

TRITTICO MEDITERRANEO: PROSPETTIVE DAL SECONDO NOVECENTO*

Andrea Mariani

1. PREMESSA

Chi volesse dedicarsi a una nuova ricognizione diacronica delle prospettive sul Mediterraneo offerte dalla storia, dalla cultura e dall'immaginario artistico e letterario di Gran Bretagna e Stati Uniti (non sono mancati contributi di alto livello in tal senso, che hanno variamente messo a fuoco i tempi, i luoghi e i contesti), dovrebbe risalire molto indietro nel tempo, a epoche in cui l'identità stessa delle due nazioni si stava faticosamente (non senza contraddizioni e peccati originali) formando. Per quanto riguarda la storia inglese, non potrebbe non rifarsi almeno alla spedizione in Terrasanta di Riccardo Cuor di Leone e, più che alla sua abilità di condottiero durante la Terza Crociata, alla sua capacità diplomatica, che gli permise, dopo aver espugnato San Giovanni d'Acri, di intavolare fruttuose trattative col Grande Saladino e di ottenere (evidentemente per merito di reciproche aperture e di sincere disponibilità al dialogo interculturale) quella tregua triennale che gli dette modo (dopo l'avventuroso viaggio di ritorno, romanzato da Walter Scott e reso fruibile all'attuale pubblico dei *mass media* dai film e dai cartoni animati dedicati a Robin Hood e alla sua leggenda) di consolidare il trono minacciato dal fratello Giovanni. Per quanto riguarda la letteratura, si dovrebbe ricollegare alle fortunate spedizioni in Italia di Geoffrey Chaucer, col suo ritorno in patria arricchito

* Mi fa piacere dedicare questo saggio al carissimo amico e collega Leo Marchetti, *co-editor* del presente volume, nel giorno in cui, dopo una lunga carriera interamente vissuta con spirito di servizio nei confronti degli studenti e delle istituzioni, va fuori ruolo, augurandomi che continui ad accompagnarci con la sua sensibilità, signorilità e intelligenza (Pescara, 1 marzo 2014).

dall'esperienza dell'armoniosa interazione fra commerci, cultura, istituzioni e proiezioni internazionali (soprattutto verso Oriente), che costituiva il tessuto vitale delle principali città italiane, fra cui, *in primis*, le due da lui sicuramente visitate: Genova e Firenze. Esperienza cui si aggiungevano il prezioso carico dei documenti e delle notizie relative a Dante, Petrarca, Boccaccio, e le pagine dei grandi autori italiani amorevolmente copiate e chiosate, nelle quali il Mediterraneo e l'eredità delle culture fiorite attorno al suo bacino emergevano come elementi primari¹.

Pochi anni dopo le Barbary Wars, un altro tipo di Mediterraneo entrava nella cultura statunitense grazie a quel primo, singolarissimo emigrante di lusso che fu Lorenzo Da Ponte, che portava con sé, nel modesto bagaglio con cui sbarcò a Philadelphia nel 1805, le partiture del *Don Giovanni* di Mozart e del *Barbiere di Siviglia* di Rossini. Tali opere furono, a prezzo di enormi fatiche personali, e con alterne fortune economiche, messe in scena a New York da Da Ponte stesso e dai suoi primi collaboratori, e segnarono l'inizio della fortuna dell'opera lirica in America; una forma di spettacolo che, con buona pace dei permanenti sospetti degli eredi dei puritani nei confronti del teatro e, in genere, di ogni tipo di *performative art*, passò di successo in successo e, nel breve volgere di un decennio, non fu più considerata un *import good*.

Per quanto riguarda la storia degli Stati Uniti, dopo aver accennato, *en passant*, al fatto che l'eroe prototipico della futura nazione, Captain John Smith, aveva, in una prima fase della sua vita, combattuto contro i turchi e, preso prigioniero in Ungheria, era a lungo vissuto a Costantinopoli, donde era fuggito non senza portarsi appresso utili memorie di esperienze transculturali, vale la pena ricordare che, meno di vent'anni dopo la conclusione della Guerra d'Indipendenza, la giovane nazione, per quanto economicamente fragile, a causa delle spese sostenute per il conflitto con la madrepatria, reputò indispensabile investire ingenti somme dal bilancio federale per difendere i propri traffici nel Mediterraneo dalla pirateria esercitata dagli stati barbareschi, dal sultano del Marocco e dai *bey* di Algeri, Tunisi e Tripoli. Investimento da cui ebbero origine, da un lato, il primo nucleo dell'American Navy, che tanta parte avrebbe avuto (diversi decenni dopo) nell'affermazione della potenza e dell'imperialismo americano e, dall'altro, le due Barbary Wars (1801-1805 e 1815-1816), che dimostrarono precocemente la volontà e la capacità della nazione di gestire imprese militari in scacchieri lontani, apparentemente marginali rispetto

¹ Palacios 1994. Si veda anche la mostra *Dante e l'Islam*, alla Biblioteca di Via Senato a Milano (novembre 2010).

alle necessità vitali della nuova entità statale. Le motivazioni di tali guerre risulteranno più chiare se viste nel contesto del successo dei drammi di Susanna Haswell Rowson (*Slaves in Algiers*, 1794) e Royall Tyler (*The Algerine Captive*, 1797)², drammi non meno patriottici di quelli dedicati alla Guerra d'Indipendenza o alle French and Indian Wars, e dell'interesse per l'Oriente manifestato ancor prima (ovviamente in senso oppositivo) da Cotton Mather e Edward Taylor. Nel caso di questi ultimi, tuttavia, si parla, propriamente, di interesse per l'Oriente, e non per il Mediterraneo, ossia di quella forma di esotismo inverso che tendeva a dimostrare, anzi dava addirittura per scontata, l'assoluta superiorità del mondo occidentale, cristiano, e dell'episteme relativa, di eredità biblica, rispetto a un generico Oriente usato, già allora, come polo antitetico, in una dialettica oppositiva degna della ben più recente teoria del *clash of civilizations*.

L'arrivo in America della Siviglia e della Spagna di Don Giovanni non già direttamente da Tirso de Molina, ma via Beaumarchais, Mozart e Rossini, offre l'occasione per riflettere sulla precoce presenza di un Mediterraneo ibrido e stratificato, esotico e antifrastico, progetto più o meno consapevolmente mediato dalle culture europee di maggior prestigio, tramite testi che più *palinsesti* non potrebbero essere. Testi che riflettevano mode e gusti in rapida evoluzione, stereotipi di lontana origine, atteggiamenti ideologici manipolatori, visioni politicizzate e intenzioni colonializzatrici e che, valicando l'Atlantico e insediandosi nel contesto nordamericano, non perdevano tali connotati, pur acquisendone, lentamente, altri. Queste, e simili, operazioni, come si sa, sono state messe a fuoco, negli ultimi decenni, soprattutto per quanto riguarda la visione esotizzante del Mediterraneo orientale e del mondo islamico, dalla critica post-coloniale, Edward Said in testa³. Ma già erano state denunciate, o implicitamente contraddette, dall'atteggiamento di ben diversa apertura che si riscontra nelle pagine degli autori del Rinascimento americano.

Soprattutto per merito del Trascendentalismo e della fortuna del pensiero orientale, che ne era stata una delle sue fonti primarie⁴, le menti più attente e libere d'America, nel momento stesso in cui proclamavano la necessità di affrancarsi dal peso della tradizione e della cultura europea, ne riconoscevano la fondamentale importanza, proclamando, anzi, la necessità di aprirsi a sempre nuovi orizzonti culturali. Per Emerson, che nelle

² Bottalico 2014

³ Said 1978; Kabbani 1994; Edwards 2000.

⁴ Zolla 1963. Per la generazione precedente al Trascendentalismo, si veda, nel presente volume, il saggio di Cristina Giorcelli su Washington Irving.

sue poesie cita con ammirazione e invidia la libertà dei nomadi arabi nelle loro tende («Give All to Love») e «the swirling darvishes», le Piramidi e la cupola di San Pietro in Roma («The Problem»), si rimanda al saggio di Giuseppe Nori incluso nel presente volume. Per Thoreau basterà citare la famosa esortazione: «[...] be a Columbus to whole new continents and worlds within you, opening new channels, not of trade, but of thought»⁵. Thoreau, Whitman e Poe non visitarono mai il Mediterraneo, eppure esso fu sempre presente all'interno della loro *Weltanschauung*, come concetto e come realtà storica. Si veda come Whitman, ideologicamente poco propenso ad abbandonarsi a entusiasmi orientalisti, cantasse l'arrivo dell'Oriente sulle sponde americane («to us then at last the Orient comes»⁶) e si congratulasse per la rinascita del Mediterraneo, come fondamentale via di comunicazione e di fratellanza fra i popoli, implicita nell'apertura del Canale di Suez («Passage to India»)⁷.

Analogamente inclusive e multiculturali saranno le prospettive degli scrittori più importanti della seconda metà dell'Ottocento, dei viaggiatori meglio attrezzati a dialogare col diverso, come Henry Adams e John La Farge (per Henry James basterà ricordare il viaggio mediterraneo di Isabel Archer, in *Portrait of a Lady*), dei geologi come Louis Agassiz e Raphael Pumpelly, dei naturalisti come John Muir, degli antropologi *ante litteram* e di quei non rari esploratori i cui progetti non coincidevano con una volontà di possesso ed espropriazione. Sicché, sulla scorta di Fred Moramarco⁸, si potrebbe proporre, non come alternativo, ma come fruttuosamente complementare rispetto all'asse nord-atlantico, un asse medio-atlantico che, penetrando nel *mare nostrum* non già per appropriarsene violentemente, ma per rendergli omaggio, potesse negoziare con la visione mediterraneocentrica del mondo, per ascoltarlo come una voce (è il poeta della New York School Kenneth Koch che parla, appunto, del Mediterraneo come di «a voice»⁹). E si legga come vede e sente il Mediterraneo Dev Evans, il protagonista di *A Voyage to Pagany* di William Carlos Williams:

To him the sea was the grave of all his cares, the one power hopelessly subtle and uncontrolled, unbeaten [...] limitless, filling the imagination roundly on all sides, supporting, buoyant, satisfying.¹⁰

⁵ Thoreau 1974, 560.

⁶ Whitman 1982, 383.

⁷ Giordano 1978, 18.

⁸ Moramarco 1998.

⁹ Koch 1969.

¹⁰ Williams 1928.

Ma in queste pagine ho scelto di adottare un taglio geografico, più che storico-cronologico. Naturalmente, anche in questo senso, se si volesse essere esaustivi, non basterebbero le pagine di un'intera monografia. Si dovrebbe partire dalla Gibilterra evocata nelle pagine finali del monologo di Molly Bloom nell'*Ulisse* joyciano:

The Spanish girls laughing in their shawls and their tall combs [...] the Greeks and the Jews and the Arabs and the devil knows who else [...] and the poor donkeys slipping half asleep [...] and the old castle thousands of years old yes and those handsome Moors all in white and turbans like kings [...] and Ronda with the old windows of the posadas [...] and the night we missed the boat at Algesiras [...] and the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens [...] when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used [...] and how he kissed me under the Moorish wall [...]

e proseguire con la Palma di Maiorca di Robert Graves, la Camargue di *The Garden of Eden* di Hemingway, la Costa Azzurra/French Riviera di *Tender Is the Night* di Fitzgerald, la riscrittura modernista del Mediterraneo omerico nei *Cantos* di Pound, la Capri di Bayard Taylor (*A Week in Capri*), Romaine Brooks, Compton Mackenzie¹¹ e Jay Parini (*The Apprentice Lover*, 2007)¹², la Costiera Amalfitana di Gore Vidal, il Tirreno di D.H. Lawrence (*Sea and Sardinia*), la Malta di Coleridge e Washington Allston, la Sicilia di Emerson, la Zante di Poe (immaginata e reinventata come «fior di Levante» sulla scorta di Foscolo e delle «Isles of Greece» di Byron), la Bisanzio di W.B. Yeats, la Beirut di Khalil Gibran e della scuola siro-americana, la Terrasanta di Melville (*Clarel*) e di Twain (*The Innocents Abroad*), l'Alessandria di Laurence Durrell (*The Alexandria Quartet*), l'Egitto di H. D. (*Helen in Egypt*) e di Norman Mailer (*Ancient Evenings*), per concludere, circolarmente, il periplo con la Tangeri di Paul Bowles e Tennessee Williams; escludendo, per eccesso di documentazione, almeno Venezia, Firenze, Napoli e Roma, che peraltro fanno parte piuttosto del discorso sul *Grand Tour*, che presenta fatti, archetipi culturali e concetti ben distinti rispetto alla scoperta e all'esplorazione, al pellegrinaggio esotizzante e al «sentimental journey» nel Mediterraneo.

Per evitare di sovrapporre il mio contributo alle tematiche trattate dagli altri saggi, che si occupano fondamentalmente di XIX secolo con qualche incursione fino alla prima metà del Novecento, mi limiterò a tre

¹¹ Durante 2000.

¹² Aldrich 1993. Si veda anche la mostra al Nicholson Museum dell'Università di Sydney, *Classical Fantasies: The Age of Beauty, from Naples to Capri* (febbraio 2009).

case studies: tre testi di tre autori della seconda metà del XX secolo, compresi, temporalmente, fra il 1982 e il 1988, che mi paiono particolarmente significativi. Prima di tutto, perché in essi si ripropongono, seppure con ennesime variazioni, gli stessi antichi miti ereditati dalle generazioni precedenti: che, come tutti i grandi miti, continuano a funzionare, posseggono un'infinita capacità di comunicazione, costituiscono (secondo l'analisi di Alicia Suskin Ostriker) paradigmi pubblici e privati, riflettono le dinamiche dell'inconscio individuale, collettivo e politico, implicano e includono *consent* e *dissent*, e possono, quindi, essere interpretati secondo le coordinate culturali tradizionali o secondo punti di vista spiazzanti e sovversivi¹³. In secondo luogo, perché ci presentano, contemporaneamente, visioni del Mediterraneo (soprattutto della Grecia, ma non solo) in perfetto (per quanto, a volte, precario) equilibrio fra la permanenza dell'aura neo-classica, tardo-romantica, della linea Shelley-Keats, e le tensioni della contemporaneità (con qualche inquietante premonizione del turismo di massa), le pulsioni globalizzanti e le manipolazioni post-moderne.

2. WILLIAM S. MERWIN, «LA PIA»

I legami di William S. Merwin col Mediterraneo risalgono agli anni della sua giovinezza, molti dei quali trascorsi a Palma di Maiorca, come istitutore del figlio di Robert Graves. Altri lunghi, piacevoli anni, li trascorse in Francia, in parte a Parigi, che certo non può dirsi una città mediterranea, in parte nella France du Midi, nella Langue d'Oc, «one of the most unfathomable regions [...] of the French countryside»¹⁴, limitrofa al Roussillon e, quindi, al bacino del Mediterraneo. La recente, imponente raccolta delle sue poesie, significativamente intitolata *Migration: New and Selected Poems*¹⁵, è ricca di versi dedicati al mare (cui è associato spesso il concetto di esilio/migrazione/trasferimento), anche se non sempre al nostro mare, e ai miti che l'hanno reso così denso di valori simbolici. Basterebbe riprendere «Odysseus», per confrontarci con una potentissima re-invenzione dell'eroe omerico, cui non è estranea la lezione dantesca. Il Mediterraneo di questo ennesimo *avatar* di Ulisse non è popolato da dèi, mostri e popoli barbari, come quello di Omero, ma neanche illuminato

¹³ Ostriker 1993, 28.

¹⁴ Cfr. retro di copertina, Merwin 1992.

¹⁵ Merwin 2005.

dalla luce del mondo ellenico arcaico, né benedetto dal profumo delle sue spiagge, ove può capitare di incontrare Nausicaa. Costellato di isole invitanti (ma quale di esse è Itaca?), ognuna con una donna che lo vorrebbe possedere per sempre (ma quale di loro è Penelope?), non si offre a una cartografia di rotte verso casa; il viaggiare stesso è vissuto come tradimento, e il senso di colpa fa sì che, alla fine, «it was the same whether he stayed / Or went»¹⁶. Il grande specchio d'acqua è tutt'altro che vario e infinitamente sorprendente, anzi sempre uguale e indistinto; nel suo seno si naviga più nel tempo che nello spazio («As though he had got nowhere but older»)¹⁷. È un mare oscuro, frutto della scoperta freudiana dell'«oceanic feeling», in cui l'eterno esule vaga senza coordinate, senza ricordare la meta. Non già, dunque, il vasto palcoscenico di un desiderato e doveroso *nóstos* (si pensi all'Ulisse di Dante e al «debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta»), bensì un bacino *chiuso* in tutti i sensi, in cui si sente imprigionato l'animo, altrettanto chiuso, di un moderno anti-eroe¹⁸.

Ma dedichiamoci piuttosto alla lettura di un testo di prosa, il pezzo (che dimostra, a mio parere, l'altezza cui giunge Merwin non solo nella produzione lirica, che gli ha meritato due Pulitzer, e tutti gli altri possibili premi letterari, ma anche nel genere del saggio autobiografico) intitolato a Pia de' Tolomei, in *Unframed Originals* (1982)¹⁹: splendido esempio della funzione che il Mediterraneo svolge, non già in alternativa, ma in piena collaborazione con altri agenti, per la costruzione di un discorso perfettamente equilibrato e per la ri-costruzione di un evento, di un momento particolarmente significativo nella coscienza dell'autore. Il Mediterraneo entra subito in scena, con la vivace descrizione sinestetica di una piazza di Salonico in una radiosa giornata di settembre; troviamo, inizialmente, tutto quello che ci aspettiamo, i bar affollati di turisti, il lungomare, le voci dei presenti, i profumi:

Waiters stand in doorways behind me, their white sleeves reflecting the gleam of the harbour where the pink hazy sun will set before long. Their hair moves in the breeze that smells of the harbour and of flying puffs of tobacco smoke.²⁰

¹⁶ *Ivi*, 221.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Per altri miti mediterranei in Merwin, si vedano, in Merwin 2005, le poesie «The Gods» (120-121), «The Jugment of Paris» (150-152), «Sibyl» (199-200).

¹⁹ Merwin 1982.

²⁰ *Ivi*, 191.

Tuttavia il lettore viene subito indirizzato verso aspettative ben più alte che non la semplice resa, per quanto efficace, di un momento di *local color*. Il primo di una lunga serie di *flash back* ci porta indietro negli anni e ci invita a immaginare la stessa città dieci anni prima, con meno turisti, ma con gli amministratori locali dediti a un'insensata furia rinnovatrice (in vista di una qualche Esposizione, che non sappiamo se mai ebbe luogo, e con quali esiti) che non risparmia alcun edificio posteriore alla caduta dell'Impero Bizantino. Lo sdegno dell'autore per tale speculazione, espresso incisivamente nelle pagine, si trasmette senza sforzo al lettore, preparandolo alle ben più impegnate battaglie ecologiste che Merwin sosterrà a partire dagli anni Novanta²¹.

Il ritorno al presente ci porta a passeggiare in luoghi lontani dal centro, dove la città, più ombrosa, semideserta, può ancora apparire fuori dal tempo, ancorata alle chiese ortodosse e ai pochi monasteri sopravvissuti (per esempio, quello di Aghios Nikolaos Orphanos):

I made my way, in the afternoon, through the winding streets up on the hill, where the old neighbourhoods, the cobbles and overhanging upper stories, still survive.²²

La visita al monastero ci costringe a uno scarto, questa volta, non temporale ma spaziale, e ci collega al ricordo di altri monasteri, più che mai interni, isolati, al confine fra Grecia, Jugoslavia e Albania, visitati dal soggetto prima di arrivare a Salonico: davvero un angolo del Mediterraneo ben poco sfruttato letterariamente ma, di nuovo, molto ben descritto. Il paesaggio è diversissimo, dominato dal verde dei pascoli e dei boschi, dall'azzurro assai più tenue di un lago. Il fatto che si tratti di un'area al confine fra tre stati rende gli spazi condivisi, omogenei, sia fisicamente, sia antropicamente (in quanti luoghi del Mediterraneo si riscontrano culture di confine, finché i confini sfumano, dimostrando la loro arbitrarietà). Ed ecco che il testo, seguendo il filo di un pensiero che è anche sentimento dello spazio, ci presenta, nella sua aspra, singolare bellezza davvero fuori del tempo, il Monte Athos, coi suoi scorci pittoreschi, i dirupi, le scogliere a picco sull'Egeo e, di nuovo, la miriade di monasteri: tutti simili e tutti diversi. E simili e diversi sono i monaci, tutti descritti come laboriosi: capaci, senza sforzo né ostentazione, di unire le attività manuali alle attività di preghiera, uomini in cui si può leggere la quintessenza di un animo mediterraneo schivo e cordiale a un tempo. Sono tutti ospitali,

²¹ Merwin 2004, 167-198.

²² *Ivi*, 194.

come vuole l'antica tradizione omerica, per la quale lo straniero è sacro, ma fisicamente paiono disomogenei (alcuni sembrano pirati di sangue ottomano e dimostrano, quindi, la felice commistione etnica non solo di antica, ma anche di più recente data), incapaci di parlare una lingua straniera, eppure comunicativi e vitali, uomini di mondo nonostante il totale isolamento.

All'interno del monastero di Sant'Anna il poeta viene colto, con tenerezza mista ad ansia, dal pensiero della madre, che si chiama Anna. La donna, anziana e sola, in America, lotta con una salute improvvisamente malferma. Il senso di colpa per non aver rinunciato al viaggio traspare evidente. Il soggetto cerca una compensazione nella scrittura (relativamente lunga e dettagliata: 13 pagine sul totale di 34) della storia della vita di Anna, di quella dei suoi genitori e persino dei nonni. La ricostruzione non è facile, in quanto, insieme a quanto la madre gli ha detto, il figlio mette in luce, con commozione e rammarico, le infinite reticenze che hanno reso il loro rapporto così lacunoso, assai meno ricco e gratificante di quanto avrebbe potuto essere, e il loro affetto così *implicito*:

She has been so secret, and I have grown up in the habit of being so reticent with her, that it cannot be easy now to find what we want to say to each other.²³

Chi scrive avverte che la madre sta per morire. La Grecia, con la tradizione dei suoi miti, la densità della sua storia, le tracce dell'antica rassegnazione al fato; con i suoi pensatori, da cui è nata la civiltà occidentale moderna, permette e facilita l'elaborazione preventiva di un lutto sentito come inevitabile. La tristezza dei pensieri, quando deve cedere il passo al prosieguo del viaggio impervio, trova il correlativo oggettivo nella descrizione del vento freddo che irrompe, della sera che si trasforma in notte, di un'estate che sembra finire d'un tratto, dei pericoli di sentieri rocciosi perduti e ritrovati a stento:

Below the hermitage I found more berries, a runnel of clear, icy water, and then the path again [...]. It was not the last time I lost it that day [...]. I had no map that showed the place. The upper slopes of the mountain were deep in cloud [...]. The ascent was so steep that occasionally I needed my hands on the ground in front of me, and I had to pause at shorter and shorter intervals for breath.²⁴

²³ *Ivi*, 204.

²⁴ *Ivi*, 221.

L'autore cerca un ancoraggio nella riflessione sulla figura di Maria, la Vergine, cui è dedicato l'intero Monte Athos (da cui, paradossalmente, ogni reale presenza femminile è bandita), con cui vengono bilanciati, finalmente, i ricordi di un'infanzia vissuta in un contesto patriarcale dominato dalla figura del padre, pastore presbiteriano, gran predicatore. L'iperproduzione verbale *orale* del marito aveva, quindi, in famiglia, reso obbligatorio per Anna il ruolo di moglie schiva e taciturna, e il figlio, assai più simile, caratterialmente, alla madre che al padre, aveva scelto la professione di poeta come quella di produttore di (poche) parole *scritte*: scelte con cura e usate con parsimonia, in versi brevi, icastici, a volte, addirittura talmente avari da apparire scarni²⁵.

Il passaggio successivo, un vero tocco da maestro, che gioca a piacimento coi piani logici e cronologici senza minimamente disorientare il lettore, lo invita a meditare su un'altra figura femminile, ancora più schiva e reticente, quella della dantesca Pia de' Tolomei, di cui si sottolineano la discrezione, la tenerezza nell'augurare al pellegrino Dante un buon ritorno, la signorilità, la riservatezza nell'accennare appena alla sua tragica fine:

La Pia begins by speaking out of her loss without saying anything about it [...] and Dante the poet, with his peerless sense of the value of every syllable, spends the whole of the next line developing, emphasizing, her reticence [...].²⁶

Con lei automaticamente si identifica il modello materno²⁷. A questo punto il discorso, che potrebbe apparire circolarmente concluso, ci offre un ulteriore aggancio al tema in oggetto, con l'entrata in scena di una tipica madre mediterranea che racconta al poeta, senza essere invitata, la sua storia (con un *páthos*, direi, più meridionale che mediterraneo, che contrasta fortemente con la reticenza di Anna Merwin e della Pia), lamentandosi di un figlio ingrato, che non l'ama e non la rispetta. In un francese imparato da giovane, umile immigrata, questa madre formula la domanda rimasta a lungo sospesa: «She asks me whether I love my mother». Il fatto che comunichino in una lingua straniera per entrambi aiuta i due interlocutori a dirsi cose mai espresse nella *loro* lingua. La risposta affermativa

²⁵ Solo a partire dalla fase centrale della sua produzione Merwin ha sostituito la sua poetica del *low profile* e della dizione scarna con una poesia fluente, che abolisce la punteggiatura e include la dimensione narrativa (Mariani 2007, 100-111).

²⁶ *Ivi*, 229.

²⁷ Per un più approfondito esame dei temi danteschi in Merwin, si veda Mariani 2000, 103-118.

arriva immediata, ma non sembra bastare, e il testo si chiude su una nota malinconica («I say 'Yes', blankly, and the word drops away into space»).

La madre, in effetti, muore in assenza del figlio, senza aver letto la cartolina che gli ha inviato in quei giorni. Non ci viene detto se il soggetto interrompe il viaggio per presenziare al funerale oppure, seguendo il dettame della madre, continua il suo itinerario in questo angolo del Mediterraneo in bilico fra tempi, climi, atmosfere, toni contrastanti²⁸.

3. JAMES MERRILL, «SAMOS»

Il Mediterraneo e, in particolare, di nuovo, la Grecia, scandiscono l'intera vita e percorrono l'intero macrotesto di James Merrill, costituendo uno degli assi che non vacillano della sua curva esistenziale, della sua riflessione ideologica, della sua poetica. A livello biografico, basterà ricordare che le prime visite al Mediterraneo orientale e i primi soggiorni ad Atene e nelle isole dell'Egeo risalgono agli anni Cinquanta (il poeta era poco più che ventenne), e furono vissuti come delle naturali e piacevoli evasioni durante il lungo soggiorno romano, poco più di un'estensione delle felici parentesi vissute a Capri, in quei trenta mesi (1950-1952) di rapida *Bildung* descritti, tanti anni più tardi, nelle pagine autobiografiche di *A Different Person* (1993)²⁹. Negli anni successivi, tuttavia, i regolari, prolungati soggiorni in Grecia acquistarono ben altro significato e si dimostrarono più che mai produttivi a livello artistico-letterario. In Grecia è ambientato il romanzo sperimentale *The (Diblos) Notebook* (1975)³⁰, un tentativo di trapiantare i climi e le atmosfere del *nouveau roman* francese su altre sponde. Alla Grecia, alle durature amicizie intellettuali, alle avventure sentimentali di breve o lunga durata, sono dedicate alcune delle poesie più belle della fase intermedia della sua produzione³¹. Ad Atene Merrill comprò una casa che fu non tanto una sua *seconda* casa, ma un'altra *prima* casa, che il poeta ha lasciato in testamento all'Amministrazione americana per-

²⁸ Può interessare il lettore sapere che Merwin si è trasferito, in piena maturità, alle isole Hawaii, ma in una casa molto sobria, con un giardino tutt'altro che lussureggiante, nell'isola di Maui, la meno toccata dal turismo di massa.

²⁹ Merrill 1993.

³⁰ Merrill 1975.

³¹ «Medusa», «Olive Grove», «Kyria Kleo», «After Greece», «Kostas Timpakianakis», «To My Greek», e così via, in Merrill 1982a.

ché sia messa a disposizione di giovani scrittori che intendono trascorrere lunghi periodi nella capitale ellenica.

La Grecia e l'intero universo culturale mediterraneo (dall'Egitto dei Faraoni alla Bisanzio di Yeats, dalla Roma classica alle versioni più singolari dei miti arcaici) affiorano continuamente, quasi ossessivamente, nel gran poema *The Changing Light at Sandover* (composto nell'arco di un ventennio, pubblicato in tre fasi, tra il 1976 e il 1982)³². Tale poema, che strutturalmente (e non solo) usa la *Divina Commedia* come modello, è diviso in tre grandi blocchi (*The Book of Ephraim*, *Mirabell* e *Scripts for the Pageant*, cui si aggiunge una coda: *The Higher Keys*), per un totale di circa 17.000 versi. La passione per *pattern* rigorosamente simmetrici, indispensabili a dare una solida struttura al coacervo di temi, personaggi, scenari, riflessioni metafisiche, esercizi di stile (perfettamente inseriti nell'estetica post-moderna)³³, che costituisce il *magnum opus*, si riscontra nell'ulteriore suddivisione interna a *Scripts for the Pageant* che, riproponendo la tripartizione dell'Ouija Board, presenta, appunto, tre sezioni: Yes, &, No. All'inizio della sezione intermedia, e quindi esattamente al centro del poema, compare «Samos», una canzone che si rifà agli schemi del *trobar clus* della lirica provenzale e delle rime petrose di Dante. È questa che rappresenta al meglio la straordinaria funzione *operativa* del Mediterraneo nel macrotesto merrilliano, fornendo l'occasione, i mezzi e i fini per la produzione di un testo che, ormai frequentemente scelto dalle antologie di poesia americana contemporanea, ci sentiamo di definire, senza mezzi termini, un capolavoro.

La poesia consta di 65 versi (generalmente endecasillabi, con occasionali decasillabi), suddivisi in cinque strofe di 12 versi l'una, più una sesta strofa di cinque versi. Quest'ultima ha come parole finali dei versi le cinque parole che ricorrono nelle finali di tutti i versi delle strofe precedenti: *sense*, *water*, *fire*, *land*, *light*. Nella prima strofa prevale in finale la parola *sense*, nella seconda *light*, nella terza *land*, nella quarta *fire*, nella quinta *water*. Si tratta, evidentemente, dei quattro elementi tradizionali della filosofia pre-socratica (terra, acqua, aria – *light* sostituisce *air*, ma coincide con essa, per essere luce e leggerezza insieme – e fuoco) con l'aggiunta di quel *senso* che ne permette la percezione e la piena esperienza. La funzione del Mediterraneo consiste proprio nell'offrire al soggetto (soprattutto a chi sia nato in luoghi e ambienti lontani e diversi, e sia stato educato in modo repressivo) la possibilità di esprimere la propria personalità, di

³² Merrill 1982b.

³³ Mariani 1993, 31-56.

sentire, provare, sperimentare, anziché solo pensare, ragionare, e di dare, tramite i *sensi*, un *sense* alle cose.

L'incipit è di rara bellezza:

And still, at sea all night, we had a sense
Of sunrise, golden oil poured upon water,
Soothing its heave, letting the sleeper sense
What inborn, amniotic homing sense
Was ferrying him - [...]

ed è già tutto qui il senso del Mediterraneo, della sua millenaria cultura, per il soggetto che lo attraversa, in un momento di magico, sospeso equilibrio psichico: nel lasciarsi portare, nell'affidarsi, nel limitarsi a contemplare, in una notte che conserva una stilla di luce del crepuscolo fino all'alba successiva, la meraviglia della superficie marina che pare lentamente respirare, in un movimento di lenta marea, ma che resta liscia come per un olio (*dorado*) versato per «lenirne il gonfiore». L'idea dell'olio (sacro ad Atena; in Merrill, uno dei simboli ricorrenti per definire la semplicità, la purezza, la sacralità della visione del mondo in Grecia e nel Mediterraneo), connotato come liquido denso, viscoso e curativo, permette il passaggio all'idea di liquido amniotico, protettivo, *homing*: adatto al viaggio per mare verso una patria, una casa, cui si giunge sani e salvi, guidati dall'infallibile sesto senso del radar, ma anche dall'altrettanto «unerring starlight». Finché tale casa/patria si materializza come porticciolo dell'isola del titolo: «[...] a single light / Croissant: the harbor glazed with warm pink light».

Le strofe successive tessono eleganti variazioni sul tema della scoperta di un luogo perfetto come ritorno a casa (scortati dalle mitiche figure di Castore e Polluce, i Dioscuri, «The twins of Sea and Land»), come approdo a un rifugio ove si potrà vivere senza condizionamenti, come riconoscimento (*anagnóresis*) di una Promised Land che finalmente si concede. L'accenno ai «leit- / Motifs of Loom and Wheel» richiama alla mente la tela di Penelope e l'eterno girare della ruota del fato, ovvero il senso profondo di un viaggio che ha una meta voluta dal destino, ma che è anche, in qualche modo, scelto dal soggetto. Più di un secolo prima E.A. Poe aveva cantato, in «To Helen», il fascino della bellezza e la funzione del femminile come quella di un vascello che «gently, o'er a perfumed sea, / The weary, way-worn wonderer bore/ To his own native shore»: uno spazio, fisico e metafisico, che alla fine si rivela, appunto, una Terra Promessa, anzi una «Holy-Land». E naturalmente, anche per lui, il mare che simboleggiava tale felice approdo era l'amniotico Mediterraneo greco, percorso da «those

Nicéan barks of yore», e in forte contrasto con quei «desperate seas» su cui, finora, aveva dovuto viaggiare il soggetto³⁴.

Della mitica isola di Samo, dominata dalle rovine del tempio di Era (ove, secondo Esiodo, Zeus e la sua consorte trascorsero una luna di miele che durò più di cento anni), Merrill non trascura di citare alcune coordinate storiche concrete, per esempio il fatto che è stata la patria, guarda caso, di Pitagora, il grande matematico, ma anche fondatore del pitagorismo, ossia di una delle prime scuole misteriosofiche del Mediterraneo. La figura di Pitagora che, trasferendosi dall'Egeo orientale in Egitto, e infine a Crotona, in Magna Grecia, diede inizio alla Scuola Eleatica, riassume in sé una triangolazione che rappresenta emblematicamente la formazione, già nel VI secolo a.C., di una straordinaria *koiné* culturale pan-mediterranea in cui il poeta si riconosce perfettamente.

L'approdo a un'isola così densa di significati non può coincidere con una pacificazione dei sensi, tutt'altro. Il Mediterraneo, anzi, *acuisce* i sensi, sviluppa la sensibilità, offre infiniti esempi di segni, grafemi, geroglifici, che devono essere interpretati; le pietre sotto la superficie del mare hanno infinite striature:

Fire-wisps were weaving a string bag of light
For sea-stones. Their astounding color sense!
Porphyry, alabaster, chrysolite.

Compaiono cristalli che sembrano pensare la luce che rifrangono. La tentazione è quella di immergere le dita in quell'acqua benedetta, come reverente omaggio nei confronti della santità dell'ambiente. Una volta sbarcati, procedendo verso l'interno, i viaggiatori incontrano alberi d'olivo contorti («gnarled [...] olive trees that shag the land / With silver»), si impegnano volentieri in salite faticose, per sentieri tortuosi, incontrano uomini coi volti pieni di rughe che suggeriscono la durezza della vita in questa che è, sì, una Terra Promessa, ma non certo un giardino dell'Eden.

La penultima strofe descrive una serie di memorie minimali, ricordi di piccole cose, in un tono che contrasta con la sospesa meraviglia delle strofe precedenti, ma appare necessario, col suo *anticlimax*, all'equilibrio del testo nel suo insieme. Riandando a quell'esperienza impareggiabile, a quel soggiorno perfetto, la commozione è suscitata, in effetti, non solo dall'emozionante consapevolezza di aver trovato (almeno per un po') il luogo del cuore in cui si può riflettere la propria anima, e dalle risposte

³⁴ Poe 2002.

che il luogo offre alle eterne domande sul senso della vita, ma anche dalle in-significanti, eppure tanto care, minuzie del quotidiano:

- Trifles. Yet they shine with such pure light
In memory, even they, that the eyes water.
As with the setting sun, or innocence,
Do things that fade especially make sense?

La strofe finale, di soli cinque versi, sorprende chi avesse pensato che il soggetto volesse esprimere, nella canzone, una definitiva scelta di vita, il rifiuto completo della sua appartenenza al contesto angloamericano, il trasferimento permanente, novello espatriato, nel contesto mediterraneo. L'unicità, l'impareggiabile bellezza dell'esperienza mediterranea, come spesso accade negli scrittori statunitensi, conta, anche per Merrill, in quanto rappresenta una proiezione ideale: non una fuga, un'evasione, ma un bagaglio ulteriore con cui arricchire permanentemente la propria identità:

Samos. We keep trying to make sense
Of what we can. Not souls of the first water –
Although we've put on airs, and taken fire –
We shall be dust of quite another land
Before the seeds here planted come to light.

Merrill, in effetti, che nonostante il suo cosmopolitismo, la sua mania di viaggiare in lungo e in largo non solo per il Mediterraneo ma per il mondo intero (dal Perù al Giappone), aveva proclamato: «I just can't picture dying on foreign soil», si è spento a Tucson, in quel deserto dell'Arizona così antitetico al Mediterraneo, che, col clima secco e per molti versi salutare, gli aveva fatto sperare in una felice conclusione della convalescenza da quella malattia che, invece, l'ha prematuramente stroncato.

4. DON DELILLO, «THE IVORY ACROBAT»

Per quanto per periodi certamente più brevi rispetto a Merwin e a Merrill, anche Don DeLillo è vissuto lungo le sponde del Mediterraneo, e ha conosciuto la Grecia e il Levante a fondo, tanto da poterli usare come allegoria o come paesaggio simbolico qua e là (ma non a caso) nei suoi scritti. Particolarmente formativo fu il soggiorno (1979-1982) reso possibile da una Guggenheim Fellowship, che dal Mediterraneo orientale lo portò,

quasi seguendo le orme di Alessandro Magno, fino in India³⁵. Si legga come commentava la sua esperienza l'autore stesso, intervistato poco dopo il suo ritorno:

The simple fact that I was confronting new landscapes and fresh languages made me feel almost duty bound to get it right. I would see and hear more clearly than I could in more familiar places.³⁶

Ma la Grecia, naturalmente, non potrebbe mai essere stata solo uno dei tanti luoghi nuovi, linguisticamente stranieri ed esoticamente stimolanti, con cui instaurare un dialogo spiazzante e fruttuoso («There were periods in Greece when I tasted and saw and heard with much more sharpness and clarity than I'd ever done before or after»)³⁷. Come per Merwin la Grecia è la patria di Platone e per Merrill di Pitagora, per DeLillo essa è la patria di Parmenide e di tutti quei filosofi che, fin dall'alba del pensiero occidentale, hanno sentito l'esigenza di dare un senso al caos del mondo, individuando il concetto di un *kósmos*, come tensione ideale non solo della propria vita, ma dell'arte e del processo di scrittura. Anche nei romanzi che Clair ha definito «systems fictions», l'assenza apparente di un ordine strutturale non impedisce la proiezione di un mondo ordinato³⁸. Donde la forza delle immagini di DeLillo, autore post-moderno, sì, ma che ama riconoscersi nel Joyce di *Dubliners* e nella sua poetica epifanica. E qualora l'auspicata epifania non coincida necessariamente con la scoperta di una verità, resta pur sempre per lui la gioia del linguaggio: «For me language is the final enlightenment and the final revelation [...] language is a subject as well as an instrument»³⁹.

Il racconto «The Ivory Acrobat», pubblicato la prima volta su *Granta* nell'autunno del 1988, è stato poi incluso nella raccolta *The Angel Esmeralda* del 2011⁴⁰. Si svolge interamente ad Atene e descrive il drammatico periodo di una settimana in cui un terremoto, per quanto non devastante, diffonde il panico in città e costringe gli abitanti (inclusi i protagonisti, due giovani anglosassoni momentaneamente ospiti del luogo) a reagire in modo pratico, efficacemente, ai pericoli improvvisi, nonché a riflettere sulla precarietà dell'esistenza e sulla gerarchia dei valori cui ci si appoggia.

³⁵ Frutto del soggiorno furono, fra l'altro, i romanzi *Amazons*, 1980 (nel quale l'autore non si è, in seguito, riconosciuto), e *The Names* (1982).

³⁶ Harris 1982, 26.

³⁷ De Curtis 1990, 281-304.

³⁸ LeClair 1987.

³⁹ Chénétier - Happe 2001, 108.

⁴⁰ DeLillo 2011, 199-212.

Dal punto di vista della trama, il testo non si configura come un prodotto particolarmente originale ma, dal punto di vista delle strategie, presenta la scioltezza, l'economia e l'efficacia di espressione cui DeLillo ci ha abituati da tempo. Come la critica ha, di volta in volta, sottolineato, lo scrittore usa parole che non solo descrivono cose ed eventi, ma in qualche modo, prendendo le distanze dalla realtà, la determinano e la proiettano su un piano più alto. Questo si riscontra anche nel racconto in questione. L'intreccio tra fatti pubblici e privati, pensieri e cose, piani temporali esterni e ritmi interni alla coscienza, è così ben costruito e strutturato (pur senza mai emergere pesantemente in superficie come meccanismo artificioso, che si sovrappone all'orizzonte della realtà stessa, per la quale anche l'autore più post-moderno non può non nutrire un gran rispetto) che il lettore non si stupisce se i vari elementi, prima o poi, convergono con forza esplosiva, complici, appunto, nella produzione di una vera e propria illuminazione⁴¹.

Le pennellate che rendono con lodevole economia di mezzi il caos successivo a una prima serie di scosse piuttosto forti sono, dapprima, tanto oggettive da apparire neutrali, fredde. Che il terremoto avvenga ad Atene sembra ininfluenza: le reazioni descritte potrebbero appartenere a qualunque popolazione, in un'altra area sismica del mondo. Ma si inseriscono, qua e là, come lame, delle brevi frasi che ci allertano in direzione diversa: «[...] the panic god is Greek after all» (come a dire: altrove la parola *panico* è genericamente denotativa, qui è icasticamente connotativa, e appartiene a un contesto intriso di storia, di miti, di strutture ideologiche ben precise, semanticamente dense e *pesanti*). I due protagonisti, Kyle e Edmund, sono americani e/o inglesi, e vivono all'interno di una comunità internazionale, che però non esclude la possibilità di un intimo contatto con gli indigeni. Entrambi parlano in un «fair decent Greek», anche se la Grecia è chiaramente, per loro, qualcosa di estraneo e provvisorio. Per Edmund, si tratta dell'antico paradigma del pellegrino romantico e post-romantico: «He felt the English rapture over Greek light»; per Kyle, la città è una tappa, uno spazio di attesa, una piacevole sistemazione temporanea, perché non si può andare altrove e non si vuole ancora tornare in patria: «I like it here. I'm sort of stranded but in a more or less willing way».

Edmund ha evidentemente una forte simpatia per Kyle, che tuttavia appare refrattaria, concentrata piuttosto sulle sue paure delle prossime, probabili scosse di terremoto. L'uomo intuisce in lei un coraggio inesperto, una *souplesse* di fronte ai pericoli, ancora non messa in pratica, e le fa dono della riproduzione di una fanciulla cretese che salta acrobaticamente

⁴¹ Chénétier 2005.

oltre le corna di un toro («It's your magical true self, mass-produced»), rivelando una sindrome analoga a quella descritta nel celebre saggio freudiano sulla *Gradiwa*: proietta sulla donna l'immagine di lei che si è formata nella sua coscienza, e auspica la coincidenza di realtà e proiezione. La sensibilità di Kyle non sembra, in questa fase, all'altezza di quella di Edmund. Brevi frasi tradiscono quella che potremmo definire superficialità («We could be anywhere, any lost corner of Ohio»), se non sapessimo che, nel giro di poche pagine, la sua mente si aprirà a meditazioni molto meglio articolate. È chiaro, infatti, che proprio il terremoto, i danni agli oggetti di creta che riproducono gli antichi dèi, i gruppi di persone che si consolano bevendo *ouzo*, identificano la città come inequivocabilmente, e significativamente, greca e mediterranea.

Le ultime pagine del testo vedono i due separarsi, ma nessun lettore si aspettava che la questione centrale del racconto fosse una storia d'amore. Edmund parte per il Nord e comincia un suo pellegrinaggio tra i monasteri, come il Merwin di «La Pia» (chissà se con le stesse emozioni e lo stesso profitto). Kyle resta da sola, e non sa se sentirsi fuori dal tempo, in un tempo presente prolungato all'infinito, nell'ansia di una nuova, più forte scossa, o compressa e incapsulata in un istante di tempo puntuale, in un piccolo buco nero che potrebbe inghiottirla da un momento all'altro. Ha l'agio di riflettere sulla figurina dell'acrobata avuta in regalo, e cerca di interpretarla, di scoprire se davvero, come aveva detto Edmund, rappresenta il suo io profondo. Intanto le piace come non le era piaciuta prima:

She picked it up, finding something remarkable in the leaper's clean and open motion, in the detailed tension of forearms and hands.⁴²

Forzandosi a capirla, la legge, correttamente, come archetipo, per quanto ancora misterioso:

The act, the leap itself, might be vaudeville or sacred terror. There were themes and secrets and storied lore in this six-inch figure that Kyle could not begin to guess at.⁴³

Pensando a un'altra riproduzione d'arte, che il terremoto le ha distrutto, riflette sul fatto che, essendo greca e non minoica, l'immagine dell'«Hermes flower-crowned» riusciva a comunicare con lei «from a knowable past, some shared theater of being», mentre tutto ciò che riguarda il mondo degli Egeo-cretesi è, per lei, «lost across the vales of language and

⁴² DeLillo 2011, 71.

⁴³ *Ibidem*.

magic, across dream cosmologies». L'illuminazione, l'epifania, finalmente esplode nella sua mente e nella sua coscienza:

This was the piece's little mystery. It was a thing in opposition, defining what she was not, marking the limits of the self [...]. Her self-awareness ended where the acrobat began. Once she realized this, she put the object in her pocket and took it everywhere.⁴⁴

Dunque, ancora una volta, il Mediterraneo si presenta come palinsesto, i cui successivi strati sovrapposti appartengono a un passato immemoriale, che solo in parte può essere «traced back». Esso offre non solo la possibilità di trovare se stessi, nel riflesso platonico dell'archetipo (la figurina di Hermes), in un senso di confortante continuità, ma anche l'occasione di incontrare il proprio misterioso *alter ego*, di confrontarsi con la propria parte in ombra che, per opposizione, ci completa, in un'integrazione junghiana della personalità che ci fa stare bene con noi stessi e nella più ampia comunità umana. Il messaggio di DeLillo è forte e chiaro: i drammatici eventi della contemporaneità (siano essi tragedie naturali, come un terremoto, o attentati terroristici, come l'attacco alle Twin Towers), amplificati dal potere dei *mass media*, costringono la sofferente e disorientata umanità di oggi a vincere la tentazione dell'autoreferenzialità tramite l'autocoscienza⁴⁵.

A conclusione del discorso con cui abbiamo affrontato l'analisi di questo trittico, vale la pena sottolineare che – a chi sappia percorrere gli spazi, indagare gli eventi, interpellare le persone con sguardo penetrante, mente aperta e vigile e animo libero, non preventivamente omologato ai suggerimenti delle guide di ultima generazione o dei mezzi di comunicazione di massa più invasivi – il Mediterraneo può ancora concedere spettacoli intimi, occasioni di crescita e di *meditazione*, mentre il nuovo pellegrino americano accetta, appunto, la *mediazione* offerta da momenti preziosi, coincidenze, intersezioni, esperienze interculturali. I testi scelti appaiono interessanti in quanto in essi il Mediterraneo (soprattutto la Grecia, ma non solo) non si pone affatto in contrasto, in opposizione rispetto al *proprio* mondo, come territorio ampio di fuga, di evasione, di reinvenzione dell'identità, bensì come specchio di personalità che, crescendo, intendono abbracciare prospettive alternative e complementari. Ne consegue un inesauribile arricchimento, una stimolante negoziazione permanente, il rifiuto del monologismo culturale, sottoprodotto di quel provincialismo

⁴⁴ *Ivi*, 72.

⁴⁵ Lentricchia 1991.

che da sempre minaccia la cultura angloamericana, anche quando, anzi proprio quando si arrocca all'interno del suo eccezionalismo e proclama, per l'ennesima volta, qualche inquietante *manifest destiny*. Come si è visto, il Mediterraneo di Merwin, Merrill e DeLillo, dopo aver fatto percorrere al soggetto spazi coinvolgenti e significativi, dopo avergli permesso di raggiungere livelli di più alta e ampia consapevolezza, riporta di regola, e fortunatamente, il soggetto indietro, in patria, ne ricollega la mente alla memoria delle proprie origini, proponendo non già strappi e straniamenti, bensì sintesi e bilanciamenti, istanze di armonia fra tensioni nettamente distinte, che si integrano e completano a vicenda.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aldrich 1993 R. Aldrich, *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art, and Homosexual Fantasy*, London, Routledge, 1993.
- Bottalico 2014 M. Bottalico, «Early Encounters with Islam and R. Tyler's 'The Algerine Captive'», in R. Aiura - J.V. Jacobs - J. Derrick McClure (eds.), *East Meets West*, Newcastle, Cambridge Scholarly Publishing, 2014.
- Chénétier 2005 M. Chénétier, «Don DeLillo: la resistenza ai sistemi», *Don DeLillo*, numero speciale di *Nuova Corrente*, a cura di D. Daniele, 52 (2005), 202-203.
- Chénétier - Happe 2001 M. Chénétier - F. Happe, «Interview with Don DeLillo», *Révue Française d'Études Américaines* 87 (janvier 2001), 102-111.
- De Curtis 1990 A. De Curtis, «An Outsider in This Society», *South Atlantic Quarterly* 82, 2 (1990), 281-304.
- DeLillo 2011 D. DeLillo, *The Angel Esmeralda*, New York, Scribner, 2011.
- Durante 2000 F. Durante, *Il richiamo azzurro: storia letteraria dell'isola di Capri*, Capri, La Conchiglia, 2000.
- Edwards 2000 H. Edwards, *Noble Dreams, Wicked Pleasures: Orientalism in America*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Giordano 1978 F. Giordano, «Viaggiatori americani nell'Islam di primo Ottocento», in E. Zolla (a cura di), *L'esotismo nella letteratura angloamericana*, Roma, Lucarini, 1978, 9-32.

- Harris 1982 R. Harris, «A Talk with Don DeLillo», *The New York Times Book Review*, 10 October 1982, 26.
- Kabbani 1994 R. Kabbani, *Imperial Fictions: Europe's Myth of the Orient*, London, Pandora, 1994.
- Koch 1969 K. Koch, *The Pleasures of Peace*, New York, Grove Press, 1969.
- LeClair 1987 T. LeClair, *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*, Urbana, University of Illinois Press, 1987.
- Lentricchia 1991 F. Lentricchia, *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Mariani 1993 A. Mariani, «James Merrill, A Postmodern Poet? Yes, &, No», *RSA Journal* 4 (1993), 31-56.
- Mariani 2000 A. Mariani, «W.S. Merwin e Dante: da Ulisse alla Pia», in A. Goldoni - A. Mariani (a cura di), *Dante: For Use, Now*, Roma, Euroma, 2000, 103-118.
- Mariani 2007 A. Mariani, «W.S. Merwin», in C. Ricciardi - V.M. De Angelis (a cura di), *Verso il Millennio*, Roma, La Sapienza, 2007, 100-111.
- Merrill 1975 J. Merrill, *The (Diblos) Notebook*, New York, Atheneum, 1975.
- Merrill 1982a J. Merrill, *From the First Nine, Poems 1946-76*, New York, Atheneum, 1982.
- Merrill 1982b J. Merrill, *The Changing Light at Sandover*, New York, Atheneum, 1982.
- Merrill 1993 J. Merrill, *A Different Person: A Memoir*, New York, Atheneum, 1993.
- Merwin 1982 W.S. Merwin, *Unframed Originals*, New York, Holt, 1982.
- Merwin 1992 W.S. Merwin, *The Lost Upland*, New York, Holt, 1992.
- Merwin 2004 W.S. Merwin, *The Ends of the Earth*, Washington, Shoemaker Hoard, 2004.
- Merwin 2005 W.S. Merwin, *Migration: New and Selected Poems*, Port Townsend, Copper Canyon Press, 2005.
- Moramarco 1998 F. Moramarco, *American Poetry since 1950*, New York, Twayne, 1998.
- Ostriker 1993 A.S. Ostriker, «Out of My Sight», in *Feminist Revision and the Bible*, Oxford, Wiley-Blackwell, 1993.
- Palacios 1994 M.A. Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Parma, Pratiche, 1994.

- Poe 2002 E.A. Poe, *Complete Tales and Poems*, Edison, Castle Book, 2002.
- Said 1978 E. Said, *Orientalism: Western Representations of the Orient*, London, Routledge, 1978.
- Thoreau 1974 H.D. Thoreau, *Walden in The Portable Thoreau*, New York, Viking, 1974.
- Whitman 1982 W. Whitman, *Poetry and Prose*, New York, The Library of America, 1982.
- Williams 1928 W.C. Williams, *A Voyage to Pagany*, New York, Macaulay, 1928.