived in the finest, truest spirit" (ivi, 8)¹⁰. Un anno e mezzo dopo, nel descrivere a Hawthorne la figura del padre di Agatha, lo scrittore abbozza un personaggio molto simile a Clifford: "An old widower – a man of the sea, but early driven away from it by repeated disasters. Hence, is he subdued & quiet & wise in his life" (ivi, 58).

L'immagine del vecchio marinaio in pensione è probabilmente modellata anche su quella di George Pollard, il capitano della baleniera Essex affondata in seguito all'attacco di un capodoglio nel 1820; Melville lo aveva conosciuto di persona quand'era stato a Nantucket, dove l'ex capitano lavorava come guardiano notturno: "To the islanders he was a nobody – to me, the most impressive man, tho' wholly unassuming, even humble – that I ever encountered" (Melville 1988, 987-988)¹¹. Lo scrittore aveva già menzionato Pollard nel capitolo 45 di *Moby-Dick* ed era rimasto colpito dalla "miserable pertinaciousness of misfortune" (ivi, 994) che aveva continuato a perseguirlo negli anni successivi, facendolo naufragare una seconda

⁸ Sul rapporto tra la seconda fase della narrativa melvilliana e la tradizione romantica cfr. l'importante monografia di Giuseppe Nori *Il seme delle piramidi* (1995), dove si afferma che dopo le "lettere di Agatha" Melville "inaugura un vero e proprio progetto contro culturale che recupera, impiega e manipola la tradizione sentimentale al fine di andare oltre quell'attenzione compassionevole o quella considerazione filantropica con cui la coscienza romantica (letteraria e storica) si rivolgeva [...] all'umanità degli umili", ponendo la sua narrativa "esattamente al punto di intersezione fra sentimentalismo e storicismo" (1995, 62). Su questo argomento cfr. anche Nori 2005.

⁹ Non stupisce, quindi, che in una lettera al suo editore inglese scritta esattamente un anno dopo, il 16 aprile 1852, Melville descriverà il suo nuovo romanzo, *Pierre*, come "a regular romance with a mysterious plot to it, and stirring passions at work, and withall, representing a new & elevated aspect of American life" (Melville 1993, 226, corsivo mio).

¹⁰ Richard Hardack afferma che il racconto di Hawthorne "Rappaccini's Daughter" "suggests to Melville an exigent connection between the feminine and a botanical, intertextual pantheism" (2000, 138) e prosegue considerando *Pierre* "Melville's blatant rewriting of Hawthorne's tale of incest and poisoning" (ivi, 139).

¹¹ Quella del vecchio marinaio in pensione rappresenterà una presenza costante nell'ultima produzione letteraria di Melville: Pollard in persona viene menzionato nel poema *Clarel*, ma riapparirà in diverse vesti nei racconti e nelle poesie dell'ultimo periodo, da John Marr a Daniel Orme, fino al "Dansker" di *Billy Budd* (1924). Per un'analisi di questo tema cfr. Simonetti 2017.

volta prima di spingerlo a ritirarsi definitivamente a vita privata. Melville ammirava la tenacia di chi, come Pollard, non accetta il destino avverso e insiste a sfidare la sorte, pur consapevole della possibilità di una nuova e ben più amara sconfitta. Tuttavia, quando un quarto di secolo dopo Melville citerà di nuovo la sua figura nel canto 37 della prima sezione di *Clarel* (1876), Pollard apparirà come uno dei tanti vecchi marinai sconfitti che emergono nella sua produzione letteraria più matura; commentando la storia del capitano, un personaggio del poema¹² afferma con ammirazione: “Better to brave the immense of sea / [...] Than float to valleys ‘neath the lee” (Melville 1991, 116); tuttavia, nei versi successivi, il poeta si affretta a chiosare: “So deemed he strongly erring there” (*ibidem*), arrivando in ultima analisi a condannare la decisione presa da Pollard e quindi anche la sua pertinacia.

Alla figura dell’“ancient mariner” solitario e stanco, che al tramonto della vita si ritrova in una condizione di isolamento fisico e spirituale, in questo periodo se ne affianca un’altra parimenti importante, quella della donna che sopporta in silenzio e con rassegnazione le avversità della vita senza mai perdere dignità e coraggio. Sin da giovane Melville è vissuto a stretto contatto con le donne del suo ambiente domestico (le tre sorelle, la madre e le cugine prima, la moglie, le figlie e le domestiche poi), ma all’inizio della carriera sono state le letture classiche e romantiche a cristallizzare nella sua immaginazione la figura della donna-angelo, la musa idealizzata fonte di ispirazione artistica che si ritrova nei primi scritti, dall’innamorata misteriosa del secondo dei giovanili *Fragments from a Writing Desk* (1839) alla sensuale Fayaway di *Typee*, fino all’indecifrabile Yillah che costituisce l’oggetto della quest intrapresa dal protagonista di *Mardi*¹³. A lungo andare, però, all’idea di una “symbolic Eve as a muse in whom the corporeal and the heavenly were blended” (Marr 2006, 231), nell’immaginazione di Melville si affianca la figura gotica della donna fatale seduttrice e incantatrice: la crudele regina Hautia che ostacola l’eroe di *Mardi*, l’enigmatica Isabel che condurrà indirettamente alla rovina il protagonista di *Pierre*, per non parlare della taciturna, fredda ed elusiva Goneril di *The Confidence-Man* (1857), la cui “strange nature” è definita dal narratore “anomalously vicious” (Melville 1984, 61).

Analizzando in modo più approfondito i due “no” che aprono e chiudono il carteggio con Hawthorne spicca un particolare interessante: entrambi coinvolgono più o meno direttamente una figura femminile. Nel primo caso il rifiuto proviene da Sophia: tramite quello che Melville considera, seppur scherzosamente, un “side-blow”, la donna declina l’invito di Melville (precedentemente accettato da Hawthorne) a trascorrere insieme al marito e ai figli un paio di giorni come suoi ospiti; “I am not to be charmed out of my promised pleasure by any of that lady’s syrenisims” (Melville 2019, 2), scrive l’ostinato Melville a Hawthorne, ritenendolo responsabile nonostante l’impedimento riguardi probabilmente la moglie (forse il rifiuto a spostarsi era dovuto allo stato avanzato della terza gravidanza di Sophia) e ribadendo che in ogni caso “the visit (in all its original integrity) must be made” (*ibidem*). Nella ricostruzione degli eventi delineata da Melville, Sophia appare come la donna subdola e gelosa che con un colpo basso e per mezzo di lusinghe tipicamente femminili nega a lui e al marito il piacere promesso di un incontro tutto al maschile. Le parole di Melville vanno ovviamente interpretate tenendo conto del tono leggero e goliardico dell’intera lettera, che tuttavia prosegue tra il serio e il faceto descrivendo l’accoglienza calorosa che riceverebbe Hawthorne e le comodità domestiche che lo attendono, comprese quelle di natura più intima (“Your bed is already made & the wood marked for your fire”, *ibidem*); Melville ribadisce che l’amico non dovrà temere formalità di alcun tipo (“And if you feel any inclination for that sort of thing – you may spend the period of your visit in

¹² Si tratta di Rolfe, ritenuto da molti critici un alter ego del giovane Melville.

¹³ Per una disamina delle figure di donne nella prima narrativa melvilliana cfr. Simonetti 2016.

bed, if you like”, *ibidem*) e chiude la lettera affermando in tono perentorio che “should Mrs. Hawthorne for any reason conclude that *she*, for one, can not stay overnight with us – then *You must*” (ivi, 4) – di fatto eliminando l’incomodo dell’elemento femminile¹⁴.

Eppure, sarà proprio a Sophia che Melville dedicherà idealmente il romanzo successivo, *Pierre*, così come a Hawthorne aveva esplicitamente dedicato *Moby-Dick*. L’8 gennaio 1852 risponde a una lettera “highly flattering” della donna a proposito di quest’ultimo romanzo, confessandole di essere rimasto sorpreso del suo apprezzamento:

It really amazed me that you should find any satisfaction in that book. It is true that some *men* have said they were pleased with it, but you are the only *woman* – for as a general thing, women have small taste of the sea. But, then, since you, with your spiritualizing nature, see more things than other people, and by the same process, refine all you see, so that they are not the same thing that other people see, but things which while you think you but humbly discover them, you do in fact create them for yourself. (Ivi, 38)

Melville loda le innate capacità creative della donna e le riconosce notevoli abilità interpretative – da attenta lettrice “vede” nel testo più cose degli altri –, promettendole che il prossimo romanzo sarà più adatto ai suoi gusti, “a rural bowl of milk” al posto del “bowl of salt water” (*ibidem*) rappresentato da *Moby-Dick*. Forse è eccessivo affermare che dietro il personaggio seducente e misterioso dell’artista Isabel, così come in quello di Lucy, la fidanzata amorevole e devota di Pierre, campeggino i due “lati” della figura di Sophia così come la vede Melville; eppure sarebbe più che naturale che, durante il periodo in cui gli Hawthorne hanno vissuto nei Berkshires, Sophia abbia costituito un’importante fonte di ispirazione per lo sviluppo dei personaggi femminili della narrativa melvillianica. Se l’immaginazione di Melville nei confronti delle donne tradisce “a constant creative struggle between sustaining a heavenly image of women who celebrated pleasure, beauty, and agency and acknowledging the earthly realities of female sexuality, suffering, and subjugation” (Marr 2006, 232), è proprio nel periodo dello scambio epistolare con gli Hawthorne che comincia a prendere forma un terzo tipo di immagine femminile, che in un certo senso aspira a conciliare i due poli della donna-angelo e della donna-Circe. Dopo la pubblicazione di *Pierre*, questa figura assume sempre più i tratti della donna resiliente che sopporta in silenzio le sofferenze senza però per questo risultare sconfitta; al contrario, il suo stesso silenzio e la sottomissione nei confronti di forze (molto spesso maschili) che la soverchiano mettendola a tacere rappresentano da un lato un’efficace forma di resistenza passiva (simile a quella di Bartleby) contrapposta allo sguardo (di nuovo quasi sempre maschile) che vorrebbe rinchiuderla in una specifica categoria; dall’altro questo atteggiamento costituisce una sorta di afflato artistico e creativo che attinge a una fonte diversa rispetto a quella dell’autore maschio – una capacità che però rimane ineluttabilmente in potenza, senza (quasi) mai riuscire a tradursi in sostanza, ma che proprio nel silenzio trova la sua voce più disarmante¹⁵.

¹⁴ Probabilmente a questo punto, come afferma Richard Hardack, Melville “imagines his growing correspondence with Sophia Hawthorne as a route of access to her husband” (2000, 138), ma è altrettanto probabile che con l’evolversi della conoscenza reciproca lo scrittore sviluppi un sentimento di ammirazione verso la moglie dell’amico, come sembra confermare anche la lettera, citata poco sotto, che le invia l’8 gennaio 1852.

¹⁵ La rivalutazione delle figure femminili nella vita e nella carriera di Melville non è un fenomeno circoscritto esclusivamente alla critica letteraria ma si estende anche alla narrativa e alla saggistica più divulgativa, come testimonia la recente pubblicazione di diversi volumi che immaginano storie d’amore e avventure extraconiugali più o meno verosimili e storicamente accurate per l’autore di *Moby-Dick*. Oltre al già citato *The Whale. A Love Story*, incentrato su un presunto rapporto omoerotico tra Melville e Hawthorne, basterà ricordare qui il libro *Melville in*

Questa nuova figura di donna costituirà un riferimento importante soprattutto nella narrativa breve di Melville¹⁶. Per citare alcuni esempi basterà ricordare Hunilla, la vedova Chola protagonista dell’ottavo sketch di “The Encantadas” (1856), abbandonata dal marito su un’isola deserta e soggetta alle violenze dei marinai che vi sbarcano occasionalmente; le giovani operaie della cartiera nel racconto “The Tartarus of Maids” (1855), descritte come “rows of blank-looking girls, with blank, white folders in their blank hands, all blankly folding blank paper” (Melville 1987, 328); o ancora la solitaria Marianna di “The Piazza” (1856), che vive in una casa isolata in montagna dove “no guest came, no traveler passed” (ivi, 9), nell’attesa di qualcosa che non accade mai. Si potrebbe addirittura affermare che lo schema narrativo di quest’ultimo sketch, concepito come introduzione alla raccolta di racconti *The Piazza Tales* (1856), rappresenti una rivisitazione in chiave più matura e consapevole di quello impiegato da Melville nel secondo dei *Fragments from a Writing Desk*: in entrambi i casi il narratore maschile è spinto a intraprendere una *quest* dal miraggio di una seduzione romantica femminile (ispirata dall’anonimo bigliettino d’amore nel frammento, dal misterioso luccichio sulla montagna che instilla nel narratore la fantasia di incontrare una regina delle fate in “The Piazza”), ma l’oggetto della *quest*, una volta raggiunto, si rivela totalmente diverso dalle aspettative. Se, però, in un anticlimax che vuol essere capovolgimento parodistico della *quest* cavalleresca, alla fine del frammento giovanile la misteriosa donna innamorata si rivela semplicemente “DUMB AND DEAF!” (ivi, 204), in “The Piazza” il narratore prende coscienza della condizione meschina in cui vive la donna e arriva ad acquisire una maggiore consapevolezza della propria situazione dopo averne colto il riflesso negli occhi di lei. Il narratore/artista diventa a sua volta oggetto artistico non appena la sua creazione immaginifica – la “fairy queen sitting at her fairy window” (ivi, 9) vagheggiata dal basso – si rivela una donna in carne e ossa che vive una tediosa esistenza segnata dalla solitudine, ma che assume lei stessa il ruolo di artista quando dice al narratore di aver spesso immaginato l’abitazione di lui, vista da lontano nella valle, come “King Charming’s palace” (*ibidem*).

Il paradosso di una voce femminile che riesce a esprimere la propria forza creatrice e a denunciare le ingiustizie subite solo attraverso il silenzio sembrerebbe a prima vista rinforzare lo stereotipo che a lungo ha condannato Melville quale scrittore misogino; bisogna tener conto, però, che i silenzi dei suoi personaggi hanno sempre una portata socio-politica devastante: dal silenzio di Bartleby che “preferisce di no” e che si oppone al lavoro alienante impostogli dall’avvocato (e dal nascente sistema capitalistico di Wall Street), al silenzio sprezzante dello schiavo nero Babo, che rifiuta di difendersi dalle accuse del tribunale alla fine di “Benito Cereno” (1856) perché sa che la sua testimonianza non sarà comunque presa in considerazione; fino al silenzio causato dall’impedimento fisico di Billy Budd, che non gli consente di produrre una

Love. The Secret Life of Herman Melville and the Muse of Moby-Dick (2016), in cui Michael Shelden ipotizza sulla base di ricerche documentarie un coinvolgimento sentimentale dello scrittore con la vicina Sarah Morewood durante il periodo trascorso nei Berkshire; o il romanzo (a dir la verità poco più che mediocre) di John J. Healey *Emily & Herman. A Literary Romance* (2013), che racconta un’improbabile storia d’amore passionale tra Herman Melville e Emily Dickinson. Del resto, già Jean Giono nel suo *Pour saluer Melville* (pubblicato nel 1941 in concomitanza con la sua traduzione francese di *Moby-Dick*, realizzata insieme a Lucien Jacques e con l’assistenza di Joan Smith) aveva inventato un amore platonico tra Melville e una nazionalista irlandese di nome Adelina White.

¹⁶ Per un’analisi approfondita sulle donne abbandonate nella narrativa di Melville, oltre che sullo “use and abuse of the sympathetic outlook in the works of his middle period [...] understood against the background of this national and international context – at the intersection of sentimentality and historicism”, cfr. Nori 2005, 29-67. Come sottolinea Nori, “Melville’s miserable wives and lonely girls are all similarly and symbolically located in liminal spaces – [...] marginal locations [that] bespeak the women’s correspondent conditions of physical disability and spiritual alienation, psychological confusion and existential indeterminacy” (ivi, 52).

storia convincente da opporre a quella, falsa, dell'accusatore Claggart, di fatto condannandolo a morte. Come affermano Elizabeth Schultz e Haskell Springer nell'introduzione al volume *Melville and Women* (2006):

Despite their legitimate feminist concern that Melville projects male fantasies rather than fully developed, individual women characters, early feminist Melville critics failed to consider the strength of such characters, in prose and poetry, as Hunilla and Urania¹⁷; to recognize Melville's understanding of women's victimization; or to perceive [...] that Melville's representation of his women characters is often ambiguous. (8)

A sua volta, Nori giunge alla conclusione che “Melville's way to safeguard his humble characters is to leave them all as they are through what may be called *a strategy of authorial abandonment*” – strategia che risulta “*doubly critical*” (2005, 57, corsivi nell'originale) specialmente in quei racconti riguardanti donne che vengono così abbandonate due volte, dai loro aguzzini e dal narratore.

Come si è visto, a partire dal 1851-1852 Melville tornerà più volte a riflettere nelle sue opere sulle condizioni avvilenti delle donne, specie quelle appartenenti alle classi più disagiate; a ben guardare, però, i capostipiti di questi personaggi femminili resilienti vanno rintracciati in due figure che appaiono già “cancellate” dai testi che le contengono, ma che paradossalmente, grazie alla loro forza d'animo, sono riuscite a guadagnarsi un'esistenza letteraria postuma: prima ancora che la “reinvenzione” di Agatha prenda forma nelle lettere di Melville troviamo infatti la moglie di Ahab, che attende senza speranza il ritorno del marito: menzionata di sfuggita in *Moby-Dick* ma tratteggiata in modo estremamente suggestivo, questa figura ha colpito a tal punto l'immaginazione della scrittrice Sena Jeter Naslund da conquistarsi un ruolo da protagonista nel suo romanzo del 1999, *Ahab's Wife: Or, The Star-Gazer*. A proposito di Agatha, nella lettera del 13 agosto 1852 Melville la descrive come incarnazione esemplare della “great patience, & endurance, & resignedness of the women of the island in submitting so uncomplainingly to the long, long absences of their sailor husbands” (Melville 2019, 50), ma pur avendo in mente a grandi linee lo sviluppo della storia che avrebbe dovuto vederla protagonista, lo scrittore preferisce cedere il “soggetto” a Hawthorne, forse perché convinto di non essere ancora in grado di confrontarsi con un personaggio femminile di questo tipo. Hawthorne però reagisce piuttosto freddamente alla proposta di collaborazione, e solo allora Melville, nella lettera che chiude l'epistolario e che risale alla prima metà del dicembre 1852, comunica all'amico la decisione di voler intraprendere egli stesso il progetto – “So far as in me lies, I shall endeavor to do justice to so interesting a story of reality” (ivi, 72) –, invocando in chiusura la benedizione di Hawthorne su un'impresa che, però, nemmeno lui porterà mai a termine. “I greatly enjoyed my visit to you, and hope that you reaped some corresponding pleasure” (*ibidem*), scrive Melville alla fine del carteggio: il cerchio dell'amicizia tra i due si chiude così come si era aperto, con la speranza, vana, di Melville di poter ricambiare in qualche modo la cortesia di Hawthorne, ma anche con la consapevolezza di non poter svolgere per l'amico la funzione maieutica che questi aveva esercitato su di lui.

All'inizio dell'epistolario il rifiuto di una donna (Sophia Hawthorne) aveva negato ai due

¹⁷ Urania è la scienziata esperta di astronomia che nella poesia “After the Pleasure Party” (1891) ha rinunciato a vivere appieno la propria vita sentimentale e sessuale per dedicarsi all'esplorazione delle profondità del cosmo. È interessante notare che la sua figura è probabilmente ispirata all'astronoma Maria Mitchell (1818-1889), che Melville conobbe durante il soggiorno a Nantucket del 1852.

uomini il piacere conviviale della compagnia reciproca, che ovviamente includeva anche stimolanti discussioni di natura letteraria. Nei quasi due anni coperti dal carteggio, anche grazie alla frequentazione con gli Hawthorne, Melville portò a termine *Moby-Dick* e, spiazzando i lettori per l’inaspettato cambiamento di direzione, scrisse un romanzo, *Pierre*, la cui azione narrativa, ambientata tra i Berkshires e New York, ruota intorno a due personaggi femminili originali e antitetici. A Nantucket Melville rimase colpito dalla vicenda di Agatha e, ibridando nella sua mente la sua figura con quella del capitano Pollard, sognò di elaborarne la storia in collaborazione con Hawthorne, intravedendo nell’impresa un’opportunità per i loro “magneti divini” di congiungersi e risuonare insieme. Il rifiuto di Hawthorne nell’ultima lettera del carteggio nega di fatto alla donna (Agatha) un’esistenza tra le pagine del loro romanzo, ma apre paradossalmente la strada alle figure femminili che popoleranno la narrativa breve di Melville.

Come scrive Nori, la figura di Agatha resta in bilico tra diversi livelli ontologici, “abita e si muove in aree liminali fra la terra e il mare [...]. Oscilla poi rassegnata fra speranza e inazione, aspettando con pazienza ‘lettere’ che non vengono mai inviate” (1995, 56); ma, soprattutto, “sospeso fra il suo mittente originario (Clifford) e il suo destinatario ultimo (Hawthorne), il caso della donna abbandonata rimane in limine, una storia che da un lato non appartiene più al regno della ‘realtà’ vera e propria, e che dall’altro non diventa un’opera d’arte” (ivi, 57); Agatha potrebbe quindi destinata a restare “una fantasmatica eroina mai venuta alla luce, condannata a frequentare gli interstizi oscuri nei castelli della storia letteraria, continuando così a perseguire gli studiosi melvilliani (passati presenti e futuri) come un personaggio spettrale in cerca di un testo in cui incarnarsi” (ivi, 59).

Ciò nonostante pure lei, come la moglie di Ahab, saprà conquistarsi una vita postuma, anche se per vedere la sua figura prendere finalmente corpo in una trama narrativa compiuta bisognerà attendere il 2017, quando gli scrittori spagnoli Sara Mesa e Pablo Martín Sánchez decideranno di raccontare ognuno la propria interpretazione della storia di Agatha a partire dagli appunti di Melville. I due racconti, intitolati rispettivamente “Un reloj y tres chales” e “La historia de Agatha”, sono stati raccolti nel volume *Agatha. A partir de una historia esbozada por Herman Melville* (2017), pubblicato dalla casa editrice La Uña Rota Ediciones. I grandi scrittori influenzano e ispirano i posteri con le loro opere, ma sono davvero pochissimi quelli che riescono a ispirare le generazioni future persino con le opere che *non* hanno scritto; se mai servisse un’ulteriore dimostrazione, le *Lettere a Hawthorne* confermano che Melville riposa inequivocabilmente tra questi giganti.

Riferimenti bibliografici

- Beaugregard Mark (2016), *The Whale. A Love Story: A Novel*, New York, Viking.
- Delbanco Andrew (2005), *Melville. His World and Work*, New York, Vintage Books.
- Dillingham W.B. (1986), *Melville’s Later Novels*, Athens, University of Georgia Press.
- Foster E.S. (1970), “Historical Note”, in Herman Melville, *The Writings of Herman Melville*, vol. III, *Mardi and A Voyage Thither*. ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker, G.T. Tanselle, Evanston-Chicago, Northwestern UP and The Newberry Library, 657-681.
- Giono Jean (1986 [1941]), *Pour saluer Melville*, Gallimard, Paris.
- Hardack Richard (2000), “Bodies in Pieces, Texts Entwined: Correspondence and Intertextuality in Melville and Hawthorne”, in Amanda Gilroy and W.M. Verhoeven (eds), *Epistolary Histories: Letters, Fiction, Culture*, Charlottesville-London, University Press of Virginia, 126-151.
- Hawthorne Nathaniel (1851), “Preface”, in Id., *Twice-Told Tales. A New Edition*, Boston, Ticknor, Reed, and Fields, 5-12.
- Healey J.J. (2013), *Emily & Herman. A Literary Romance*, Arcade Publishing, New York.

- Hurst N.L.J. (1992), "Selected Literary Letters of Sophia Peabody Hawthorne, 1842-1853", Ph.D. Dissertation, The Ohio State University, <https://etd.ohiolink.edu/etd.send_file?accession=osu1487778663286098&disposition=inline> (07/2020).
- Leyda Jay (1969 [1951]), *The Melville Log. A Documentary Life of Herman Melville 1819-1891*, New York, Gordian Press.
- Marr Timothy (2006), "Circassian Longings: Melville's Orientalization of Eden", in Elizabeth Schultz, Haskell Springer (eds), *Melville and Women*, Kent, The Kent State UP, 229-251.
- Melville Herman (1850), "Hawthorne and His Mosses. By a Virginian Spending July in Vermont", *Literary World*, VII, 185, 125-127; 186, 145-147.
- (1968-1993), *The Writings of Herman Melville: The Northwestern-Newberry edition*, ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker, G.T. Tanselle, Evanston-Chicago, Northwestern UP and the Newberry Library.
- (1971), vol. VII, *Pierre, or The Ambiguities*, ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker, G. Thomas Tanselle.
- (1984), vol. X, *The Confidence-Man: His Masquerade*, ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker, G.T. Tanselle.
- (1987), vol. IX, *Piazza Tales and Other Prose Pieces 1839-1860*, ed. by Harrison Hayford, A.A. MacDougall, G.T. Tanselle et al.
- (1988), vol. VI, *Moby-Dick or The Whale*, ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker, G.T. Tanselle.
- (1991), vol. XII, *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land*, ed. by Hayford Harrison, A.A. MacDougall, Hershel Parker, G.T. Tanselle.
- (1993), vol. XIV, *Correspondence*, ed. by Lynn Horth.
- (2019 [1994]), *Lettere a Hawthorne*, ed. by Giuseppe Nori, Macerata, LiberLibri.
- Mesa Sara, Sánchez P.M. (2017), *Agatha. A partir de una historia esbozada por Herman Melville*, Segovia, La Uña Rota Ediciones.
- Naslund S.J. (1999), *Ahab's Wife: Or, The Star-Gazer*, New York, William Morrow & Company.
- Nori Giuseppe (2019 [1994]), "Herman Melville, le lettere a Hawthorne e le lettere americane", introduzione a Herman Melville, *Lettere a Hawthorne*, xi-xxxiii.
- (1995), *Il seme delle piramidi. L'evoluzione artistica e intellettuale di Herman Melville*, Fermo, Andrea Livi Editore.
- (2005), "The Impotence of Grief: On Melville's Wretched Women and Lonesome Girls", *Letterature d'America* XXV, 106, 29-67.
- Olsen-Smith Steven, ed. (2015), *Melville in His Own Time. A Biographical Chronicle of His Life, Drawn from Recollections, Interviews, and Memoirs by Family, Friends and Associates*, Iowa City, University of Iowa Press.
- Olson Charles (1997 [1947]), *Call Me Ishmael*, Baltimore-London, The Johns Hopkins UP.
- Schultz Elizabeth, Heskell Springer (2006), "Introductory. Melville Writing Women/Women Writing Melville", in Elizabeth Schultz, Heskell Springer (eds), *Melville and Women*, Kent, The Kent State UP, 3-14.
- Shelden Michael (2016), *Melville in Love. The Secret Life of Herman Melville and the Muse of Moby-Dick*, New York, HarperCollins.
- Simonetti Paolo (2016), "Frammenti da uno scrittoio. Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori del giovane Melville", in Herman Melville, *Frammenti da uno scrittoio*, Giulianova (TE), Galaad Edizioni, 7-52.
- (2017), "The Old Melville and the Sea: Ideas of Harbor in Melville's Literary Career", in Vincenzo Bavaro, Gianna Fusco, Serena Fusco, Donatella Izzo (eds), *Harbors, Flows and Migrations: The USA inland the World*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 75-94.