

FIORI (APPARENTEMENTE) INANIMATI PER EROI (MAI) MORTI

William Carlos Williams: «Still Lives»

Cristina Giorcelli

doi: 10.7359/780-2016-gior

Ad Andrea, che – dalla sua scrivania come sul suo terrazzo – «coltiva» giardini, senza trascurare né l'arte pittorica, né la classicità.

Words on a par with trees.

W.C. Williams (*A Novlette*)

There is no power / so great as love / which is a sea, / which is a garden – / as enduring / as the verses / of that blind old man / destined / to live forever.

W.C. Williams («Asphodel,
That Greeny Flower»)

In un saggio commemorativo, Emily Mitchell Wallace, scrivendo dell'amore di Williams per alberi e fiori, annotava:

His poems without trees are inconceivable. The sky and clouds above and behind them, the flowers and grass beneath them, the birds and squirrels and insects their inhabitants, lit by sun and moon, trees grew everywhere in his imagination, a signature of the changing of the weather and of the seasons, their shape an image of masculine energy, their blossoms a reminder of feminine beauty, source of new books of poems.¹

Nello stesso saggio l'autrice riportava un passo da una memoria del figlio del poeta, William Eric, in cui veniva sottolineata la cura con cui i suoi genitori ogni giorno si adoperavano a ravvivare il giardino della loro casa di Rutherford, nel New Jersey:

There was a daily ritual arm-in-arm circuit of the yard, usually early in the morning [...], as he and mother inspected and planned the plantings. They

¹ Mitchell Wallace 1974, 21.

shared a love of growing things [...] the garden was a major item of activity and conversation at our house.²

Il poeta stesso, nella sua *Autobiography*, aveva ricordato come fin dalle sue infanzia e adolescenza,

flowers and trees were my peculiar interest. To touch a tree, to climb it especially, but just to know the flowers was all I wanted.³

Non sorprende, quindi, che moltissime poesie di Williams abbiano come soggetto le più differenti varietà di fiori, di piante⁴, di arbusti, e, alcune, perfino di frutta⁵. Anche il suo poema lirico in cui, dopo un triste periodo di malattie e relative convalescenze, egli, meditando sulla morte, chiedeva perdono alla moglie per le sue manchevolezze durante il loro lungo matrimonio – un poema definito da Robert Lowell «a triumph of simple confession [...] something that [is] both poetry and beyond poetry»⁶ – portava un fiore nel titolo, l'unico fiore che, secondo le credenze del mondo greco, si trovava nell'Adè⁷: «Asphodel, That Greeny Flower» (1955). Sacro a Persefone/Kore – la dea è un *topos* ricorrente nel canone williamsiano, in quanto figura simbolica del ritorno delle stagioni e dell'umano movimento ciclico di ascesa e discesa⁸ – l'asfodelo appartiene alla famiglia delle liliacee, come il giglio, il tulipano, il mughetto, il giacinto e, strettamente imparentato con questi – poiché appartenente alle amarillidacee –, il narciso: tutti fiori che, insieme ad innumerevoli altri, figurano nelle sue poesie.

Fu anche la passione per i fiori che contribuì a legare fortemente Williams ad un pittore statunitense⁹ coetaneo, incontrato a Philadelphia nel 1903 durante gli anni universitari: Charles Demuth (1883-1935). Questi

² *Ivi*, 22.

³ Williams 1951, xii.

⁴ Si veda di chi scrive, «In Shape and Structure, in *Warp and Weft: W.C. Williams's 'A Formal Design'*» (di prossima pubblicazione), in cui il poeta, per rendere omaggio ad una magnifica tappezzeria ai Cloisters di New York, si sofferma, soprattutto, su un fiore (il giglio) e su una pianta (il melograno) in essa raffigurati.

⁵ Si veda di chi scrive, «Da vedere, da toccare, da gustare – da sognare, da capire, da amare: 'The Fruit' di William Carlos Williams» (di prossima pubblicazione).

⁶ Lowell 1961-1962, 536.

⁷ Omero, *Odissea*, XI e XXIV.

⁸ Ricordiamo il suo innovativo e sperimentale volume del 1920, *Kora in Hell, Improvisations*. Si veda, a proposito di Kore, Giorcelli 2014b.

⁹ Grandi amici ed estimatori di Williams furono anche i pittori statunitensi Charles Sheeler e Marsden Hartley.

dipinse, infatti, molti quadri e acquerelli che hanno i fiori come soggetto¹⁰. Di salute fragile e di squisita, dandystica sensibilità, Demuth passava molto tempo a coltivare il celebre giardino vittoriano della sua casa di Lancaster, in Pennsylvania. E se fu anche sfiorato dall'idea di diventare poeta e scrittore di teatro¹¹, non va dimenticato che, dal canto suo, Williams fu uno straordinario conoscitore di pittura¹². Da giovane aveva persino pensato di abbracciare quest'arte, se non fosse stato per il fatto che, come affermò tra il serio e il faceto anni dopo, per lui medico, impegnato a visitare i suoi pazienti a casa loro, «it was easier to transport a manuscript than a wet canvas»¹³. Si può, allora, affermare che «the two artists might be seen as mirror images of each other [...]». Williams was able to see poetry from the perspective of modern painting while Demuth talked about his painting in terms of writing»¹⁴. Stranamente, però, pur avendo pubblicato recensioni e saggi su diversi artisti statunitensi a lui coevi, Williams non scrisse mai nulla su Demuth – forse, proprio perché gli era così artisticamente vicino.

La sintonia tra il poeta e il pittore, interrotta solo dalla morte di quest'ultimo, fu tale che essi esercitarono una grande influenza l'uno sull'altro: mentre una poesia di Williams, «The Great Figure», ispirò il famoso dipinto ad olio di Demuth *I Saw the Figure 5 in Gold* (1928)¹⁵ al Metropolitan Museum di New York, un acquerello di Demuth, *Daisies* (1918) al Whitney Museum di New York, ispirò la bellissima poesia di Williams «Daisy», per esempio. Ma, ce ne sono svariate altre, come la numero II

¹⁰ Secondo alcuni critici, di salute cagionevole, «his [di Demuth] watercolors and still lifes were a concession to his physical weakness brought on by diabetes» in quanto potevano essere dipinti usando materiali più leggeri e maneggevoli delle tele (Tashjian 1978, 67). Demuth dipinse anche molti acquerelli con frutta e ortaggi.

¹¹ A dimostrazione del suo interesse per la parola scritta, non va dimenticato che Demuth nel 1918 illustrò sia *The Turn of the Screw*, sia «The Beast in the Jungle» di Henry James; egli illustrò anche opere di Balzac, Poe, Zola e Wedekind.

¹² Al suo ultimo libro, *Pictures from Brueghel* (1962), fu assegnato, postumo, il *Premio Pulitzer*.

¹³ Williams 1954, xiv.

¹⁴ Tashjian 1978, 66.

¹⁵ Quest'opera fu uno dei suoi «poster portraits», cioè, uno dei ritratti simbolici della personalità e della carriera del soggetto così emblematicamente rappresentato (in questo caso, Williams). Oltre a questo, Demuth dipinse, tra gli altri, quello di Arthur Dove, di Gertrude Stein, di Georgia O'Keeffe, di John Marin e di Wallace Stevens. In queste opere si rivela la predilezione di Demuth per il suggerire indirettamente, piuttosto che per apertamente svelare. Ricordiamo incidentalmente che, anni dopo, *I Saw the Figure 5 in Gold* ispirò l'artista New Dada Jasper Johns per il suo *Black Figure 5* del 1960.

in *Spring and All* (1923)¹⁶ – più tardi intitolata «The Pot of Flowers» – in cui Williams rende in parole i fiori che Demuth aveva dipinto con estrema, quasi scientifica, precisione in un acquerello che entrò, poi, a far parte della collezione privata del poeta: *Tuberoses* (1922). Non casualmente, allora, Williams dedicò *Spring and All*, il volume di impronta dadaista che intercala poesia e prosa, a Demuth. Nel 1936, pochi mesi dopo la morte del pittore, Williams scrisse per lui «The Crimson Cyclamen»¹⁷, di nuovo una lunga poesia che ha per tema questi fiori e in cui, nonostante essi siano descritti con molta attenzione dalla loro nascita e crescita fino alla morte, «one gradually becomes aware that what is being treated here is the whole of the artist's life [...] Williams' own life as well as Demuth's»¹⁸.

Nelle opere del pittore raffiguranti la natura, come è stato asserito, «The element [...] Williams most admired was the singular immediacy of their focus, due to the painter's close observation of the organic forms and his careful selection of their most significant features»¹⁹. Grazie alla sua onestà intellettuale e alle sue capacità pittoriche – «lucid veracity and subtlety of tone»²⁰ – Demuth riuscì, infatti, a rappresentare la natura «perceived in its fullest visual intensity»²¹ e ad estendere «the use of linear precision beyond even the power of photography»²². Un dato, questo, che dovette colpire Williams il quale, come è noto, fu sempre molto attratto dalla fotografia²³ per l'autenticità *potenzialmente* apportata alla conoscenza della realtà dal mezzo tecnico impiegato²⁴. Se è vero, come ha sostenuto James Guimond, che «Both Demuth's flower paintings and Williams' flower poems present their subjects as timeless, richly abstract, beautiful designs»²⁵, è, però, anche vero che i loro fiori sono ricreati a livello artistico

¹⁶ Rizzo ipotizza che la scelta di adottare numeri romani, al posto dei titoli, rimandi, da parte di Williams, a «intended or unintended connotations of classicism, Western civilization, and imperialism» (Rizzo 2005, 39).

¹⁷ Per questa poesia, Williams potrebbe essersi ispirato all'acquerello di Demuth *Cyclamen* (1920), che si trova al Philadelphia Museum of Art.

¹⁸ Mariani 1981, 385.

¹⁹ Dijkstra 1969, 161.

²⁰ *Ivi*, 156. Queste qualità trovano la loro controparte in Williams, di cui Pearce loda la «precision of speech and sharpness of vision» (Pearce 1966, 99).

²¹ Dijkstra 1969, 157. Un altro critico definisce i suoi acquerelli, «austere products of the intellect, fortified by the sensuous element of color» (Lee 1942, 271).

²² Dijkstra 1969, 157.

²³ Si vedano Giorcelli 2014a e 2015a.

²⁴ Come osservò, peraltro, Lewis Hine: «While photographs may not lie, liars may photograph» (Hine 1980, 111).

²⁵ Guimond 1968, 48-49.

perché da loro profondamente amati: entrambi, infatti, poiché erano alla ricerca di una distintiva identità culturale statunitense, sentivano il bisogno di valorizzare la natura del loro paese, il «local», in tutti i suoi aspetti, vale a dire, tutto ciò che, con inesauribile vitalità ed energia, scaturiva da «the American grain»²⁶. Entrambi gli artisti «knew that they shared [...] an art that expressed a spiritual and sensual union of man and nature, an art that reflected one's sense of being-in-the-world as an immanent indwelling»²⁷. Lo studio accurato della loro terra, così come della loro società²⁸ (esseri umani e cose: affascinanti o degradati, bizzarri o sordidi, validi o banali, belli o brutti, stimabili o riprovevoli), fu un cardine fondamentale della loro estetica.

Specificamente, i fiori dipinti da Demuth (e illustrati in versi da Williams) sono, perlopiù, avulsi dal loro *habitat* (contenuti in recipienti o raccolti in *bouquet*, spesso legati da nastri) e, quindi, non più partecipi della vita della natura. Si tratta, infatti, di «nature morte» (in inglese, più delicatamente, «inanimate»), cioè, di «representation[s] of objects which lack the ability to move»²⁹. Secondo tradizione, le «nature morte» colpiscono sia per la bellezza e la vivacità dei colori, sia per i modi in cui elementi di specie diverse – magari anche in grande abbondanza – vengono disposti spazialmente così da assumere vere e proprie *forme*, così da diventare *composizioni*. Mentre sono testimonianza della vita segreta di tutto ciò che esiste, le «nature morte» sono anche dei *memento mori* (non a caso, specie nel Seicento e nel Settecento, in questo «genere» pittorico figuravano frequentemente teschi o clessidre), degli ammonimenti sulla caducità della vita, sulla *vanitas vanitatum* del mondo, condannato al dolore e alla fine (basta pensare a quelle in cui figuravano animali squartati o in raccapricciante agonia). In questi dipinti, ad ogni modo, i pesanti sottintesi allegorici venivano, per così dire, alleggeriti dalla sensibilità luministica dei loro autori. Va ricordato, incidentalmente, che Philadelphia (la città in cui i due artisti si incontrarono) era il centro statunitense della pittura di «nature morte»: due maestri ottocenteschi del *trompe-l'oeil*, William M. Harnett (1848-1892) e John F. Peto (1854-1907), che vissero in questa città, suggellarono questa tradizione. E se Demuth, forse anche a causa della sua salute precaria, nelle sue opere fece di frequente riferimento a simboli di morte (per esempio,

²⁶ *In the American Grain* è il titolo di una innovativa storia culturale del suo paese che Williams pubblicò nel 1925.

²⁷ Halter 1994, 132.

²⁸ Si veda Giorcelli 2015b.

²⁹ Bergstrom 1956, 3.

nei suoi famosi «poster portraits»³⁰, ideati per i suoi amici artisti), negli ultimi anni della sua vita essi tornarono spesso anche nelle poesie di Williams (specie da *The Desert Music and Other Poems* [1954] in poi).

Secondo Norman Bryson, poiché escludono la presenza umana, le «nature morte» presentano «the world minus its narratives or, better, the world minus its capacity for generating narrative interest»³¹. Il dibattito è, tuttavia, aperto, perché, le «nature morte», sostiene Schapiro, sono, sì, costituite da «perfectly submissive things», ma mostrano anche «man's sense of his power over things in making and utilizing them»³² e, quindi, consentono, obliquamente, varie forme di discorso, di narrazione. Certamente, comunque, anche senza la presenza umana³³, Demuth, come Williams, «charges these apparently *impersonal* subjects with emotional and visual activity»³⁴. Entrambi gli artisti riescono sovente, infatti, a conferire alle loro composizioni un inaspettato dinamismo, insieme ad una ineludibile drammaticità. Ne è testimonianza il sopra citato quadro di Demuth, ispirato dalla poesia williamsiana «The Great Figure» (una versione meccanica di una odierna «natura morta», la celebrazione di un oggetto, di una cosa): l'esperienza (vissuta dal poeta) dello spettacolo offerto dal colore acceso, dal rumore assordante e dalla corsa frenetica del camion dei pompieri viene resa nell'opera del pittore con pulsanti modulazioni coloristiche, memorabili risoluzioni volumetriche e, finanche, cinematiche³⁵ intersezioni di piani.

Sia per Demuth, sia per Williams – e questo fu un altro tratto che li unì –, il Cubismo europeo chiaramente fece loro capire l'importanza «of including the ambiguous or contradictory overlapping of planes or of fusing, or metonymically displacing, the material qualities of objects»³⁶. Entrambi interessati a dirigere il loro sguardo creativo anche verso i paesaggi metropolitani e verso i macchinari di vario tipo che li contraddistinguono (su entrambi è evidente l'influsso anche del Futurismo, specie di Marinetti e di Boccioni, per la *virilità* che questi macchinari sono chiamati a rappresentare³⁷), tutti e due fecero della frammentazione, contrapposizione, so-

³⁰ Frank 1994.

³¹ Bryson 2004, 60.

³² Schapiro 1978, 29.

³³ Nelle «nature morte» si possono trovare cose (statue, per esempio) che, a loro volta, rappresentano esseri umani.

³⁴ Costello 1979, <http://bostonreview.net/archives/BR04.6/costello.html> (corsivo mio).

³⁵ Sia Williams, sia Demuth furono affascinati dal cinema.

³⁶ Halter 1994, 88.

³⁷ Aiken 1987.

vrapposizione ed interazione dei materiali da loro prescelti un uso analogo: Demuth, nel suo Cubismo-Realista o Precisionismo, usò con straordinaria efficacia colori, forme e linee per dipingere le dinamiche insite nelle geometriche strutture industriali e urbane della scena statunitense (tra i tanti lavori, ricordiamo *My Egypt* del 1927), mentre lo sperimentalismo cubista di Williams si esercitò, innanzitutto, a livello linguistico e prosodico, oltre che nella ricerca del nuovo, della specificità americana e di una «democratically nonexclusive poetics»³⁸. Secondo Peter Halter, tuttavia, grazie al suo *humor* estetizzante, alla sua «ironic distance», Demuth «keeps the tensions that result from these juxtapositions subordinate, integrating them in an overall coherence by means of his [...] artistic treatment»³⁹. Queste stesse strutture e tensioni, riprese ed evocate – ma non sempre con ironia – anche da Williams, si ritrovano in molte delle sue poesie (certamente nel poema epico *Paterson*, ma come dimenticare, tra le tante, liriche quali «The Agonized Spires»⁴⁰ o «Rapid Transit»⁴¹, ancora in *Spring and All?*⁴²). Come i Cubisti, inoltre – e seguendo gli spunti che provenivano dal mondo della pubblicità urbana – entrambi gli artisti, al fine di conferire ulteriore espressività ai rispettivi *media*, fecero ampio e sapiente uso dei numeri (romani e arabi) e delle lettere dell'alfabeto in diversi tipi e corpi tipografici e li distribuirono idiosincriticamente sulla tela e/o sulla carta così da far loro assumere valenze iconiche. Basta pensare, per esempio, di nuovo, ai «poster portraits» di Demuth e alla inconsueta dislocazione delle parole (per via degli *enjambments* o, addirittura, per la loro stampa di sbieco) sulla pagina per quanto riguarda le poesie di Williams, dagli anni '20 fino al termine della sua carriera poetica⁴³.

Infine, non trascurabile fu anche la dimensione sessuale delle/nelle loro opere. Affascinati da Freud e dalle teorie dell'inconscio in quegli anni di gran moda, entrambi gli artisti amavano sondare l'identità psicologica e sessuale degli esseri umani di cui si occupavano. I lavori di Demuth posseggono quasi sempre, infatti, «a sensual surface»⁴⁴ e «are often imbued with a

³⁸ Morris 2013, 59.

³⁹ Halter 1994, 110.

⁴⁰ Questa poesia portava il numero XIII in *Spring and All*.

⁴¹ Questa poesia portava il numero XXV in *Spring and All*.

⁴² Si veda Giorcelli 2003.

⁴³ Esulano dal presente discorso le opere di Demuth che ritraggono acrobati, giocolieri, la vita notturna di *night club* e teatri di varietà, in cui, peraltro, la dinamicità e i ritmi frenetici che coinvolgono gli esseri umani vengono resi magistralmente.

⁴⁴ Tashjian 1978, 70.

sense of the erotic»⁴⁵, anche quando dipingono fiori, dal momento che essi vengono spesso «anthropomorphized» – analogamente a quelli di Georgia O’Keeffe o alle montagne di John Marin⁴⁶. In Williams, secondo la sua concezione, perlopiù, patriarcale, i fiori sono sempre figure per la donna, in quanto essere umano passivo, silenzioso e ricettivo, in quanto «natura», così come il sole o le api sono figure del penetrante principio maschile della logica e del pensiero, e, per questa ragione, della «cultura»⁴⁷. Non a caso, Williams scrisse, all’inizio di *Paterson*, «A man like a city, and a woman like a flower / – who are in love. Two women. Three women. / Innumerable women, each like a flower. / But / only one man – like a city»⁴⁸. Mentre, così, la rappresentazione sessualizzata, sovente francamente genitale, dei fiori di Demuth è molto presente, nelle liriche williamsiane il richiamo a o l’esaltazione de l’amore fisico ricorre con grande frequenza.

Nel breve spazio concesso desidero soffermarmi su una poesia cui nessuno sembra aver prestato l’attenzione analitica che merita (anche se, a volte, viene adottata *in exergo*). A mio avviso, essa *potrebbe* aver trovato spunto in un acquerello di Demuth, intitolato *Narcissi* (1917; *Fig. 1*), che si trova al Metropolitan Museum di New York⁴⁹. Eccola:

Still Lifes
 All poems can be represented by
 still lifes not to say
 water-colors, the violence of
 the Iliad lends itself to an arrangement
 of narcissi in a jar. 5
 The slaughter of Hector by Achilles
 can well be shown by them
 casually assembled yellow upon white
 radiantly making a circle
 swords strokes violently given 10
 in a more or less haphazard disarray

⁴⁵ Halter 1994, 130.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Sul poeta ebbe una decisiva influenza, per gran parte della sua vita, il libro di Otto Weininger, *Sex and Character* (uscito in inglese nel 1906).

⁴⁸ Williams 1995, 7.

⁴⁹ Al Philadelphia Museum of Art c’è anche un acquerello di Demuth intitolato *Narcissus* (1916). In nessuno dei due casi, però, i narcisi sono contenuti in un vaso.



Figura 1. – Charles Demuth, «Narcissi», 1917. The Metropolitan Museum of Art, Alfred Stieglitz Collection, 1949, <http://www.metmuseum.org>.

Pubblicata, con altre, su *The Hudson Review* nell'inverno 1963-1964 (e, di conseguenza, postuma), questa poesia⁵⁰ testimonia del fatto che Williams soleva riflettere tanto su opere d'arte visive, quanto su opere d'arte letterarie. Specificamente, negli ultimi anni della sua vita egli molto spesso meditò su dipinti, mentre traduceva da numerose letterature in lingue diverse dalla sua: spagnola, francese, cinese, greca⁵¹. Per quanto riguarda la letteratura greca, nel 1954 aveva tradotto, in parte, il primo idillio di Teocrito⁵² e nel 1957 una poesia di Saffo⁵³. E, nel 1955, in un momento di grande attività creativa, Williams aveva riletto *l'Iliade* e *l'Odissea* «to see his own frenetic poetic moment in a larger context»⁵⁴ – come suggerisce il suo biografo⁵⁵. In particolare, egli sembrò avere una predilezione per *l'Iliade*, che lesse e rilesse a varie riprese⁵⁶, sia perché il mito di Elena e del suo ratto erano, per lui, emblematici della potenza (positiva e negativa, comunque travolgente) della bellezza femminile, sia per «the peace before violent death [...] and the consciousness [...] before it that is in the heroes of Greek legend»⁵⁷. È come se egli volesse apprendere da questo capolavoro classico come accettare e *vivere* una morte onorevole.

Alla fine del suo libro, Bram Dijkstra fa questa constatazione riguardo a «Still Lives»: «This poem [...] is a final statement [...] about what he [Williams] considered to be the limitations of language in comparison to the possibilities inherent in the visual arts»⁵⁸. Fra queste «possibilità», o prima fra tutte le altre, la dote di immediatezza che contraddistingue, per esempio, la pittura. Come scrive Berger, «Painting [...] offers palpable, instantaneous, unswerving, continuous, physical presence»⁵⁹. Questa poesia di undici versi, suddivisi in due frasi di lunghezza asimmetrica (l'una di cinque e l'altra di sei versi), è perentoria nelle sue due affermazioni: nella prima frase, il poeta stabilisce, innanzitutto, un'equivalenza tra poesie e «still

⁵⁰ Williams 1988, 378. Non è nota, però, la data esatta della sua composizione.

⁵¹ Poiché la madre era portoricana ed aveva studiato a Parigi, Williams possedeva una buona conoscenza dello spagnolo e anche del francese. Per le altre lingue, che non conosceva, cercò la consulenza di nativi o/e consultò traduzioni precedenti.

⁵² Williams 1988, 268-273.

⁵³ *Ivi*, 348.

⁵⁴ Mariani 1981, 637.

⁵⁵ Nell'estate del 1951, mentre era in vacanza a West Haven (Connecticut), Williams incontrò un classicista italiano, il prof. Livio Catullo Stecchini, che insegnava all'Università di Chicago, con il quale discusse di questi poemi (Williams 2003, 444).

⁵⁶ Williams conosceva le traduzioni di George Chapman e di W.H.D. Rouse.

⁵⁷ Mariani 1981, 330 e 680.

⁵⁸ Dijkstra 1969, 198.

⁵⁹ Berger 2001, 566.

lifes» (v. 2) o, meglio, tra poesie e «water-colors» (v. 3) e, poi, specifica che la «violence» (v. 3) nell'*Iliade* si presta ad essere richiamata dal modo in cui sono disposti («arrangement», v. 4) dei narcisi in un vaso. L'equivalenza, mentre potrebbe non stupire nel caso delle «nature morte» – le quali possono essere anche truculente, come abbiamo accennato –, diventa più stupefacente se riferita ai «water-colors», dal momento che essi sono, di solito, più tenui nei colori, nelle linee, nelle sfumature e, per la loro trasparenza, sono poco adatti a rendere la consistenza delle cose, anche se riescono a descrivere i loro soggetti minutamente e a conferire loro una miscelata e morbida varietà di toni.

Evidentemente qui Williams si riferisce ad un'opera d'arte (precisa nella resa visiva come deve essere precisa la lingua in una resa verbale) che, mentre propone ogni dettaglio dei fiori in questione, presenta tinte molto nitide (come, per l'appunto, tutte quelle di Demuth). Nella seconda frase della poesia, Williams stabilisce un'altra equivalenza, questa volta, tra i narcisi, di cui ora ci informa che sono «casually assembled» (v. 8), e lo scempio («slaughter», v. 6) inflitto a (il corpo di) Ettore da parte di Achille (benché il narratore omerico lasci intendere che è Zeus il vero responsabile dello strazio al cadavere dell'eroe troiano⁶⁰). Si tratta dell'episodio centrale del libro XXII del poema epico, in cui lo spettacolare duello tra i due contendenti (un avvenimento cruciale con il quale, tra l'altro, viene anticipata la distruzione di Troia, la fine del poema e la metatestuale morte dell'eroe greco) si configura come uno scontro all'ultimo sangue tra onore e *pietas*, da una parte, e furia forsennata, ispirata dalla vendetta, dall'altra – con la vittoria (temporanea) di quest'ultima⁶¹. Poiché sappiamo che simbolicamente il narciso sta per la vanità e l'eccessivo amore di sé, questo fiore sembra pertinente a rappresentare Achille – qui, in tutta la sua magnificenza e la sua *hybris*.

È noto incidentalmente, peraltro, che Demuth – nel caso l'opera cui Williams fa riferimento sia sua – non solo fu profondo conoscitore del simbolismo dei fiori, ma, nel suo dandysmo, non mancava di narcisismo. Allora, poiché quando presumibilmente questa poesia fu scritta, il pittore era morto da circa trent'anni, questo componimento, forse ispirato da una sua opera, potrebbe essere un ulteriore e ultimo omaggio a lui da parte

⁶⁰ De Jong 2015, 18. Secondo la curatrice, non a caso è Achille – che non viene del tutto biasimato dal narratore omerico – a chiudere il poema «with a memorable speech on the *condition humaine*, the fellowship of suffering that links friend and foe, Greek and Trojan» (*ibid.*).

⁶¹ Peraltro, anche Ettore, nei libri XVII e XVIII, intendeva tagliare la testa di Patroclo e darne il cadavere in pasto ai cani.

del poeta, dal momento che, nel mondo latino (in quegli anni Williams aveva presente anche l'*Eneide*⁶²), il narciso era il fiore che si trovava nei Campi Elisi, il luogo, nell'aldilà, riservato agli amati dagli dei. Più significativamente, c'è in questa poesia un duplice rimando interno a «The Pot of Flowers», la poesia che, come abbiamo ricordato, Williams aveva pubblicato in *Spring and All*, e che, come «Still Lifes», fa riferimento a fiori (in quel caso, tuberose, le quali, però, come i narcisi, appartengono alla famiglia delle amarillidacee, e, come loro, hanno un profumo inebriante). Notiamo, innanzitutto, in «Still Lifes», l'impiego dell'avverbio «radiantly» (v. 9) che troviamo, come aggettivo, «radiant», anche in «The Pot of Flowers». Ecco la strofe da quest'ultima poesia in cui compare l'aggettivo:

petals radiant with transpiercing light	10
contending	
above	12

Si tratta di una parola che sprigiona – è il caso di dire – luce e che si attaglia perfettamente a descrivere la disposizione a raggera («making a circle», v. 9)⁶³ dei sei stami generalmente bianchi dei narcisi, sormontati dalla paracorolla generalmente gialla («yellow upon white», v. 8), a forma di tromba. In secondo luogo, come è evidente da questi stessi versi, anche «The Pot of Flowers» rimanda all'idea del «contendere», del combattere, che è centrale in «Still Lifes». L'idea del sangue, qui indirettamente evocata attraverso «slaughter», potrebbe richiamare alla mente anche la poesia del 1936, «The Crimson Cyclamen» – espressamente dedicata a Demuth, come si è indicato –, per via del colore rosso, in varie tonalità, su cui quella poesia è incentrata.

Ma entriamo un poco più profondamente nel corpo verbale della poesia. «[R]epresented» (v. 1) è il verbo che riassume il dibattito tra realtà e mimesi: se le «nature morte» sono «rappresentazioni» visive, le poesie («tutte» le poesie) sono «rappresentazioni» verbali della realtà – entrambe, quindi, sono facsimili non naturali, perché culturali, del mondo; entrambe le «rappresentazioni» sono «apparenze», «illusioni», di realtà, come aveva sostenuto Platone nel mito della caverna⁶⁴. In particolare, le «nature morte» sono, per eccellenza⁶⁵, opere illusionistiche – sono, per l'appunto, dei

⁶² Mariani 1981, 672.

⁶³ «Radiant» significa anche «having radial projections» e, quindi, in «radiantly» è anche contenuto «radially» (*OD*, 1b).

⁶⁴ Platone, *La Repubblica*.

⁶⁵ Seltzer 1991.

trompe-l'oeil. I due termini («rappresentazioni» e «nature morte»), quanto alla loro essenza ontologica, si rispecchiano, dunque, tautologicamente l'uno nell'altro. La specificazione che il poeta fa, correggendosi («not to say», v. 2, collocato, per enfasi, tra due pause per via sia della cesura che precede, sia dello iato che segue, dovuto alla fine del verso), vuole sottolineare come i «water-colors», più ancora delle «nature morte», mostrino quanto i loro soggetti siano, platonicamente, «apparenze»: e, questo, forse perché, evanescenti nei colori, nelle linee e nelle sfumature, gli acquerelli sono adatti ad alludere alla illusorietà dei loro soggetti. Tuttavia, come entrambi gli eroi dell'epica (Ettore e Achille) possono essere ricordati (ridiventare vivi) per via della «rappresentazione» che, grazie alla sua immaginazione, ne ha fatto Omero, il grande poeta cieco, così i narcisi saranno sempre vivi grazie alla «rappresentazione» che, sempre grazie alla sua immaginazione, ne ha fatto, per esempio, Demuth. E, proseguendo su questa linea argomentativa, contrariamente a quanto sostiene Bryson, secondo cui, poiché nelle «nature morte» la figura umana non c'è, «Narrative – the drama of greatness – is banished»⁶⁶, narcisi e eroi avranno una nuova vita grazie a questo componimento di Williams, che qui mostra, oltre alla sua inventiva, anche la sua capacità di visione/visionarietà. Il tema della immortalità dell'arte, grazie all'immaginazione – che, secondo Williams, non copia, ma inventa la/una realtà –, occupa un posto centrale soprattutto nell'ultimo decennio della vita del poeta: «to imitate, not to copy nature, not / to copy nature // NOT, prostrate, to copy nature» («The Desert Music»⁶⁷).

Al verso 3, la virgola prende il posto, per esempio, dei più teatrali due punti o del punto fermo. Con la virgola, infatti, il poeta vuol dare all'affermazione appena formulata una parvenza discorsiva, invece di farne una aperta dichiarazione di estetica. Entrando, *quasi* (c'è, comunque, la virgola) senza soluzione di continuità in *medias res*, il poeta stabilisce qui lo (sconcertante) paragone tra la disposizione dei narcisi in un vaso e la crudeltà estrema con cui viene «rappresentata» la lotta in una delle opere fondanti della civiltà occidentale. A rendere accettabile subliminalmente il paragone – dal momento che la disposizione di un mazzo di fiori in un vaso può non immediatamente evocare «violenza»! – tra la modalità « lirica » (si parla di fiori) e la modalità « epica » (si parla di lotta), viene in soccorso la specificità della lingua adottata: c'è, da parte di Williams, una ricerca dei vari significati delle parole e dei loro bilanciamenti ritmici, tramite gli *enjambments*, che ricorda da vicino la puntigliosità con cui compulsava il

⁶⁶ Bryson 2004, 61.

⁶⁷ Williams 1988, 274.

vocabolario e sondava la musicalità dei vocaboli e dei versi l'amico Louis Zukofsky⁶⁸. E questa ricerca comincia con «arrangement» (v. 4), che è una scelta tutt'altro che anodina, dal momento che non solo il verso termina con questa parola, di cui l'*enjambment* sottolinea l'importanza, ma «to arrange» ha tra i suoi significati quello di «draw up in ranks or in line of battle»⁶⁹, infiltrando subito, opportunamente, l'idea dello scontro. E, a proposito di «battaglia», essa può essere richiamata anche dalla descrizione che (in ogni lingua) si legge circa la forma della paracorolla dei narcisi: a «tromba» – la tromba che chiama i guerrieri alla pugna? Al verso 7, «by them», si carica di tutta l'enfasi possibile, di nuovo, per il fatto che è posto alla fine del verso: viene sottolineato, così, che *proprio loro*, i narcisi, nominati due versi prima, possono svolgere la funzione evocativa che il poeta sta loro assegnando; nell'acquerello qui proposto come riferimento plausibile, due narcisi, uno più alto dell'altro, si ergono su tutti: quello più in basso è accompagnato da una foglia che un poco lo sovrasta. «[A]ssembled» (v. 8) continua a portare avanti il concetto del combattimento, visto che il verbo significa anche «to amass armies, troops» e anche «to attack, to assail»⁷⁰. «Swords strokes» (v. 10) sembrerebbe una inesattezza, dal momento che nell'*Iliade*, all'inizio del duello, i due nemici non combattono con le spade, ma si scagliano le aste. Dopo aver lanciato la sua asta a vuoto, però, Ettore, avendola perduta, deve affrontare Achille al secondo assalto per l'appunto con la spada (mentre Achille lo ucciderà con la sua lancia, che, benché non andata a segno al primo assalto, gli era stata proditoriamente restituita da Atena). Allora, nell'acquerello di Demuth, Ettore potrebbe essere rappresentato dal narciso più basso, soccombente, mentre Achille, vittorioso e che, letteralmente, incombe sul corpo del nemico a terra, sarebbe rappresentato dal narciso che sta più in alto. Inoltre, le foglie del narciso, lunghe, strette, piatte, più sottili ai bordi e un poco curvilinee in punta, possono ben ricordare sia la forma delle lance, sia quella delle spade: per questa ragione, allora, la foglia è un poco più alta del (ha avuto la meglio sul) narciso più basso (Ettore)? E che dire di «making a circle» (v. 9), che se, come si è riferito, rimanda alla paracorolla dei narcisi, potrebbe, nel contesto del poema epico, anche ricordare la fuga per ben tre volte *intorno* alle mura di Troia di Ettore, quando, inseguito da Achille, non trova il coraggio di affrontare il suo terribile avversario a piè fermo. Sempre a questo proposito, la paracorolla gialla dei narcisi potrebbe anche richiamare il pennacchio

⁶⁸ Si veda Giorcelli - Magno 2013.

⁶⁹ *OD*, primo significato.

⁷⁰ *OD*, significati 2a e 6, 7.

«aureo» sul cimiero di Achille. Al verso 11, «haphazard» riprende l'idea della casualità già annunciata da «casually» al verso 8, mentre «more or less» (v. 11) insiste sull'approssimazione con cui vengono inferti i colpi (sia Achille, sia Ettore non hanno successo al loro primo assalto), ancorché tali colpi siano sempre violenti («violently», v. 10). Infine, una scena cruenta – che viene qui sottolineata dalla semantica delle parole impiegate – si chiude con un ultimo rimando alla guerra, visto che «disarray», mentre continua a portare avanti l'idea della confusione e del disordine (come «casually» e «haphazard»), deriva da «array», che significa un «arrangement in line or ranks, especially martial order»⁷¹.

Si noti, ancora, come negli ultimi quattro versi compaiano quattro avverbi di modo («casually», «radiantly», «violently», «haphazard») – i primi due all'inizio del loro verso, gli altri due in penultima posizione nel loro verso –, riferiti, rispettivamente e simmetricamente⁷², i primi ai fiori e i secondi al duello. E mentre l'accidentalità, in traiettoria chiasmatica («casually» e «haphazard»), viene predicata sia per gli uni, sia per l'altro, alla luminosità dei fiori fa da contrappunto chiasmatico la brutalità della lotta («radiantly» e «violently»), quasi a significare che anche nella luminosità c'è violenza (nel valore c'è lotta, nella gloria c'è morte⁷³), un parallelismo che può essere adombrato negli ultimi quattro versi, che, in sequenza paratattica, sono apposizioni i primi due dei fiori e gli ultimi due del combattimento. Il fatto che manchi il punto finale (uno stilema frequente nel tardo Williams) potrebbe significare che, in verità, su entrambi i soggetti (narcisi e duello) tanto altro potrebbe, in aggiunta, essere scritto. Poiché la scena che «Still Lifes» immaginativamente ricrea è emozionante ed eroica, si può attribuire a questo breve componimento l'osservazione fatta riferendosi ad altri: «colors, shapes, and textures play against each other [...], creating the energy and pathos, if not the magnitude, of a heroic scene»⁷⁴.

Questa poesia non è, ad ogni modo, un'*ekphrasis* così come Williams l'aveva fino a quel momento praticata e come essa viene teoricamente definita. Non è, infatti, una descrizione/interpretazione verbale di una reale o

⁷¹ *OD*, significato 1a.

⁷² Sulla simmetria stilistica di questo libro dell'*Iliade*, oltre al sopra citato volume edito da Irene J.F. De Jong, si veda Edwards 1987, 287-300.

⁷³ È questo un concetto (abbastanza controverso dalla critica), su cui Williams si era dilungato in «Asphodel, That Greeny Flower», quando aveva stabilito una connessione tra la bomba atomica e la luce.

⁷⁴ Costello 1979.

del tutto immaginata⁷⁵ opera visiva (la quale, a sua volta, è già una descrizione/interpretazione di una realtà vera o immaginata), ma è una descrizione/interpretazione verbale *metaforica* di una imprecisata (anche se, forse, identificabile) opera visiva. È essa stessa, quindi, a tutti gli effetti, grazie alla immaginazione e visione/visionarietà del poeta, un'*ekphrasis* «illusionistica».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aiken 1987 E.A. Aiken, «'I Saw the Figure 5 in Gold'. Charles Demuth's Emblematic Portrait of William Carlos Williams», *Art Journal* 49 (1987), 178-184.
- Berger 2001 J. Berger, *Selected Essays*, ed. by G. Dyer, New York, Vintage, 2001.
- Bergstrom 1956 I. Bergstrom, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, Engl. transl. by C. Hedström - G. Taylor, New York, Yoseloff, 1956.
- Bryson 2004 N. Bryson, *Looking at the Overlooked*, London, Reaktion Books, 2004.
- Costello 1979 B. Costello, «William Carlos Williams in a World of Painters», *The Boston Review* 4 (June/July 1979), <http://bostonreview.net/archives/BR04.6/costello.html>, s.n.p.
- De Jong 2015 I.J.F. De Jong (ed.), *Homer, Iliad. Book XXII*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- Dijkstra 1969 B. Dijkstra, *The Hieroglyphics of a New Speech. Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1969.
- Edwards 1987 M.W. Edwards, *Homer. Poet of the Iliad*, Baltimore (MD), Johns Hopkins University Press, 1987.
- Frank 1994 R.J. Frank, *Charles Demuth. Poster Portraits, 1923-1929*, New Haven (CT), Yale University Press, 1994.
- Giorcelli 2003 C. Giorcelli, «William Carlos Williams e la città mitopoietica», in M. Rocca Longo - T. Morosetti (a cura di), *Metamorfosi della città*, Roma, Edizioni Associate, 2003, 208-224.

⁷⁵ Questo tipo di *ekphrasis* è stato definito da John Hollander «notional» (cfr. Hollander 1995; per esempio, sempre nell'*Iliade*, la descrizione dello scudo di Achille).

- Giorcelli 2014a C. Giorcelli, «Interazioni visive: 'Young Woman at a Window' di William Carlos Williams», *B@belon line/print, Pensare altrimenti. In dialogo con Francesca Brezzi* 16/17 (2014), 215-222.
- Giorcelli 2014b C. Giorcelli, «Luci ed ombre: 'A Negro Woman' di William Carlos Williams», in S. Serafin (a cura di), *Culture e transcultura nelle Americhe. Studi dedicati a Daniela Ciani Forza*, Venezia, La Toletta, 2014, 97-111.
- Giorcelli 2015a C. Giorcelli, «L'occhio fotografico di William Carlos Williams: 'Between Walls'», in P. Loreto (a cura di), *Il valore della letteratura. Scritture in onore di Luigi Sampietro*, Milano, Mimesis, 2015, 15-26.
- Giorcelli 2015b C. Giorcelli, «Sul mito suburbano statunitense: due 'esercizi' di William Carlos Williams», in G. Mochi - R. Venuti (a cura di), *Miti della Modernità. Scritti per Francesca Balestra*, Roma, Artemide, 2015, 27-40.
- Giorcelli - Magno 2013 C. Giorcelli - L. Magno (a cura di), *New Objectivists, Nouveaux Objectivistes, Nuovi Oggettivisti*, Napoli, Loffredo, 2013.
- Guimond 1968 J. Guimond, *The Art of William Carlos Williams*, Urbana, University of Illinois Press, 1968.
- Halter 1994 P. Halter, *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*, New York, Cambridge University Press, 1994.
- Hine 1980 L. Hine, «Social Photography», in A. Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, New Haven (CT), Yale University Press, 1980, 109-113.
- Hollander 1995 J. Hollander, *The Gazer's Spirit*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 1995.
- Lee 1942 S.E. Lee, «The Illustrative and Landscape Watercolors of Charles Demuth», *The Art Quarterly* 5 (1942), 258-274.
- Lowell 1961-1962 R. Lowell, «William Carlos Williams», *Hudson Review* 14 (1961-1962), 530-536.
- Mariani 1981 P. Mariani, *William Carlos Williams. A New World Naked*, New York, McGraw-Hill, 1981.
- Mitchell Wallace 1974 E. Mitchell Wallace, «The Forms of the Emotions... the Pointed Trees», in C. Angoff (ed.), *William Carlos Williams*, Rutherford (NJ), Fairleigh Dickinson University Press, 1974.

- Morris 2013 D. Morris, «The Erotics of Close Reading: Williams, Demuth, and ‘The Crimson Cyclamen’», in Id. (ed.), *Lyric Encounters. Essays on American Poetry from Lazarus and Frost to Ortiz Cofer and Alexie*, London, Bloomsbury Academic Publishing, 2013.
- Pearce 1966 R.H. Pearce, «Williams and the ‘New Mode’», in J. Hillis Miller (ed.), *William Carlos Williams. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1966.
- Rizzo 2005 S. Rizzo, «Remembering Race: Extra-Poetical Contexts and the Racial Other in ‘The Red Wheelbarrow’», *Journal of Modern Literature* 29, 1 (Fall 2005), 34-54.
- Schapiro 1978 M. Schapiro, «The Apples of Cezanne: An Essay on the Meaning of Still Lifes», in *Modern Art. 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, New York, Braziller, 1978, 1-38.
- Seltzer 1991 M. Seltzer, «The Still Life», *American Literary History* 3, 3 (Autumn 1991), 455-486.
- Tashjian 1978 D. Tashjian, *William Carlos Williams and the American Scene. 1920-1940*, New York, Whitney Museum of American Art, 1978.
- Williams 1951 W.C. Williams, *Autobiography*, New York, Random House, 1951.
- Williams 1954 W.C. Williams, *Selected Essays*, New York, Random House, 1954.
- Williams 1988 *The Collected Poems of William Carlos Williams*, ed. by C. MacGowan, II, New York, New Directions, 1988.
- Williams 1995 W.C. Williams, *Paterson*, ed. by C. MacGowan, New York, New Directions, 1995.
- Williams 2003 *The Correspondence of William Carlos Williams and Louis Zukofsky*, ed. by B. Ahearn, Middletown (CT), Wesleyan University Press, 2003.