

W. C. WILLIAMS E LA VIA AMERICANA AL CUBISMO

1.0 Quando negli anni '50, ormai avanti nella sua carriera poetica, William Carlos Williams scriveva:

A work of art. A work of man to lay beside nature and enlarge it. Engrandize it Something of this sort is what Oscar Wilde must have meant when he said: "God created the man, then the woman, then the child and finally the doll. And the greatest of these was the doll"¹.

metteva involontariamente a fuoco, riconoscendo la necessità di una continua rielaborazione fantastica del reale, quella che era stata la prima delle preoccupazioni esistenziali della sua poesia e di quasi mezzo secolo di cultura americana, il bisogno cioè di giustificare l'impegno artistico all'interno di uno specifico contesto socio-culturale (puritano) che rifiutava ogni forma d'arte che esulasse in qualche modo da schemi prevalentemente didascalico-moral-realisti. Williams riformulava inoltre, coscientemente o no, l'opinione espressa alcuni anni prima da Stuart Davis, pittore e critico d'arte la cui carriera iniziò più o meno negli anni in cui era iniziata quella di Williams:

Art is not and never was a mirror reflection of nature. All efforts of imitation of nature are foredoomed to failure. Art is an un-

1. WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Selected Essays*, New York, Random House, 1951, p. 304; si farà d'ora in avanti riferimento a:

"Kora" per *Kora in Hell*, San Francisco, City Lights, 1962.

EP per *Collected Earlier Poems*, Norfolk, Conn., New Directions Books, 1951.

LP per *Collected Later Poems*, London Mac Gibbon. Kee, 1965.

PB per *Pictures from Breugel*, London, Mac Gibbon. Kee, 1964.

Auto per *The Autobiography of W. C. Williams*, New York, Random House, 1951.

IWWP per *I Wanted to Write a Poem*, Boston, Beacon Press, 1958.

derstanding and interpretation of nature in various media Our pictures will be expressions which are parallel to nature and parallel lines never meet. We will never try to copy the uncopiable but will seek to establish a material tangibility in our medium which will be a permanent record of an idea or emotion inspired by nature².

Stuart Davis cercava a sua volta di fare il punto, nel '35, sulla caotica situazione della pittura post-cubista in America e attraverso la proposta di un programma compromissorio di innovazioni formali e di aderenza invece, per quel che riguardava il contenuto, a quelli che erano ormai diventati temi pittorici stereotipi, tentava in qualche modo di arginare la marea di produzioni di stampo realistico-propagandista che invase il mercato e le gallerie d'arte (permeando quindi il gusto del pubblico americano) negli anni '30 e '40, preservando, nella misura in cui ciò fosse realizzabile, il senso della necessità di una continua innovazione e sperimentazione formale che il contatto con la produzione sperimentale europea aveva creato nei circoli culturali degli anni '20. Contatto e influsso che se da un lato aveva contribuito in un primo tempo a permeare e modificare i modi espressivi della pittura americana, aveva creato dall'altro, negli anni '30, per il fatto di essere stato da molti sostanzialmente frainteso, da altri volontariamente rinnegato in nome di un'originale "maniera americana", una interminabile sequela di discussioni, apologie, teorizzazioni su quella che doveva essere o era o avrebbe potuto essere un'esperienza pittorica unicamente americana. Il problema del rapporto con le avanguardie europee cessava di essere visto quale necessaria dialettica di forme e contenuti, in continuo confronto metodologico, i cui risultati erano stati le interessanti produzioni di Charles Sheeler, Georgia O'Keefe, Charles Demuth e Stuart Davis: all'artista, dal momento che la sperimentazione viene bandita e che all'arte astratta in quanto ritenuta apolitica viene assegnato il ruolo di 'villainous alien', non resta

2. STUART DAVIS, "On Abstract Art" in *Abstract Painting in America*, New York, Whitney Museum of American Art, 1935. Parte del saggio in esame è stata ripubblicata in *Readings in American Art Since 1900* a cura di BARBARA ROSE, New York, Praeger, 1968, p. 123.

altra alternativa se non il 'realismo'. E proprio in nome del realismo che "was to personify the genuine American ways of expression"³ e della necessità e ricerca di una potenziale identità americana viene fatto un passo indietro: Thomas Hart Benton, caposcuola dei 'regionalisti', lancia aspri anatemi contro quella che considerava la corruzione dei centri urbani, si professa strenuo difensore di un'arte di propaganda che riproponga al pubblico quelli che sono stati i valori di un tempo professati ancora, a suo avviso, all'ovest: "The people of the west are highly intolerant of aberration ... the great cities are dead, they offer nothing but coffins for living and thinking"⁴; Reginald Marsh, caposcuola del secondo indirizzo pittorico degli anni '30, il 'realismo urbano', ritorna nelle sue produzioni a tecniche obsolete: il chiaroscuro, la prospettiva, il gusto per il dettaglio. Paradossalmente, se si vuole, laddove in teoria si era cercato di stabilire un'autentica tradizione americana, venivano in pratica riesumati procedimenti stilistici e metodologici della scuola fiamminga (l'American gothic e la produzione di G. Wood) e manierismi di derivazione michelangiolesca (la scuola di Benton), in un involontario ritorno alla tradizione europea.

L'entusiasmo provato intorno al '20 per qualsiasi innovazione formale della operazione pittorica si trasformava negli anni '30 in confusione ideologica e sospetto verso qualsiasi 'esperimento' che in quanto tale cercasse di liberare l'arte da sentimentalismi lacrimosi, rendendo la produzione artistica più essenziale, meno adatta a corteggiare che a stimolare il fruitore. I primi decenni del '900 furono gli anni formativi per W.C. Williams che, guidato ed iniziato alla poesia da Pound,

3. BARBARA ROSE, *American Art Since 1900*, New York, Praeger, 1967, p. 115.

4. *Ibid.* p. 120. Per le riproduzioni delle opere cui si farà riferimento nel presente saggio, si vedano: BARBARA ROSE, *American Art Since 1900*, cit.; *Art in America in Modern Times*, a cura di HOLGER CAHILL e ALFRED H. BARR jr., Freeport, New York for Libraries Press, 1969; SAM HUNTER, *Modern American Painting and Sculpture*, Dell, New York, 1966; ROBERT LEBEL, *Marcel Duchamp*, New York, Grossman Publ., 1959; *101 American Primitive Watercolors and Pastels: from the collection of Edgar Williams and Bernice Chrysler Garbisch*, Washington D. C., National Gallery of Art, 1970; JOHN GOLDING, *Storia del Cubismo (1907-1914)*, Torino, Einaudi, 1963; F. GROSSMAN, *Breughel, Paintings: The Complete Edition*, London, Phaidon Press, 1966.

poneva le basi di quelli che dovevano essere per lui i principi metodologici dell'operazione artistica; mentre egli sviluppava il proprio gusto artistico in rapporto costante di collaborazione e discussione con i maggiori esponenti della pittura americana, prendevano forma concreta i problemi che sarebbero stati affrontati nella sua produzione in prosa e poesia.

1.1 Per ragioni di spazio ci si limiterà nel presente saggio ad individuare alcune delle matrici dell'opera di Williams. Nonostante le proposte di lettura siano essenzialmente indirizzate alla produzione in poesia anteriore a *Paterson* verranno fatti riferimenti diretti a *Pictures from Breugel* in cui sono raccolte composizioni risalenti agli anni '50, quando erano ormai apparsi i primi quattro libri di *Paterson* ed a *Kora in Hell*, opera sperimentale in prosa del periodo giovanile. Oggetto di indagine saranno le forme espressive cui in tali opere viene fatto ricorso, di traduzione verbale degli esperimenti pittorici degli anni '20 e '30 - protodadaisti, (*Kora in Hell*), "sincronisti", "precisionisti" (variamente soprannominati gli "immacolati" e i "cubisti - realisti") (*The Collected Earlier Poems*) - il debito di Williams alla fotografia ed il ricorso a tecniche quasi cinematografiche di ripresa della realtà e la finale acquisizione di una tecnica personale di traduzione della fruizione artistica (*Pictures from Breugel*): l'operazione poetica si delinea come operazione culturale di riproposta e rielaborazione dei modi di percezione visiva del reale. La materia della produzione williamsiana appare compenetrata di riferimenti alle arti figurative e la preoccupazione della interscambiabilità dei due linguaggi, letterario e pittorico, permea, operando a livelli diversi, tutta l'opera e accompagna nelle sue modificazioni i mutamenti di interessi storico-politici del poeta, integrandosi allo stesso tempo con quelle che ne furono le preoccupazioni contenutistiche: la ricerca di soluzione al problema, tradizionale ormai per l'intellettuale americano, del rapporto dell'America con il proprio passato e con l'Europa e l'esigenza, per quanto concerne il problema della scissione tra realtà - poiesi, dell'acquisizione di una dimensione all'interno della quale articolare una forma di operazione poetica in cui la contrapposizione wildia-

na bambola (quale opera e fruizione artistica, realtà esterna, artificialmente costruita) - uomo venisse presentata secondo una formula dialettica di accettazioni e rifiuto, compenetrazione di due modi di esperire il reale. Per Williams l'opera d'arte prende forma quale momento di tensione tra la realtà creata dalla immaginazione del poeta (la sperimentazione formale, l'analisi della fruizione artistica, lo studio della pittura e la tentazione continua di riformulazione verbale dei procedimenti artistici del '900 agli inizi della sua carriera e di quelli rinascimentali e medioevali alla fine) e la realtà quotidiana del New Jersey, del microcosmo umano di *Paterson* e degli sviluppi storici in cui si radica il presente americano. Ma sempre in un continuo rapporto dialettico di rifiuto ed accettazione, secondo un processo aperto di ricupero e superamento, in un viaggio lento e progressivo verso la razionalità.

* * *

2.0 In the beginning the cubists broke up form without even knowing they were doing it. Probably the compulsion to show multiple sides of an object forced us to break the object up - or even better to project a panorama that unfolded different facets of the same object. There the Word "gradual" is important and so is the word "blindfolded". It was only later we discovered that we were breaking something; it didn't make a noise when it happened. (MARCEL DUCHAMP)⁵

Fatta eccezione per le primissime composizioni che riecheggiano da vicino Keats ed il simbolismo francese, letture giovanili affrettatamente assimilate, la produzione williamsiana dei primi anni, 1915-1930, presenta sia nelle opere in prosa, sia in poesia, proposte e soluzioni che la avvicinano agli esperimenti pittorici dell'epoca. Nella mostra dell'Armory Show del 1913 che mise il pubblico americano in contatto con la pittura europea erano raccolte più di duemila opere, la maggior

5. KATHERINE KUH, *Break-up: the core of Modern Art*, Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1965.

parte delle quali francesi. Gli indirizzi più largamente rappresentati erano quello impressionista, postimpressionista, fauvista e cubista. Il pubblico ne uscì completamente sconvolto, i pittori confusi e stimolati a nuove sperimentazioni. Sebbene gli esperimenti pittorici di Picasso, Brancusi, Matisse e Rousseau non fossero del tutto nuovi al pubblico americano - Alfred Stieglitz e Edward Steichen avevano esibito numerose opere europee e americane dei primi del '900 nella 'Little Gallery of the Photo-Secession', più tardi semplicemente soprannominata "291" - l'anno dell'Armory Show costituì uno dei momenti principali della storia della pittura e dell'arte americana: segnò il punto di partenza di tutta una serie di discussioni sulla interdisciplinarietà delle arti che avrebbe aperto, più avanti, la strada a forme artistiche, specificamente americane, dei decenni '50 e '60, quali l'happening, l'action - painting, la 'interdimensional sculpture' e l'activity⁶.

E le teorizzazioni e premesse operative e metodologiche avanzate nei circoli nuovayorchesi in quegli anni assolsero la doppia funzione di sconvolgere, facendoli saltare dall'interno, i moduli di organizzazione e le matrici tematiche del prodotto artistico, e di proporre New York e i gruppi in essa operanti, quale ulteriore punto di riferimento artistico-culturale autonomo rispetto agli analoghi centri artistici europei, operante tuttavia lungo direttrici metodologiche analoghe. L'operazione di collegamento tra diversi linguaggi artistici, di ristrutturazione delle modalità fruibili del prodotto artistico attuata a Londra, Parigi, New York, da Windham Lewis, Ezra Pound, Marcel Duchamp, Gertrude Stein, Boccioni e Marinetti, si configura, nei primi decenni del secolo, quale punto di avvio di un discorso nuovo sulle 'modalità' e funzione del prodotto letterario e artistico in genere, e momento di interscambio dialettico tra forme espressive 'diverse' (il linguaggio letterario, quello delle arti plastiche e figurative) e dati culturali considerati generalmente autonomi gli uni rispetto agli altri: nel

6. Si vedano a tale proposito i capitoli "The Art of Time: the Aesthetics of the Avant-Garde" e "The Activity: A New Art Form" in MICHAEL KIRBY, *The Art of Time*, New York, Dutton, 1969.

medesimo momento l'artista, in modo consapevole e non individuale, pone in discussione la propria visione del mondo e gli strumenti per mezzo dei quali ripercorre e traduce i momenti della propria indagine. Per cui, e non a caso, risalgono ai medesimi anni le rivoluzionarie discussioni e teorizzazioni avanzate a Londra tra i membri dei gruppi operanti intorno a Ezra Pound, sul rapporto tra poesia, musica e scultura, i primi esempi di sculto - pittura e sculto - architettura (a Parigi, nella produzione di Picasso e Archipenco), di riformulazione dei presupposti stessi delle arti figurative e gli esperimenti di prosa cubista (il circolo di Rue di Fleurus e la produzione della Stein), le prime forme di poesia concreta (i 'Chimismi Lirici' di Soffici che antecedettero di poco i 'Calligrammes' di Apollinaire, e le proposte operative avanzate dallo stesso Apollinaire in 'L'anti-tradition Futuriste' sulla rivista *Lacerba*)⁷. Contemporaneamente, a New York, nello studio di Walter Arensberg e Marsden Hartley, si stringevano rapporti e legami tra pittura e poesia che avrebbero lasciato un'impronta in entrambe le forme artistiche⁸. W.C. Williams frequentò lo studio di Hartley e quello di Stieglitz (*Auto.* p. 172), divenne presto entusiasta ammiratore della pittura di Charles Demuth con cui, insieme a Pound, aveva stretto amicizia negli anni di studi universitari a Philadelphia, di Charles Sheeler alla cui produzione indirettamente o no risalgono numerose delle sue poesie, di Stuart Davis che dipinse per Williams il frontespizio di *Kora in Hell*.

Nell'introduzione ai *Selected Essays* che risale al '54, egli non fa mistero sul fascino esercitato dalla pittura nei suoi anni formativi, quando dice:

The painters especially have been prominent among my friends. Infact I almost became a painter, as my mother had been be-

7. Per un ulteriore approfondimento di tale punto si vedano: MARIO DE MICHELI, *Le Avanguardie Artistiche del Novecento* Milano, Feltrinelli 1966 (in particolare i capitoli 5 e 7, intitolati "La Negazione Dadaista" e "La Lezione Cubista"); RICHARD BRIGMAN, *Gertrude Stein in Pieces*, New York, Oxford University Press, 1970; MATTHEW JOSEPHSON, *Storia di una Avanguardia*, Il Saggiatore, Milano, 1965; WILLIAM WRES, *Vorticism in English Avantgarde*, Toronto, University of Toronto Press, 1971.

8. BARBARA ROSE, *American Art Since 1900 cit.*, pp. 96 e scgg.

fore me, and had it not been that it was easier to transport a manuscript than a wet canvas, the balance might have been tilted the other way. (SE p. 4)

e pone sullo stesso piano l'impatto che ebbero sulla sua personalità la lettura della prima produzione poundiana (probabilmente di *A Draft of XXX Cantos*), di *The Waste Land* ed i rapporti di amicizia basata su interessi comuni stretti in quegli anni con Marsden Hartley, C. Demuth, Gleizes che lo avevano portato a conoscenza dei primi esperimenti protodada di Marcel Duchamp e quelli cubisti di Man Ray (Introduzione ai SE e SE p. 5). A proposito di Duchamp, Williams ricorda, in un saggio risalente al '20 intitolato "Prologue to Kora in Hell", la sorpresa provata alla vista del famoso "Nude Descending the Stairs" e una conversazione, tenuta in sua presenza nello studio di Arensberg dal pittore francese ormai quasi permanentemente stabilitosi a New York, nella quale si postulava quale requisito di un'opera d'arte riuscita, la novità, la imprevedibilità, la fedeltà al dato reale, al punto che "a stained-glass window that had fallen out and lay more or less together on the ground was of far grater interest than the thing conventionally composed in situ" (SE p. 5). Il contatto con la realtà esterna, la necessità dell'osservazione del quotidiano, dell'oggetto come dato da cui l'attenzione dell'artista non può e non deve prescindere, ma sul quale tuttavia l'immaginazione deve operare costantemente, fu preoccupazione costante per Marcel Duchamp; ne sono prova i suoi studi foto-pittorici risalenti al 1912 "Le Roi et la Reine", "Vierge n. 2", "La Mariée" e i 'readymades' "Broyeuse de Chocolat", "Peigne", per citare alcuni degli esempi nei quali Duchamp anticipava indirettamente gli esperimenti dada e più esplicitamente la pop-art degli anni '50 e '60; in tali produzioni l'operazione dell'artista consiste nell'accettazione indiscriminata del quotidiano quale fonte di ispirazione e nella ironica dissacrazione della tradizionale metodologia compositiva del prodotto artistico. In un articolo del '21 pubblicato su "Contact", rivista d'arte e letteratura di cui con Robert McAlmon contribuì alla fondazione ed alla quale

collaborò per anni, Williams sottolinea a sua volta la necessità di adesione al dato oggettivo del reale:

Yet the artist is limited to the range of his contact with the objective world ... it is unconceivable that, no matter how circuitously, contact with an immediate objective world of actual experience has not been rigorously maintained. (*SE* p. 33)

E la necessità di un ritorno al quotidiano, allo "sgradevole", al non convenzionale come tema della composizione artistica è implicitamente affermata, più avanti, nel medesimo saggio, quando Williams evidenzia il rapporto di interscambiabilità tra operazione meccanica (quella del calzolaio e dell'ingegnere) e poetica:

It has been by paying naked attention first to the thing itself that American plumbing, American shoes, American bridges, indexing systems, locomotives, printing presses, city building, farm implements and a thousand other things have become notable in the world. Yet we are timid in believing that in the arts discovery and invention will take the same course. And there is no reason why they should unless our writers have the inventive intelligence of our engineers and cobblers (*SE* p. 35).

Tuttavia la preoccupazione di aderenza al reale si articola, all'interno della operazione artistica, quale momento di partenza, di frantumazione ed esame delle parti che compongono l'oggetto poetico. Tale scomposizione e ricomposizione delle parti (il modello metodologico cui Williams implicitamente rimandava è la "Philosophy of Composition" di Poe) è proposta quale fase necessaria di penetrazione oltre la superficie esterna dell'oggetto stesso. Compito dell'artista è un'indagine conoscitiva che vada "oltre" la forma ed i contorni esterni:

The white porcelain trough is no doubt made of some certain blached clay baked and glazed but how they do it, how they shape it soft and have it hold its shape for the oven I don't know nor how the cloth is woven, the gray and the black with the orange and green strips ... (*SE* p. 63).

2.1 Parallela a tale preoccupazione si delinea nell'opera di Williams quella della ricerca di moduli espressivi che, risalenti a categorie linguistiche solo americane, riescano a tradurre tale forma di introspezione artistica. La tentazione cui non fu facile resistere fu quella del ricorso ad un tipo di linguaggio frantumato, imprevedibile, surreale: erano gli anni '20, quelli in cui Williams subì maggiormente il fascino degli esperimenti protodadaisti e cubisti ed in cui lavorò alla stesura di *Kora in Hell*. Fu una breve parentesi in tale direzione: sebbene infatti il linguaggio di tale raccolta, data l'estrema eterogeneità delle soluzioni formali, presentasse, in ultima analisi, notevoli affinità con la prosa surrealista, Williams scelse di operare in direzione diversa, optando in seguito per forme espressive più piane ed articolate. Qualche anno dopo la pubblicazione di *Kora in Hell* (1920) scriveva infatti, a proposito delle composizioni di stampo surrealista che avevano cominciato ad apparire:

The surrealists are French. It appears to be to them to knock off every accretion from the stones of composition. To them it is a way to realize the classical excellence of language so that it becomes writing again, and not an adjunct of science, philosophy and religion. But it is French. It is "their" invention: one. The language is in constant revolution Theirs. (SE p. 96).

Williams intravedeva dunque nella prosa surrealista una soluzione reale soltanto all'interno di un contesto specifico, quello francese e rilevava invece, per quanto riguardava la lingua americana, la necessità di una ri-impostazione ed articolazione del linguaggio secondo una direttrice nuova di chiarezza e sintesi:

This in the alphabet qwertyuiopaedfghjklzxcvbn. The one extraordinary thing is that no one has yet taken the trouble to write it fully Most literature is now silent In literature the necessity of a constant freshness of praise - of words that will have a fresh distinction of cut, of tint, of texture (SE p. 97)

Tali teorie venivano riprese e sviluppate meno affrettatamente due anni più tardi, quando nel '31 Williams scriveva:

We seek a language which will not be at least a deformation of speech as we know it - but it will embody all the advantageous jumps, swiftness, colors, movements of the day - that will, at least, not exclude language as spoken - all language (present) as spoken. (SE p. 109)

o quando, nel '44, ribadiva:

There is nothing sentimental about a machine and: A poem is a small (or large) machine made of words. When I say there's nothing sentimental about a poem I mean there can be no part, as in any other machine, that is redundant. Prose may carry a load of ill - defined matter like a ship. But poetry is the machine which drives it, pruned to perfect economy (SE p. 256)

Il fare poesia si profila quindi, almeno in questi scritti a carattere teorico quale operazione attenta di riproduzione della realtà. Williams ribadisce nel '44 la sfiducia espressa vent'anni prima nei confronti sia di un discorso poetico in cui, in nome di una pericolosa inventività poetica, ci si spingesse oltre il limite della comprensibilità, sia di un linguaggio in cui fossero presenti similitudini, metafore, immagini tradizionalmente "poetiche": "the coining of similes in a pastime of very low order depending as it does upon a nearly vegetable coincidence" (SE p. 256). La strada indicata è quella di un impegno costantemente provvisorio con il reale, di un linguaggio a metà tra lucidità e follia.

Analogamente, nel catalogo della "Forum Exhibition" del 1916, Alfred Maurer aveva auspicato quale motivazione prima della pittura, un avvicinamento alla natura che fosse tale solo in quanto "intensificazione" della natura:

It is necessary for art to differ from nature or we would at once lose the 'raison d'être' of painting. Perhaps art should be the intensification of nature Nature as we all know, is not consciously composed and therefore it cannot give us a pure aesthetic emotion⁹.

Sempre nel 1916 M. Hartley dichiarava:

9. BARBARA ROSE, *Readings in American Art Since 1900*, cit. p. 59.

Objects are incidents: an apple does not for long remain an apple if one has the concept. Anything is therefore pictural; it remains only to be observed and considered. All expression is illustration of something¹⁰.

e Arthur Dove auspicava un ritorno alla essenzialità delle linee e dei colori quali componenti di un'opera d'arte riuscita:

One of these principles which seemed the most evident was the choice of the simple motif. This same law held by nature, a few forms and a few colors sufficed for a creation of an object I gave up trying to express an idea by stating innumerable little facts, the statements of facts having no more to do with the art of painting than statistics in literature¹¹.

Fin dall'inizio quindi, fatta eccezione per Stuart Davis che seppe rifarsi ai principi cubisti di ricerca di "patterns" astratti in oggetti reali, adattandoli però ai propri studi e mediandoli intelligentemente all'interno di un genere di pittura di marchio puritano, in America il rapporto stabilitosi tra arti figurative ed esperimenti cubisti veniva filtrato attraverso quella che appariva preoccupazione specificamente americana di articolazione e chiarezza di composizione, esigenza di marchio indubbiamente puritano di aderenza al "reale" quale paesaggio urbano e naturale. Per quel che riguarda il dadaismo, tale movimento non ebbe mai successo o meglio ne fu fraintesa o non colta la carica demistificante di provocazione del fruitore ed il ricorso ironico ad elementi meccanici. Gli studi di Duchamp e Picabia, basati su tentativi di attribuzione di qualità umane ad oggetti meccanizzati, furono tutt'al più punto di partenza della 'imagery' precisionista.

2.2 Sebbene le prime produzioni williamsiane presentino, come si vedrà, analoghi parametri compositivi, varrà la pena soffermarsi invece su *Kora in Hell: Improvisations* primo componimento di una certa rilevanza che Williams stese in un periodo in cui l'Armory Show, la prosa steiniana e soprattutto

10. *Ibid.* p. 69.

11. *Ibid.* p. 70.

i primi esperimenti americani di astrazioni cubiste erano i dati culturali più rilevanti della sua formazione. Di *Kora in Hell* Williams scrisse: "(it) is a unique book, not like any other I have written. It is one book I have enjoyed referring to more than any of the others. It reveals myself to me and perhaps that is why I have kept it to myself" (*IWWP* p. 26). Contiene riflessioni sull'arte, sul rapporto dell'artista con la propria produzione e si articola quale manifesto programmatico¹² in ventisette brevi capitoli divisi in tre sezioni, ognuna delle quali tratta un argomento indipendente dalle rimanenti; molto spesso tali sezioni, mai più di una pagina, sono seguite da una nota esplicativa in cui il poeta ribadisce in una prosa più piana il tema sopra trattato. Il metodo che, come Williams stesso ammette, gli fu suggerito dalla lettura di "Varie Poesie" di Pietro Metastasio (*IWWP* p. 27) permette all'autore di alternare considerazioni sull'arte, sulla professione di medico praticata fin da quegli anni, sull'impegno del fare poesia e riflessioni sulla realtà esterna. Le forme stilistiche sono, come il materiale poetico, estremamente eterogenee. La tecnica privilegiata è quella della contrapposizione. Nel brano che segue, assunto quale campione, sono registrate, come viene spiegato in nota dall'autore stesso, le considerazioni fatte da un uomo che guarda la moglie mentre pulisce la casa:

Neatness and finish; the dust out of every corner! You swish from room to room and find all perfect. The house may now be carefully wrapped in brown paper and sent to a publisher. It is a work of art. You look askance to me. Do not believe I cannot guess your mind, yet I have my studies. You see, when the wheel's just at the up turn it glimpses horizon, zenith, all in a burst, the pull of the earth shaken off, a scatter of fragments, significance in a burst of water striking up Then at the sickening turn toward death the pieces are joined (*Kora*, p. 66)

12. Si vedano a tale proposito: JESSE D. GREEN, "Williams' *Kora in Hell*: The Opening of the Poem as *Field of Action*" in *Comparative Literature*, The Univ. of Wisconsin Press, Summer 1972, Vol. 13, No. 3, pp. 295-315 e l'introduzione di Luigi Ballerini alla traduzione italiana di *Kora in Hell*, pp. 9-19 in WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Kora all'inferno*, Parma, Guanda, 1971.

Il movimento del pensiero del personaggio viene tradotto nell'improvviso mutamento di tono del discorso, la cui prosa, piana, discorsiva nella prima parte "You swish ... the house may now ... It is a work of art ...", si infittisce, quando si passa, nella seconda parte, a considerazioni di ordine intellettuale, ad immagini di tipo astratto che, organizzate secondo un andamento più concitato e spezzato ("zenith / all in a burst, / the pull of the earth shaken off, / a scatter of fragments") registrano riflessioni di carattere estetico. Questo ed analoghi passi che ricorrono frequentemente in *Kora in Hell*, per il loro andamento frantumato, l'alternarsi di stasi e movimento, di zone chiare e scure, la patina sottile di ironia, risalgono e rimandano chiaramente alle produzioni pittoriche di Duchamp di quell'epoca che, presentando studi di resa del movimento e progressione dell'immagine ("Nudo che scende la scala" 1912), si distinguevano dalla produzione più chiaramente cubista di Braque e Picasso e si prestavano meglio quali modelli agli esperimenti di Williams sul ritmo del linguaggio e movimento del periodare. A volte ci si trova, in *Kora in Hell*, di fronte a brani in prosa completamente imprevedibili in cui sono evidenti derivazioni dalla poesia metafisica inglese, "The pretension of these doors to broch / or to conclude our pursuits ...", seguite da dichiarazioni volutamente sconcertanti quali, "It is laughter gone mad of a holiday - that was frozen into this ..." (*Kora* p. 67). Altre volte invece è una prosa più piana, provocatoriamente monotona, di chiara derivazione steiniana:

It is infinitely important that I do *what I please* in the world. *What you please is that I please what you please but what I please is well rid of you before I ...* (*Kora* p. 52, sottolineature mie)

Spesso sono considerazioni apparentemente discorsive sulla bellezza e il tempo che vanno però lette quali tentativi di traduzione di problemi compositivi che Williams andava affrontando in quegli anni (II a).

Come nel capitolo XV (sezione 3) in cui leggiamo:

I see well what passes in the street and much passes in the mind. You'll say this has noting in it of chastity. Ah well, chastity ... Once past the rankest stink comes from ... Heigh - ya!.... (*Kora*, p. 48)

Nella nota esplicativa Williams sollecita il lettore ad una fruizione del passo in chiave metodologica: la tesi del brano è quella dell'esigenza che nella poesia moderna il linguaggio cui viene fatto ricorso sia essenzialmente quello della lingua parlata; la poesia deve poter nascere dall'interscambio tra stesura e fruizione. In altri punti Williams si abbandona a considerazioni divertite, in un ritmo sincopato e spezzato, sulla necessità di un rapporto disimpegnato con la realtà e con la propria opera:

and I? must dance with the wind make my own snow flakes
whistle a contrapuntual melody to my own fuge! Huzza then, this
is the dance of the blue moss bank! huzza then, this is the mazurka
of the hollow logò! Huzza then, this is the dance of rain in the cold
trees. (*Kora*, p. 12)

Il tema della danza e del movimento ed il problema della traduzione formale di tale tema in termini 'cubisti' veniva affrontato negli anni in cui Williams lavorava alla stesura di *Kora in Hell* da Marsden Hartley, il cui studio egli frequentava abitualmente, e da Man Ray. Le superfici dei loro quadri sono in genere ordinate in zone diverse scandite secondo movimenti di colori che si alternano nitidamente, chiari e scuri, e linee che convergono in un unico punto di partenza e riferimento — generalmente nella parte superiore del prodotto da cui si muovono, a raggiera, le sezioni del dipinto, (Marsden Hartley: "Movement 2", 1916 e Man Ray: "The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows", 1916). Williams ricorre, nel brano citato, ad un'analogia tecnica: ai movimenti di linee corrispondono le scansioni del periodo in formule ripetute e modificantisi che convergono nell'immagine del movimento e della danza esplicitata nella formula: "... huzza then, this is the dance /.../ Huzza then, this is the mazurka /.../ huzza then this is the dance....".

3.0 Ricordando gli anni del suo apprendistato poetico Williams nota come essi fossero segnati dalla confusione e dall'urgenza di assorbire e produrre: "I bumped through these periods like a jockey, narrow-eyed, feeling my own inadequacies, but burning with the lust to write" (*Auto.* p.137). Nelle prime pubblicazioni, "The Tempers" (1913), "Al Que Quiere" (1920), "Sour Grapes" (1921) sono ancora evidenti forti tracce dell'influsso poundiano e della poesia imagista, (si vedano, tra i numerosi esempi, "Summer Song" - *EP* p.135- e "Metric Figure" - *EP* p.123-), della ricerca di una metodologia di stesura adatta alla resa del rapporto di se stesso con la realtà esterna naturale e oggettuale, la rielaborazione in sede poetica degli esperimenti formali tentati in *Kora in Hell*. Si sviluppa inoltre, in questo primo periodo, il gusto per il colore che avrebbe più tardi lasciato il posto ad una preoccupazione maggiore per la forma e l'organizzazione delle linee. Risalgono infatti al '17, raccolti in "Al Que Quiere", i primi esperimenti di frantumazione delle linee delle immagini recepite, per mezzo di giochi di colore:

Crooked, *black tree*
 on your little *grey-black* hillock,
 ridiculously raised one step toward
 the infinite summits of the night:
 even you the few *grey stars*
 draw upward into a vague melody
 of harsh threads.

("Trees" *EP* p.142)

Now? Why -
whirlpools of
orange and purple flame
 feather twists of chrome
 on a *green ground*
 funneling down upon
 the steaming phallus-head
 of the mad sun himself-
blackened crimson

("Virtue" *EP* p.152)

In a *tissue-thin monotone of blue-grey* buds
 crowded erect with desire against the sky
 tense blue-grey twigs
 slendering anchoring them down, drawing
 them in -

("Spring strains" EP p.159)
 (sottolineature dei tre passi citati mie)

Tali composizioni, tentativi di resa verbale della tecnica fauvista di distorsione della forma e contrapposizione di spazi di luce e di colore¹³ tradiscono, per quel che riguarda specificamente il loro rapporto con la pittura americana, una preoccupazione per il colore e la resa del medesimo che Williams divideva con gli esponenti dell'indirizzo pittorico "sincronista". Risalgono proprio a quegli anni i dipinti di Morgan Russell e di Stanton Mc Donald - Wright, ufficialmente considerati gli iniziatori del movimento. Entrambi, nonostante la matrice della produzione del primo fosse più chiaramente astratta e quella di Mc Donald - Wright conservasse ancora una certa preoccupazione per le forme, cercavano nelle loro opere di dare un senso tattile della dimensione attraverso l'uso del colore, steso in genere a grandi macchie e, come in "Oriental, Synchrony in Blue-Green" (1918), usato ai fini di fornire al fruitore il senso della profondità e della tri-dimensionalità delle forme.

Nel Williams in esame e nei sincronisti il colore cioè assunto non più come elemento secondario ma perlustrato nella sua poliformità e funzionalità viene privilegiato come momento primario di indagine dell'atto poetico e figurativo. In altre parole il confronto con la frantumazione cubista della sequenza narrativa "data" si traduce in una ridefinizione e messa in discussione non tanto del *pattern* organizzativo del discorso tout-court (secondo la lezione picassiana) ma di alcuni degli elementi portanti del medesimo.

13. L'influsso della tecnica Fauvista e della pittura di Cézanne è stato studiato da Ruth Grogan in una tesi Ph D. presentata nel '70 presso l'università di Bristol. Per quanto riguarda i rapporti di W. C. Williams con gli esponenti di alcuni indirizzi pittorici americani del '900 si veda BRAM DIJKSTRA, *The hieroglyphics of a new speech*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1969.

3.1 Tuttavia, nonostante le forti tracce lasciate nel movimento sincronista ed il successo riscontrato all'Armory Show, la lezione cubista incontrò poca fortuna in America. Barbara Rose scrive infatti:

...the real issues at stake in Cubism - the preservation of the integrity of the picture plane, the analysis of both the structure and the means by which objects are perceived, the assertion of the independent, self-referential reality of the work of art - often passed over the heads of even the most dedicated. Those artists who...embraced the modernist attitude, usually did so on an emotional, intuitive basis¹⁴.

I dipinti di Max Weber ('Rush Hour, New York' del 1915) e di Frank Stella ('Battle of Lights, Coney Island' del 1914), per quanto sembrassero ispirarsi ai dettami del movimento cubista, si avvicinavano maggiormente a certi esperimenti futuristi che alla scuola francese; l'assorbimento dei principi cubisti, continua Barbara Rose, veniva mediato in America attraverso l'esperienza dadaista (o meglio protodadaista) di Marcel Duchamp e Picabia, in quanto:

The unresolved feelings of the Americans toward their industrial civilization (was man the master, slave or double of the machine?) jibed perfectly with Dada's ambivalence toward the Machine Age.

If Western culture was bad, was not the vulgarity and assertiveness of American popular culture that much worse? Because of the prevalence of these negative attitudes among artists and intellectuals, Dada curiously enough, was the first international movement in which Americans had a head start.¹⁵

Era tuttavia nelle riunioni a casa di Walter Arensberg che si ponevano, attraverso la rimessa in discussione e la rielaborazione dei principi cubisti, le basi di quello che sarebbe poi stato definito il movimento dei "Precisionisti" o degli "Immacolati" o del "Cubismo realista". Leggiamo infatti nello studio della Rose:

14. BARBARA ROSE, *American Art Since 1900*, cit., p. 87.

15. *Ibid.* p. 97.

Walter Arensberg ...opened his living room on Sixty-seventh Street to a lively group that included Duchamp, Picabia, Man Ray, Marsden Hartley, Joseph Stella, Charles Demuth, Charles Sheeler, Isadora Duncan, William Carlos Williams, Edgar Varese, and miscellaneous figures from the artistic and musical avant-garde¹⁶.

Alla scuola dei precisionisti di cui furono praticamente i fondatori, appartennero Georgia O'Keefe, moglie di Stieglitz (pittore a sua volta e fotografo, amico di Williams e fondatore, nel 1903, di "Camera Work", rivista di fotografia e pittura cui collaborarono tra gli altri, Gertrude Stein, Benjamin de Casseres, Marius de Zajase della nota galleria d'arte "291"), Charles Sheeler che Williams conosceva e rispettava e Charles Demuth. Il movimento "precisionista", il cui principale interesse era la formulazione di teorie meccanicistiche in sede pittorica e la resa del paesaggio industriale americano in termini astratti¹⁷, si rivelava felice soluzione compromissoria di omaggio da un lato a certa tradizione puritana americana di resa "ascetica", quasi fotografica di rappresentazione, (la scuola di Harnett e Audubon dell'800 e la produzione dei 'primitives' nel 700), dall'altro agli esperimenti inaugurati in campo formale dal movimento cubista. I precisionisti infatti, come sostiene il critico Sam Hunter:

scrupulously regroomed the American industrial environment in styles that struck an uneasy balance between an ascetic, decorative cubism, and photography. This dry and literalistic tradition continues in our time in the puzzling manner that has been called "magic" or sharpfocus realism...The fantasy, or literary and symbolic overtones of such paintings, however, *cannot disguise their kinship with a deep American tradition of adulating the disembodied visual fact...*¹⁸

(sottolineature mie)

16. *Ibid.* p. 96.

17. Per un'analisi accurata del grado di recettività dell'operazione cubista presso i maggiori esponenti della pittura americana negli anni '20 e '30 si vedano il capitolo "Innocents at Home and Abroad" in SAM HUNTER, *Modern American Painting and Sculpture*, cit., pp. 80-107 e in BARBARA ROSE, *American Art Since 1900*, cit., il capitolo "Cubism in America" pp. 88-102.

18. SAM HUNTER, *op. cit.*, p. 103.

A tale proposito sarà interessante notare come nelle composizioni poetiche di Williams, a dimensione breve, siano costantemente presenti tentativi di resa fotografica, quasi 'immacolata' in senso pittorico, della realtà oggettuale: a volte, specie nella produzione risalente alla prima fase, gli anni '20, sono ancora presenti forti tracce dell'influsso cubista, spesso invece, nelle composizioni più avanzate, gli anni '30 e '40, il debito pittorico risale più esplicitamente ai "precisionisti".

* * *

3.2 Photography... has certain inherent limitations which restrict its possibilities and these limitations become evident in the definition of its rather simple technique. Photography is a clipping of the continuum of time and sight: the preservation of an instantaneous image. The image appears on a flat surface recording on this angle plane an identical and objective impression of what the eye sees. (LINCOLN KIRSTEIN, *Photography in the U.S.*)¹⁹.

Sebbene sia difficile tracciare, per quanto riguarda la resa formale, una precisa linea di divisione tra studi fotografici dell'epoca e una larga sezione della produzione precisionista - sia i quadri di G.O'Keefe che quelli di C.Sheeler erano basati su precedenti studi fotografici - vanno tuttavia fatte delle distinzioni tematiche: laddove erano assenti nella produzione pittorica dei precisionisti, non solo studi di figure umane ma qualsiasi tentativo di resa del movimento, gli studi fotografici cercavano in genere di fermare nel tempo sia figure umane all'interno di scorci di paesaggio urbano sia immagini e forme mobili.

Sono frequenti tra le composizioni di Williams studi quasi fotografici di scorci di paesaggio urbano e industriale in cui viene registrata l'articolazione di figure in movimento. Proprio a tale tecnica che egli andava sviluppando in quegli anni, Williams sarebbe tra l'altro ricorso più tardi quando, durante la stesura di *Paterson*, l'uso di modelli derivati dalla fotografia

19. *Art in America in Modern Times*, cit., p. 85.

e dallo *sketch*, si sarebbe dimostrato essenziale alla resa di passi quasi giornalistici della vita della comunità di Paterson. Un esempio rilevante di studio di resa del movimento è tuttavia contenuto, per quanto riguarda il periodo in esame, nella poesia "The great Figure" originariamente comparsa nella raccolta "Sour Grapes", spesso citata perché messa in relazione al quadro di C. Demuth "I saw the figure five in gold" del 1928 cui la poesia fu di spunto:

Among the rain
and lights
I saw the figure 5
in gold
on a red
firetruck
moving
tense
unheeled
to gong clangs
siren howls
and wheels rumbling
through the dark city. (EP p. 230)

Williams dichiarò di essere stato sollecitato alla composizione da una scena notata in strada dalla finestra dello studio di M. Hartley. Il dipinto di Demuth, più tardi polemicamente e significativamente rielaborato da un pittore americano dell'ultima generazione, Robert Indiana, intitolato "The Demuth American Dream" (1963), si allontana per il tema e per la resa dalla tradizionale produzione di Demuth più incline alla traduzione in sede pittorica di immagini statiche e solide. Il tema del quadro è la ricerca e lo studio del movimento: i tre '5' colorati in giallo brillante su uno sfondo rosso sono posti in prospettiva di fuga; nella poesia, analogamente, ai versi monoverbali della parte centrale seguono moduli proporzionalmente allungantisi che dovevano forse intenzionalmente dare il senso del movimento e dell'allontanarsi dell'automezzo su cui il '5' è riprodotto. Similmente nella poesia intitolata "To":

a child (a boy) bouncing
a ball (a blue ball)

he bounces it (a toy racket
in his hand) and runs

and catches it (with his
left hand) six floors

straight down -
which is the old backyard (*EP* p. 328)

Williams ricorre, ai fini di fermare l'immagine in movimento (un bambino che gioca a palla in un cortile), ad una tecnica di ripresa al rallentatore del gesto: l'operazione poetica si articola quale montaggio di singoli fotogrammi, nelle due fasi di meticolosa registrazione delle immagini e dei gesti (il bambino, il movimento del lancio della palla, la corsa, il volo della palla e l'immobilità finale, "which is the old backyard") e specificamente fotografica del dettaglio (il sesso del bambino: un maschio; il colore della palla: blu; lo strumento con cui la palla viene lanciata: a toy racket; la mano con cui viene raccolta la palla: la sinistra). In altre composizioni Williams si limita a fermare immagini di figure ed oggetti che hanno colpito la sua attenzione, senza mai inserire nel discorso elementi simbolici o sentimentali che le modifichino ma per coglierne e renderne con lucidità quasi scientifica i contorni e le linee, come in "Young woman at a window" (*EP* p.369) o in "Chinese Toy" (*EP* p.370)

She sits with
tears on

her cheek
her cheek on

her hand
the child
on her lap
his nose

pressed
to the glass.
(Young woman at a window)

Six whittled chickens
on a wooden bar

that peck within a
circle pulled

by strings fast to
a hanging weight

when shuttled by the
playful hand. (Chinese Toy)

Altrove, come in "The Attic which is Desire", Williams riproponendo esperimenti formali tipici in Cummings, traduce graficamente sulla pagina i contorni di figure notate, in questo caso la forma di un'insegna pubblicitaria (*EP* p.353); in altre composizioni, come in "New England", il tema è invece il setting industriale: scorci di paesaggio urbano, i magazzini Woolworth, i supermarkets, l'intero 'landscape' americano che si commercializza:

is a condition -
of bedrooms whose electricity

is brickish or made into
T beams - They dangle them

on wire cables to the tops
of Woolworth buildings...

oppure è la figura di un ragazzo immobile cui viene scattata una fotografia: "Or a boy with a rose under/the lintel of his cap/standing to have his picture/taken on the butt of a girder/with the city a mile down...". Compagno infine nella raccolta i primi esempi di studi di tecnica cinematografica, come

in "The Swaggering Gait" (*EP* p.449) in cui è delineata la figura a metà squallido robot, a metà melanconico Charlie Chaplin, che si allontana con un sigaro in mano ed il pacchetto del pranzo. In quasi tutte le composizioni risalenti a questo periodo la matrice è comune: la fotografia nella fotografia, il paesaggio che si insquallidisce, l'America degli anni della meccanizzazione, del *boom* economico e della susseguente depressione.

Più interessanti tuttavia, da un punto di vista formale, restano le composizioni in cui l'impegno di Williams è rivolto alla registrazione ed organizzazione di impressioni frammentarie sollecitate dall'osservazione della campagna. In "Memory of April" il tema dell'amore viene messo in rapporto con il paesaggio naturale:

you say love is this, love is that:
 Poplar tassels, willow tendrils
 the wind and the rain comb,
 tinkle and drip, tinkle and drip -
 branches drifting apart. Hagh!
 Love has not visited this country. (*EP* p. 207)

L'oggetto della poesia, chiuso tra il verso di apertura e quello finale in cui compare il termine 'love', è tuttavia non tanto l'amore quanto l'enunciazione delle componenti di tale paesaggio che vengono sovrapposte e contrapposte come in un 'collage' verbale; nella lirica "The Rose" (*EP* p.249) del fiore sono studiate le linee, l'alternarsi e l'interazione dei piani nello spazio, "From the petal's edge a line starts/that being of steel/infininitely fine, infinitely/rigid penetrates The Milky Way/without contact...the fragility of the flower...", in un tentativo cubista, precisionista in questo caso, di riduzione degli oggetti e delle figure alle loro strutture essenziali. La poesia "Lines" è costituita da due soli versi "leaves are grey green/the glass broken, bright green" e meglio ancora delle precedenti rispecchia un tentativo di riduzione in sede poetica di un'operazione pittorica di esplicito impianto precisionista: matrice dei versi è l'economia di immagini e di vocabolario. Altre composizioni rimandano più specificamente alla tecnica cubi-

sta: le superfici lisce si alternano a immagini frantumate, l'effetto è quello dell'appiattimento delle figure e di contrapposizione di zone chiare e scure, come in "Between Walls" (EP p. 343)

The back wing
of the

hospital where
nothing

will grow lie
cinders

in which shine
the broken

pieces of a green
bottle.

dove il senso di desolazione comunicato dal tema stesso, l'ospedale e quindi la malattia e la sterilità (the hospital where/nothing/will grow...) viene esplicitato attraverso la sovrapposizione dei piani - concentrici - di resa dell'immagine: il cortile dell'ospedale, le ceneri in esso contenute, i pezzi di bottiglia sparsi tra le ceneri; il discorso è impostato in versi brevi, spezzati a due a due, graficamente staccati gli uni dagli altri, ma rimandantisi, circolarmente, in un movimento di focalizzazione progressiva dello sguardo dalle "back wings" dell'ospedale ai frammenti di bottiglia. Il processo è quello cubista, del primo Picasso (si pensi a "Bottiglia e bicchieri" del 1911 o a "Bouteille de Pernod" del 1912) e del Braque della produzione giovanile (ad esempio "Bicchieri su un tavolo" del '10), di frantumazione di superfici e linee e di attenta riorganizzazione delle medesime.

In altre composizioni l'attenzione di Williams si sposta sul paesaggio naturale, la campagna, su interni di abitazioni, con in mente non l'elogio indiscriminato e romantico della sempli-

cità rurale, ma con la precisione e creatività della pittura. In
 "Nantucket" (EP p.348)

Flowers through the window
 lavender and yellow

changed by white curtains - -
 smell of cleanliness -

Sunshine of late afternoon -
 on the glass tray

a glass pitcher, the tumbler
 turned down, by which

a key is lying - And the
 immaculate white bed.

Williams registra in versi brevi ed immagini essenziali le macchie di colore, la presenza di oggetti di uso quotidiano sul tavolo, la semplicità di una stanza disadorna e l'assenza - implicita - della figura umana. La forma della composizione, tipica di molta produzione williamsiana, è quella del 'catalogo': i sintagmi verbali molto brevi e staccati gli uni dagli altri, "Flowers through the window / lavender and yellow/..." si susseguono gli uni agli altri quali 'stage directions' di una pièce teatrale in cui tutto o niente può accadere. La tecnica è quella del 'camera-eye' che, seguendo la linea della luce, si muove con lentezza dall'esterno all'interno, (i fiori sulla finestra/le tende alla finestra/ la luce nella stanza), procedendo alla focalizzazione degli oggetti presenti nella stanza, (il vassoio, la caraffa, il bicchiere, il letto 'immacolato', in primo piano).

Tra i quadri di Charles Sheeler ne esiste uno, intitolato "American Interior", risalente al '34 e conservato alla Yale University Art Gallery, che si presenta agli occhi del fruitore quale replica iconografica della lirica in esame: con tratti nitidi è rappresentato un interno di abitazione, uno scorcio di camera da letto, in cui sono puntualmente replicati, visti dall'alto,

l'angolo di un tavolo su cui sono posati una caraffa e un bicchiere, la sponda del letto con la coperta meticolosamente tesa, il davanzale di una finestra sullo sfondo e sul pavimento un tappeto coloniale a disegni geometrici. Il modello formale per mezzo del quale sono organizzati i contenuti del quadro in esame è una mediazione tra arte 'naïf' e fotografia. Ovverosia, di un soggetto di matrice quotidiana, (nella presente istanza, un interno di abitazione) è data una versione tale che la letteralità di rappresentazione impone una lettura critica in cui sono difficilmente esplicitabili le matrici 'letterarie' del discorso: l'oggetto viene infatti dato quale segno invece che simbolo. In altre parole, l'artista, invece di proporre (come avviene ad esempio nelle operazioni attuate dalle avanguardie) codici di comunicazione che si pongano in alternativa a quelli prestabiliti e riconosciuti, ricorre intenzionalmente a questi ultimi per esplicitare il proprio messaggio. Che è in ultima analisi l'operazione che avrebbero poi proposto, negli anni '60 e '70, molti esponenti della scuola 'pop' e dell'indirizzo neo-realista in pittura e scultura americana i quali, aggiungendovi una forte carica di ironia e parodia del benessere, sarebbero risaliti al modello formale proposto dalla scuola precisionista.

Per quanto concerne i due prodotti artistici in esame, "Nantucket" di Williams e "American Interior" di Sheeler, dal momento che le analogie sono e di strutturazione del discorso e di 'discorso' (o 'non - discorso') sarebbe lecito chiedersi se fare poesia volesse dire per Williams mediare le proprie formule di organizzazione del materiale poetico dalle arti figurative o se viceversa, per Sheeler, dipingere dovesse essere replica del fare poesia. Con molta probabilità né Williams né Sheeler si posero questo problema, avendo entrambi scelto di realizzarsi, dando forma ai problemi a loro avviso più rilevanti, nel 'medium' artistico che meglio conoscevano. Nella presente istanza non è azzardato avanzare l'ipotesi e/o convalidare la tesi, che, per l'artista del '900, da Pound in avanti, poesia e arte figurativa siano diventate interscambiabili.

In altre composizioni williamsiane risalenti al periodo giovanile, come in "The Source", per citare uno tra i numerosi

esempi, il ritmo discorsivo lento, l'assenza di punteggiatura, il fluire dei periodi gli uni negli altri, traduce la compattezza della campagna, il flusso delle immagini e dei colori, gli aceri ed i boschi del New Jersey. L'attenzione al particolare più che un atteggiamento nostalgico della serenità offerta dalla campagna, motiva le scelte di Williams: macchie di colore e forme di alberi, "the slope of the heavy woods...green maples...a red barn...detail of woods". La campagna proposta è quella della parte nord-orientale del continente americano, essenzialmente piana, in cui la linea dell'orizzonte non appare ancora lacerata dalla presenza di grattacieli, complessi industriali, motels. È lo sfondo rurale dei dipinti dei 'primitives' americani al cui proposito è lecito avanzare l'ipotesi che facessero, fin dagli anni '30, parte del background culturale di Williams: in un saggio di qualche anno più tardi, intitolato "Painting in the American Grain" (1954) egli avrebbe ravvisato in essi l'autentica essenza della pittura americana:

Light, as in all the primitives, is everywhere. Not a single human figure is to be seen in the village, the buildings alone are recorded. The paintings have a definite style of their own which gives them a marked distinction as forthrightness, a candor and a practical skill not to be gainsaid and separate from European schools of painting with which they had not the time or the opportunity to acquaint themselves. (SE p. 336)

Non a caso, del paesaggio naturale sono in genere i fiori e gli uccelli a colpirlo: essi si prestano meglio ad una descrizione minuziosamente elaborata, 'primitive' delle superfici e dei colori. In "The Unknown" (EP p. 423) la vista di un uccello che cala sulla neve sollecita considerazioni di ordine tecnico:

Detail of wing
and breast
unquestionably
there -

Or do I merely
think you

perfect
in mid-air?

La recezione del cosmo e di quanto vi si inserisce (il dettaglio dell'ala e la forma dell'uccello "unquestionably there") il processo immaginativo sono interscambiabili e parimenti validi ai fini di una fruizione del reale (/unquestionably/there/Or do I merely/think you...). L'insistenza e l'interesse per il particolare avvicina l'opera di Williams non solo a quella dei 'primitives' ma anche ad una larga sezione della pittura americana dell'800 che fa capo ai nomi di John James Audubon (1785-1851) e William Michael Harnett (1848-1892) cui a sua volta si ricollega la pittura dei precisionisti: per i tre indirizzi pittorici, a partire dal '700 il modello strutturale è il medesimo, la preoccupazione di traduzione fedele alla realtà dei soggetti diventa cura ossessiva per il dettaglio. E in "The Graceful Bastion" Williams opera appunto in questa direzione, così che il lettore si trova di fronte non solo ad uno studio di farfalla:

A white butterfly
in an august garden,
light as it may seem

among the zinnias
and verbenas,
fragile among the red

trumpeted petunias....

ma ad un autentico ingrandimento surreale dell'insetto, delle cui ali viene messa in risalto, la struttura in trasparenza contro il sole "ribbed with steel/wired to the sun...". A tecnica analoga ricorreva, negli stessi anni in cui operava Williams, la pittrice Georgia O'Keefe: il tema privilegiato delle sue composizioni erano fiori, visti quasi in trasparenza, colorati a tinte tenui ed ingranditi al punto che dei singoli petali si potessero delineare le venature. Il motivo del fiore ispirò un'altra lirica di

Williams da lui dedicata a C. Demuth che aveva, a sua volta, scelto il fiore come tema ricorrente della sua produzione specialmente agli inizi della sua carriera; il titolo della poesia è "Crimson cyclamen" ed in essa viene ripercorso, capovolgendolo però, il processo creativo della pittura. Laddove infatti l'operazione pittorica tradizionalmente inizia con la stesura di un abbozzo (ci si riferisce in questo caso a forme di arte decorativa e figurativa non astratta) sintetico della forma del soggetto e si procede poi, attraverso la fase del disegno, alla riempitura degli spazi con il colore prescelto²⁰, la poesia di Williams inizia con la descrizione della macchia di colore che è percepita in primo piano dall'occhio che osserva il fiore (o il quadro)

white suffused with red
 more rose than crimson
 - all a color
 the petals flare back...

e procede, in un secondo tempo, alla delineazione della immagine del fiore:

Under the leaf, the same
 though the smooth green
 is gone. Now the ribbed
 design - if not
 the purpose is explained...

in uno studio progressivo di astrazione "under the leaf.../...Now the ribbed/design..."; i versi, come in molte composizioni williamsiane, si assottigliano progressivamente:

from such a pit
 the color flows
 over

20. GEORGE K. MORRIS, "On the Mechanics of Abstract Painting" in *Partisan Review*, VIII, No 5, sept. oct. 1941, pp. 405-408.

a purple rim
 upward to
 the light! the light
 all around -
 five petals

.....

each petal
 by excess of tension
 in its own flesh
 all rose.....

fino alla riduzione dell'immagine alla struttura del fiore: "the structure of the petal/that was all red/beginning now to show/from a deep central vein..." e alla immagine finale della forma del medesimo, secondo cui si presentano i petali piegati dei singoli fiori:

In a horizon of colors...

.....

the petals fallen now well back
 till flower touches flower
 all round
 at the petal tips
 merging into one flower.

articolata in versi più lunghi, secondo un andamento meno spezzato che nella parte centrale, simile invece alla prima parte cui, circolarmente, rimanda: "the petals flare back/.../as from a wind rising... yet the effect against this where/They stay -in crimson-". Tracce di analogia operazione di astrazione delle linee e fusione delle medesime all'interno di masse di chiaroscuro sono presenti nella produzione di Demuth: in "August Lilies" del 1921, per citare uno dei numerosi esempi, gli spazi di luce invece di mettere in evidenza la separazione e singolarità dei fiori, ne pongono in risalto le fragili strutture, fondendoli allo stesso tempo in un'unica forma di fiore. In questo

senso, fin dal '17 - risalgono a tale periodo le composizioni "Trees and Barns, Bermuda" (1917) e "Machinery" (1920) - le tracce di una certa preoccupazione cubista di organizzazione delle immagini, la produzione di Demuth si avvicina, per il bisogno di aderenza quasi fotografica al dato reale, alla scuola precisionista. Il rifiuto, da parte degli esponenti di tale indirizzo pittorico, di tecniche di "frantumazione" delle linee degli oggetti e delle forme, li distingue dai cubisti e li innesta, come si è visto, all'interno di certa tradizione pittorica americana di cui si è sopra notato l'orientamento prevalentemente visuale e "realistico". Al periodo precisionista di C. Demuth risalgono composizioni cui direttamente rimandano certe poesie williamsiane di quegli anni. In "To a Solitary Disciple" un discepolo immaginario viene invitato alla contemplazione della bellezza e della struttura di una costruzione architettonica, della economia ed essenzialità delle linee convergenti in un'unica spirale:

Rather grasp
 how the dark
 converging lines
 of the steeple
 meet the pinnacle-
 perceive how
 its little ornament
 tries to stop them-

See how it fails!
 See how the converging lines
 of the hexagonal spire
 escape upward-
 receding, dividing!
 - sepals
 that guard and contain
 the flower! (EP p. 167)

Analogamente, in "Building, Lancaster" di C. Demuth, risalente al 1930 e conservato a New York, al Whitney Mu-

seum, la scelta del 'pattern' formale di contrapposizione dei piani lisci e intersecantisi in fasci di colore ed angoli divergenti e quella del tema, un tabellone pubblicitario in primo piano e due edifici l'uno ingrandito sulla sinistra e l'altro allontanandosi in prospettiva, tradiscono l'interesse provato dagli artisti operanti in quegli anni in America per lo studio delle strutture architettoniche - fabbriche, gasometri, rimesse - le cui linee erano ormai diventate parte integrante di certo paesaggio americano industrializzato. La lirica "Classic Scene" di Williams, pubblicata nella raccolta "The Tempers" (1938) rimanda a sua volta a moduli precisionisti così esplicitamente che le osservazioni metodologiche espresse da Sheeler a proposito dei propri quadri, qualora si sostituisse la parola "poems" a "paintings" potrebbero essere facilmente attribuite a W. C. Williams. Sheeler sosteneva infatti a proposito della sua produzione di quegli anni: "In these paintings I sought to reduce natural forms to the borderline of abstractions, retaining only those forms which I believed to be indispensable to the design of the picture"²¹. E Williams, a sua volta:

A power-house
in the shape of
a red brick chair
90 feet high

on the seat of which
sit the figures
of two metal
stacks-aluminium

commanding an area
of squalid shacks
side by side-
from one of which

21. BARBARA ROSE, *Readings in American Art Since 1900*, cit., p. 103.

buff smoke
streams while under
a grey sky
the other remains

passive today - ("Classic Scene", *EP* p. 407)

Sono evidenti le analogie tra la lirica citata e buona parte della produzione pittorica di Sheeler risalente a questo periodo: il tema privilegiato è quello dei complessi industriali, fabbriche, macchinari e ciminiere in funzione. Come nel caso della lirica di Williams la scelta dei titoli, forse volutamente contraddittoria, è certo problematica, visto che due dei lavori di Sheeler che più si avvicinano alla lirica in esame, hanno per tema strutture metalliche e canali artificiali e si intitolano "Classic Landscape" (1931) e "American Landscape" (1931). La fruizione di entrambi i prodotti artistici, poesia e dipinto, esige le medesime categorie valutative e lo stesso processo di lettura: l'assunzione cioè che il paesaggio americano quale recepito attraverso buona parte della tradizione figurativa e letteraria americana ha perso le connotazioni che lo distinguevano dai paesaggi industrializzati inglesi ed europei per diventare a sua volta - nuovo Eden - un regno della macchina e dell'armatura in cemento dal quale l'uomo è escluso.

Erano gli anni della ricerca affannosa da parte della 'intelligentsia' americana di una forma - in pittura e letteratura - originale ed autoctona in cui poter risolvere 'artisticamente' il problema del rapporto uomo-macchina; Barbara Rose sostiene infatti che: "adapting to the realities of an industrial society was central to America's coming of age"²¹; i precisionisti furono i primi a cercare soluzioni tematiche per le loro produzioni all'interno di un paesaggio industrializzato al punto che: "America the most industrially advanced nation in the world, the country of automobiles, airplanes, fast trains, and poor engines, should have fulfilled Marinetti's and Tatlin's prophecies for a machine art. Instead, Americans were just as likely to feel with Rilke that machines were turning out 'life-decoys' to re-

place the old objects of love and devotion”²². E come l’attenzione di Sheeler e dei precisionisti si era spostata dal paesaggio naturale a quello industriale, alla fabbrica, allo studio di forme e di interni di vecchie fattorie, in un esercizio continuo di analisi delle linee e dei contorni, di resa ‘pulita’ degli oggetti figurativi, così l’attenzione di Williams si ferma spesso su interni di abitazione: “the house is yours / ... this is the kitchen / We have a new / hot water heater and a new / gas stove to please you / and the front stairs / have been freshly painted” (“The House”) o su particolari di arredamento, “paintings / and fine / metalware / woven stuff - / all the whorishness / of our delight...” (“Rain” *EP* pp. 70 e 74). Dunque l’operazione poetica si articola in esercizio di registrazione e studio delle linee e forme di oggetti di uso quotidiano, in cui per Williams si traducevano il fascino e la banalità dell’esperire da un lato ed in cui si oggettivizzavano, dall’altro, ante litteram, l’attrazione e repulsione provata più tardi da Andy Warhol, Roy Lichtenstein e la scuola Pop nei confronti di un ‘paesaggio’ americano industrializzato e volgarmente banale le cui premesse erano state in definitiva poste nei primi decenni del ’900. E la realtà oggettuale, funzionalmente squallida che Williams aveva scelto di includere nelle sue liriche “a new gas stove to please you...”, “metalware / woven stuff...” sarà infatti poi la stessa che verrà destinata e proposta alla piccola borghesia statunitense degli anni ‘50 e ‘60, recuperata e ambigualmente dissacrata dall’artista pop degli ultimi decenni.

Si faranno sempre meno frequenti nelle composizioni più tarde e in *Paterson* i passaggi in cui appaiono chiari i debiti di Williams ai movimenti pittorici sincronisti e precisionisti degli anni ’20 e ’30; tuttavia la produzione poetica risalente a tali anni si articola nell’arco della maturazione artistica di Williams quale fase rilevante di apprendistato stilistico: l’attenzione è ancora essenzialmente rivolta alla traduzione in sede poetica degli esperimenti formali di frantumazione e registrazione della realtà oggettuale avviati dalle avanguardie pittoriche del

22. *Ibid.*, p. 100.

'900. Più avanti, all'interno del discorso proposto in questo periodo sul piano formale, saranno coinvolte, in una ricerca più coerente di equilibrio estetico, tematiche e istanze più esplicitamente 'americane'.

* * *

3.3 Discorso diverso merita, per quanto riguarda il rapporto con le arti figurative, la produzione poetica più recente di Williams, riunita in *The Collected Later Poems*. A parte infatti "The Wedge", pubblicato nel '44, le rimanenti raccolte poetiche risalgono a periodi che vanno dal '48 in avanti, in quanto dal '44 al '48, Williams lavora alla stesura dei primi quattro libri di *Paterson* in cui viene affrontata una serie nuova di problemi stilistici e tematici. Il discorso impostato nei *Collected Later Poems* non è più quello della ricerca di mezzi espressivi adatti alla registrazione quasi calligrafica della realtà esterna (si vedano a tale proposito le composizioni giovanili sopra esaminate) ma la traduzione di tale ricerca in termini più personali che risolvano 'artisticamente' il rapporto del poeta con i contenuti della propria arte e con il mondo esterno. Si verifica, all'interno della produzione williamsiana di questi anni, un processo di lenta astrazione, di passaggio cioè da un genere di produzione in cui viene fatto continuo ricorso a tecniche acquisite dallo studio delle arti figurative e a processi di registrazione del reale ad un periodo di rielaborazione culturale sia di tali tecniche sia dei dati oggettivi della realtà esterna. La disperata ricerca di un "funambolico" equilibrio tra questi due modi operativi si risolve nel riconoscimento da parte di Williams dell'impossibilità di un'aderenza puntuale al reale e della necessità di una continua rielaborazione fantastica "figurativa" del medesimo. Così che, accanto a composizioni come "Yellow Chimney" (LP p. 50) dove l'autore si esercita ancora allo studio delle forme e delle superfici "there is a plume of fleshpale / smoke upon the blue sky. The silver rings that strap...", come "How Clean" (LP p. 66) e "Russia" (LP p. 93) dove la preoccupazione di Williams è ancora la resa delle masse "the dwarf campanile pi-

led up, improvised / of blue cinder-blocks, badly slighned..”, esistono tra le composizioni più tarde, poesie in cui è palese il tentativo di ampliamento del discorso poetico in sede più specificamente teorico-estetica: alla tecnica del “Cubist-realism” viene fatto ricorso non per dare forma al mondo esterno, ma ai fini di tracciare quelli che sono i moduli della composizione poetica; in “The Poem” (*LP* p. 33):

It's all in
the sound. A song.
Seldom a song. It should

be a song — made of
particulars, wasps,
a gentian — something
immediate, open

scissors, a lady's
eyes-waking
centrifugal, centripetal

la tecnica della ‘spaziatura’ delle immagini impressionisticamente collegate tra di loro all'interno dello schema-cornice scelto, notata nei primi componimenti, è sostituita da un processo diverso, più tecnicamente motivato, di strutturazione del discorso. La punteggiatura, spaziando per mezzo di intervalli concreti tra le unità verbali le parti della lirica “the sound. A song. / Seldom a song. It should / ... particulars, wasps, /”, organizza il discorso in senso cubista: la poesia prende infatti forma non quale discorso esplicitamente lirico, ma quale enunciazione di “particolari”, oggetti “poetici” ravvicinati gli uni agli altri senza una matrice referenziale apparente: i segni di punteggiatura, graficamente rilevati nel verso “immediate, open / scissors, a lady's /” invece di collegare le unità verbali, spezzano il discorso che diventa tale solo in quanto mosaico di frammenti. Analogamente in “The Dish of Fruit” (*LP* p. 91) esistono tracce tali di assorbimento della tecnica precisionista che nella poesia costituita da due quartine si articolano e con-

fondono le due immagini della tavola - le cui quattro gambe corrispondono ai quattro versi della quartina "the table ... four legs ... the poem ... four lines ..." - e della composizione poetica, "the poem that lift the dish / of fruit.."

The table describes
nothing: four legs, by which
it becomes a table. Four lines
by which it becomes a quatrain,

the poem that lift the dish
of fruit, if we say it is like
a table - how will it describe
the contents of the poem?

Ad una tecnica analoga viene fatto ricorso nella poesia "The words lying idle" dove il movimento delle nubi che senza produrre pioggia si spostano sui campi inariditi è (non "sta per") l'esaurimento del linguaggio ("the lying idle") che impedisce l'esplicitazione del discorso (LP p. 106).

In un'altra composizione "Raindrops on a Briar", compresa anch'essa nella raccolta del '48 "The Clouds", Williams fa il punto sull'impatto che ha avuto sul suo apprendistato giovanile il rapporto con le arti figurative; l'autore specifica come allo studio delle forme statiche sia ricorso non tanto ai fini di una resa verbale della immobilizzazione della immagine nel tempo (le foglie e le gocce di pioggia nella lirica considerata) quanto ai fini di cogliere nella staticità, la tensione interna di organizzazione del discorso figurativo. Infatti:

... I writer, at one time hipped on
painting, did not consider
the effects, painting,
for that reason static, on
the contrary the stillness of
the objects.....
... served rather to present for me
a more pregnant motion...

In altre parole, l'interesse per le arti figurative era essenzialmente rivolto ad una fruizione metodologica delle produzioni esaminate: attraverso tali modalità di lettura infatti Williams imparò a cogliere lo schema interno, "the stillness of objects... a more pregnant motion" e le linee astratte di organizzazione formale del prodotto artistico.

* * *

3.4 In *Pictures from Breughel* in cui sono raccolte liriche scritte tra il '49 e il '62 Williams sembra essere andato oltre l'operazione di registrazione della staticità quale tensione di movimento pluridimensionale. L'attenzione si è infatti spostata sulla resa pittorica di tale tensione nelle arti figurative, nei quadri di Breughel in questo caso, sulle connotazioni implicite nell'operazione di astrazione dal reale che tale scelta metodologica implica. I dipinti di Breughel di cui Williams molto probabilmente venne a conoscenza durante il viaggio in Europa nel '24 e nel mese di studio trascorso a Vienna, non furono ispirazione di nuovi temi e ulteriori interpretazioni critiche dei medesimi, ma piuttosto stimolo all'analisi dei procedimenti di stesura e di studio della articolazione interna delle immagini. Paradossalmente, se vogliamo, l'operazione poetica prende forma non più nel momento in cui venivano registrate e ordinate in senso figurativo alcune componenti del cosmo, ma durante la fruizione o rifuizione a posteriori dei dipinti breugheliani: le liriche si snodano secondo il momento dell'osservazione visiva. Le poesie di questa raccolta che rimandano esplicitamente ai dipinti di Breughel sono dieci in tutto: "Self-Portrait", "Landscape with the Fall of Icarus", "The Hunters in the Snow", "The Adoration of the Kings", "Peasant Wedding", "Haymaking", "The Corn Harvest", "The Wedding Dance in the Open Air", "The Parable of the Blind" e "Children's Games".

Il lavoro in cui Breughel dipinge la caduta di Icaro, più che sulla caduta di Icaro, di cui si notano soltanto le gambe sfocate e minuscole che si immergono nelle acque della baia sulla

destra, sembra vertere sulla figura del contadino che si muove a passo di danza spingendo l'aratro trainato da un cavallo; inoltre, laddove la parte destra del dipinto – la baia e l'immagine di Icaro – appare intenzionalmente sfocata, quella sinistra – la collina e il campo – è minuziosamente dettagliata nei contrasti tra i rami ritorti e rinsecchiti dei cespugli e la superficie liscia e levigata secondo l'ondulazione dei solchi nel terreno arato. Fedelmente, Williams del dipinto mette in risalto la centralità della figura del contadino e il contrasto tra il lavoro di lui e lo svolgersi delle stagioni, la caduta di Icaro, "the edge of the sea concerned", secondo il movimento di descrizione da sinistra a destra dello sguardo che parte dalla immagine più ricca di dettagli (il contadino e l'aratro), si muove verso l'alto (il sole) e verso il basso (la caduta), "a splash quite unnoticed (PB p. 4). Analogamente in "The Hunters in the Snow" Williams procede alla descrizione del quadro secondo il movimento circolare della fruizione, cercando di tradurre non tanto le immagini, i dettagli, o il commento estetico, ma la struttura stessa del dipinto, circolare: la lirica si apre con l'immagine dei cacciatori (in basso a sinistra del dipinto) seguita da quella dell'insegna dell'osteria (in alto a sinistra), "the over-all picture is winter / ... the return / from the hunt ... the inn-sign / hanging ... a huge bonfire / that flares wind-driven ... the hill is a pattern of skaters". Ad un'analogia tecnica viene fatto ricorso in "Peasant Wedding" dove Williams, cercando di dare del dipinto bregheliano una versione quasi astratta – se si tiene conto della cura minuziosa con cui Breughel registra i dettagli della scena – sottolinea la presenza delle immagini focali: lo sposo (a sinistra), la sposa e i fasci di grano (a destra in alto), il sindaco, il cane sotto la tavola (sulla estrema destra) e i due servitori che, in primo piano, trasportano i piatti su una porta che funge da vassoio (PB p. 7). Anche in questo caso la composizione di Williams si sviluppa secondo il movimento circolare delle osservazioni del fruitore del dipinto: lo sposo a sinistra in primo piano, "Pour the wine bridegroom" (verso 1) e i due servitori in primo piano sulla destra, "two / helpers one in a red / coat a spoon in his hatband" (gli ultimi tre versi della poesia). In

"The Corn Harvest" l'attenzione di Williams è accentrata sulla figura del giovane sdraiato contro un albero, quale punto di partenza dell'organizzazione delle linee del dipinto:

Summer!
 the painting is organized
 about a young
 reaper enjoying his
 noonday rest... (PB p. 9)

Come nel caso del dipinto sopracitato, le figure umane interessano Williams quali punti focali di riferimento. Più dei soggetti conta dunque la resa in termini formali di tali soggetti, non tanto la obiettività fotografica della rappresentazione, quanto la non-obiettività della medesima. L'enfasi viene posta sulla non-verificabilità, non-necessarietà di un rapporto distaccato, precisionista dell'autore con il tema trattato; le proposte di lettura dei quadri di Breughel avanzate da Williams e di cui si sono visti alcuni esempi sopra sono spesso accompagnate da premesse di ordine metodologico esplicitate in annotazioni poste nel corpo delle poesie: "*according to Breughel...*" (Landscape with fall of Icarus), "*Breughel the painter / concerned with it all...!*" (*The The hunters in the snow*), "*Disciplined by the artist to go around and around...*" (*The Wedding dance in the open air*). L'operazione poetica si articola quale mediazione fantastica della registrazione del reale. A Breughel - e a Williams - incapaci a tale punto della loro attività artistica di verificare e ordinare i dati esterni del reale, non resta altro che dipingerlo "a colori brillanti" offrendone una versione disincantata:

... the alert mind dissatisfied with
 what is asked to
 and cannot do

accepted the story and painted
 it in the brilliant
 colors of the chronicler...

("The Adoration of the Kings", PB p. 6)

Il lettore non viene coinvolto in una lettura emotiva dell'opera dal momento che il prodotto artistico, nel caso in esame la produzione di Breughel fruita e riproposta da Williams, esige una lettura in cui vengano contemporaneamente tenuti presenti il livello figurativo (il processo di organizzazione delle immagini dei quadri) e quello letterario (la strutturazione del discorso williamsiano esplicitamente modellato su quello breugheliano): la lirica si presenta quale replica verbale non dei dipinti in quanto resa di determinati soggetti ma dei modelli strutturali cui Breughel fece ricorso. A tale proposito varrà la pena soffermarsi su due composizioni di Williams, l'una intitolata "The Wedding dance in the open air" compresa in *Pictures from Breughel*, l'altra anteriore, risalente al '44, più semplicemente intitolata "The Dance". Nonostante il tema fosse il medesimo per entrambe, il dipinto di Breughel intitolato "Peasant Wedding", Williams ricorse per quanto riguardava la resa della scena a tecniche del tutto diverse. Leggiamo in "The Dance" (LP p. 11):

In Breughel's great picture, The Kermess,
 the dancers go round, they go round and
 around, the squeal and the blare and the
 tweedle of bagpipes, a bugle and fiddles
 tipping their bellies (round as the thick-
 sided glasses whose wash they impound)
 their hips and their bellies off balance
 to turn them. Kicking and rolling about
 the Fair Grounds, swinging their butts, those
 shanks must be sound to bear up under such
 rollicking measures, prance as they dance
 in Breughel's great picture, the Kermess.

Sebbene esistessero già nella versione in esame tracce di una certa preoccupazione da parte di Williams di registrazione del movimento, "the dancers go round, they go round and / round." e del tentativo di resa formale di tale movimento nella struttura della lirica - la poesia inizia e termina, circolarmente, con il ricorso alla medesima formula "In Breughel's

great picture, *The Kermess*" - la lettura che Williams dava del dipinto era ancora abbastanza letterale e fedele alla descrizione fotografica della scena, "the squeal and the blare and the tweedle of bagpipes..." e l'attenzione era soprattutto focalizzata sulle forme e sulle masse, "their hips and their bellies off balance / to turn them", "swinging their butts, those shanks must be sound..". Nella versione posteriore "*The Wedding dance in the open air*" vengono eliminati molti passaggi descrittivi e notazione pittoriche che infittivano ed appesantivano il discorso, i sintagmi sono abbreviati e i versi ridotti in alcuni casi ad unità verbali; del dipinto viene registrato soprattutto il movimento circolare del ballo e delle figure è messa in evidenza non tanto la massa quanto l'interfunzionalità delle singole forme, all'interno della struttura generale del quadro, "a riotously gay rabble of / peasants..." e i pochi particolari rilevati, "the women in / their starched / white headgear", "rough shoes and / farm breaches" sono tutt'al più notazioni laterali che non hanno altra funzione se non quella di aggiungere una dimensione coloristica alla scena riassunta sinteticamente nel finale:

mouth agape

Oya!

kicking up their heels

("The wedding dance in the open air" *PB* p. 10)

4.0 Esistono tra le rimanenti poesie raccolte in *Pictures from Breughel* alcuni componimenti che testimoniano la preoccupazione costante di una resa pittorico-fantastica della realtà: in "Song" (*PB* p. 15) Williams rielabora il tema botticelliano della nascita di Venere, "beauty is a shell / from the sea..." allargandolo tuttavia con la descrizione di un setting barocco, "with her / scallops and / lion's paws / sculptured to the / tune of retreating waves". Altre volte è ripreso il tema dello studio della immagine pittorico-fotografica compresa nel corpo della composizione: un ritratto in "The painting", una cartolina illustrata in "The Stone Crock", un quadro in "Portrait of a woman in her bath", la descrizione di un dipinto di Gauguin in "The Title", infine, in "A formal design", la rappresentazione

di un arazzo. In quest'ultima composizione, il cui tema - la caccia all'unicorno - viene riproposto quale motivo centrale del libro V di *Paterson*, è sottolineata la necessità di un confronto continuo non tanto con il paesaggio naturale, meccanicizzato o non, quanto con un genere di paesaggio che è tale solo nella misura in cui, privo ormai di legami apparenti con la realtà quotidiana, si presta alla rielaborazione della mente.

A Formal Design

This fleur-de-lis
at a fence rail
where a unicorn is

confined it is a tapestry
deftly woven
a milleflor

design the fleur-de-lis
with its yellow
petals edges

a fruiting tree formally
enough in
this climate

a pomegranate to which
a princely
collar round his

arching neck the beast
is lightly
tethered (PB p. 40)

4.1 Nel momento stesso in cui, nella produzione compresa in *Pictures from Breughel* (1950-1962), ne prospetta una chiusura definitiva - gli spunti ad esempio sono gli arazzi tardo-gotici, motivi 'confessionali', i momenti lirici esplicitamente introspettivi ed autobiografici in "Asphodel, That Greeny Flower" - Williams riapre un discorso sulla metodologia compositiva che è stimolante proprio perché disperato e sfocato: la

percezione e registrazione del reale è possibile in poesia soltanto se mediata attraverso una rielaborazione minuziosamente 'precisionista', disarticolata, quindi, in quanto figurativa, dai contenuti della realtà, "this fleur-de-lis... it is a tapestry". Il linguaggio, quale acquisizione di una specifica dimensione poetica, cessa di prospettarsi quale replica letteraria di scelte iconografiche per venire proposto quale dimensione e contenuto della poesia. Attraverso la sperimentazione in sede poetica dei procedimenti di focalizzazione sulle strutture e sulle forme (l'esperienza precisionista), di applicazione della tecnica del *close-up* sugli oggetti e sui fiori (la produzione di G. O'Keefe), del *collage* e dell'impostazione dadaista delle forme, Williams è pervenuto alla rimessa in discussione delle premesse operative sulle quale erano basate le realizzazioni degli esperimenti attuati nel campo delle arti figurative in America. Partito dagli schemi compositivi del 'dada' e delle avanguardie, acquisite attraverso la pratica costante non solo le modalità di esposizione ma le tecniche di organizzazione dei contenuti, Williams realizza l'univocità e non-significatività di tali esperimenti allorché, negli anni '50, avulsi ormai dal contesto culturale entro e contro il quale venivano proposti, essi risultano sprovvisti della portata di rottura di codici comunitativi prestabiliti e di stimolo a nuove sperimentazioni che li aveva caratterizzati²³. E chiude apocalitticamente la parabola della sua attività con la proposta di un modello solo apparentemente obsoleto quale quello dell'arazzo medievale che esclude ogni tipo di sperimentazione formale perché le contiene tutte: l'allegoria, i simboli, i dettagli realistici, il tentativo di resa in termini concreti di un discorso religioso e quello di resa di un discorso profano in termini religiosi coesistono all'interno di uno schema graficamente surreale di ricerca di equilibrio tra due

23. RENATO POGGIOLI, *Teoria dell'Arte d'Avanguardia*, Bologna, Il Mulino, p. 145. Per un'analisi dettagliata del libro V di *Paterson* e del tema dell'arazzo come fase centrale del discorso impostato da Williams in quest'opera si veda LOUIS L. MARTZ, "The Unicorn in Paterson: William Carlos Williams", *Thought*, XXXV, Winter 1960, pp. 537-554. Gli arazzi cui W. C. Williams rimanda sono riprodotti in: JAMES J. RORIMER, *The Cloisters*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1951.

momenti storici. La serie di arazzi franco-fiamminghi risalenti probabilmente al primo '500, esposti nella collezione 'The Cloisters' di New York è il modello, punto di partenza e/o di arrivo della impostazione data da Williams alla sua opera più tarda; in essi il discorso sulle connotazioni religiose del tema (l'unicorno quale simbolo di purezza e la sua cattura quale segno di 'new coming' e incarnazione di Cristo) appare compenetrato di riferimenti scopertamente profani. L'enfasi era stata posta dai tessitori delle tele sull'aspetto mondano delle scene: la descrizione dettagliata, la decorazione minuziosa, a colori smaltati, dei fiori, degli abiti, dei cavalieri e del paesaggio, tende ad allontanare l'attenzione dell'osservatore dal discorso religioso implicito nelle scene (medievale), spostandolo piuttosto sulla vivacità e 'secolarità' del periodo rinascimentale. Quindi l'ipotesi avanzata da Williams, alle soglie di un potenziale nuovo rinascimento, è se la realtà sia sperimentabile e verificabile in alcune versioni proposte dall'arte oppure se lo sia solo nella misura in cui ci si senta preparati ad accettarne la precarietà e provvisorietà, la situazione di bilico tra univocità ed allegoria. Se sia compito dell'artista offrirne una versione possibilmente completa e definitiva o limitarsi ad offrirne alcune dimensioni: quella del paesaggio naturale microscopicamente esaminato, di quello urbano di cui vengono perlustrate le strutture e le forme di organizzazione delle linee, di quello mentale dell'individuo che, sistematicamente escluso dai due paesaggi precedenti, si dibatte in una ricerca, spinta ai limiti della lucida follia, di impostazione dei contenuti del proprio pensiero.

Dopo tutto,

Are facts not flowers
and flowers facts
or poems flowers
or all works of the imagination,
interchangeable?

("Asphodel, That Greeny Flower" *PB* p. 178)

BARBARA M. LANATI