



**Citation:** Giuseppe Nori, Ippolita Altea Nori (2020) Con Stephen Crane. Confessioni di esperienze traduttive e creative tra poesia e arti visuali. *Lea* 9: pp. 3-38. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12415>.

**Copyright:** © 2020 Giuseppe Nori, Ippolita Altea 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.

## Con Stephen Crane. Confessioni di esperienze traduttive e creative tra poesia e arti visuali

*Giuseppe Nori*

Università degli Studi di Macerata (<[giuseppe.nori@unimc.it](mailto:giuseppe.nori@unimc.it)>)

*Ippolita Altea Nori*

Artista e Fotografa (<[altea.nori@gmail.com](mailto:altea.nori@gmail.com)>)

### *Abstract*

Partly critical essay and partly confessional memoir, this “anomalous” contribution moves from Stephen Crane’s controversial poems of the 1890s to address and explore interlingual and intersemiotic aspects of translation in poetry and the visual arts. In the wake of the critical reassessment enjoyed by Crane’s verse in the American canon over the past decade, the authors show how a sort of individual and mutual conversation with Crane’s artistic imagination has resulted in productive semiotic interactions between literary translation and the art of illustration on one side, and between photography and poetry on the other.

*Keywords:* interlingual translation, intersemiotic translation, Stephen Crane, verbal art, visual arts

Nell’arco della sua breve vita, meglio noto e apprezzato per le sue opere di narrativa e prosa giornalistica, Stephen Crane (1871-1900) è stato autore prolifico di reportage di viaggio e di guerra, schizzi e bozzetti di vario argomento, nonché memorabili racconti e romanzi brevi – tra i quali *Maggie* (1893, 1896) e *The Red Badge of Courage* (1895), *The Open Boat* (1897) e *The Monster* (1898) – ormai da tempo annoverati tra i capolavori indiscussi della letteratura americana di fine Ottocento. Il giovane scrittore del New Jersey, tuttavia, ebbe anche intermittenti e altissime ambizioni poetiche, affidate a due volumi di versi, *The Black Riders and Other Lines* (1895) e *War is Kind* (1899), a cui egli stesso attribuiva, quanto a esperienza di vita e a esperimento artistico, un valore superiore rispetto a quello delle opere in prosa che pur lo resero famoso, ai limiti quasi del prodigio, di contro all’enorme diminuzione di futuro che il destino gli avrebbe riservato, già tra i suoi contemporanei. A questi due “volumetti” di versi, che

non includevano, come egli invece volle far credere, l'intero *corpus* della sua produzione lirica<sup>1</sup>, bisogna inoltre aggiungere una manciata di poesie sparse (una trentina in tutto), edite in parte durante la sua breve vita, in parte postume, successivamente recuperate e inserite nelle varie edizioni novecentesche (singole o multi-volume) delle sue opere<sup>2</sup>.

Agli occhi sia dei primi recensori di fine Ottocento, entusiasti o impietosi che fossero, sia dei lettori e dei critici più sofisticati del Novecento le poesie di Crane sono variamente apparse strane ed eccentriche, ciniche e scettiche, brillanti e profonde, crude e sgraziate (Weatherford 1973, 63-81) o, come in una recensione del 1899 Willa Cather, che pure lo ammirava, ebbe a dire delle liriche di *War is Kind*, addirittura offensive (Cather 2018, 257; Wertheim 1997, 50), ponendo problemi non solo di valutazione estetica ma anche di collocazione storico-letteraria<sup>3</sup>. In aggiunta, fin dalla prima pubblicazione, le due raccolte poetiche hanno continuamente sollecitato controversi accostamenti tra arte verbale e arte visuale, *in primis*, se non altro, anche solo per statuto tipografico, in quanto entrambe pensate dai rispettivi editori, associati al movimento delle arti del libro, nel più ampio contesto transatlantico delle *Arts and Crafts* di fine secolo, come oggetti estetici in formati di pregio. Se *The Black Riders* spiccava, oltre la soglia della sua insolita copertina caratterizzata da una sinuosa orchidea nera, per l'ancor più insolita composizione (decisa dagli editori) dei testi in maiuscoletto, stagliati così graficamente in alto sulla pagina bianca ("piccole trame scheletriche di poesia", "falangi ininterrotte di maiuscoletti", come le liriche vennero definite in due recensioni d'autore)<sup>4</sup>, *War is Kind* si presentava al pubblico come un ancor più sofisticato oggetto d'arte decadente. Così

<sup>1</sup> Al poeta e critico Edmund Clarence Stedman, che nell'agosto del 1899 gli aveva scritto per chiedergli il permesso di ristampare alcune sue poesie in un'antologia di versi che stava curando (poi pubblicata a Boston nel 1900 col titolo *American Anthology 1787-1900*), Crane aveva risposto: "I miei due volumetti 'The Black Riders' e 'War is Kind' contengono tutti i versi che ho scritto all'infuori della prosa" ("The two little books – 'The Black Riders' and 'War is Kind' contain every line which I've written outside of prose form"), trascurando così di menzionare i versi sparsi pubblicati altrove e non raccolti nei due volumi (Crane 1988, vol. II, 501-503, 512-513). Se non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive.

<sup>2</sup> Alcuni di questi versi furono editi durante la sua breve vita, come la piccola silloge di liriche intitolata *Legends*, apparsa nel maggio del 1896 sul *Bookman* di New York (vedi Figura 4 sotto), o "The Blue Battalions", componimento apparso nel 1898 prima sulla rivista *The Philistine* col semplice titolo *Lines*, e poi incluso nella raccolta di poesie di guerra *Spanish-American War Songs. A Complete Collection of Newspaper Verse during the Recent War with Spain*, curata da Sidney A. Witherbee, sempre nel 1898, quindi noto nell'edizione definitiva con il titolo del primo verso "When a people reach the top of the hill". Altri vennero invece pubblicati postumi, come "A man adrift on a slim spar", in genere considerato il suo migliore componimento poetico, apparso sempre sul *Bookman* nell'aprile del 1929, o "The Battle Hymn", incluso da Daniel G. Hoffman (1957) in quello che è stato il primo studio critico a tutto campo sulla poesia di Crane (grazie anche al prezioso fondo dei manoscritti in possesso della Columbia University). Tra le edizioni della poesia di Crane, oltre a quelle inserite nelle due opere multi-volume dello scrittore (Crane 1925-1927; Crane 1969-1975), vanno ricordate quelle a cura di Follet (Crane 1930), Katz (Crane 1971; Crane 1972), Levenson (Crane 1984), e Benfey (Crane 2011).

<sup>3</sup> A conferma di un tale orientamento generale che è perdurato nel tempo, Shira Wolosky (2004), autrice della sezione "Poetry and Public Discourse, 1820-1910", nel volume dedicato alla poesia dell'Ottocento, *Nineteenth-Century Poetry, 1800-1910*, della monumentale *Cambridge History of American Literature* (Bercovitch 1994-2005), ribadisce l'ininterrotta ricezione delle poesie di Crane, dal 1895 a oggi, come sconcertanti, perfino scandalose (299).

<sup>4</sup> "[S]mall skeletons of poetry" (Howe 1896, 271); "unbroken phalanxes of small capitals" (Howells 1896, 79).

si annunciava infatti, visibilmente, fin dalla copertina e dal frontespizio interno, per la co-presenza di scrittura e immagini *art nouveau*, essendo l'opera stampata su carta ruvida da disegno grigio e corredata di illustrazioni in bianco e nero del noto artista bostoniano Will Bradley: tavole stilizzate che avevano per la maggior parte sconcertato i lettori dell'epoca e affascinato solo qualcuno.

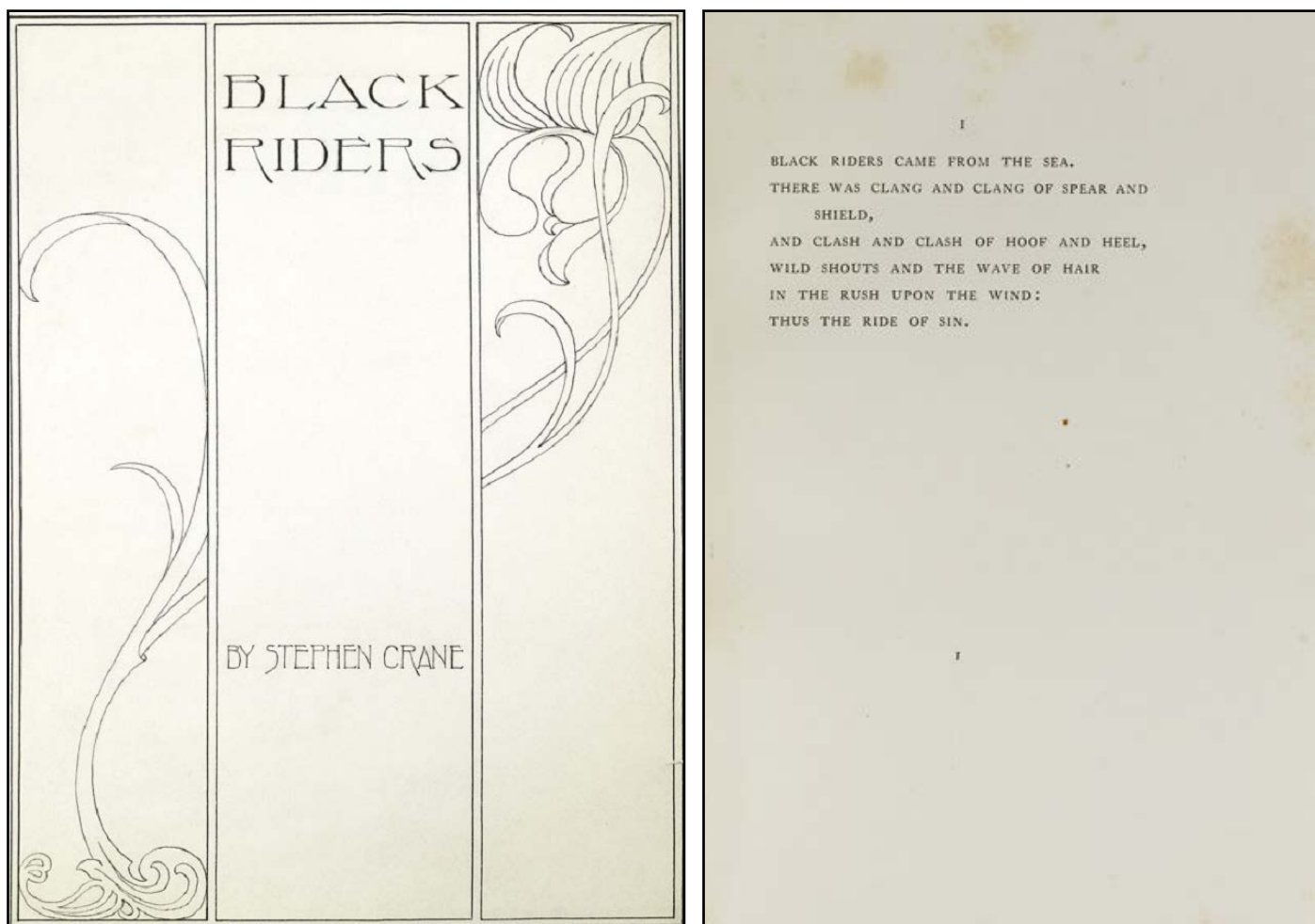


Fig. 1 – Stephen Crane, *The Black Riders and Other Lines* (1895). Proposta di copertina di Frederick C. Gordon (rifiutata dagli editori) e prima pagina dei testi, tratti da McGann 2009

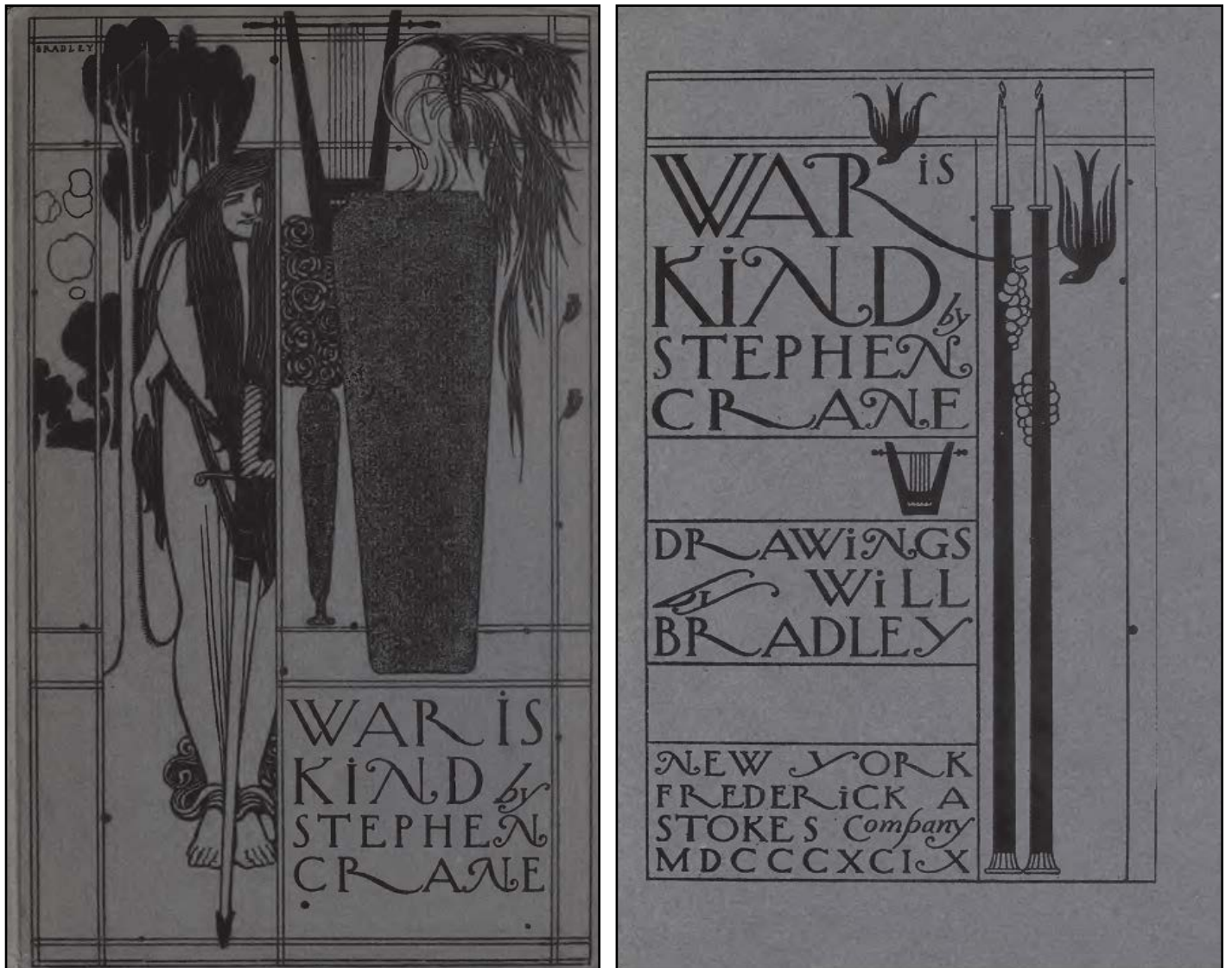


Fig. 2 – Stephen Crane, *War is Kind* (1899). Copertina e frontespizio



WAR IS KIND

DO not weep, maiden, for war is kind.  
 Because your lover threw wild hands  
 toward the sky  
 And the affrighted steed ran on alone,  
 Do not weep.  
 War is kind.

Hoarse, booming drums of the regi-  
 ment,  
 Little souls who thirst for fight,  
 These men were born to drill and die,  
 The unexplained glory flies above  
 them,  
 Great is the battle-god, great, and his  
 kingdom —  
 A field where a thousand corpses lie.

Fig. 3 – Stephen Crane, *War is Kind* (1899). Illustrazione e pagina iniziale dei testi, 8-9



Le reazioni più immediate dei contemporanei a cui Crane, a partire dalla primavera del 1893, aveva iniziato a mostrare alcune delle sue prime poesie manoscritte – non solo gli amici artisti della *bohème* newyorkese, ma anche autori affermati quali Hamlin Garland (a cui poi, significativamente, dedicherà *The Black Riders*) e William Dean Howells – testimoniano inoltre del forte impatto visivo del contenuto stesso dei suoi versi. La potenza visivo-verbale racchiusa in quelle brevi, insolite liriche spingeva i fruitori a visualizzarle, ognuno a suo modo, in immagini o quadri (“pictures”) (Linson 1903, 20; 1958, 49), fino a ispirare vere e proprie trasposizioni da un sistema di segni all’altro sotto forma di illustrazioni, usate per segnalare le edizioni appena uscite o accompagnare la pubblicazione o la ristampa di singole poesie o brevi sillogi su riviste di spicco dell’epoca, quali ad esempio il *Bookman* di New York, o il seppur fuggevole *Roycroft Quarterly* del Roycroft Printing Shop, che Elbert Hubbard aveva avviato a East Aurora, New York, ispirandosi alla Kelmscott Press inglese di William Morris.



Fig. 4 – Stephen Crane, *Legends* (1896). Illustrazioni di Mélanie Elisabeth Norton

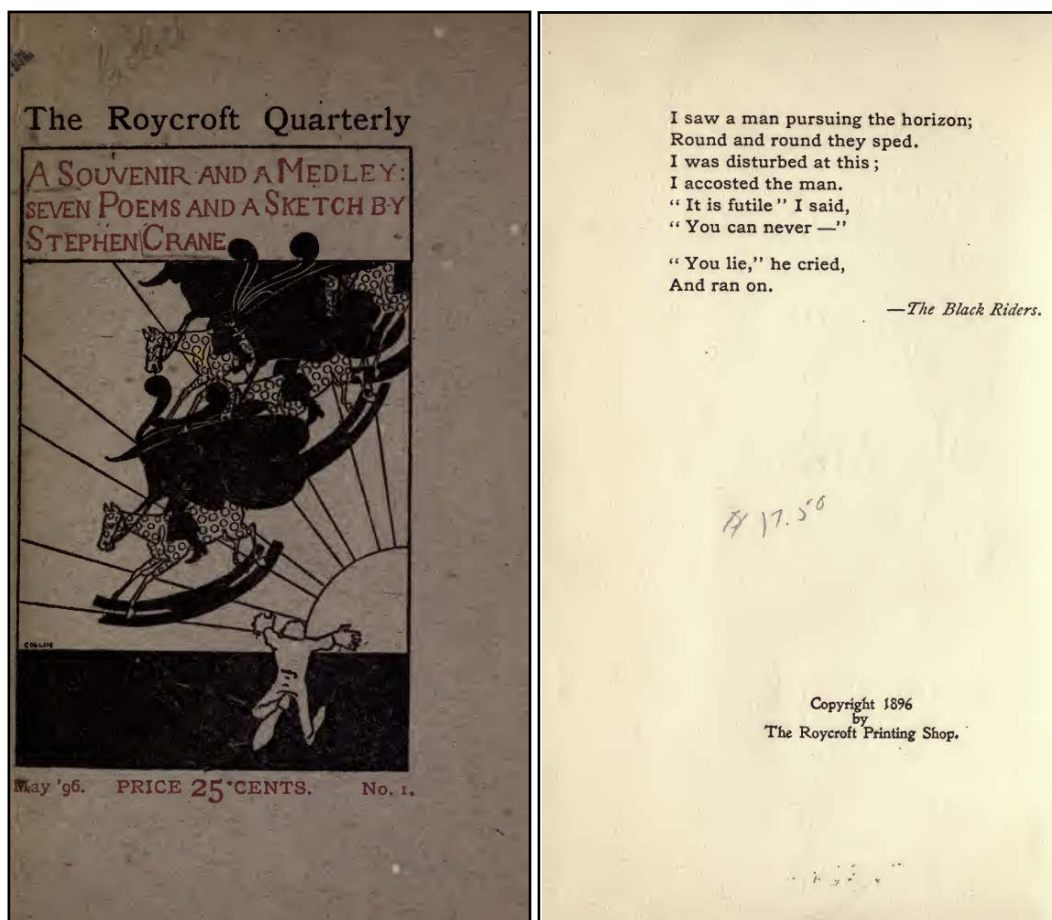


Fig. 5 – *The Roycroft Quarterly* (1896), 1. Copertina e risvolto del frontespizio interno con la ristampa (in tondo) della poesia xxiv da *The Black Riders*

All'interazione, in questo senso, tra arte verbale e arte visuale nella poesia di Crane – sia nell'assetto grafico sia nelle trasmutazioni intersemiotiche più ambiziose e riuscite<sup>5</sup>, come le illustrazioni più impegnate della Norton – è stato dedicato un saggio specifico, apparso sul numero precedente di questa rivista, nell'apposita sezione tematica (Nori 2019b). A continuazione e integrazione di quel contributo, non si vuole proporre, qui, per la stessa sezione, un ulteriore studio di approfondimento critico-teorico e culturale. Si vuole bensì offrire una riflessione – pur in certo modo anomala, sotto forma per così dire di resoconto o breve *memoir* confessionale – su dinamiche individuali di sovrapposizione tra arte verbale e arte visuale non tanto *in* Stephen Crane

<sup>5</sup> In aggiunta a queste, si possono menzionare anche un paio di vignette ironico-satiriche apparse su un'altra rivista, sempre del Roycroft Printing Shop di Hubbard, *The Philistine. A Periodical of Protest*, entrambe con le caricature del poeta: una che richiama la “cavalcata” nel suo insieme dei *Black Riders* con il poeta in groppa al mitico cavallo alato (ma a dondolo) Pègaso, e l'altra che illustra la poesia IX, riproposta in tondo, col confronto tra l'autore e il demonio. Originariamente apparse la prima nel vol. 7, n. 2 (1898) e la seconda nel vol. 8, n. 4 (1899) della rivista, sono entrambe riproposte in Shay 1926, 365, 379.

quanto *con* Stephen Crane, in una “pratica” di “costruzione parallela” – più che di “contaminazione”, come osserva il filosofo Carlo Serra – “dello stesso oggetto”<sup>6</sup>. Questo interscambio, infatti, ha, nello specifico, informato l’attività traduttiva e creativa dell’autore e dell’autrice del presente contributo che, in diversi sistemi di segni (con le parole l’uno, con le immagini l’altra), si sono ritrovati casualmente, pur per prossimità familiare, a coltivare la *loro* produzione verbale e visuale tra letteratura e scrittura da un lato e illustrazione e fotografia dall’altro e a condividerla come esperienza estetica in prima persona a fronte de, e a interazione con, il lascito critico-letterario e artistico dell’immaginazione poetica e figurativa dello scrittore americano.

### 1. Leggere, vedere, tradurre

Ho iniziato a tradurre le poesie di Stephen Crane più di quindici anni fa, a tempi e ritmi intermittenti, pur con il fermo obiettivo di completare un’edizione critica con testo a fronte quanto meno del suo primo volume di versi, la raccolta che gli studiosi hanno da sempre considerato come la più strutturata e organica tra le due. Mentre l’attività traduttiva procedeva a fasi discontinue, concretizzandosi in un paio di scelte rappresentative, ancorché provvisorie, apparse su rivista (tra le quattordici e le sedici poesie, con e senza testo a fronte), introdotte da presentazioni a mo’ di breve premessa in un caso (Nori 2004), e di breve saggio nell’altro (Nori 2006), *The Black Riders* sarebbe di lì a poco assurto allo stato di un piccolo classico: non solo rivalutato come opera *fin de siècle* nella e per la veste grafica dell’edizione originale del 1895, con i suoi testi in maiuscoletto, ma anche posto al centro dell’attenzione critica quale fenomeno letterario sia della produzione del giovane autore nel suo insieme, sia, e ancor più sorprendentemente, dell’intero canone poetico americano dell’Ottocento. A questo canone, infatti, il volumetto di Crane avrebbe contribuito a dar forma e sostanza come uno dei quattro libri di poesia più significativi del secolo (McGann 2009, 161) insieme a *The Raven and Other Poems* di Poe (1845), *Leaves of Grass* di Whitman (1855), e l’edizione postuma delle *Poems* di Emily Dickinson (1890). Provocatorio o meno, questo autorevole intervento di integrazione canonica ha generato necessarie e concomitanti esigenze di natura critica e interpretativa, che si sono tradotte in studi mirati ad approfondire la comprensione testuale delle liriche da un lato e a sondarne lo spessore culturale dall’altro (Nori 2014; 2017b; 2019b). A loro volta, questi studi, hanno portato a rallentare l’attività stessa della traduzione a causa di continui ripensamenti e aggiustamenti, fino a creare riluttanza e difficoltà tali da indurre a procrastinare *sine die* l’estremo congedo da un lavoro che per qualche motivo il traduttore – e il traduttore di poesia in particolare, essendo la poesia “la forma più concentrata di stile” (“the most concentrated form of style”), come F. Scott Fitzgerald (1965, 140) diceva alla figlia Scottie in una lettera di fine luglio 1940 – vorrebbe sempre *in fieri*, quasi a tenerlo solo e sempre per sé, salvaguardandolo così da se stesso e dal mondo.

Mirata a controbilanciare questo atteggiamento morboso, la condivisione di alcune tra le poesie più criptiche di Crane nella pratica della traduzione interlinguistica, tra stilistica e semantica, con i miei studenti di “Lingua e traduzione anglo-americana”, nel Corso di laurea magistrale in “Lingue, culture e traduzione letteraria” all’Università di Macerata, ha di fatto sortito l’effetto opposto, contribuendo a rendere ancora meno facile – perché impossibile da considerare soddisfacente, e quindi in qualche modo definitiva – l’opera di affinamento del traduttore. A consolazione e auto-legittimazione, continuavano (e continuano) a tornarmi in mente le parole di Walter Benjamin (al di là dell’enorme sproporzione del paragone e della contingenza di quella fase tragica della storia all’inizio della seconda guerra mondiale), quando in una lettera dell’aprile del 1940, riferendosi alle riflessioni che

<sup>6</sup> Email personale, 02/11/2020.



si era infine deciso a tradurre in scrittura e che sarebbero state poi lasciate postume al mondo come *Tesi di filosofia della storia* o *Tesi sul concetto di storia*, così scriveva a Gretel Adorno: “La guerra, e la costellazione che l’ha portata con sé, mi ha condotto a mettere per iscritto alcuni pensieri che posso dire di aver tenuto per almeno vent’anni custoditi in me, anzi preservandoli pure da me stesso”<sup>7</sup>.

Ad accentuare questa difficoltà, o riluttanza, o morbosa gelosia intorno al compito traduttivo interlinguistico, oltre alle esigenze critiche e agli esperimenti didattici, si sono aggiunte inaspettate interferenze creative domestiche, che possono essere in senso più ampio definite intersemiotiche. Una delle mie prime stesure di prova de *I cavalieri neri e altri versi*, fatta di getto, benché completa di tutte e sessantotto le liriche, con il testo originale inglese a fronte, stampata su pagine orizzontali a doppia colonna, a un certo impreciso momento, e a mia insaputa, è finita in mano a mia figlia, di natura cleptomane e vorace lettrice di opere americane, da Henry James e Stephen Crane (narratore) a Hemingway, Fitzgerald e Faulkner, da Salinger a Capote e Bellow, forse a suo inconscio desiderio di conferma della nazionalità statunitense che possiede ma che di fatto non ha mai vissuto sul suolo, se non nel primo anno di vita (“yankee-born Ippolita” come la chiamava scherzosamente Sacvan Bercovitch). Sulla scia della brama occasionale, soddisfatta o meno dalla lettura di quelle strane poesie, una certa sintonia artistico-visiva perfettamente in linea con la ricezione dei contemporanei di Crane deve essere scattata in lei – come ho poi dedotto – dato che da quei testi avrebbe preso spunto per una consegna d’esame, un lavoro per il corso di “Illustrazione I” all’Accademia delle Belle Arti di Macerata, dove, in quegli anni del Corso di laurea di primo livello, stava affinando anche la sua vocazione per l’arte fotografica, poi messa alla prova con un Master in fotografia in Inghilterra, e, al ritorno, con una Magistrale in fotografia, di nuovo all’Accademia di Macerata. L’elaborato s’era infatti tradotto in una serie di nove illustrazioni a matita e pennarello su carta, piccole tavole, tutte da 11x15 cm circa, raccolte in un quaderno ecologico di dimensioni poco più grandi (14,5x21 cm), che traducevano intersemioticamente altrettante poesie scelte da *The Black Riders*. Disposte nella prima metà del quaderno, in un ordine non sequenziale rispetto a quello del libro (essendo le liriche della raccolta di Crane, pur sprovviste di titolo, tutte elencate da numeri romani), le tavole illustravano le poesie I, III, XLVI, LXVII, X, XXI, XXV, XI, XXXI, i cui testi, scritti a mano in corsivo, erano a loro volta posti a parte, tutti nella seconda metà del quaderno, ognuno su una pagina singola e nella medesima sequenza, in coda alle illustrazioni. Il quaderno me lo aveva poi lasciato in pegno al momento della partenza per la sua avventura inglese nelle East Midlands, tra Nottingham e Leicester.

Al di là della riuscita artistica o meno di quella che per me era una piccola opera, il cui valore di dono comunque trascendeva qualsiasi altra considerazione, queste trasposizioni dal sistema di segni verbali di un genio poco più che ventenne di fine Ottocento al suo sistema di segni non verbali di lettrici e studente poco più che ventenne del Duemila sostanzialmente richiamavano la stessa dinamica della fruizione visiva: anche lei, di fatto, senza lontanamente saperlo o sospettarlo, avrebbe potuto esclamare con Corwin Knapp Linson: “They make me see pictures” (Nori 2019b, 435-438). Inoltre esse confermavano la più ampia suggestione cromatica (pur ridotta nelle sue tavole – deliberatamente, credo – a due soli colori primari, il blu e il rosso) dell’arte letteraria dello scrittore anche in un’opera che all’occhio tipografico dei suoi contemporanei spiccava soprattutto per l’impatto del bianco e nero. Insuperata, in questo senso (del bianco e nero), resta l’affermazione del redattore del *Bookman*, Harry Thurston Peck, impegnato, come sottolineato nel precedente saggio (Nori 2019b, 442-444), a promuovere la poesia e l’arte americane di fine secolo, che con

<sup>7</sup> Cfr. trad. di Bonola, Ranchetti in Benjamin 1997, 10. Ed. orig. Benjamin 1991 [1974], 1226: “Der Krieg und die Konstellation, die ihn mit sich brachte, hat mich dazu geführt, einige Gedanken niederzulegen, von denen ich sagen kann, daß ich sie an die zwanzig Jahre bei mir verwahrt, ja, verwahrt vor mir selber gehalten habe”.

una secca frase ad effetto così apriva una sua recensione del 1895: “Mr. Stephen Crane is the Aubrey Beardsley of poetry” (Peck 1895, 254). Similmente, seppure in senso contrario, va letta la denuncia delle tavole di *War is Kind*, illustrazioni “Beardsleyzzate” (“Beardsleyized”) nella definizione di Rupert Hughes che in una recensione del 1899 (Weatherford 1973, 232) richiamava, in negativo, il lascito del giovanissimo talento britannico, illustratore dello *Yellow Book* londinese nonché delle opere di Wilde e Poe, scomparso appena l’anno prima.

A fronte del bianco e nero veicolato dall’assetto grafico e dalle illustrazioni, il cromatismo delle poesie di Crane viene infatti acceso sia dai colori direttamente richiamati con i loro nomi (dal verde al blu, dall’arancione all’oro e all’argento, fino alla gamma più complessa e inquietante dei rossi), sia da quelli indirettamente suggeriti tramite oggetti, luoghi e figure del mondo naturale e soprannaturale: fili d’erba e giardini in fiore; deserti e montagne; cieli, fiumi e mari; vestiario e ornamenti; armi e costruzioni; animali e esseri umani; angeli e demòni. Nell’estensione più ampia della sua originalità cromatica, l’opera di Crane avrebbe avuto la più che dovuta fortuna critica nel corso del Novecento. Così il poeta di Chicago Carl Sandburg, che ammirava il giovane scrittore nella vita e nell’arte, da lui elogiato come uno dei due antesignani dell’imagismo<sup>8</sup>, sui colori del giovane poeta richiamava con veemenza l’attenzione di un altro protagonista della *Chicago literary renaissance*, Sherwood Anderson, che dell’episodio ci dà appassionata testimonianza proprio nell’introduzione a uno dei volumi della prima edizione delle opere complete di Crane, pubblicata da Knopf a New York in pieno Modernismo, tra il 1925 e il 1927:

Once long ago in Chicago I was talking with Carl Sandburg. We were walking in a city street and I was railing at American writers because their prose was so colourless. “Look at that,” I said. We were walking over one of the bridges that cross the Chicago River. I pointed to the smoky skies, the buildings rearing up, the marvellous colour of the river down below the bridge.

“It’s all splashy with colour, washed with colour, and none of them ever catch any of it. They make life too colourless, too eternally grey,” I said.... “You lie,” said Carl.

He referred me again to Steve Crane, sent me off to the Chicago Public Library to find a little book of Crane’s early verse.

Pure colour, experiments, a man finding his way, feeling his way. (Anderson 1926, xiv)

Un giorno a Chicago, tempo fa, stavo parlando con Carl Sandburg. Camminavamo lungo una strada mentre io inveivo contro gli scrittori americani, la cui prosa era così incolore. “Guarda là”, dissi. Stavamo passando sopra uno dei ponti che attraversano lo Chicago River. Indicai i cieli fumosi, gli edifici che si elevavano in alto, il colore stupendo del fiume in basso, sotto il ponte.

“È tutto inondato di colore, coperto di colore, e nessuno di loro nota alcunché. Rendono la vita troppo incolore, troppo eternamente grigia”, dissi .... “Menti”, rispose Carl.

Mi rinviò di nuovo a Steve Crane, e mi spedì alla Biblioteca pubblica di Chicago a cercare un volumetto dei primi versi di Crane.

Colore puro, esperimenti, un uomo che cerca la sua strada, che sente la sua strada.

Con quel “volumetto dei primi versi di Crane”, che Sandburg elogiava quale opera emblematica del maestro dei colori in America e dell’America, di contro al presunto grigiore che a torto o a ragione l’autore di *Winesburg, Ohio* rimproverava invece ai suoi contemporanei, si sono misurate le esperienze traduttive, di cui si propongono alcuni esempi interlinguistici e intersemiotici di trasposizione verbale e non-verbale, a conferma, *con* Stephen Crane, della continuata interazione della sua opera letteraria con l’arte visuale.

<sup>8</sup> Così Sandburg in una delle sue *Chicago Poems* del 1916, intitolata “Letters to Dead Imagists”, una lirica composta da due terzine, la prima indirizzata a “Emily Dickinson”, la seconda al suo “Stevie Crane” (Nori 2017a, 49-52). Su Crane antesignano delle avanguardie poetiche del primo Novecento vedi anche Wyatt 1915, Monroe 1919, Lowell 1926, mentre per una prima importante rivalutazione accademica dei *Black Riders* in relazione al Modernismo vedi McGann 1993.

2. Traduzioni interlinguistiche e intersemiotiche: dall'arte verbale all'arte visuale

I

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

I

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

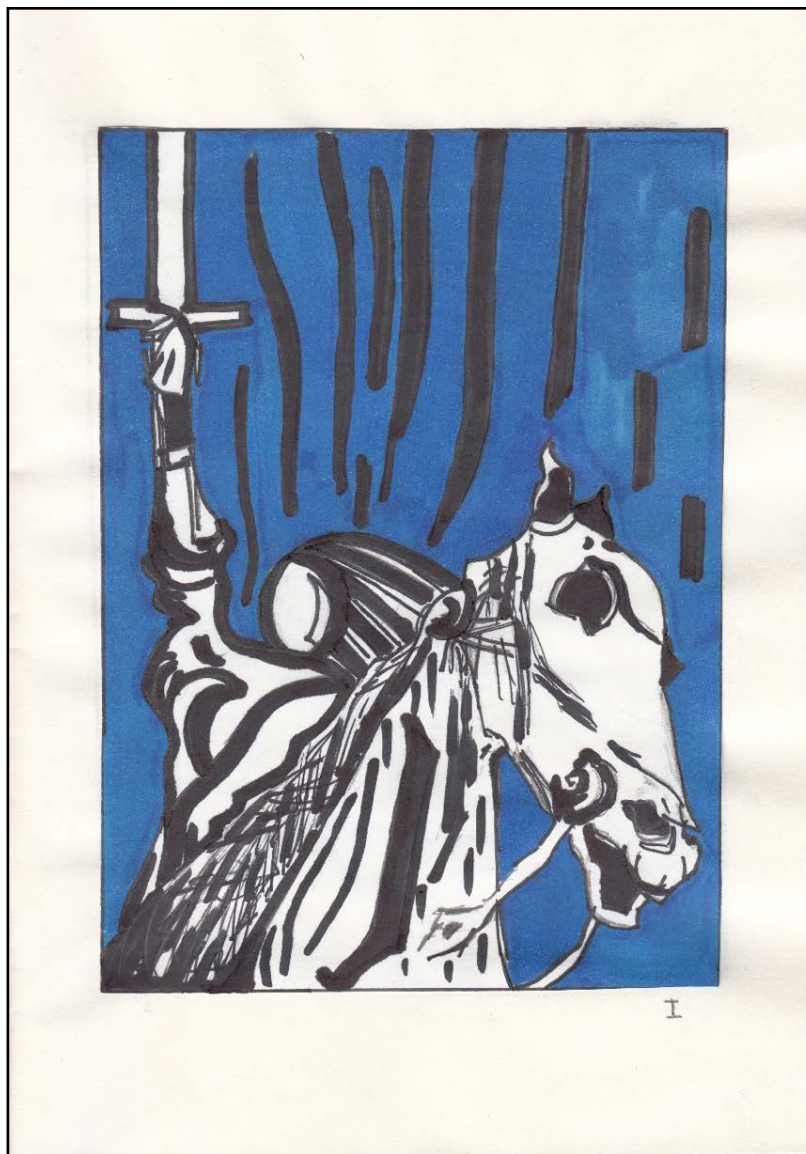


Fig. 6 – © Ippolita Altea Noti, *The Black Riders 1* (2009), matita e pennarello su carta 11x15 cm, collezione privata

XLVI  
MANY RED DEVILS RAN FROM MY HEART  
AND OUT UPON THE PAGE,  
THEY WERE SO TINY  
THE PEN COULD MASH THEM.  
AND MANY STRUGGLED IN THE INK.  
IT WAS STRANGE  
TO WRITE IN THIS RED MUCK  
OF THINGS FROM MY HEART.

XLVI  
MOLTI DEMÒNI ROSSI USCIVANO DAL MIO CUORE  
E FINIVANO SUL FOGLIO.  
ERANO COSÌ PICCOLI  
CHE LA PENNA LI SCHIACCIAVA.  
E MOLTI LOTTAVANO NELL'INCHIOSTRO.  
ERA STRANO  
SCRIVERE IN QUELLA POLTIGLIA ROSSA  
DI COSE FUORIUSCITE DAL MIO CUORE.

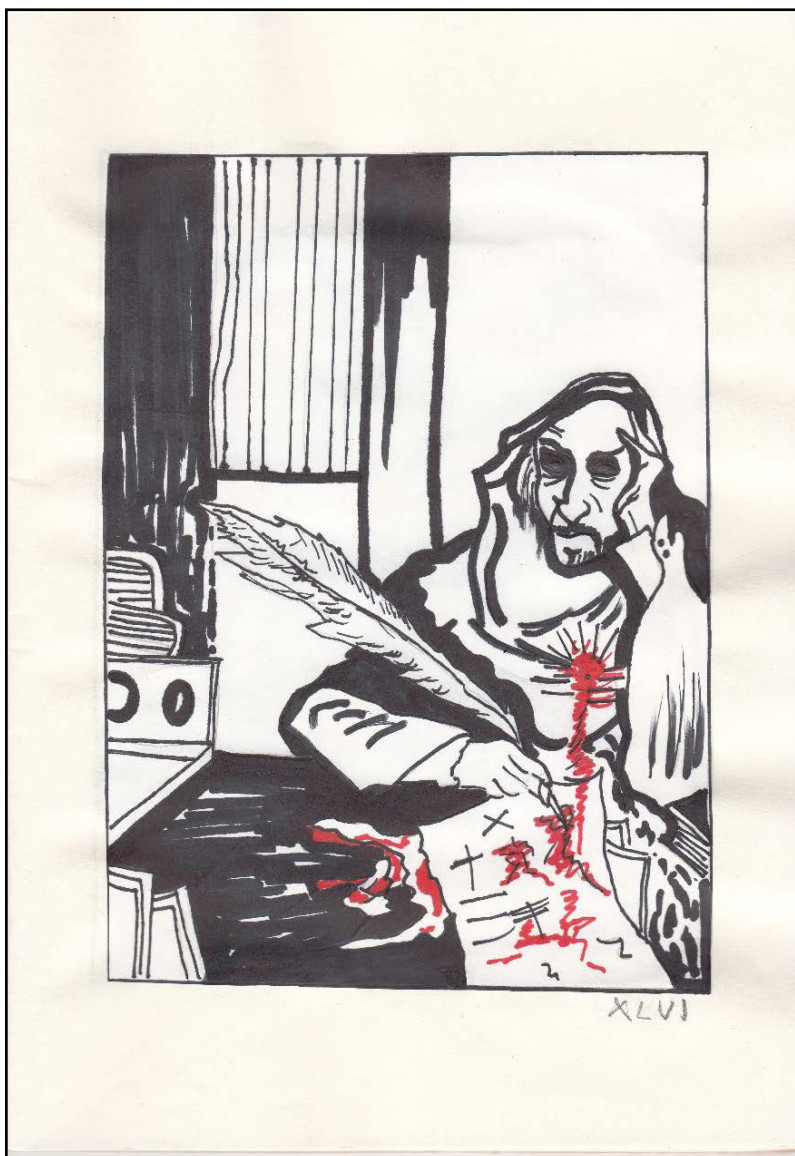


Fig. 7 – © Ippolita Altea Nori, *The Black Riders XLVI* (2009), matita e pennarello su carta 11x15 cm, collezione privata

LXVII  
 GOD LAY DEAD IN HEAVEN;  
 ANGELS SANG THE HYMN OF THE END;  
 PURPLE WINDS WENT MOANING,  
 THEIR WINGS DRIP-DRIPPING  
 WITH BLOOD  
 THAT FELL UPON THE EARTH.  
 IT, GROANING THING,  
 TURNED BLACK AND SANK.  
 THEN FROM THE FAR CAVERNS  
 OF DEAD SINS  
 CAME MONSTERS, LIVID WITH DESIRE.  
 THEY FOUGHT,  
 WRANGLING OVER THE WORLD,  
 A MORSEL.  
 BUT OF ALL SADNESS THIS WAS SAD—  
 A WOMAN'S ARMS TRIED TO SHIELD  
 THE HEAD OF A SLEEPING MAN  
 FROM THE JAWS OF THE FINAL BEAST.

LXVII  
 DIO GIACEVA MORTO IN CIELO;  
 GLI ANGELI CANTAVANO L'INNO DELLA FINE;  
 VENTI PURPUREI SOFFIAVANO DOLENTI,  
 DALLE ALI UN GOCCIOLIO CONTINUO  
 DI SANGUE  
 CHE CADEVA SULLA TERRA.  
 GEMENTE, QUESTA  
 ANNERÌ E SPROFONDÒ.  
 POI DA CAVERNE LONTANE  
 DI PECCATI SEPOLTI  
 USCIRONO MOSTRI, LIVIDI DI DESIDERIO.  
 LOTTARONO,  
 SI CONTESERO IL MONDO,  
 UN BOCCONE.  
 MA NELLA TRISTEZZA QUESTA LA COSA PIÙ TRISTE:  
 LE BRACCIA DI UNA DONNA A PROTEGGERE  
 IL CAPO DI UN UOMO DORMIENTE  
 DALLE FAUCI DELL'ULTIMA BESTIA



Fig. 8 – © Ippolita Altea Nori, *The Black Riders LXVII* (2009), matita e pennarello su carta 11x15 cm, collezione privata



XXI

THERE WAS, BEFORE ME,  
MILE UPON MILE  
OF SNOW, ICE, BURNING SAND.  
AND YET I COULD LOOK BEYOND ALL THIS,  
TO A PLACE OF INFINITE BEAUTY;  
AND I COULD SEE THE LOVELINESS OF HER  
WHO WALKED IN THE SHADE OF THE TREES.  
WHEN I GAZED,  
ALL WAS LOST  
BUT THIS PLACE OF BEAUTY AND HER.  
WHEN I GAZED,  
AND IN MY GAZING, DESIRED,  
THEN CAME AGAIN  
MILE UPON MILE,  
OF SNOW, ICE, BURNING SAND.

XXI

AVEVO DAVANTI A ME  
MIGLIA E MIGLIA  
DI NEVE, GHIACCIO, SABBIA ROVENTE.  
EPPURE RIUSCIVO A GUARDARE OLTRE,  
FINO A UN LUOGO DI BELLEZZA INFINITA;  
E VEDEVO LA GRAZIA DI LEI  
CHE CAMMINAVA ALL'OMBRA DEGLI ALBERI.  
MENTRE MIRAVO  
TUTTO SVANÌ  
TRANNE QUEL LUOGO DI BELLEZZA E LEI.  
MENTRE MIRAVO  
E, MIRANDO, DESIDERAVO,  
ECCO CHE RIAPPARVERO  
MIGLIA E MIGLIA  
DI NEVE, GHIACCIO, SABBIA ROVENTE.



Fig. 9 – © Ippolita Altea Nori, *The Black Riders XXI* (2009), matita e pennarello su carta 11x15 cm, collezione privata



XI  
 IN A LONELY PLACE,  
 I ENCOUNTERED A SAGE  
 WHO SAT, ALL STILL,  
 REGARDING A NEWSPAPER.  
 HE ACCOSTED ME:  
 "SIR, WHAT IS THIS?"  
 THEN I SAW THAT I WAS GREATER,  
 AYE, GREATER THAN THIS SAGE.  
 I ANSWERED HIM AT ONCE,  
 "OLD, OLD MAN, IT IS THE WISDOM OF THE AGE."  
 THE SAGE LOOKED UPON ME WITH ADMIRATION.

XI  
 IN UN LUOGO SOLITARIO,  
 INCONTRAI UN SAPIENTE,  
 SEDUTO, IMMOBILE,  
 CHE SCRUTAVA UN GIORNALE.  
 MI SI AVVICINÒ E DISSE:  
 – SIGNORE, COS'È QUESTO?  
 ALLORA CAPII CHE ERO IO SUPERIORE,  
 SÌ, SUPERIORE A QUEL SAPIENTE.  
 GLI RISPOSI SUBITO:  
 – VECCHIO, VECCHIO, È LA SAGGEZZA DEI TEMPI.  
 IL SAPIENTE MI GUARDÒ CON AMMIRAZIONE.



Fig. 10 – © Ippolita Altea Nori, *The Black Riders XI* (2009), matita e pennarello su carta 11x15 cm, collezione privata

XXXI  
 MANY WORKMEN  
 BUILT A HUGE BALL OF MASONRY  
 UPON A MOUNTAIN-TOP.  
 THEN THEY WENT TO THE VALLEY BELOW,  
 AND TURNED TO BEHOLD THEIR WORK.  
 "IT IS GRAND," THEY SAID;  
 THEY LOVED THE THING.

OF A SUDDEN, IT MOVED:  
 IT CAME UPON THEM SWIFTLY;  
 IT CRUSHED THEM ALL TO BLOOD.  
 BUT SOME HAD OPPORTUNITY TO SQUEAL.

XXXI  
 MOLTI OPERAI  
 COSTRUIRONO UN'ENORME SFERA IN MURATURA  
 SULLA CIMA DI UNA MONTAGNA.  
 POI SCESERO NELLA VALLE SOTTOSTANTE,  
 E SI VOLTARONO A GUARDARE L'OPERA.  
 – È GRANDIOSA –, DISSERO;  
 ADORAVANO LA COSA.

ALL'IMPROVVISI SI MOSSE:  
 VELOCE PRECIPITÒ SU DI LORO;  
 LI SCHIACCIÒ TUTTI NEL SANGUE.  
 MA ALCUNI EBBERO MODO DI GRIDARE.



Fig. 11 – © Ippolita Altea Nori, *The Black Riders xxxi* (2009), matita e pennarello su carta 11x15 cm, collezione privata

### 3. Traduzioni intersemiotiche al contrario: dall'arte visuale all'arte verbale

Misurarsi con la poesia o, più in generale, con l'opera di Stephen Crane a livello traduttivo e critico implica inevitabilmente doversi anche districare tra le varie testimonianze personali dei suoi contemporanei. Chi lo incontrava o lo frequentava rimaneva colpito, nel bene o nel male, dal suo carattere e dal suo talento, e prima o poi, in concomitanza della pubblicazione delle sue opere o in ricordo delle esperienze che li avevano avvicinati, lasciava un contributo, attendibile o meno, condizionato o meno, di cui gli studiosi del suo linguaggio e del suo stile, della sua anarchia culturale e della sua visione trasgressiva del mondo, hanno dovuto (e devono ancora) necessariamente tener conto.

Due testimonianze, tra le tante, hanno continuato a riaffiorare nella mia mente: la prima, di un compagno di college a Syracuse, per la delicatezza forse idealizzata del ricordo giovanile; la seconda, dello scrittore a cui Crane aveva dedicato *The Black Riders*, per la sua spietatezza eccessivamente realistica e forse ingiusta.

He was always a great admirer of nature, a beautiful landscape or flower appealing strongly to his artistic taste. Coupled with his love of nature was a strong poetical imagination, which was quick to seize on a passing scene. One day, going down the campus, when the fields were fairly yellow with dandelions, he said: "If I could only write poetry I'd tell about the Goddess of Money showering down the gold-pieces". (Peaslee 1896, 29)

Era sempre un grande ammiratore della natura, e un bel paesaggio o un fiore sollecitava intensamente la sua sensibilità artistica. All'amore per la natura si univa una potente immaginazione poetica, pronta a cogliere una scena che gli si apriva davanti. Un giorno, scendendo verso l'università, i campi intorno tutti gialli di dente di leone, esclamò: "Se sapessi scrivere poesie direi della Dea del Denaro che fa piovere giù monete d'oro".

He was not born for long life and he was not born for development. His work did not change except for the worse. It remained fragmentary and severe. (Garland 1914, 504-505)

Non era nato per una vita lunga, e non era nato nemmeno per evolversi. La sua opera non mutò se non in peggio. Restò frammentaria e rigida.

#### "Con Stephen Crane"

Dovevo averlo visto sotto i greppi  
a tarda primavera, tempo prima,  
tra la cicoria selvatica e i cespi  
irti del cardo:  
un giovane scendere la china  
dei campi verdi al sole,  
pieni di dente di leone in fiore,  
assorto a cogliere la scena  
con lo sguardo.  
– Se solo sapessi scrivere poesie  
parlerei della dea del denaro  
che dall'alto sparge pezzi d'oro.

Ma non era nato, ho poi saputo,  
per vivere una vita ricca o lunga;  
e quando tra i miei fogli sparsi  
mi sono imbattuto nei suoi versi  
capivo bene la sua lingua  
e l'ho riconosciuto.  
Così ho cominciato a riscriverlo  
e la mia figlia *yankee* a disegnarlo.

Il suo mondo però non era  
d'oro né di luce,  
una sfera d'argilla scura  
e opaca alla deriva,  
sospinta senza pace  
per le distese della notte.  
E con lui, e i suoi cavalieri  
neri, sui sentieri  
che nessun astro irradia  
abbiamo corso, io e lei,  
senza Dio, senza dei,  
tra le tenebre in Arcadia.

### 3.1 Padri e figlie

Il confronto domestico con le illustrazioni dei *Black Riders* ha avuto ripercussioni non solo sulla mia attività traduttiva e critica *in fieri* (delle e sulle poesie di Crane), ma anche su quella creativa nel momento in cui alcune delle cosiddette circostanze e complicazioni della vita in quegli anni, dal 2012 in poi, mi hanno spinto a non rimandare più, o a non custodire idealmente solo per me stesso, al fine di preservarla pure da me stesso (per parafrasare ancora indebitamente Benjamin), una pratica parallela dell'arte verbale che non fosse solo vicaria – ammesso che la scrittura critica e la traduzione poetica siano attività creative sostitutive o secondarie rispetto a un qualche originale letterario primario – ma anche diretta. Coltivare la poesia a livello creativo, oltre che traduttivo e critico, per quello che possa valere o meno al di là della più immediata (e per me ovviamente più importante) sfera privata, mi ha in alcuni casi portato a prendere spunto da altre opere d'arte visuale con cui mi capitava di imbattermi in casa (disegni, monotipi, fotografie), o alla cui origine improvvisamente risalivo essendone, magari a mia stessa insaputa, stato propulsore o testimone. In tal senso, e in tal modo, alcune soluzioni di scrittura sono state dettate da quelle che linguisticamente, rovesciando la ben nota distinzione di Jakobson, possono essere definite trasmutazioni intersemiotiche al contrario (1987, 429), ossia trasposizioni da sistemi di segni non verbali (in questo caso sistemi di segni visuali) a sistemi di segni verbali, trovandomi a farmi trascinare dalle suggestioni, più che ad adottare in modo sistematico le tecniche, del cosiddetto sguardo fotografico da un lato e della descrizione efrastica dall'altro. Alcune fotografie in bianco e nero – nello specifico, di lampi o ritagli di vita fermati in presenza dall'artista, o da me rievocati nel ricordo a fronte dei vuoti irremissibili dell'assenza – si sono intersecate con la scrittura e hanno contribuito a dar vita a un trittico elegiaco di famiglia sui padri, di cui due componenti (o pannelli, per così dire) hanno avuto riscontri letterari.



Fig. 12 – © Ippolita Altea Nori, *Ritratto* (2011)

“Senza tempo”

È ritornato magro  
dentro il suo vestito da sposo  
il padre di mia moglie;  
leggero, senza scarpe nella bara,  
per l'ultimo cammino  
a piedi scalzi, come da bambino  
nel suo Sannio sassoso,  
davanti alla fiumara  
più scura da guardare,  
solo, a primavera;  
e puro, dopo mesi di digiuno,  
per la notte ombrosa,  
l'algida castità fino al mattino  
lontano del risveglio  
accanto alla sua sposa.

Il lutto non si esprime  
in forma appariscente,  
a casa, in chiesa, tra la gente;  
non si nutre di rimpianto o di rancore,  
e in fondo è solo un niente  
quell'orrore da capire o elaborare.  
Ma lei, sua figlia, ha pianto per il padre;  
e pianto ancora, come una bambina,  
per giorni davanti al suo ritratto,  
la nostra foto d'artista e nostra  
foto di famiglia: un volto intento  
tra lampade e luci da aggiustare,  
fili contorti e spine  
tra le mani, lo sguardo assorto,  
senza colore e senza  
tempo, senza più tempo,  
da avere, da dare,  
che viene e va, come d'un fiato,  
come un tremore in bianco e nero,  
che solo la più fragile mia figlia,  
non vista, ladra lesta di ritagli  
e vita a lembi in digitale,  
nel baleno di un battito sa cogliere  
e fermare.

Al di là delle gratificazioni occasionali, che nei concorsi letterari (si perdoni l'ossimoro) sappiamo essere relative nel modo più assoluto, la motivazione critica dell'italianista Corrado Viola dell'Università di Verona, con cui a questa lirica è stato conferito il Premio “Nicolis” per la poesia inedita (Museo Nicolis dell'Auto, della Scienza e della Tecnica, Villafranca di Verona, 24 febbraio 2018), ha restituito la conferma, a livello fruitivo, dell'interazione tra arte verbale e arte visuale su cui poggia l'elegia (“Ha l'immobile fissità di una fotografia il ‘senza tempo’ del titolo. Collocandosi da un punto di osservazione esterno, il poeta, più che descrivere,



‘fotografata’ ”), sottolineando in certo qual modo le scelte adottate dell’inquadratura fotografica e dell’ecfrasi per tenere in equilibrio la coesistenza di distacco e coinvolgimento emotivo<sup>9</sup>.



Fig. 13 – © Ippolita Altea Nori, *Di spalle* (2010)

“Vento estivo a Monteleone di Fermo”

E con mia figlia, ora che è partita,  
 anche un po' del mio tempo s'è fermato.  
 Pur smarrita, quell'estate,  
 sotto ai pendii e su per le salite  
 intorno ai castelli  
 normanni del Fermano,  
 le sue foto erano ispirate.  
 Con l'occhio e le dita della ladra,

<sup>9</sup> Lungi dall'essere finalizzate a un qualche avvaloramento di sorta, premiazioni e motivazioni critiche vengono qui semplicemente richiamate come spunti dialettici per dialogare sull'interazione tra arte verbale e arte visuale. Con questo spirito riporto il resto del commento di Viola come apparso nell'*Antologia* del Premio dove è stato pubblicato con la lirica: “[I]l primo fotografato è il suocero, o meglio, come dice l'autore tenendosi esterno ai suoi stessi rapporti familiari, il ‘padre di mia moglie’, il cui corpo di defunto è ridiventato, nella morte, leggero e puro come da bambino. E bambina ritorna, nel suo lutto, anche la ‘figlia’ del ‘padre’ morto, in pianto ‘per giorni’ davanti al ritratto del genitore: un ritratto che è ancora una volta una fotografia. Solo a questo punto l'io lirico si riafferma interno alla famiglia: perché quel ritratto è ‘la nostra foto d'artista e nostra / foto di famiglia’. In essa il padre ha uno ‘sguardo assorto, / senza colore e senza / tempo’: quel tempo che solo ‘la più fragile’ figlia del poeta, la più vicina anagraficamente alla condizione di bambina, sa ‘cogliere / e fermare’. Ed è come un lampo di vita nel senza tempo, naturalmente, di una foto” (Nori 2018, 29).

passato Monsampietro,  
prima di arrivare sulla strada  
bianca a Monte Roso,  
tra il ciglio del campo e un canneto  
mi aveva sorpreso di spalle:  
Monteleone di Fermo in faccia,  
distante, dentro un cielo inquieto,  
sopra il crinale dell'ultimo colle  
all'orizzonte; in alto la sua torre,  
grossa e tozza, in fuga dai miei occhi;  
stretta in basso la nostra valle,  
oltre i rovi a mucchi,  
scomparsa tra le forre.

Poi fu come se lo sentissi a un tratto:  
da qualche parte, lì intorno, era nato  
chi ci ha ispirato  
per darle il nome che da artista  
dei due lei predilige, Altea.  
Lui, padre Alteo Iacopini,  
il padre direttore,  
perso tra i suoi sfocati  
padri giuseppini:  
le devozioni e le preghiere  
che non riusciva più a recitare,  
connessioni sconnesse  
nella testa, le messe  
confuse dall'altare;  
e poi quello sguardo  
tenero e spaurito,  
come se la bruma dei suoi colli,  
che si portava dentro  
ovunque andasse in obbedienza,  
gli avesse infine avvolto  
anche la mente in lontananza,  
da non sapere più cosa faceva,  
chi era, dov'era.

Era nel vento estivo,  
nelle gocce di pioggia  
cadute tra di noi all'improvviso  
e già asciugate al sole  
di questa vita buia, col sorriso  
che va e viene,  
come la gioia tra la miseria  
a onde che ci assale,  
come il bene  
tra i palpiti del male.



Fig. 14 – © Ippolita Altea Nori, *Gocce* (2010)

“San Filippo e Pentecoste”

È invece sempre stato  
magro mio padre, e sfinito, infine,  
per l'ultimo viaggio senza una gamba,  
un umile, mite Acab di campagna.  
Nel mio ricordo più felice  
e nel mio orgoglio più innocente  
pieno di sole sulla falciatrice  
fra i fiori e i fremiti del campo;  
poi sconfitto da debolezze troppo  
grandi, che non sono mai riuscito  
ad accettare e forse  
neanche a perdonare.

Ma un giorno arriva  
e ci si arrende in un momento,  
quando al dolore segue il pianto  
che sovrasta e scarica quel peso  
che ci opprime, nero,  
come il cielo dietro al lampo.  
Una cupa epifania. Come  
oggi, sotto il greppo,  
in questa mia agreste Pentecoste,

(spari di feste sovrapposte  
 di là dal fiume a San Filippo),  
 un raggio obliquo in mezzo al verde,  
 solo, tra i papaveri di maggio.  
 Così ho confuso i suoni e le stagioni,  
 riconciliato i toni e le parole,  
 le mie, le sue, e ammesso  
 infine con me stesso  
 che dentro è un vuoto di vent'anni:  
 vent'anni, anche se sembra  
 si sia perso appena adesso  
 quel suo ultimo respiro  
 con l'odore ch'esala il fieno fresco  
 falciato là nel piano oltre il fosso.

Anche in questo caso, la motivazione critica dell'italianista Giuseppe Chiecchi dell'Università di Verona, con cui alla lirica, l'anno successivo, è stato conferito di nuovo il Premio "Nicolis" sempre per la poesia inedita (2 marzo 2019), ha rilevato il potenziale visivo dell'attività mentale quando le immagini depositate di colpo riemergono ("Il pensiero del padre non ha inizio, ma persiste, sta deposto nei fondali dell'Io per riaffiorare ogniqualvolta la disposizione interiore incrocia il presente della società o della natura") e trovano corrispondenza (e riconciliazione) nei momenti epifanici in cui "il rapporto con il mondo si mostra con l'evidenza delle percezioni sensibili"<sup>10</sup>: "l'evidenza" nel senso etimologico di "idea", "l'evidenza concepita come darsi alla vista" ("Aussehen als das Gesichtete"), nelle parole di Heidegger, senza però escludere la controparte che l'idea, come "determinazione dello stabile in quanto, e soltanto in quanto, sta di fronte a un vedere" ("eine Bestimmung des Ständigen, sofern es und nur sofern es einem Sehen entgegensteht"), ha portato a obliare nella storia della metafisica, ossia il "dis-velamento" (uno "schiudentesi disvelante imporsi", un "aufgehend-entbergendes Walten"), l'illuminazione della verità in cui l'essere è inteso come "non-latenza" ("Unverborgenheit")<sup>11</sup>.

### 3.2 Con mia figlia

Altre immagini che non conoscevo, invece, erano state prodotte dall'artista di famiglia durante il suo soggiorno inglese e i lavori del Master a Nottingham Trent University. Queste ho scoperto e incontrato in parte casualmente, sia durante quegli anni da lei trascorsi nelle Midlands (2012-2014), sia dopo, al suo ritorno, sulla scia delle tante difficoltà incontrate alla ripresa dei suoi studi magistrali a Macerata (2015-2018). Esse, così, si sono venute a sovrapporre, fisicamente, a quelle dei disegni e delle fotografie che mi aveva lasciato prima della partenza e, mentalmente, a quelle di alcuni ricordi prossimi o remoti della sua attività fotografica.

<sup>10</sup> Riporto anche in questo caso il resto della motivazione di Chiecchi, come apparsa nell'*Antologia* del Premio dove è stata pubblicata con la lirica: "Allora gli 'spari di feste sovrapposte', o il lampo fendente 'tra i papaveri di maggio' sobillano la coscienza sui propri malesseri, riconducibili all'angoscia archetipica generata dalla relazione con il padre, mentre era vivo e poi dopo la sua morte, quando le tensioni e le rivolte del figlio si mutano in rimpianto irrevocabile, in 'un vuoto' irremissibile. Da notare, in primo luogo, l'in-formarsi del contenuto nei due tempi della struttura compositiva, il cui principio consiste in una avversativa, che prosegue correggendo ciò che sta prima delle parole pronunciate: la poesia preleva solo un segmento di un discorso lungo e che proviene da molto lontano. In secondo luogo, l'ascolto poetico rileva le tracce del canto, segnate da ritmi e da echi che provengono dalla tradizione poetica, ad esempio leopardiana, ma reinterpretati con autonomia e con pregevole originalità" (Nori 2019a, 32).

<sup>11</sup> Per le quattro citazioni di Heidegger, in ordine di apparizione, cfr. Masi in Heidegger 1990 [1972], 188; *ibidem*; 202; 115. Nell'ed. orig. Heidegger 1983 [1953], rispettivamente, 191; *ibidem*; 206; 193.



Fig. 15 – © Ippolita Altea Nori, *Corah Factory, Leicester* (2013), Portfolio Altea Nori, *Vogue Italia*, 26/09/2013



Fig. 16 – © Ippolita Altea Nori, *Repton Street, Leicester* (2012)

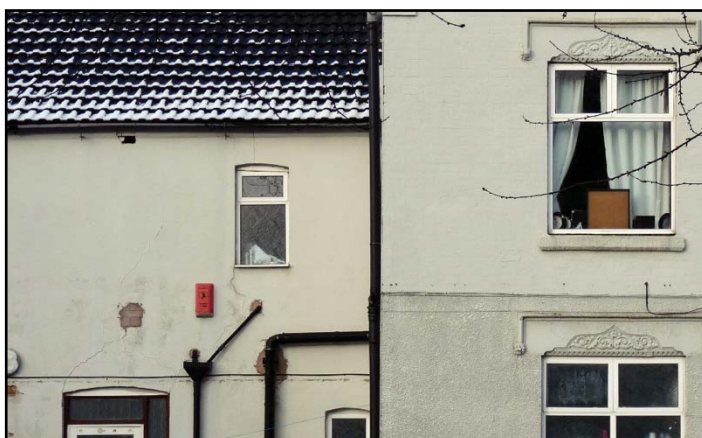


Fig. 17 – © Ippolita Altea Nori, *Window #2* (2013), Portfolio Altea Nori, *Vogue Italia*, 14/01/2013

“Midlands”

Ogni tanto guardo le sue foto  
 e i disegni dei cavalieri neri  
 che mi ha lasciato e dedicato  
 prima di partire  
 in quel quaderno “ecologia e colore”;  
 e una volta in piena estate,  
 fermando le altalene  
 e il rumore del mio cuore  
 a metà, tra gioie e tante pene,  
 sono tornato anche a Monteleone.  
 Sono salito solo  
 su nel borgo vuoto,  
 dove non ero mai arrivato,  
 tra i vicoli e le case  
 della sua piazza alta. Sulle porte  
 e sopra i muri cartelli con orari  
 e numeri di cellulari, cifre  
 e nomi di agenti immobiliari.  
 Ho sentito una mamma e due bambine  
 parlare inglese, all’ombra, in una corte.  
 L’ho pensata tra altre colline,  
 due città nelle Midlands, altri posti:  
 le sue prospettive urbane  
 post-industriali, stanze deserte,  
 gli spazi minimali, le finestre  
 della vita e gli angoli nascosti  
 della sua psiche così chiusa.  
 Ma a inizio autunno verrò su a nord  
 a vedere i lavori e le tue mostre,  
 i progetti conclusi del tuo Master;  
 verrò a cercarti, ad aiutarti,  
 figlia, con la tua foglia  
 d’oro sopra gli occhi,  
 mia *yankee cover artist*  
 tra Nottingham e Leicester.



Fig. 18 – © Ippolita Altea Nori, *Bambolina in bottiglia* (2011), monotipo tempera su carta 18x24 cm, collezione privata





Fig. 19 – © Ippolita Altea Nori, *Leaf* (2013), *Level 25 Artjournal* 10, Aug. 26 2014, Copertina, 33

Tramite questo confronto, sollecitato dai suoi materiali visuali nel circuito dello spazio-tempo chiuso dal ritorno, hanno poi trovato forma definitiva altre liriche, raccolte in una breve silloge che, col titolo provvisorio di *Cono d'ombra*, ha ricevuto il Premio letterario “La Clessidra” per la poesia inedita (Terni, 22 settembre 2018), di cui si propone il componimento il cui verso finale, per l’occasione, aveva dato spunto alla scelta del titolo della silloge stessa.



Fig. 20 – © Ippolita Altea Nori, *Radici* (2010)



Fig. 21 – © Ippolita Altea Nori, *La vecchia casa* (2010)

“Anacronie e fotografie”  
(Contrada Monte Roso, luglio 2010)

Quel giorno al tramonto  
con mia figlia sembrava  
che da oltre quarant’anni a Monte  
Roso non fosse più accaduto nulla.  
E tutto, in un momento,  
mi apparve come allora:  
la quercia immensa dopo il bivio  
sulla strada di ghiaia,  
le radici scoperte  
degli arbusti e degli alberi sul bordo,  
la vecchia casa senza luce, senza  
padre per i due orfani bambini,  
dove di sopra, al buio,  
quando a giugno a volte si restava  
anche la notte per la trebbiatura  
e il raccolto, ascoltavamo i racconti  
tristi di mia nonna, delle fatiche  
di vedova nei campi,  
del pianto sconsolato dei suoi figli.

Dentro una corona di spine, in basso,  
il paese posava come sempre  
da secoli leggero  
sulla sua rupe. Ma lei  
con la sua canon-croce al collo  
era andata avanti,  
intenta a compiere e fermare  
il nostro tempo: scatto  
dopo scatto, scomparsa  
in un lampo, mentre io  
ero ancora assorto nei ricordi  
di famiglia. Riapparsa  
poi all’improvviso, come un raggio  
luminoso, di corsa mi veniva  
incontro, gli occhi pieni di stupore  
dentro un cono d’ombra.



Fig. 22 – © Ippolita Altea Nori, *Corona di spine* (2010)

### 3.3 *Da Cambridge a Cambridge*

Un giorno di inizio estate del 1989 Sacvan Bercovitch e sua moglie Susan erano passati a trovarci a “Holden Green”, il complesso residenziale su Holden Street, Cambridge, Massachusetts, riservato dall’Università agli studenti sposati e con figli, tra Kirkland Street e la Harvard Divinity School, dove Emerson e tanti altri ministri della Nuova Inghilterra, conformisti unitariani o ribelli antinomisti come lui, definiti “spiritualisti” e poi “Trascendentalisti”, s’erano formati, e dove spesso portavo in carrozzina mia figlia per farla addormentare. Prendendo e tenendo in braccio la nostra primogenita di pochi mesi, Saki mi guarda negli occhi e dice: “One day she will call you reactionary”. Alla mia domanda, “Why?”, accompagnata da uno sguardo sospetto e da un sorriso appena accennato, lui risponde semplicemente, “I don’t know”. “That’s impossible”, ricordo di aver pensato, deciso, tra me e me al momento. Ci sono sempre punte di contrasto tra mentori e allievi. Ma, naturalmente, aveva ragione lui. A un certo punto il genitore diventa sempre reazionario. È una legge forse banale ma necessaria che regola e complica la crescita dei figli e la loro convivenza con i padri e le madri, tra ribellioni e ripudi, scandali e trasgressioni, giovani che cercano la loro strada, sentono la loro strada (per richiamare le parole di Anderson), che trovano se stessi o se stessi perdono per le strade del mondo, quando il mondo diventa troppo per loro. Lo sapeva bene Stephen Crane, che aveva scelto di essere un figlio delle tenebre rinunciando al diritto a essere, per la dottrina dell’adozione, un figlio della luce e quindi un figlio di Dio, come sosteneva il padre Jonathan Townley Crane (di cui il poeta rimase orfano a otto anni), e il padre del padre, nella lunga schiera di ministri metodisti suoi antenati. In disaccordo con i suoi ascendenti e con l’insegnamento di San Paolo, “Steve” non avrebbe mai esclamato: “Abba, Padre!” (Rm, 8:15).

Richiamo spesso altre due testimonianze che possono dare un senso sia del carattere antagonista di Crane sia della portata iconoclastica del suo dissenso culturale: la prima, di Hubbard, sul giovane studente a Syracuse University, roccaforte del metodismo americano; la seconda, di

G.H. Wells, sull'autore affermato in Inghilterra, dove stringe amicizia con illustri scrittori (Henry James, Conrad, Ford Madox Ford, oltre allo stesso Wells) nell'ultimo anno o poco più della sua vita (da inizi gennaio 1899 a fine maggio 1900), prima di scendere in Germania a morire nel sanatorio di Badenweiler, nella Foresta Nera, il 5 giugno di quell'anno.

Once when he 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)

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)

Una volta, chiamato a rispondere nella lezione di psicologia, iniziò a discutere su un punto con l'insegnante. Il professore cercò di azzittirlo con un richiamo alla Bibbia. "Bah, bah, che dice San Paolo, signor Crane, che dice San Paolo?" chiese irritato il vecchio professore.

"So cosa dice San Paolo", fu la risposta, "ma io non concordo con San Paolo".

Ovviamente nessuna università metodista vuole uno studente simile; così il giovane Crane se ne andò giù a New York a trovare lavoro come corrispondente per l'*Herald*.

Mi ha mostrato uno scaffale di libri, per la maggior parte opere religiose e teologiche dei vari Stephen Crane che lo hanno preceduto. Gli ci è voluto un bel po' di sforzo per raccogliere questi prodotti così estranei dei suoi consanguinei. [...] Nello stile, nel metodo e in tutto quello che non si trova nei suoi libri, lui è nitidamente definito, l'espressione nell'arte letteraria di certi enormi ripudi.

Oltre a questi disaccordi ed enormi ripudi (Nori 2017b, 39-46), Crane è stato un giovane controverso anche per una condotta di vita eccessivamente sregolata, che perfino i suoi mentori o ammiratori ritenevano inappropriata o inammissibile e che, come nel caso di Garland, ha poi portato molti a riconsiderare il rapporto e a distanziarsi da lui. L'estremismo delle posizioni avversarie o anticonformiste o, come da lui stesso definite, perfino disoneste (Crane 1988, vol. I, 209), pur se a volte solo per mera perversione del *poseur*, ha continuato a riproporre ai biografi e agli studiosi di Crane<sup>12</sup> anche il problema del presunto uso illecito di sostanze. Convivente nell'autunno del 1896 di una prostituta (Amy Leslie/Traphagen/Huntington) in una casa sulla Ventisettesima Ovest di New York (noto luogo di fornitori e consumatori di oppio); poi *persona non grata* in città per aver testimoniato a favore della prostituta Dora Clark contro la Polizia di New York (alla cui guida all'epoca c'era Theodore Roosevelt, futuro presidente degli Stati Uniti dal 1901 al 1909, che pur avendo ammirato le sue opere di narrativa lo definì infine "uomo dal brutto carattere [...] frequentatore di donne di facili costumi"); quindi compagno di una *maitresse* o tenutaria di bordello incontrata a Jacksonville, Florida, Cora Taylor, donna di sei anni più grande di lui con un passato burrascoso dai molti amanti, due matrimoni e divorzi, e varie frequentazioni decisamente non raccomandabili, ma che resterà al suo fianco fino alla fine, Crane era anche fumatore incallito, forte bevitore, e consumatore di stupefacenti, senza mai

<sup>12</sup> Per le biografie di Crane e i vari repertori di notizie, documenti e materiali biografici, pur a volte nella loro diversità, si vedano, tra gli altri, Beer 1923; Berryman 1950; Gilkes 1960; Stallman 1973; Benfey 1992; Sufirin 1992; Wertheim, Sorrentino 1994; Wertheim 1997; Gullason 2002; Sorrentino 2014.



cadere, però, almeno all'apparenza, o per mancanza di prove certe, secondo i biografi, nella morsa della dipendenza propriamente detta (Wertheim 1997, 56, 67-70, 193-194, 251, 297-298).

Questo ulteriore lato oscuro della vita del giovane *bohémien* non deve essere sfuggito alla giovane artista in Inghilterra, e deve avere in qualche modo influito sulla scelta e sull'impiego del piccolo oggetto di legno con cui, nel gioco di parole col cognome dell'autore (Crane, "gru", sia animale che macchinario), ha costruito una fotografia della cui esistenza ho appreso direttamente dalla rivista d'arte su cui è stata poi pubblicata:



Fig. 23 – © Ippolita Altea Nori, *Crane* (2013), *Level 25 Artjournal* 10, Aug. 26, 2014, 34-35

Quest'opera non è mai svanita dalla mia mente, richiamata ogni qual volta tornavo a Crane per addentrarmi in qualche altra dimensione del suo anticonformismo attivo, a fronte delle apparenze perbeniste dell'America, urbana e non, come ad esempio la disinibita inchiesta con cui, nel suo reportage "Opium's Varied Dreams" (1896), mette il paese e la sua metropoli di fronte all'evidenza della diffusa assunzione di oppio, diventata quindi dipendenza ("habit") e assurgendo anch'essa, tra le altre cattive abitudini, alla dignità di vizio comune degli americani "bianchi":

Opium smoking in this country is believed to be more particularly a pastime of the Chinese, but in truth the greater number of smokers are white men and white women. [...] There are 25,000 opium-smokers in the city of New York alone. (Crane 1984, 853)

Si crede che fumare oppio in questo paese sia un passatempo dei cinesi, ma in verità il numero più alto di fumatori è costituito da uomini bianchi e donne bianche. [...] Ci sono 25.000 fumatori di oppio nella sola città di New York.

Dallo sfondo in cui è sempre restata, senza scomparire, questa fotografia è poi dolorosamente riemersa un giorno per intrecciarsi con altre due piccole fotografie in formato tessera apparse sui giornali locali: le fotografie di un volto che non conoscevo ma che potevo aver



visto, dovevo aver visto. Dopo un po' di tempo, la sovrapposizione di immagini si è infine, e altrettanto dolorosamente, tradotta in parole, quasi a conferma del fragile equilibrio tra bianco e nero, luce e tenebre, lato luminoso e lato buio della vita, che come tale, in tutta la sua precarietà e inaccessibilità, si manifesta all'improvviso sulla scia di un accadimento che cambia tutto e irreversibilmente, scuote la piccola comunità di appartenenza o prossimità, di cui forse non c'è mai tempo di curarsi abbastanza, di cui forse si dà troppo per scontata la stabilità e la normalità in una presunta, ininterrotta continuità degli eventi e del tempo:

“Collegio Mortati, Via Martiri della Libertà”

Poi i giornali, e due foto del tuo volto:  
sorridente in una, nell'altra assorto.  
Devo averti visto attraversare  
l'atrio o prendere un libro in biblioteca,  
o forse scendere la doppia scala  
ad ala del Valadier verso le aule  
sul cortile, in uno dei nostri tanti  
giorni qualunque a Palazzo Ugolini.

Ti hanno trovato in stanza, sola, fredda  
a terra, nella quiete del mattino.  
Tutto intorno a quel tumulto, placato  
infine, di ago, fiala, e fazzoletto  
con il sangue, un ordine perfetto:  
la scrivania, la sedia, il letto intatto,  
dove non ti sei mai sdraiata, stanca,  
forse, di risvegliarti ancora all'alba.

Anche in questo caso, nella motivazione critica della scrittrice Cristina Marconi – giovane narratrice di spicco che ha da tempo lasciato l'Italia, autrice del romanzo *Città irreale*, Premio Rapallo Opera Prima 2019, tra gli altri ricevuti, oltre che nella dozzina dello Strega – con cui a questa lirica è stato assegnato il Premio letterario nel Concorso internazionale di “Scrittura poetica in lingua italiana a Cambridge”, Inghilterra (18 luglio 2020)<sup>13</sup>, ritorna una fruizione che sottolinea il rapporto tra letteratura e arte visuale nell'inquadratura fotografica: “*Collegio Mortati, Via Martiri della Libertà* è la precisa e nitida fotografia di un istante, quello in cui la vita quotidiana si ferma e si cristallizza intorno a un evento tragico, uscendone per sempre trasfigurata”. Per una coincidenza insondabile, come ho avuto modo di rilevare in seguito, la copertina di *Città irreale* – un sofisticato testo narrativo sulla Londra dei giovani italiani all'estero, dalla costruzione di stampo in parte anche eliotiano, sia nel montaggio delle sequenze che nei più immediati richiami intertestuali (a partire dalla “Unreal city” della *Waste Land* passando per l'*incipit* di “Ash-Wednesday” fino al “Love Song” di Prufrock) – d'altronde riproduce la fotografia di una fotografia: uno scatto di Sean De Burca che, con una classica *mise en abyme*, sul lungofume del Tamigi, mentre Londra resta sfocata sullo sfondo, pur con i suoi monumenti più rappresentativi ben visibili e riconoscibili, mette a fuoco una giovane in primo piano

<sup>13</sup> Il Concorso intitolato “casomaiAdesso”, a testimonianza della vitalità culturale e dell'impegno intellettuale degli italiani all'estero, è stato coraggiosamente organizzato da *Inter Amnia / Between the Rivers*, Centro servizi linguistici, eventi culturali e supporto sociale (aprile-luglio 2020).

che sta scattando a sua volta una foto. È immaginando questa sintonia, per chiudere questo anomalo resoconto confessionale, che mi permetto allora di proporre qualche altro passo del commento critico:

[...] Brillante la scelta di iniziare con *poi i giornali*, come a ritagliare una sfera privata in cui esiste la rassicurante consuetudine dei *giorni qualunque*, interrompendo subito dopo quel senso di familiarità con un *devo avverti visto attraversare* dubitativo. [...] Di grande efficacia il contrasto tra il ricordo del mondo esterno, la precisione e la musicalità con cui viene rievocata “la doppia scala ad ala del Valadier verso le aule” – un’immagine di volo, delicatamente riferita alla morte – e la cupezza tagliente della seconda parte, in cui l’ariosità degli spazi comuni viene lasciata fuori dalla stanza in cui giace la ragazza circondata dai suoi strumenti di morte “in un ordine perfetto”. È infine perfetta l’immagine del letto intatto, incapace di sanare una stanchezza che ha avuto bisogno di cercare un altro tipo di sonno. *Collegio Mortati, Via Martiri della Libertà*, con il suo titolo informativo eppure così perfettamente evocativo, è un componimento di grande compiutezza formale, estremamente commovente nel suo immortalare per sempre lo sgomento dei lutti giovanili e l’inevitabile crepa che la morte, soprattutto se in qualche modo provocata – qui l’ago e la fiala fanno pensare sia all’uso di droga che al suicidio – lascia in maniera indelebile nella mente di chi non è ancora abituato a vedere ombre nella mattina solare e fattiva della vita.

Un tributo più all’autrice che l’ha vergata, ovviamente, come negli altri casi sopra riportati dei colleghi italianisti di Verona, che non un autocompiacimento per la poesia che l’ha ricevuta, conservo questa motivazione con il ricordo di ciò che ho pensato (tecnicamente) e detto (emotivamente) subito dopo averne ascoltato la lettura in diretta “zoom” alla premiazione: una motivazione che, a sua volta, può essere letta e fruita come una vera e propria meta-fotografia che cattura e sintetizza le dinamiche del continuo rapporto ermeneutico e creativo (quella “trasmutazione” dei segni che non a caso Jakobson definiva “interpretazione”) tra arte verbale e arte visuale.

#### *Riferimenti bibliografici*

- Anderson Sherwood (1926), “Introduction”, in Crane 1925-1927, vol. XI, xi-xv.  
 Beer Thomas (1923), *Stephen Crane. A Study in American Letters*, New York, Knopf.  
 Benfey Christopher (1992), *The Double Life of Stephen Crane*, New York, Knopf.  
 Benjamin Walter (1997), *Sul concetto di storia*, trad. e cura di Gianfranco Bonola, Michele Ranchetti, Torino, Einaudi. Ed. orig. (1991 [1974]), “Über den Begriff der Geschichte”, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. I, Teil 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 691-704 e, per le note redazionali contenenti la lettera a Gretel Adorno, Bd. I, Teil 3, 1223-1266 [1226].  
 Bercovitch Sacvan, ed. (1994-2005), *Cambridge History of American Literature*, New York, Cambridge UP, 8 vols.  
 Berryman John (1950), *Stephen Crane*, New York, Sloane.  
 Cather Willa (2018), *A Collection of Stories, Reviews and Essays*, Frankfurt, Outlook.  
 Crane Stephen (1895), *The Black Riders and Other Lines*, Boston, Copeland and Day.  
 — (1896), *Legends*, con illustrazioni di Mélanie Elisabeth Norton, *The Bookman*, vol. 3, 206.  
 — (1899), *War is Kind*, New York, F.A. Stokes Co.  
 — (1925-1927), *The Work of Stephen Crane*, ed. by Wilson Follett, New York, Knopf, 12 vols.  
 — (1930), *The Collected Poems of Stephen Crane*, ed. by Wilson Follett, New York, Knopf.  
 — (1969-1975), *The Works of Stephen Crane*, ed. by Fredson Bowers, Charlottesville, University of Virginia Press, 10 vols.  
 — (1971), *The Poems of Stephen Crane. A Critical Edition*, ed. by Joseph Katz, New York, Cooper Square Publishers.  
 — (1972), *The Complete Poems of Stephen Crane*, ed. by Joseph Katz, Ithaca, Cornell UP.

- (1984), *Poetry and Prose*, ed. by J.C. Levenson, New York, The Library of America.
- (1988), *The Correspondence of Stephen Crane*, ed. by Stanley Wertheim, Paul Sorrentino, New York, Columbia UP, 2 vols.
- (2011), *The Complete Poems*, ed. by Christopher Benfey, New York, The Library of America.
- Fitzgerald F.S. (1965), *Letters to His Daughter*, ed. by Andrew Turnbull, New York, Scribner's Sons.
- Garland Hamlin (1914), "Stephen Crane As I Knew Him", *The Yale Review*, vol. 3, 494-506.
- Gilkes Lillian (1960), *Cora Crane. A Biography of Mrs. Stephen Crane*, Bloomington, Indiana UP.
- Gullason T.A. (2002), *Stephen Crane's Literary Family. A Garland of Writings*, Syracuse, Syracuse UP.
- Heidegger Martin (1990 [1972]), *Introduzione alla metafisica*, trad. di Giuseppe Masi, presentazione di Gianni Vattimo, Milano, Mursia. Ed. orig. (1983 [1953]), *Einführung in die Metaphysik (Sommersemester 1935)*, hrsg. von Petra Jaeger, Gesamtausgabe 40, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- Hoffman D.G. (1957), *The Poetry of Stephen Crane*, New York, Columbia UP.
- Howe DeWolfe M.A. (1896), "Six Books of Verse", *Atlantic Monthly*, vol. 68, 267-272.
- Howells W.D. (1896), "Life and Letters", *Harper's Weekly*, vol. 40, 79.
- Hubbard Elbert (1896), "As to the Man", *The Roycroft Quarterly*, vol. 1, 16-26.
- Jakobson Roman (1987), *Language in Literature*, ed. by Krystyna Pomorska, Stephen Rudy, Cambridge, Harvard UP.
- Linson Corwin K. (1903), "Little Stories of 'Steve' Crane", *Saturday Evening Post*, vol. 175, 19-20.
- (1958), *My Stephen Crane*, ed. by E.H. Cady, Syracuse, Syracuse UP.
- Lowell Amy (1926), "Introduction", in Crane 1925-1927, vol. VI, ix-xxix.
- Marconi Cristina (2019), *Città irreali*, Milano, Ponte alle Grazie.
- 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*, vol. 14, n. 3, 148-152.
- Nori Giuseppe (2004), "Stephen Crane: I cavalieri neri e altri versi", *Trame di letteratura comparata*, voll. 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 dell'Università di Macerata*, vol. 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, Ila Palma, 95-116.
- (2017a), "Dagli imagisti morti alla morte dell'Imagismo: intertestualità e lirica d'amore in Pound e Amy Lowell", *Letterature d'America*, vol. 164, 49-80.
- (2017b), "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.
- (2018), "Senza tempo", in *Antologia del 6° Concorso Nazionale di Poesia "Luciano Nicolis"*, a cura del Circolo artistico culturale "La Carica", Villafranca di Verona, 29.
- (2019a), "San Filippo e Pentecoste", in *Antologia del 7° Concorso Nazionale di Poesia "Luciano Nicolis"*, a cura del Circolo artistico culturale "La Carica", Villafranca di Verona, 32.
- (2019b), "'They make me see pictures'. La poesia di Stephen Crane tra arte verbale e cultura visuale", *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, vol. 8, 435-453, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-10998.
- Nori Ippolita Altea (2011-2019), "Portfolio Altea Nori", *Vogue Italia*, <<https://www.vogue.it/en/photovogue/portfolio/?id=12149>> (11/2020).
- (2014), "Cover Artist Altea Nori", *Level 25 Artjournal*, vol. 10, 30-39, <[https://issuu.com/level25artjournal/docs/level25artjournal\\_issue10pdf\\_norico](https://issuu.com/level25artjournal/docs/level25artjournal_issue10pdf_norico)> (11/2020).
- Peaslee Clarence Loomis (1896), "Stephen Crane's College Days", *Monthly Illustrator and Home and Country*, vol. 13, 27-30.
- Peck H.T. (1895), "Some Recent Volumes of Verse", *The Bookman*, vol. 1, 254-256.

- Sandburg Carl (1916), "Letters to Dead Imagists", in Id., *Chicago Poems*, New York, Holt, 176.
- Shay Felix (1926), *Elbert Hubbard of East Aurora*, New York, Wise and Co.
- Sorrentino Paul (2014), *Stephen Crane. A Life of Fire*, Cambridge, Harvard UP.
- Stallman R.W. (1973), *Stephen Crane. A Biography*, New York, Braziller.
- Stedman E.C., ed. (1900), *American Anthology 1787-1900*, Boston, Houghton Mifflin.
- Sufrin Mark (1992), *Stephen Crane*, New York, Atheneum.
- Weatherford R.M., ed. (1973), *Stephen Crane. The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Wells H.G. (1900), "Stephen Crane: From an English Standpoint", *The North American Review*, vol. 171, 233-242.
- Wertheim Stanley (1997), *A Stephen Crane Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press.
- Wertheim Stanley, Paul Sorrentino, eds (1994), *The Crane Log. A Documentary Life of Stephen Crane, 1871-1900*, New York, G. K. Hall & Co.
- Wolosky Shira (2004), "Poetry and Public Discourse, 1820-1910", in Bercovitch 1994-2005, vol. IV, 145-480.
- Witherbee S.A., comp. and ed. (1898), *Spanish-American War Songs. A Complete Collection of Newspaper Verse during the Recent War with Spain*, Detroit, Witherbee.
- Wyatt Edith (1915), "Stephen Crane", *New Republic*, vol. 4, n. 45, 148-150.