

A PROPOSITO DI ALCUNI (FRA I MOLTI) GIARDINI DI WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Annadomenica Santacecilia

[...] And went on
living and writing
answering
letters
and tending his flower
garden, cutting his grass and trying
to get the young
to foreshorten
their errors in the use of words [...].

(*Paterson*, V)

PREMESSA

Il motivo del giardino è un *tópos* fondamentale del macrotesto williamsiano. Giardini più o meno edenici sono presenti in tutto il *corpus* della sua opera: sono, di volta in volta, spazi «altri», luoghi della rivelazione o della trasformazione, e suggeriscono percorsi inusuali e mai scontati della sua prolifica immaginazione. Tutta l'opera, in versi e in prosa, prodotta dal poeta/giardiniere Williams può essere paragonata, nelle parole della poetessa Cristina Campo, a «un immenso orto botanico, selva, giardino, regno di growing things»¹. In effetti, giardini e parchi, finanche trascurati e abbandonati, sono spazi fondamentali e vitali per Williams. Giardini realmente vissuti e amati da lui personalmente; oppure giardini ricordati in versi o semplicemente immaginati o evocati nelle sue opere. La fascinazione esercitata da questa tematica è descritta da Williams stesso nella *Autobiography*, per la precisione nei capitoli *My Early Teens* e *A Look Back*, quando rievoca i giorni dell'infanzia, trascorsi per buona parte scorrazzando tra i boschi di Kipp's Farm, assieme agli amici di sempre («Kipp's woods was my magic forest. I wanted to be a forester, but the only schools

¹ Campo 1987, 173-175.

with courses on the subject were at Cornell and Yale. They were post-graduate courses»²), e altri momenti idilliaci vissuti tra i «meadows» vicini all'amata Rutherford, in New Jersey.

Nel corso della lunga carriera professionale e artistica il dottor Williams cercherà di ricreare ogni giorno il suo personale Eden, anche durante l'espletamento della sua attività di medico pediatra e ginecologo, che lo portava ad avere un contatto fisico e viscerale con il suo «plot of ground» e il suo «locale»; nei *weekend*, poi, per rilassarsi, andava a trascorrere ore di tranquillità nei boschi di Gratwick Farm o della Yaddo Community. Molti di questi momenti trovano posto nei suoi versi, come ad esempio, il *garden poem* «The Italian Garden»³, in cui il poeta rievoca e omaggia i giardini all'italiana di Gratwick Highlands a Linwood, dove amava passeggiare per trovare fonte di ispirazione o semplicemente per puro godimento personale⁴. Sappiamo, inoltre, che nell'estate del 1950 risiedette per qualche tempo nella comunità per artisti di Yaddo, presso Saratoga Springs, famosa per i suoi giardini, ambiente quanto mai stimolante per la scrittura delle sue opere. Anche la tenuta e i giardini della Princesse de Talleyrand, che Williams ebbe il privilegio di visitare tramite l'amico pittore Charles Sheeler, vengono descritti in *Paterson II.iii*⁵, la cui parte centrale è, di fatto, un parco cittadino, per l'esattezza Garret Mountain. L'altro *garden poem* è «The Mental Hospital Garden»⁶, in cui vengono rievocati gli spazi verdi dell'ospedale psichiatrico dove Williams fu costretto a ricoverarsi nel 1953 per un brutto esaurimento nervoso, causato da uno dei numerosi attacchi cardiaci che lo colpirono in quegli anni.

Nell'opera in prosa *In the American Grain*⁷ (1925) la rilettura dei miti fondanti del continente americano è imperniata sull'immagine dell'America quale paradiso terrestre irrimediabilmente violato dall'ottusità della maggior parte dei conquistatori europei.

In merito al lungo poemetto *Asphodel, That Greeny Flower* (1955)⁸, che può ben considerarsi una sorta di testamento artistico e spirituale del poeta, la fenomenologia del giardino vi è tutta rappresentata, costituendo

² Williams 1948, 279-285.

³ Williams 1962, 37-39.

⁴ Su questo tema e sull'influsso che Gratwick Farm ebbe su Williams e altri artisti/letterati, si veda Mitchell 1982, 8-41.

⁵ Williams 1963.

⁶ Williams 1962, 97-100.

⁷ Williams 1925 e 1956.

⁸ Williams 1962, 153-182.

una *summa* di tutte le visioni e le caratterizzazioni del tema all'interno dell'opera.

Infine ci sembra doveroso fare riferimento, in questa Premessa, a *Paterson* (1946-1958), il grande poema epico incentrato sulla città e sull'uomo-poeta Paterson, in cui Williams utilizza in maniera estensiva la metafora del giardino/parco per affermare che l'identità e il destino degli esseri umani sono inseparabili dall'identità e dal destino del cosiddetto mondo naturale rappresentato, in questo caso, dalle ambientazioni geofisiche di Garret Mountain, dal fiume e dalle cascate Passaic, e da un parco cittadino. Williams descrive essenzialmente il contrasto tra un tempo e uno spazio che si collocano prima delle cascate, corrispondenti al parco di Garret Mountain, e la società urbana degradata sottostante. Nell'analizzare la dicotomia tra il mito della cascata localizzata in un ambiente in armonia con la natura circostante e la *waste land* post-industriale al di sotto, Williams delinea con estrema lucidità il senso di estraneità e di esilio dalla Golden Age o dall'Eden primordiale che tutti gli uomini si portano da sempre dentro.

Il primo e il secondo libro analizzano lo sfruttamento e il declino della regione di Paterson, nel New Jersey, iniziato alla fine del XVIII secolo ed estesosi fino alla metà del XX. Il secondo libro, la cui ambientazione centrale – come dicevamo – è proprio il parco di Garret Mountain, descrive un selvaggio giardino nordamericano, tristemente e irrimediabilmente stravolto da un inconsulto e sregolato «progresso» economico-industriale. Inoltre non sorprende scoprire che il soggetto ecfrastico centrale del quinto libro di Paterson, ovvero *The Unicorn Tapestries*, dica molto di più di qualsiasi altro soggetto preso in prestito dalle *visual arts* in merito alla fascinazione esercitata dal mondo naturale sulla sua estetica e sul suo pensiero. Si tratta dei cosiddetti arazzi dell'Unicorno, una serie di sette pannelli raffiguranti la *Caccia all'Unicorno*, risalenti alla fine del XV secolo e ospitati presso The Cloisters, la sezione del Metropolitan di New York dedicata all'arte e all'architettura medievale, presso Fort Tyron Park, Upper Manhattan⁹.

Gli arazzi, che in realtà sono sei più un frammento di un settimo, mostrano un gruppo di nobili che cacciano e catturano un unicorno. Come molte opere del medioevo, i simboli si prestano a interpretazioni affascinanti. Tuttavia i soggetti rappresentati sui pannelli si riferiscono alla

⁹ Il complesso di The Cloisters comprende anche dei giardini racchiusi all'interno di una serie di edifici di stile romanico e gotico che Williams andò diverse volte a visitare, insieme agli arazzi, durante le sue gite a New York.

tradizione iconografica dell'*bortus conclusus* e all'immagine della Vergine, simbolicamente rappresentata come un giardino perfetto, difeso e circoscritto.

I giardini di «In the American Grain»

Nella sua opera in prosa più importante, *In the American Grain* (1925), l'intento principale di Williams è «to re-name the things seen» per ristabilire una visione dell'America più autentica, a lungo seppellita sotto etichette e denominazioni inappropriate, attraverso la rielaborazione e la rilettura di fonti inedite dei suoi miti fondanti. Il titolo del testo suggerisce l'associazione con una visione organica del mondo che è ricorrente nel macrotesto di Williams, in quanto l'uso del termine *grain*, nella sua accezione di «chicco» o «granello», piuttosto che «vena», modella metaforicamente un'immagine dell'America simile a un immenso giardino di natura femminile, territorio fertile del «concepimento» e della germinazione del «seme», che dovrà generare una cultura autoctona e primigenia.

In effetti l'idea dell'America che Williams delinea nell'opera è, indubbiamente, quella di un Eden primitivo e pastorale che, tuttavia, sarà ben presto profanato e violato irrimediabilmente con la comparsa dell'uomo europeo. Il Nuovo Mondo, novella Arcadia, perderà la sua innocenza per sempre nel momento in cui la storia farà irruzione nel giardino dell'Eden¹⁰.

In *The Discovery of the Indies*, Colombo, appena sbarcato nel Nuovo Mondo, ha innanzi a sé la visione di un lussureggiante giardino delle delizie:

Bright green trees, the whole land so green that it is a pleasure to look on it.
*Gardens of the most beautiful trees I ever saw.*¹¹

Più avanti, in *The Fountain of the Eternal Youth*, Ponce de Léon ha l'impressione di trovarsi in un vero e proprio paradiso terrestre:

It was a *paradise*. A stream of splashing water, the luxuriant foliage. A gorge, a veritable tunnel led upstream between cliffwalls covered by thick vines in flower attended by ensanguined hummingbirds which darted about from cup to cup in the green light.¹²

¹⁰ A questo proposito si veda Giardinazzo 2010, 117-146.

¹¹ Williams 1956, 26 (corsivi miei).

¹² *Ivi*, 40.

Anche la Virginia, appena scoperta da Walter Raleigh, viene paragonata a un delicato giardino profumato, con abbondanza di vegetazione e profusione di frutti mai visti in precedenza da un Europeo:

Shoal water where we smelt so sweet and so strong a smell, as if we had been in the midst of some *delicate garden*; and keeping good watch and keeping but slack sail – we arrived upon the coast; a land so full of grapes as the very beating and surge of the sea overflow them, such plenty, as well there as in all places else, on the sand and on the green soil on the hills, as well as every little shrub, as also climbing towards the tops of high cedars, that in all the word I think a like abundance is not to be found.¹³

Williams offre al lettore una prosa estremamente sensuale, nell'intento di esemplificare il contatto fertile e creativo tra la terra americana (elemento femminile) e i colonizzatori nel Nuovo Mondo (elemento maschile). Tuttavia le storie di contatto positivo con il virgineo giardino d'America di personaggi quali Red Eric, Sir Walter Raleigh, Colombo, de Soto, Boone e Houston Williams, vennero vanificate da quelle di altri personaggi che, invece, operarono solo violazione, spoliatura e sfruttamento. I Puritani, primi fra tutti, accecati dal loro bigottismo religioso, non riuscirono a far germogliare «the great flower of which they were the seed» in questo giardino paradisiaco, ma lo relegarono a mero «confinements of a tomb», seminando soltanto odio e distruzione tra i nativi americani. Williams riesce a delineare, con estrema lucidità e accuratezza, un quadro nitido dell'ottusità con cui i Pilgrims Fathers della *Mayflower* affrontarono la nuova terra su cui approdarono, incapaci di riconoscere il nuovo Eden che si era mostrato loro in tutto il suo splendore e la sua innocenza. Pertanto non si resero conto che la loro vera missione era quella di fecondare questo paradiso, facendo germogliare il fiore della spiritualità, che avrebbe contribuito alla creazione di una cultura americana autentica:

It is the spirit that existing nowhere in them is forced into their dreams. The pilgrims they, the seed, instead of growing, looked black at the world and damning its perfections, praised a zero in themselves.¹⁴

Inoltre si legge ancora: «This stress of the spirit against the flesh has produced a race incapable of flower. Upon that part of the earth they occupied true spirit dies because of the Puritans except through vigorous revolt» (66). L'incapacità dei Pellegrini a far fiorire il giardino del Nuovo

¹³ *Ivi*, 61-62 (corsivi miei).

¹⁴ *Ivi*, 65.

Mondo produsse, invero, solo odio, che si trasformò in distruzione e anientamento dell'innocenza dei nativi. Nella visione offerta da Williams in *In the American Grain*, ai Puritani mancarono quel coraggio e quella sensibilità necessari a permettere di accettare la bellezza dell'Eden americano. Essi non vollero stabilire alcun contatto con quella terra, scegliendo deliberatamente di rimanere confinati all'interno di una cultura estranea e distante da quella del luogo.

L'illuminato missionario padre Sebastian Rasles si pose con un atteggiamento di netta apertura, scegliendo di vivere con la tribù degli Abenaki, rompendo l'isolamento e la meschinità dei Puritani: «[...] relieved of dogmatic bitterness, the priest with a fresh mind could open eyes and heart to the New World» (120). Il gesuita, contrariamente ai suoi connazionali, «stiff and untouched», entrò in sintonia con la nuova terra e «recognized the New World», cercando di capire e accettare pienamente quella terra e i suoi abitanti. Il Nuovo Mondo è un giardino per padre Rasles e, allo stesso modo, gli Indiani sono descritti idillicamente, come un popolo che ha un rapporto armonioso e pacifico con la natura. È interessante notare come Williams faccia un uso estensivo di una *imagery* floreale fortemente simbolica ed evocativa già nella prosa di *In the American Grain*. Sono tantissimi i riferimenti ai fiori, e a immagini floreali in genere, che si dipanano nel corso dell'opera; tutti, nel riferirsi alla bellezza, alla natura femminile, sia intesa come donna che come principio femminile, alla terra, all'America, alla vita e all'amore, concorrono a delineare il *pattern* del giardino¹⁵. Riferendosi all'esperienza positiva di padre Rasles tra i nativi americani, Williams parla di bocciolo/*blossom*, identificando con ciò la fertilità, la naturalezza e quindi la moralità del suo atteggiamento: «Already the flower is turning up its petals. It is *this* to be moral: to be *positive* [...] to create, to hybridize, to crosspollenize, – not to sterilize, to draw back» (121). Ancora più sintomatico è il seguente passo, in cui si parla dell'America paragonandola, per forma, colori e profumi, a un giardino inteso metonimicamente come mondo intero:

The world is a parcel of the Church so that every leaf, every vein in every leaf, the throbbing of the temples of that mysterious flower. Here is richness, here is color, here is form. Consigning its creed to a wordly flower in Rome whose perfume should draw all bees, Rasles labored to have them known that garden.¹⁶

¹⁵ A questo proposito si veda Sienicka 2010.

¹⁶ Williams 1956, 121.

Persino l'avventura di Colombo viene rievocata attingendo a immagini floreali che alludono alla metafora del giardino dell'Eden:

For it is as the achievement of a flower, pure, white, waxlike and fragrant, that Columbus's infatuated course must be depicted, especially when compared with the acrid and poisonous apple which was later by him to be proved. No more had Columbus landed, the flower once ravished, than it seemed as if heaven had turned upon this man for disturbing its repose.¹⁷

Per Williams, Colombo stesso conquistò il «white flower», ovvero l'«orchidean beauty of the new world», dato che fu uno dei più «innocenti» fra tutti gli scopritori europei che giunsero sul suolo americano, e seppe apprezzare le bellezze naturali di quel paradiso terrestre e dei suoi abitanti.

Nella visione di Williams, anche il pioniere e scopritore del Kentucky, Daniel Boone, cercherà il contatto profondo con la nuova terra, rispettando e condividendo i valori dei nativi, per essere parte di quella immensa bellezza, in «such a land of delight». In questo giardino, cresce e abita l'Indiano, «the flower of this world», inestricabilmente radicato nelle vene del suolo natio e, pertanto, unico vero rappresentante della cultura autoctona. Boone diventa il prototipo di un nuovo Adamo che, all'interno di questo «giardino delle delizie», ha imparato a guardare alle cose senza l'avidità predatoria e calcolatrice dell'uomo della vecchia Europa¹⁸:

If the land were to be possessed it must be as the Indian possessed it. Boone saw the truth of the Red Man, not an aberrant type, treacherous and anti-white to be feared and exterminated, but as a natural expression of the place, the Indian himself as «right», the flower of his world.¹⁹

Nelle parole di Octavio Paz «Williams è un piantatore di semi poetici. La lingua americana è come grano interrato che porterà frutto solo se gli verranno somministrati l'acqua e il sole dell'immaginazione poetica»²⁰. Si può senza dubbio affermare che Williams, in quest'opera, semini quel *grain* del titolo nel giardino della sua immaginazione, alla ricerca di una bellezza che può ben configurarsi come la ricerca delle origini dell'America stessa, della sua vera essenza, dei suoi miti, dei suoi fondatori e della sua lingua.

¹⁷ *Ivi*, 7.

¹⁸ Cfr. Giardinazzo 2010, 129.

¹⁹ Williams 1956, 137-138.

²⁰ Cit. in Giardinazzo 2010, 129.

1. DUE «GARDEN POEMS»

1.1. *Il giardino terapeutico e iniziatico di «The Mental Hospital Garden»*

Il primo dei due *garden poems* che prendiamo in considerazione è quello che Williams scrive nella primavera del 1953, dopo una forte crisi depressiva a seguito dell'ennesimo attacco cardiaco, che lo costringe a un ricovero di circa otto settimane presso lo Hillside Hospital nel Queens. Da questa esperienza forte nascono diverse poesie, tra le quali «The Mental Hospital Garden», pubblicata nel 1954 nella raccolta di poesie *The Desert Music*, in cui il giardino è citato nel titolo.

L'*incipit* è un tributo a San Francesco di Assisi²¹, il cui spirito compassionevole e amorevole aleggia sul giardino adiacente all'ospedale psichiatrico:

It is far from Assisi,
but not too far:
Over this garden,
brooding over this garden,
there is a kindly spirit,
brother to the poor [...].²²

Nelle prime strofe Williams ripercorre la storia di povertà, amore e dono di sé per tutte le creature della terra incarnata dalla figura del santo, la cui presenza pervade questo giardino primaverile idilliaco, poiché «love is in season», e

[...] hyacinth time
in
the hospital garden,
the time
of the coral-flowered
and early salmon-pink
clusters [...].²³

²¹ La figura del francescano di Assisi è presente anche in altre opere che Williams scrisse tra gli anni Trenta e Quaranta: nelle poesie «St. Francis Einstein of the Daffodils» (pubblicata nel 1921 e nel 1936) e «From a Window» (1940), nel secondo libro di *Paterson* (*Sunday in the Park*) e nei seguenti saggi: *Comment* (1921), *Against the Weather. A Study of the Artist* (1939) e *Midas: A Proposal for a Magazine* (1941). Inoltre Assisi viene citata in *A Voyage to Pagan*, quando il protagonista Dev Evans da Firenze si sposta verso Roma: «[...] a bare country, savage and untenanted save by drab mountains hamlets and rare names, Assisi, Perugia and then, toward evening, Orvieto [...]» (106).

²² Williams 1962, 97.

²³ *Ibidem*.

Idilliaca ci appare anche la scena delle giovani coppie che si abbracciano sul prato «as in a tale / by Boccaccio», con un chiaro riferimento, da parte del poeta, al famoso giardino boccacciano della Terza Giornata del *Decameron*. Williams stabilisce un parallelo con i dieci novellatori rifugiatisi all'interno di un *hortus conclusus* completamente separato dal mondo esterno tramite un muro che impedisce alla corruzione della peste, che infuria tutt'intorno a Firenze, di penetrare e che, al contempo, li protegge dall'ossessione della malattia e della morte. Nella poesia di Williams, i giovani pazienti ospiti della struttura sono malati di mente visti all'interno di uno spazio altrettanto chiuso, il giardino appunto, connotato da lessemi che si riferiscono alla sfera semantica della *chiusura*, quali: «restricted», «sequestered», «divided». La malattia, quindi, viene confinata, anche in questo caso, all'interno di «enclosing walls» che creano una separazione dal resto del mondo cosiddetto normale. Tuttavia, la francescana «Holy light of love [...] that rules over this garden» ha la funzione di tenere lontana la disperazione della malattia mentale («blocking despair») di cui soffrono i degenti dell'ospedale. L'iniziale spazio edenico si configura, a questo punto, come un giardino terapeutico e curativo, che fornisce ai pazienti una qualche forma di sollievo, derivante dal contatto con la natura, che influisce positivamente sia sul fisico sia sulla psiche. Tutto ciò è possibile grazie anche alla luce santa emanata dalla figura di San Francesco che aleggia dappertutto, tanto che i malati appaiono noncuranti della patologia che li costringe alla reclusione forzata in ospedale.

Secondo Paul Mariani, la psicoterapia cui Williams si sottopose durante la degenza lo aiutò a meditare il bisogno di confessare le sue numerose avventure extraconiugali alla moglie Flossie per poterle chiedere perdono²⁴. Indubbiamente questo riferimento autobiografico sottende la richiesta di perdono al santo francescano di cui si parla nei versi successivi della poesia: «St. Francis forgive them / and all lovers / whoever they may be» (98)²⁵.

Le proprietà curative e terapeutiche di questo giardino fiorito cedono peraltro il passo all'incombere della stagione estiva, e le giovani coppie, che precedentemente si abbracciavano sul prato, vagano ora accecate e smarrite dalla troppa luce, alla ricerca di un riparo. «The scene indeed has changed» e il cambiamento di stagione ha trasformato «these grounds» in

²⁴ Si veda Mariani 1982, 661.

²⁵ Si vedrà in seguito come anche in «Asphodel, That Greeny Flower» (1955), Williams sentirà l'esigenza di chiedere perdono alla moglie per aver ceduto alle lusinghe di altre donne, «In the name of love / I come proudly / as to an equal / to be forgiven».

qualcosa di terrificante. Dallo spensierato e rassicurante giardino primaverile si è passati a un minaccioso giardino estivo che provoca una sorta di spaesamento nei giovani amanti, i quali si sentono confusi e frastornati perché «incredulous / of their own cure / and half minded to escape / into the dark again» (99).

La paura di ripiombare nell'oscurità della malattia costringe i giovani amanti a unirsi, nella ricerca di un «familiar flower» che li possa rincuorare (l'asfodelo?), mentre timidamente si avviano incontro al loro nuovo destino, sotto l'egida del santo che vigila su di loro con la sua immensa pietà e benevolenza, ma che al momento giusto saprà ritirarsi con discrezione dalla scena. Essi assomigliano a bambini «roused from a long sleep», i quali, come dei novelli Adamo ed Eva che abbandonano l'innocenza del giardino sicuro e protettivo che hanno sinora abitato, si incamminano «ashamed» verso la luce, per accogliere l'abbondanza che viene loro offerta, lasciandosi alle spalle il buio della patologia e dell'inconsapevolezza del loro triste stato di persone ai margini della società.

Il *locus amoenus* che li aveva precedentemente difesi dal resto del mondo e insieme reclusi come reietti e *outcast*, offre loro l'opportunità di accettare la propria condizione di malati, trasformandosi in giardino iniziatico, luogo della rivelazione della propria sessualità e della consapevolezza di sé come esseri imperfetti, ma non per questo meno degni di godere delle gioie della vita e dell'amore. Questa trasformazione avviene, dunque, all'interno del giardino e viene affidata, non a caso, a una donna, che è l'unica ad avere il coraggio di uscire allo scoperto «parting the leaves before her», come per mettersi a nudo davanti alla luce della conoscenza e lasciarsi penetrare e invadere completamente da essa «to drink up / the full meaning / of it / all!»²⁶.

1.2. «The Italian Garden»

L'altro *garden poem* che contiene uno specifico riferimento al giardino già all'interno del titolo è «The Italian Garden». Williams si riferisce al giardino all'italiana di Gratwick Farm, di proprietà di Emilie Mitchell Gratwick, madre dell'architetto William Gratwick III, che il poeta frequentò spesso negli anni Quaranta e la cui esperienza riportò nella *Autobiography*, in cui si legge: «We wandered down sheep paths, and across

²⁶ Per Paul Mariani questa poesia esemplifica «the knowledge of one's sexual fantasies and acts» (1982, 664).

a tennis enclosure, pushing aside a section of iron grillwork to enter the abandoned formal garden [...] through masonry arches unbelievably romantic in their semi-decay»²⁷.

Inizialmente Williams descrive un giardino abbandonato e incolto da anni, che sappiamo era solito frequentare in quanto amico dei proprietari ma che, all'apice del suo splendore, era la rappresentazione di un raffinato giardino all'italiana con fontane, panchine, bellissimi e rari fiori che adornavano le aiuole.

La descrizione della presenza di diverse specie di uccelli quali *orioles*, *chickadees*, *robins*, *brown-thrashers* *cardinals*, testimonia la ricchezza di simboli naturali all'interno dell'opera d'arte, che è sia il giardino che la poesia stessa. Williams vuole sottolineare come il giardino sia di fatto il prodotto di arte e natura, il risultato più alto dell'unione della mente creatrice dell'uomo con l'ambiente circostante. La descrizione è pervasa da una sorta di calma, che è possibile ravvisare anche nel distacco con cui il poeta ricorda le immagini dei passati fasti di quel luogo, un tempo ameno e fonte di godimento dei sensi per proprietari e visitatori. Tale distacco può essere inteso sia come separazione fisica del giardino come opera d'arte dal mondo, poiché anche questo *garden poem* è recitato («shout out / by high walls»), come a tenere lontano il male della vita moderna, sia come allontanamento temporale del poeta dall'esperienza della propria realtà quotidiana.

Williams in questa poesia fa un uso della categoria temporale piuttosto complesso, con continui *flashback* tra ricordi di immagini del passato e riferimenti al presente, che evidenziano una sorta di disagio con il «time present». I primi versi ci descrivono la costruzione del giardino «years ago»; quando Williams inizia la terza strofa con l'avverbio «now», sembrerebbe che l'eloquio poetico sia tornato al tempo presente. Tuttavia dopo un paio di strofe, lo sorprendiamo nuovamente a riflettere sul passato con un «I remember [...]». Ciò che egli sta ricordando è il giardino abbandonato e in declino, che descrive nelle successive sei strofe prima di farci tornare al tempo presente con i versi: «[...] where now hummingbirds touch / without touching». Il verso successivo è di difficile collocazione temporale, poiché sembra che il poeta stia ancora parlando del tempo presente; tuttavia il lettore ha la netta sensazione che Williams sia ancora preso dalle reminiscenze di un giardino del passato o immaginato. Successivamente si ritorna al presente, sebbene si tratti di un presente

²⁷ Cfr. Williams 1948, 327. A proposito dei giardini di Linwood e del giardino all'italiana fatto costruire dalla famiglia Gratwick, si veda Cowperthwaite 2008.

che viene definito con un ritorno al passato e precisamente a un passato che celebra i fasti dell'arte del Quattrocento: «*Courtesy has revived / with visitors who / have / begun to stroll the paths / as in the quattrocento / covertly*». Intanto la poesia si prepara a entrare nella sua parte finale, in cui Williams esprime apertamente la speranza che il presente possa in qualche modo assomigliare di più al passato, in particolare a quello dell'arte. Il suo desiderio è quello di una fuga verso i boschi all'interno di questo giardino, che permette a lui e al lettore di sfuggire al grigiore del *today*. Sia il poeta che i visitatori di questo rinnovato giardino all'italiana non vogliono semplicemente ritrarsi all'interno di quegli «high walls» che originariamente avrebbero dovuto proteggere il giardino da invasioni di greggi: desiderano, piuttosto, allontanarsi temporalmente da un presente meschino e abbruttito dalla civiltà industrializzata.

Williams, insomma, descrive un vero e proprio *hortus conclusus* che funge da riparo dal mondo esterno e, in particolare, «from the plague of our cars», che fortunatamente non possono penetrare in questa specie di santuario. Protetto dalle sue alte mura, il giardino si configura come un rifugio dove vengono coltivate virtù quali la cortesia e la civiltà, perseguite anche «in that famous garden» del *Decameron*, che può essere considerato paradigma di un ideale di vita che sfugge dalla confusione di tutti i principi etici e da ogni forma di corruzione, sia fisica che morale. Così come il Boccaccio, nella Terza Giornata del *Decameron*, aveva relegato i dieci giovani novellatori all'interno del giardino del secondo palazzo «[to] hid / themselves / from the plague and rude manners», anche Williams trasporta idealmente i lettori/visitatori di questo rinnovato giardino formale all'interno di un luogo ideale, da cui tenere lontana la piaga della corruzione dei tempi moderni.

Williams rievoca e ricostruisce nella mente i fasti di un giardino all'italiana realmente esistito, quello di Linwood appunto, che tuttavia si trasforma, nella sua immaginazione, in un inviolato e inviolabile giardino della letteratura e dell'arte in cui «our cars [...] cannot penetrate», modello di tanti altri giardini veri o immaginati, che non potrà mai essere profanato dalla trivialità della civiltà delle macchine, e pertanto simbolo universale e metafora dell'Eden primordiale.

2. ASPHODEL E «THE GARDEN WHICH EXPANDS»

La prima neve
piega appena
le foglie di asfodelo
(Matsuo Basho, 1644-1694)

2.1. Fenomenologia dell'asfodelo

«Asphodel, That Greeny Flower» è un poemetto di trenta pagine suddiviso in tre libri e una parte finale chiamata «Coda», che Williams scrive nel 1953 per la raccolta antologica *A Journey to Love* (1955). In realtà egli inizia a comporlo nel marzo del 1952, in una fase delicata della sua vita, annotando addirittura i primi versi su un menù di un hotel di New York. Ci lavora sopra per i due anni successivi, durante i quali la sua salute, già seriamente compromessa a causa dell'attacco cardiaco che lo aveva colpito nel 1948, con ricadute nel 1949 e 1951, andrà man mano aggravandosi²⁸.

Questa lirica è, in assoluto, quella che meglio esemplifica la fascinazione di Williams per il *pattern* del giardino e quella in cui si ritrovano tutte le tipologie di giardino da lui metaforizzate all'interno del macrotesto.

Come già notato per *In the American Grain*, i fiori e il mondo vegetale in genere sono onnipresenti nel *corpus* williamsiano, costituendo fonte di grande ispirazione poetica sin dalle prime liriche imagiste della raccolta di *All Que Quiere* (1917). Fiori di ogni tipo, quali rose, robinie, iris, ciclamini, ranuncoli, primule, narcisi e asfodeli, popolano il suo immaginario poetico, rendendolo un immenso giardino letterario. In tutta la sua produzione in versi e in prosa si delinea, dunque, una *imagery* floreale predominante, in cui i fiori diventano simboli ricorrenti, soprattutto nell'ultima produzione poetica. Le raccolte *Pictures from Brueghel*, *The Desert Music* e *Journey to Love* sono disseminate di svariati *flower poems* e/o *poem flowers* che presentano specifici fiori già nei titoli stessi, come «The Rose»,

²⁸ Nel 1952 un'altra crisi cardiaca grave colpisce Williams, costringendolo a ricoverarsi per qualche mese in un ospedale psichiatrico del Queens agli inizi del 1953. Durante la degenza, lavora a diverse poesie, inclusa «Asphodel», che inizialmente e subito dopo la pubblicazione di *Paterson IV* (nel 1951) era stata concepita come quinto libro di *Paterson*, con il titolo «A River of Heaven». Tuttavia egli cambiò idea diverse volte sul titolo, da *Paterson V* a *Of Asphodel a Work in Progress*, prima di attribuirgli il titolo definitivo nel 1955. Molte le analogie con *Paterson*, tra le quali il tema della vecchiaia e quello, più ampio, del tempo.

Iris, «The Chrysanthemum», «The Yellow Flower», «The Pink Locust» e «Asphodel», appunto. In altre, invece, si parla di fiori in generale, come in «For Eleanor and Bill Mohan» e in «Asphodel» stessa.

L'asfodelo²⁹, in particolare, è il fiore-simbolo che unisce, come un sottile *fil rouge*, diverse sue opere e che più di ogni altro appare indissolubilmente intessuto nelle trame della sua lunga vita di poeta-scrittore e di medico-pediatra. Esso è anche, e soprattutto, il fiore sacro a Persefone/Kora/Proserpina, che venne rapita nel mondo infero da Ade mentre raccoglieva fiori, tra cui il narciso, fiore spesso confuso e identificato con l'asfodelo. Sicché, pur essendo il fiore del regno dei morti, è anche simbolo del rinnovamento perché associato alla dea che, per sei mesi all'anno, ritorna sulla terra a riportare la primavera e la rinascita³⁰. È dunque riconosciuto

²⁹ L'asfodelo è una pianta che appartiene alla famiglia delle liliacee, proviene principalmente dalle zone del bacino Mediterraneo; fiorisce in primavera con tonalità di colore giallo pallido ed è utilizzata sia come ornamento per aiuole, che come fiore reciso. Etimologicamente deriva dal greco *asphódelos* (a sua volta derivante dal latino *asphodēlus*), dove *a* = «non», *spodós* = «cenere» e *ēlos* = «valle». Pertanto si potrebbe tradurre come «valle di tutto ciò che non è stato ridotto in cenere», a testimonianza di un fiore tenace e resistente al fuoco. Come si vedrà in seguito l'asfodelo di Williams conserva tutte queste caratteristiche che, in un certo senso, lo accomunano alla «Ginestra» di Leopardi, fiore anch'esso tanto tenace e persistente, da assurgere a simbolo universale della poesia eterna e duratura, che sconfigge la morte, la distruzione e l'oblio. Sin dall'epoca classica, questa pianta è stata considerata tipica degli inferi, poiché gli antichi Greci rappresentavano il regno dei morti ricoperto di asfodeli. Omero ne parla nel libro XI dell'*Odissea* (487-491, 539, 573) raccontando di Achille che, per raggiungere Ulisse, cammina su prati coperti di asfodelo, alle soglie dell'Ade: «Giunsero alle correnti d'Oceano e alla Rupe Bianca; e alle Porte del Sole e tra il popolo dei Sogni arrivarono: e presto furono nel prato asfodelo, dove abitano l'ombra, parvenze dei morti» (*Odissea*, XXI 11-14). Anche nel libro VI dell'*Eneide*, Enea scende nei campi ricoperti di asfodeli per incontrare il padre Anchise. Plinio, invece, riferisce che questo fiore veniva piantato davanti alle porte delle case di campagna come rimedio contro i sortilegi negativi.

³⁰ Volendo tracciare un breve *excursus* su altri autori inglesi e americani che hanno o semplicemente citato oppure dedicato liriche, componimenti, racconti e romanzi all'asfodelo, ricordiamo: J. Milton, *Paradise Lost*; A. Pope, *St. Cecilia's Day*; T. Browne, *Hydriotaphia*; T. Carlyle, *Sartor Resartus*; A. Tennyson, *Demeter and Persephone* e *The Lotus-Eaters*; H.W. Longfellow, *Evangeline*; O. Wilde, *Panthea*; E.A. Poe, con la poesia «The Valley Nis», i racconti *Berenice*, *Eleonora* e *The Island of the Fay*; R. Kipling, *Pan in Vermont*; D.H. Lawrence, *Etruscan Places*; R. Graves, *The Common Asphodel*; H.D., *Asphodel* che, tra l'altro, influenzerà moltissimo Williams; V. Wolf, *To the Lighthouse*; A. Ginsberg, *An Asphodel*. Relativamente alla letteratura italiana, all'asfodelo sono dedicate due poesie; in particolare: «L'asfodelo» cantato da D'Annunzio nel libro terzo dell'*Alcyone* (1903) e «Asfodeli» (1904) di Sergio Corazzini. In verità, anche Leopardi dedicò la lirica «Sul prato d'asfodelo» a un amico moribondo di cui presagiva la morte. Altri riferimenti e accenni al fiore dell'Ade si ravvisano in *Cenere* (1904) di Grazia Deledda,

nella letteratura classica come fiore del *képos* (giardino) ultraterreno³¹, dove fiorisce fra le altre piante a bulbo nel giardino di Ecate; in quanto tale, è inestricabilmente legato, come si diceva, al mito di Kora/Persefone, che tanto affascina Williams, e sul quale incentrerà una delle sue opere più difficili e controverse, l'improvvisazione *Kora in Hell* (1920)³², una sorta di poema in prosa in cui l'asfodelo fa la sua comparsa per la prima volta nel *corpus* della sua opera.

La figura mitologica di Kora/Persefone/Proserpina, figlia di Demetra, dea della fertilità e dell'agricoltura, offre a Williams l'opportunità di rappresentare la storia della nascita e del destino della lingua americana che, come la dea, viene sradicata dall'inglese della madrepatria, per essere trapiantata nel Nuovo Mondo, generando forme diverse. Kora rappresenta per Williams il linguaggio americano, che ciclicamente si ricongiunge con la propria derivazione, la lingua inglese appunto, per generare la sua fioritura³³.

Anche in quest'opera è possibile ravvisare diversi riferimenti alla metafora del giardino, soprattutto nelle prime sezioni, in cui Williams rappresenta la discesa verso gli inferi e dove tutto pare alludere a uno spazio chiuso, un «orchard» (o *hortus* nella radice latina): «Come, let's visit the orchard» e anche «They have walked to an orchard on the slope of a hill from which a distant range of mountains can be clearly made out»³⁴. Il poeta compie un viaggio, attraverso i meandri della memoria alla ricerca della conoscenza, che lo condurrà alla scoperta del fiore dalla doppia valenza, che incarna sia la malattia, sia la verità dell'aldilà, qualcosa che va oltre, simbolo di una conoscenza «altra»: «To the sick their sick. For us heads bowed over the green-flowered asphodel. Lean on my shoulder little one, you too. I will lead you to fields you know nothing of»³⁵.

Viaggi nel tempo (1920) di Vincenzo Cardarelli, *La doppia notte dei tigli* (1959) di Carlo Levi e *Viaggio nel mezzogiorno* (1961) di Giuseppe Ungaretti.

³¹ Tuttavia, sebbene nell'immaginario popolare sia sempre stata considerata una pianta funerea, sia in quanto simbolo dei defunti, sia perché utilizzata per adornare le tombe, come nutrimento per i defunti, vale la pena sottolineare come l'asfodelo non sia stato sempre associato al tema della morte. Era, ad esempio, utilizzato anche come ornamento degli altari e come alimento. Anche oggi viene utilizzato per scopi alimentari e farmaceutici, in quanto i tubercoli e la radice sono commestibili.

³² Williams 1920 e 1969.

³³ A questo proposito si veda Stefanelli 1993a, 188-189.

³⁴ Williams 1920 e 1969, 27.

³⁵ *Ibi*, 32. Nonostante il titolo parli di «improvvisazione», si tratta, in verità, di un'opera ben strutturata e ordinata, che si compone di 27 improvvisazioni suddivise in 3 parti, a loro volta ripartite in 9 sezioni, che esaminano il ciclo della vita, morte e rinascita

Dal rinchiuso e confinato spazio dell'«orchard» si passa, dunque, al giardino «patologico», che contiene in sé la malattia perché «Pathology literary speaking is a flower garden» (76). Ne consegue che il poeta/dottore/giardiniere potrà arrivare ad afferrare la conoscenza suprema solo attraverso un percorso iniziatico alla rovescia, al cuore/Kore del giardino, dove cresce il fiore della morte poiché «The study of medicine is an inverted sort of horticulture» (76) paragonabile, quindi, a una sorta di attività di giardinaggio/orticoltura all'inverso³⁶.

La fascinazione per l'umile fiore dell'Ade, il fiore della morte, dunque, non abbandonerà più Williams e si configurerà quale *tópos* della sua tarda poesia, dando vita a un preciso *flower garden pattern* in «Asphodel».

2.2. Dal giardino edenico a quello erotico

Fin dai primi versi del poemetto si nota quanto esso risenta di uno stato d'animo e di un atteggiamento dimessi nei confronti della vita. L'io poetante è un uomo malato e in là con gli anni, che percepisce l'avvicinarsi della fine e che sa di avere poco tempo davanti a sé per chiedere perdono alla moglie per i suoi reiterati adulteri, prima che sia troppo tardi, e che afferma: «[...] only give time, / time to recall them / before I shall speak out. / Give time, / time» (154). Ricorre, pertanto, a diversi simboli, tra i quali il più denso di significati è il giardino, vero e proprio *frame* simbolico di tutta la poesia, sapientemente distribuito tra i versi triadici del *variable foot*. In questo giardino cresce e spicca l'umile e apparentemente insignificante asfodelo, presentato a Flossie e al lettore in un *incipit* d'effetto, in cui il poeta lo paragona a un ranuncolo, dal quale però differisce per il colore e per la composizione:

Of asphodel, that greeny flower,
like a buttercup
upon its branching stem –
Save it's green and wooden –
I come, my sweet,
to sing to you [...].³⁷

legato al mito di Persefone nell'Ade durante i sei mesi invernali e di Kora/Kore in primavera nei restanti altri sei.

³⁶ Si veda Stefanelli 1993a, 88. Della stessa autrice, in riferimento al tema della patologia/malattia in «Asphodel», si veda anche il saggio Stefanelli 1993b. Per un approfondimento della tematica della funzione terapeutica del giardino si veda il saggio Giorcelli 2007.

³⁷ Williams 1962, 153.

Si nota un registro poetico diverso dal passato perché la malattia ha trasformato il poeta/dottore: qui Williams si discosta parecchio dall'oggettivismo della sua precedente poesia, in quanto fa un uso estensivo di un «I» confessionale, ricorrendo a diversi elementi autobiografici. Ricordi e avvenimenti legati alla sua vita coniugale sono disseminati all'interno del poemetto. È, indubbiamente, una poesia dai toni intimistici, che suggerisce e sottintende sentimenti ed emozioni, piuttosto che presentare immagini/cose/oggetti a sé stanti e lasciarne l'interpretazione al lettore. Williams, inoltre, fa ricorso a un intricato sistema di simboli e miti che decostruisce e giustappone continuamente, dal primo all'ultimo verso. Egli desidera ardentemente parlare alla moglie di questo fiore perché entrambi, a suo dire, hanno vissuto una vita piena di fiori.

Con un chiaro richiamo a *Kora in Hell*, Williams scopre con piacere che «there were flowers also / in hell», sicché pare che voglia tracciare un percorso a ritroso verso un suo personale *hell* di ricordi e memorie; come un novello Kora-Persefone egli compie in «Asphodel» una sorta di viaggio iniziatico a ritroso, fino agli anni della gioventù e delle prime poesie, per riflettere su temi fondamentali quali l'amore, il matrimonio, il perdono, la malattia, la morte, l'immortalità della poesia e dell'arte. *A Voyage to Hell*, quindi, alla ricerca di un rinnovato e ritrovato amore per Flossie, sua compagna di vita.

Come si diceva, il *pattern* del giardino è presente già nei primi versi e nelle prime strofe della poesia: sebbene il lessema «garden» non sia ancora comparso sulla pagina, è chiaramente evocato da altri lessemi che concorrono a delineare i contorni di un *locus* esplicitamente edenico:

An odor
springs from it!
A sweetest odor!
Honeysuckle! And now
there comes the buzzing of a bee!
and a whole flood
of sister memories!³⁸

Il «poor colorless thing» si connota sempre di più come fiore della poesia, mentre continua ad assumere nella mente di Williams sembianze di altri fiori, come il profumato «honeysuckle», che viene impollinato da un'ape ronzante nel testo-giardino, offrendo un'onda di ricordi che il poeta deve avere il tempo di riportare alla mente e focalizzare. I ricordi d'infanzia

³⁸ *Ivi*, 136.

sono popolati di fiori e, in particolare, di asfodeli, giacché da giovane William Carlos li collezionava pressandoli all'interno di un libro, «the asphodel, forebodingly, among them»³⁹.

Nonostante il colore sia svanito poiché pressato per troppo tempo, ciò che di esso rimane è il profumo sinestetico, «a curious odor, a moral odor» che gli dà il coraggio di avvicinarsi a Flossie per confessarle i suoi tradimenti. Tuttavia la visione del fiore muta repentinamente, trasformandosi in un'immagine eroticizzata che riconduce alla moglie: «There had come to me / a challenge, your dear self, mortal as I was, / the lily's throat / to the hummingbird!» (155). Nei suoi ricordi Flossie gli si offre, per mezzo di una simbologia erotica esplicita, come la gola di un giglio al colibrì; il poeta allude alla natura di un rapporto coniugale dalla marcata componente fisica e sensuale. Nei versi successivi, descrive una sorta di stato di grazia e di pienezza mentale, fisica e sessuale, che deve aver coinciso con i primi anni di matrimonio e che sottende una visione del mondo addirittura edenica, il che provoca uno *shift* verso la delineazione di un giardino sempre più connotato da elementi erotici, in cui avviene la fusione perfetta tra uomo e donna:

Endless wealth,
I thought,
held out its arms to me.
A thousand topics
in an apple blossom.
The generous earth itself
gave us life.
The whole world
became my garden!⁴⁰

Il mondo intero è per Williams un giardino, col che il poeta riecheggia il credo whitmaniano del mondo come giardino e del giardino come mondo della prima poesia di *Children of Adam*, «To the Garden, the World»⁴¹.

³⁹ Nella sua autobiografia Williams fa un preciso riferimento a questa sua passione: quando, in Svizzera, studente di scuola superiore, era solito raccogliere dei fiori ed essicarli tra le pagine di un quaderno; tra questi vi era, profeticamente, l'asfodelo verde, dal quale rimase sempre fortemente colpito: «I first became acquainted with the yellow primrose, so delightfully sweet-scented. The green-flowered asphodel made a tremendous impression on me. I collected all such flowers, as many as I found, and pressed them between the leaves of a copybook» (Williams 1948, 29).

⁴⁰ Williams 1962, 156.

⁴¹ Cfr. Goldoni 1993, 76-88.

Emergono qui, come in seguito, riferimenti evidenti al *Cantico dei Cantici* (4-7), sia per la ricchezza della terminologia sensoriale usata dal poeta, sia per la testualizzazione del giardino come spazio materiale e simbolico in cui la coppia di amanti/sposi trova il *locus* ideale per l'unione fisica e mentale e per la reciproca rivelazione e contemplazione⁴². Nelle famose immagini del biblico *Cantico*, i giardini dell'Eden si offrono, come in questi versi di Williams, allo sguardo contemplante dell'altro e a lui rivelano e concedono la pienezza lungamente cercata. Tali immagini del giardino esaltano la natura paradisiaca di uno spazio che si fa emblema dell'inizio e fine dell'intero creato.

2.3. *Il giardino marino*

Con un forte scarto, l'edenico/erotico giardino viene poi metaforizzato dal poeta in un ossimorico giardino marino, di cui né Flossie, né nessun altro si prende cura:

But the sea
 which no one tends
 is also a garden
when the sun strikes it
 and the waves
 are wakened.⁴³

È un mare informe che incute paura, battuto dal sole, con le onde increpate, la cui immagine ricorre spesso nel corso del poemetto e che, alla fine, racchiuderà tutte le esperienze e i ricordi del poeta. Non ci sono fiori o piante in questo caotico giardino marino («it puts all flowers / to shame»), bensì «starfish / stiffened by the sun», «sea wrack and seeds» (156). L'uso dell'allitterazione con la ricorrenza del fonema /s/ contribuisce a suggerire al lettore l'idea di abbandono, di aridità, di un luogo non curato. Williams ha sicuramente in mente il mare di Rutherford, che sia lui che Flossie conoscono bene, poiché afferma: «[...] we knew that / along with the rest of it / for we were born by the sea, / knew its rose hedges / to the very water's

⁴² Nel *Cantico dei Cantici* i corpi dello sposo e della sposa sono simili a giardini chiusi, pronti a dischiudersi per manifestare la propria deliziosa ricchezza; microcosmi che racchiudono tutte le meraviglie create da Dio: erbe, fiori, piante, frutti, animali e pietre preziose (4,2-12; 5,10-16; 6,2-7; 7,2-9).

⁴³ Williams 1962, 156. Molto interessante risulta l'analisi del «sea as a garden» compiuta nel saggio di Hatlen 1993.

brink» (156). Nei suoi ricordi trovano spazio anche l'immensità e la vastità dell'Oceano Atlantico attraversato per raggiungere il Vecchio Mondo, sia solo, sia in compagnia della moglie («I have seen it»), ed è altresì il Mar Mediterraneo che Dev Evans vede in Europa nel romanzo *A Voyage to Paganry* (1925): «To him the sea was the grave of all his cares, the one power hopelessly subtle and uncontrolled, unbridged, unbeaten» e ancora «limitless, filling the imagination roundly on all sides, supporting, buoyant, satisfying»⁴⁴. Ma è anche il mare nemico e infido descritto in *Paterson*:

Waken from a dream, this dream of the whole poem. sea-bound, / rises, a sea of blood / – the sea that sucks in all rivers, / dazzled, led / by the salmon and the shad. [...] the time sea is / no more than sleep is. afloat / with weeds, bearing seeds. / Ah! / float wrack, float words, snaring the seeds. / I warn you, the sea is not *our* home. / the sea is not our home.⁴⁵

Su questo mare si genera la tempesta dell'adulterio, che il poeta paragona a un fiore che raggiungerà presto il culmine della fioritura: «[...] it is a flower / that will soon reach / the apex of its bloom» (157), ma che non sarà fecondato dal colibrì del giardino terrestre dei primi versi. La figura di Flossie assume contorni diversi: la «lily's throat» del giardino edenico, dominato dalla sessualità maschile e fallocentrica, diventa «the sexual orchid» di un giardino dichiaratamente erotico. L'orchidea, infatti, è un fiore magico, multicolore e incredibilmente sensuale, che esprime passione⁴⁶ e tensione sessuale e che, nella mente di Williams, richiama reminiscenze mitiche poiché «bloomed then / sending so many / disinterested / men to their graves» (158).

Il riferimento è alla «public fault» di Elena di Troia, cantata nell'*Iliade*, che causò la morte di tanti giovani ignari del loro tragico destino; una colpa, peraltro, che non ha generato solo morte e distruzione ma che ha anche dato vita all'arte, perché proprio grazie ad essa è nata la sublime poesia omerica.

Nella mente del poeta, Flossie/Elena è colei che governa e presiede, pur non prendendosene cura, una multiforme e perturbante «wilderness» marina che «holds any hope». Una donna libera e assertiva che sovverte

⁴⁴ Williams 1970, 6.

⁴⁵ Williams 1963, 234-235.

⁴⁶ Il nome di questo fiore deriva dal greco *órchis*, che significa «testicolo», in riferimento alle radici a tubero rotondeggiante. Nella mitologia greca, Orchis era figlio di una ninfa e di un satiro che, bellissimo e arrogante, convinto di poter fare tutto quello che voleva con le donne, sedusse una sacerdotessa di Bacco: fu punito e fatto divorare dalle fiere.

l'immagine classica della donna dominata dal maschio e l'equazione poetica donna = fiore, con la quale la cultura maschilista ha da sempre identificato l'universo femminile. Williams riecheggia, nei versi «zoppi» della strofe triadica, lo stesso mare delle poesie della sua amica H.D. che, in *Sea Garden* (1916)⁴⁷, proponeva una nuova forma di femminilità, con l'intento di scardinare la tradizionale immagine archetipica della donna intesa come fiore, protetta all'interno di uno «sheltered garden». H.D. canta infatti una donna forte e volitiva, che governa inusuali giardini marini popolati di piante e fiori selvatici, con l'intento di veicolare un'immagine femminile nuova, libera dai condizionamenti degli stereotipi tardo-vittoriani.

Per Williams, Elena è il simbolo di tutte le donne del mondo, compresa Flossie, che celano dentro di loro qualcosa della sua colpa e che, secondo la visione del poeta, sono tutte colpevoli e fonte di tentazione per gli uomini. Nel tentativo di costruire una nuova immagine della donna, Williams ricade, peraltro, in un altro stereotipo femminile: la sua Flossie/Elena è anche l'Eva dell'ottica miltoniana, responsabile dell'allontanamento dell'uomo dall'Eden paradisiaco.

Comunque è importante che, per mezzo dei versi della poesia, Williams abbia il coraggio di confessare i suoi adulteri alla moglie, scatenando una crisi che verrà comunque superata; la tempesta si placherà prima del previsto, e i due amanti diventeranno più uniti di prima: «The storm / has proven abortive / but we remain / after the thoughts it roused / re-cement our lives» (159). Il testo ha sovvertito l'equazione donna = fiore proponendo una visione di molteplicità legata al giardino marino di natura femminile. La crisi viene superata grazie alla parola e alle parole della e nella poesia, che rivelano al poeta cosa sia veramente l'amore: «I have learned much in my life / from books / and out of them / about love» (157). Insieme riescono a superare la crisi e a «[...] read a book together. / You remember? / It was a serious book. / And so books / entered our lives» (158).

Williams comprende che soltanto attraverso il pensiero e la mente si può tentare di ricreare il giardino dell'Eden cui tutti gli uomini anelano dopo la cacciata dal Paradiso terrestre; tuttavia ciò può accadere soltan-

⁴⁷ *Sea Garden* è la prima raccolta di poesie di H.D., pubblicata nel 1916 e successivamente inclusa nei *Collected Poems* (1925). In essa si trovano specifici *garden poems* tra i quali, «Sheltered Garden», «Garden», «Orchard», in cui vi è l'utilizzo di una estensiva *imagery* floreale/naturale per veicolare una simbologia di temi a lei cari, quali la condizione femminile e il predominio maschile sulla donna. H.D. utilizza oggetti naturali, quali fiori, erbe, erbacce, frutta, mare, vento, etc. come metafore esplicative della sua filosofia sulla femminilità, che le servono per delineare l'immagine di una donna nuova attraverso il rifiuto dell'archetipo femminile. A questo proposito si veda Gumpert 2003, 67-81.

until the whole sea
has taken up
and all its gardens.⁴⁹

Se dunque l'amore è qualcos'altro, ed è un giardino che si dilata per generare la vita, Flossie viene ricollocata al centro di questo sito dell'amore, mentre il mare finisce per contenere al suo interno il giardino terrestre, racchiudendo tutte le esperienze della vita coniugale in un unico insieme.

Il secondo libro di «Asphodel» è incentrato sull'immagine della bomba, intesa come minaccia nucleare e come ogni forma di «avarice / breeding hatred / through fear» (167), comprese le forme di oppressione e repressione derivanti dal viaggio di Colombo, che provocò l'irrimediabile violazione dell'incontaminato Eden americano. Resiste ancora la visione del mare come giardino cantato nel primo libro, sulla scia del *Sea Garden* di H.D.: Williams aveva paragonato il mare al giardino, immaginando misteriosi giardini marini, per tentare di dominare la sua forza oscura e immensa, riproponendo la contrapposizione *garden vs wilderness* che caratterizza tanta letteratura americana. Tuttavia il mare, per definizione mutevole, ingannevole e perturbante, non si lascia dominare, anzi (come la donna che non si lascia sottomettere dal maschio), genera una tempesta che determina una dislocazione spaziale del giardino. L'equazione, e l'intercambiabilità, tra i lessemi «sea» e «garden» ritorna all'inizio del secondo libro del poemetto; ma, questa volta, per essere scardinata e per proporre una nuova associazione semantica⁵⁰:

But if I have come from the sea
it is not to be
wholly
fascinated by the glint of waves.
The free interchange
of light over their surface
which I have compared
to a garden
should not deceive us
or prove
too difficult a figure.
The poem
if it reflects the sea
reflects only

⁴⁹ *Ivi*, 160.

⁵⁰ Cfr. Hatlen 1993, 28-29.

its dance
 upon that profound depth
 where
it seems to triumph.
 The bomb puts an end
 to all that.⁵¹

La fascinazione esercitata dai giochi delle luci sulla superficie marina, che il poeta ha paragonato a un giardino, non deve trarre in inganno o rivelarsi una cifra troppo difficile da decodificare. La poesia, metafora del mare (e viceversa), riflette un movimento continuo di onde sulla superficie attraverso la danza delle parole; a sua volta, il testo è simile allo sbocciare di fiori in un giardino. Il tradimento, paragonato alla deflagrazione di una bomba, irrompe nel giardino della poesia e dell'amore, ponendo fine all'idillio e portando la rottura tra i coniugi. «I am reminded / that the bomb / also / is a flower / dedicated/howbeit / to our destruction» (165). La bomba ha le sembianze del fiore dell'oltretomba, che genera morte e distruzione e al quale sia il poeta che la moglie sono costretti a inchinarsi, in un gioco perverso, finché sembrerebbe che l'amore abbia il potere di annientare le loro vite. Nei versi successivi Williams intesse una tela di svariati riferimenti intertestuali che vanno da Melville a Eliot a Pound, citando e rielaborando figure mitiche (per esempio, Tiresia), alludendo a versi di Eliot e addirittura dialogando, alla lontana, con la *Tempesta* di Shakespeare: «[...] death is no answer, / no answer – / to a blind old man / whose bones / have the movement / of the sea, / a sexless old man / for whom it is a sea / of which his verses / are made up» (166). In questi versi Williams parla di se stesso e della sua condizione di malato, definendosi vecchio cieco e asessuato, i cui versi sono costituiti dal mare che non si vuole arrendere a un destino di morte e di oblio:

There is no power
 so great as love
 which is a sea,
which is a garden –
 as enduring
 as the verses
of that blind man
 destined
 to live forever.⁵²

⁵¹ Williams 1962, 164-165.

⁵² *Ivi*, 166.

Torna nuovamente l'equivalenza fra i concetti di amore, mare, giardino e poesia, e l'idea della loro interscambiabilità. Il giardino viene testualizzato come la poesia di Omero o la profezia di Tiresia e, come tale, è destinato ad essere immortale.

L'immagine della bomba che provoca morte e devastazione («Waste, waste! / dominates the world. / It is the bomb's work») è un evidente riferimento a *The Waste Land* di Eliot, che Williams aveva criticato pesantemente al momento della pubblicazione, definendola come una «bomba atomica»⁵³. Tuttavia la sua deflagrazione genera anche e soprattutto, nella visione di Williams, parole, lessemi, frasi, quindi, linguaggio, in quanto «the bomb speaks», costituendo un monito sugli effetti devastanti dell'otusità dell'uomo e del suo atteggiamento distruttivo nei confronti della vita, della cultura e del sapere in generale. Grazie a un particolarissimo giardino sinestetico, ai suoi profumi, ai suoi colori e ai suoi suoni, il poeta trova le parole giuste da proferire a Flossie, riuscendo a fissarle per sempre sulla pagina. Al centro del giardino, trasformato in testo poetico, cresce l'asfodelo, «that single image» che riunisce in sé tutte le suggestioni dei cinque sensi in una sola mirabile immagine, che simboleggia la poesia e che ha il potere di riunire i due amanti dopo la tempesta scatenata dall'adulterio e dalla confessione.

3. IL GIARDINO DELLA POESIA COME LUOGO DEL PERDONO E DEL RINNOVAMENTO DELL'AMORE

Il *pattern* del giardino continua a costituire il *frame* privilegiato del discorso poetico anche nel terzo libro di «Asphodel», imperniato sul tema dell'amore che genera il perdono e il rinnovamento del rapporto amoroso. Anche in questa sezione del testo si susseguono una serie di metafore, concatenate l'una all'altra in una fitta spirale meta-letteraria, che includono diversi riferimenti a fatti e persone legati al vissuto del poeta. Il giardino è nuovamente evocato nei primi versi, quando il poeta, rivolgendosi alla donna amata, le confessa che ha invocato il fragile asfodelo, considerato il fiore degli inferi per antiche credenze, per ottenere il suo perdono: quella «secret word» che ha trasformato il loro giardino invernale in un meraviglioso giardino primaverile, «With daisies pied / and violets blue, / we say, the spring of the year / comes in!» (170). Qui il giardino è inteso come

⁵³ Si veda Williams 1948, 146. Cfr. anche Stefanelli 1993a, 185.

vero e proprio *espace de la différence*, luogo altro per eccellenza, all'interno del quale Flossie è tornata ad assumere un ruolo privilegiato; questa volta come padrona di un luogo che favorisce la trasformazione e la rigenerazione dell'individuo e rende possibile il perdono della persona amata per mezzo dell'amore e la fiducia nel perdono. La poesia allude, senza dubbio, al potere della donna di rigenerare, cioè di trasformare: «It is winter / and there / waiting for you to care for them / are your plants. Poor things! / you say / as you compassionately / pour at their roots / the reviving water» (175). Nell'accudire i fiori e le piante anche del giardino invernale, Flossie, come Kore/Persefone, ne prepara e favorisce la rifioritura e la rinascita.

Nella catena di metafore che si susseguono man mano che il testo poetico si avvia alla conclusione nella «Coda», ve ne sono alcune degne di nota, nelle quali ricompaiono diverse variazioni del tema del giardino. In particolare, quando Williams descrive il suo incontro con un uomo nella metropolitana, riportando con minuziosità sia le caratteristiche fisiche che i particolari del suo abbigliamento; in realtà il poeta riconosce in quell'uomo la figura di suo padre ma, prima che possa avere la forza di rivolgergli la parola, il vecchio si allontana. Da questa epifania nasce l'ennesima trasformazione di un'immagine, poiché il vecchio uomo diventa un simbolo astratto, ovvero un fiore «whose savor had been lost» (174) e che può essere ricatturato soltanto nell'arte:

It was a flower
 some exotic orchid
that Hermann Melville had admired
 in the
 Hawaiian jungle.
Or the lilacs
 of men who left their marks,
 by torchlight,
rituals of the hunt,
 on the walls
 of prehistoric
caves in the Pyrenees – [...].⁵⁴

Williams suggerisce l'esotismo della giungla hawaiana conosciuta da Melville durante i viaggi nei Mari del Sud (1841-1843), tra le isole Marchesi e le Hawaii, dalle cui esperienze nacquero i romanzi *Typee* (1846) e *Omoo* (1847). E fa riferimento alla forza evocativa delle pagine di Melville, intrise

⁵⁴ Williams 1962, 174.

di descrizioni piene di stupore e di entusiasmo, pervase da un senso edonico di comunione con la natura, da una vena di sensualità che esalta la bellezza dei luoghi incontaminati e la lussureggiante vegetazione («some exotic orchid»). La giungla, una specie di giardino esuberante e iperbolico, caratterizzato da una vegetazione ricca, intricata e impenetrabile, si presenta quale metafora della foresta interiore del nostro io più profondo. Diventa proiezione della realtà psichica dell'uomo, che è più intricata della giungla più impervia e, quindi, luogo e simbolo perturbante per eccellenza, dove si incontrano l'io, l'anima, il sacro, il selvaggio. Questa giungla interiore chiede di essere esplorata a fondo per favorire nel lettore il ritorno a una forma primitiva della conoscenza; un processo che Williams paragona alla discesa nelle grotte preistoriche, in cui alcuni cacciatori diedero inizio alla prima arte documentata dell'umanità⁵⁵. Per Williams all'interno di tali cavità, simili a tanti uteri, si cela il mistero della nascita dell'arte, la cui esplorazione permette all'uomo moderno di svelare il significato dei grandi misteri dell'umanità, quali appunto l'amore e la morte. Quel che ci interessa particolarmente, e che ci appare assai sintomatico, perfettamente coerente con l'intero discorso della nostra indagine, è il fatto che, tra i mille segni (alcuni apparentemente indecifrabili) che si trovano nelle caverne citate, Williams non possa fare a meno di riconoscere dei fiori (i lillà – che di nuovo ci suggeriscono Whitman come ipotesto); ogni espressione di un'arte «originaria» collega, nella mente del poeta, il testo all'idea di giardino, e quest'ultima ai grandi padri archetipici della letteratura americana.

Tali suggestioni sono scaturite dalla fugace visione del padre nella metropolitana newyorchese, attraverso la quale Williams attua uno spostamento dal particolare al generale: «[...] from what came to me / in a subway train / I build a picture / of all men» (174), da cui risulta evidente l'universalità del messaggio. Inoltre la figura del padre può paragonarsi a una specie di archetipico Adamo che si fa carico dei destini di tutti gli uomini e le donne del mondo, poiché «all men / and all women too / were in his loins» (174). Come si è notato, sono diversi i movimenti che si dipanano nel corso del poemetto; la scalinata prosodica composta dai versi

⁵⁵ Williams pare riferirsi alle stupende pitture rupestri delle grotte di Lascaux, in Francia, che celebrano i rituali della quotidianità primitiva, essenzialmente legati alla caccia e alla procreazione, con la raffigurazione di grandi animali dell'epoca, tra cui bisonti, cervi, daini, e simboli sessuali. I proto-artisti del paleolitico hanno consegnato all'umanità capolavori immortali in misteriose caverne, generando arte dal forte contenuto simbolico.

triadici del *variable foot* fa scorrere davanti agli occhi del lettore una serie continua di giustapposizioni, immagini, finanche pensieri in libertà. Movimenti che interessano le categorie spazio-temporali in quanto, se da un lato si passa dalla metropolitana alle isole tropicali di Melville, dall'altro si assiste a un *flashback* temporale che ci riporta alla culla della civiltà attraverso i segni dell'arte rupestre delle caverne sui Pirenei. L'accostamento fra i fiori e l'arte, fra i cacciatori primitivi e Flossie, testimonia l'affinità fra la donna amata e le donne dell'antichità, per mezzo dell'amore e della cura delle piante⁵⁶.

Al termine del terzo libro, Williams è sicuro di essere stato perdonato dalla moglie e le si rivolge affermando: «You have forgiven me / making me new again» (177). Il «colorless» e «odorless» fiore dell'Ade è infine divenuto immagine del rinnovamento dell'amore tra il poeta e la sua donna, simbolo della luce della conoscenza e dell'amore che fiorisce e trionfa sull'oscurità della morte e dell'oblio. Il fiore, all'interno dello spazio della poesia/giardino, «celebrates the light» in quanto

[...] love and the imagination
are of a piece,
swift as the light
to avoid destruction⁵⁷

celebrando altresì il perdono, il rinnovamento, l'amore per mezzo dell'azione salvifica del pensiero, della letteratura e della poesia, che solo nel microcosmo ideale del giardino trovano il loro naturale compimento.

In definitiva i vari giardini williamsiani, che abbiamo in questa sede analizzato, sono sostanzialmente metafore della vita, della crescita e del declino della psicologia del poeta, del dottore e dell'uomo Williams. Luoghi sacri, densi di significato, figure e immagini pregnanti che si espandono e si moltiplicano all'infinito e che custodiscono i grandi interrogativi della vita, permettendo allo scrittore di «[...] penetrate / into all crevices of my world» (182).

⁵⁶ Nelle società preistoriche, infatti, la caccia era un'attività prettamente maschile, che aveva come corrispondente la raccolta, affidata, ovviamente, alle donne.

⁵⁷ Williams 1962, 179.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Campo 1987 C. Campo, *Gli Imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.
- Campo - Scheiwiller 2001 C. Campo - V. Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno. Carteggio e poesie*, Milano, Adelphi, 2001.
- Cardinali 2010 S. Cardinali, «Giardinosofia. Il sacro recinto della bellezza», *Segni e comprensione* a. XXIV, n.s., 72 (settembre-dicembre 2010), 133-144.
- Cowperthwaite 2008 K.E. Cowperthwaite, *Two Gardens and a View: Revealing the History and the Future of an American Country Place in Western New York: Linwood, College of Environmental Science and Forestry*, Syracuse (NY), State University of New York, 2008.
- Giardinazzo 2010 F. Giardinazzo, «Williams, l'Elisio nell'Eden», in Id., *Cinque poeti facili: Ungaretti, Zanzotto, Pasolini, Williams, Heaney*, Urbino, Almayor, 2010, 117-146.
- Giorcelli 2007 C. Giorcelli, «Desise Levertov: la madre e il giardino», in Mariani 2007, 225-248.
- Giorcelli - Stefanelli 1993 C. Giorcelli - M.A. Stefanelli (a cura di), *The Rhetoric of Love in the Collected Poems of William Carlos Williams*, Roma, Edizioni Associate, 1993.
- Goldoni 2003 A. Goldoni, «La farfalla di Whitman», in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, I, Napoli, Liguori, 2003, 77-88.
- Gumpert 2003 S.S. Gumpert, «Natural Imagery and the Construction of a New Femininity», in *H.D.'s Early Verse*, Ankara Univesitatesi Dil ve Tarih Cografya Fakultesi Dergisi, 2003, 67-81.
- Hatlen 1993 B. Hatlen, «'Love Rules Them All': Romantic Symbol and Modernist Image in Williams' 'Asphodel'», in Giorcelli - Stefanelli 1993, 15-40.
- Lichacev 1996 S.D. Lichacev, *La poesia dei giardini. Per una semantica dei giardini e dei parchi. Il giardino come testo*, a cura di A. Raffaello, trad. it. di B. Ronchetti - C. Zonghetti, Torino, Einaudi, 1996.
- Mariani 2003a A. Mariani, «Introduzione. Il giardino americano nella foresta dei segni», in Id. (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, I, Napoli, Liguori, 2003, 11-23.
- Mariani 2003b A. Mariani, «Giardini e labirinti di linguaggio nella poesia americana del Novecento», in Id. (a cura di),

- Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, I, Napoli, Liguori, 2003, 164-191.
- Mariani 2007 A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria: da Oriente a Occidente*, IV, Venezia, Mazzanti, 2007.
- Mariani 1982 P. Mariani, *William Carlos Williams: A New World Naked*, New York, McGraw-Hill, 1982.
- Marx 1964 L. Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press, 1964.
- Mitchell 1982 W.E. Mitchell, «Musing in the Highlands and Valleys: The Poetry of Gratwick Farm», *The William Carlos Williams Review* 8, 1 (1982), 8-41.
- Rizzardi 1972 A. Rizzardi, *Paterson*, Milano, Nuova Accademia, 1972.
- Sienicka 2010 M. Sienicka, «Poetry in the Prose of 'In the American Grain' by William Carlos Williams», in *American Literature in Studia Anglica Posnaniensia 1968-2008*, I, Poznań, Adam Mickiewicz University, 2010, 109-116.
- Stefanelli 1993a M.A. Stefanelli, *Figure ambigue. Disgiunzione e congiunzione nella poesia di William Carlos Williams*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Stefanelli 1993b M.A. Stefanelli, «Pathology and Seductiveness in Williams' Language of Love», in *Giorcelli - Stefanelli 1993*, 273-296.
- Tomlinson 1985 C. Tomlinson (ed.), *Selected Poems*, New York, New Directions, 1985.
- Waltz Litz - Mac Gowan 1986 A. Waltz Litz - C.J. Mac Gowan (eds.), *The Collected Poems of William Carlos Williams*, I, New York, New Directions, 1986.
- Williams 1948 W.C. Williams, *The Autobiography of Williams Carlos Williams*, New York, New Directions, 1948.
- Williams 1956 W.C. Williams, *In the American Grain*, New York, New Directions, 1956 (1925).
- Williams 1962 W.C. Williams, *Pictures from Brueghel and Other Poems. Collected Poems 1950-1962*, New York, New Directions, 1962.
- Williams 1963 W.C. Williams, *Paterson*, New York, New Directions, 1963.

- Williams 1969 W.C. Williams, *Kora in Hell, Improvisations*, San Francisco, City Lights Books, 1969.
- Williams 1970 W.C. Williams, *A Voyage to Paganry*, New York, New Directions, 1970 (1928).