



Rutherford 1883 - 1963

William Carlos Williams

di Octavio Paz

Negli anni tra il 1900 e il 1930 un mutamento profondo investì la letteratura angloamericana, modificandone in pari misura la prosa e il verso, la sensibilità e la sintassi, l'immaginazione e la prosodia. Tale svolta - non dissimile da quella avvenuta nello stesso periodo in Europa e in America Latina - fu opera essenzialmente di un pugno di poeti, quasi tutti americani. Tra questi precursori William Carlos Williams occupa un ruolo che si potrebbe definire allo stesso tempo di primo piano ed eccentrico: al contrario di Pound ed Eliot, Williams preferì rinchiudersi in una cittadina nei dintorni di New York, piuttosto che ritirarsi in esilio volontario a Londra o a Parigi; a differenza di Wallace Stevens e di Edward Estlin Cummings, spiriti profondamente cosmopoliti nonostante vivessero negli Stati Uniti, Williams fin dagli esordi si mise alla ricerca di un americanismo poetico.

Senza dubbio l'America, come Williams stesso spiega nella sua bella raccolta di saggi *In the American Grain*, non è una realtà data una volta per tutte, bensì piuttosto qualcosa che tra di noi costruiamo quotidianamente con le mani, gli occhi, la mente e la bocca. La realtà dell'America è materiale, mentale, visiva ma soprattutto verbale: sia che parli spagnolo, inglese, portoghese o francese, l'uomo delle Americhe impiega un linguaggio che è altro da quello europeo delle origini. Più che una realtà che si scopre o si crea, l'America è una realtà che si parla.

William Carlos Williams nacque a Rutherford, nel New Jersey, nel 1883, da padre inglese e madre portoricana. Studiò medicina all'università della Pennsylvania, dove intrecciò duratura amicizia con Pound e la poetessa Hilda Doolittle. Dopo aver conseguito la laurea in medicina e in seguito a un breve soggiorno di specializzazione in pediatria a Lipsia, si stabilì definitivamente a Rutherford nel 1910. Due anni dopo si univa in matrimonio con Florence Herman, unione che sarebbe durata tutta la vita, così come la sua devozione per la medicina e la poesia. Sebbene visse in provincia, Williams era tutt'altro che un provinciale: inserito appieno nel dibattito artistico e intellettuale del suo tempo, viaggiò in Europa e instaurò fruttuosi contatti con numerosi poeti inglesi, francesi e ispanoamericani. Colpito da paralisi nel 1951, visse i suoi ultimi dodici anni dedito a un'attività letteraria di eccezionale fecondità: raccolte poetiche, una traduzione di Quevedo, memorie, conferenze e letture di versi in tutto il paese. Morì il quattro di marzo 1963 a Rutherford, dove era nato e aveva trascorso la sua intera esistenza.

L'opera di Williams è imponente e multiforme: poesia, prosa, saggistica, teatro, autobiografia. I suoi versi sono raccolti in quattro volumi: *Collected Earlier Poems* (1906-39), *Collected Later Poems* (1940-46), *Pictures from Brueghel* (1950-62), e *Paterson* (1946-58), lungo componimento in cinque libri; infine *Kora in Hell: Improvisations* (1920), un agile volume di prose poetiche che a tratti ricordano gli esperimenti di scrittura automatica che Breton e Soupault intraprendevano all'incirca nello stesso periodo. E tuttavia nel momento in cui Williams scelse di fare sua una forma inventata dalla poesia francese, seppe trasformarla in una modalità di esplorazione del linguaggio e delle pieghe più riposte dell'anima collettiva americana. *Kora in Hell* è un libro che solo un poeta americano avrebbe potuto scrivere e che andrebbe letto alla luce di un'opera successiva, *In the American Grain* (1925), che rappresenta poi il cuore dell'americanismo di Williams, la sua *Ars Poetica*.

Non è mia intenzione trattare qui dei romanzi, dei racconti o delle opere teatrali di Williams. Basti dire che essi sono tutte irradiazioni ed estensioni della sua poesia. La frontiera tra prosa e poesia, sempre difficile da tracciare, si fa in questo autore particolarmente tenue: il suo verso libero sconfinava costantemente nella prosa, e non la prosa letteraria, ma quella del parlato, del linguaggio quotidiano; come d'altra parte la sua prosa è sempre ritmica, come una linea di costa battuta da onde poetiche - non versi ma quel verbale moto ondosso che è alla base della creazione in versi.

Fin dalle prime esperienze di scrittura, Williams dimostrò scarsa fiducia nelle idee. Si trattava certo di una reazione all'estetica simbolista condivisa dalla maggioranza dei poeti di allora, che però nel suo caso si combinava anche con una buona dose di pragmatismo americano e con la professione di medico. In una famosa poesia così egli definì la propria ricerca: «comporre: nessuna idea se non nelle cose». Se non che le cose sono sempre al di là, dall'altra parte: la "cosa in sé" è intangibile. Williams perciò parte non tanto dalle cose quanto dalla sensazione.

Ma a sua volta, la sensazione è senza forma e istantanea; non si può costruire o creare alcunché a partire dalla sensazione pura: il risultato non sarebbe che il caos. La sensazione è d'altra parte anfibia: unisce e allo stesso tempo ci separa dalle cose. È la porta attraverso cui entriamo nelle cose ma anche uscendo dalla quale facciamo nostra l'idea che noi stessi cose non siamo. Perché la sensazione lasci il passo all'oggettività delle cose essa deve a sua volta trasformarsi in oggettività. Il linguaggio è l'agente di questa trasformazione: le sensazioni diventano oggetti verbali. Una poesia è dunque un oggetto verbale, fusione di due proprietà tra loro in contraddizione: la vitalità delle sensazioni e l'oggettività delle cose.

Le sensazioni diventano oggetti verbali grazie a una forza che Williams non avrebbe esitato ad assimilare all'elettricità, al vapore, ai gas: l'immaginazione. In una riflessione del 1923 (inclusa tra le poesie della prima edizione di *Spring and All* come "prosa dispersa") Williams afferma che l'immaginazione è «una forza creativa che produce oggetti». La poesia non è il riflesso della sensazione o della cosa. L'immaginazione non rappresenta, produce. I suoi prodotti sono poesie, oggetti che prima non esistevano.

L'immaginazione poetica produce dunque poesie, dipinti e cattedrali, nello stesso modo in cui la natura produce abeti, nuvole o coccodrilli. Williams torce così il collo alle estetiche tradizionali: l'arte non imita la natura, ne imita piuttosto i procedimenti creativi. «L'arte non è uno specchio che riflette la natura, piuttosto l'immaginazione rivaleggia con le composizioni naturali. Il poeta diventa così natura e opera come la natura.»

Naturalmente si tratta di idee che appaiono in molti altri poeti del periodo (per esempio Reverdy, il quale introdusse Vicente Huidobro alla poesia contemporanea), e tuttavia le somiglianze tra Nord America e America Latina da questo punto di vista sono impressionanti. In entrambi i casi si

capovolge, in termini assai simili, l'estetica aristotelica, per piegarla a una moderna concezione: l'immaginazione, come l'elettricità, è un agente, e il poeta è l'agente di trasmissione.

Le teorie poetiche di Williams e il "creazionismo" di Huidobro sono quindi gemelle, ma gemelle in conflitto fra loro. Huidobro vede nella poesia un analogo della magia e vuole fare poesia come gli sciamani primitivi, che "fanno" la pioggia; Williams invece concepisce l'immaginazione poetica come un'attività complementare alla scienza e sua rivale.

Nessuno è più lontano di Williams da qualsivoglia idea di magico. In un momento di puerile egotismo Huidobro ebbe a dire: «il poeta è un piccolo Dio», affermazione che il poeta nordamericano mai si sarebbe sentito di sottoscrivere. Altra differenza: Huidobro tentava di produrre oggetti verbali che non fossero imitazioni di oggetti reali e che arrivassero al limite a negare gli oggetti di realtà. Arte come mezzo di fuga dal reale. Il titolo di una sua raccolta, *Orizzonte quadrato*, corrisponde verosimilmente a questo proposito. Si tratta di un tentativo impossibile: è sufficiente confrontare i quadri dei pittori astratti con le immagini che ricaviamo dal microscopio e dal telescopio, per concludere che non possiamo sfuggire alla natura. Per Williams gli artisti - ed è significativo che egli basi le proprie riflessioni e tragga ispirazione per i suoi esempi da Juan Gris - separano le cose dell'immaginazione da quelle della realtà: la realtà cubista non è il tavolo, la tazza, la pipa o il giornale della realtà: si tratta di un'altra realtà, non meno concreta della prima.

Una realtà dunque non nega l'altra: è qualcosa di differente che allo stesso tempo è però la stessa cosa. «La montagna e il mare di un quadro di Juan Gris» dice Williams «non sono una montagna e un mare ma le immagini di una montagna e di un mare.» La poesia-oggetto non è l'oggetto: è un'altra cosa che scambia segni di intelligenza con l'oggetto.

Il realismo non imitativo di Williams lo accosta così a due altri poeti: Jorge Guillén e Francis Ponge (mi preme ancora una volta indicare punti di contatto e non influenze). Un verso di Guillén ben definisce la sua ripugnanza per il simbolo: «cinguetta l'uccellino senza alcun progetto di grazia». Grazia e progetto spariscono, per questo? No: essi entrano surrettiziamente nel componimento, senza che il poeta stesso se ne renda conto; il "progetto di grazia" è ora non nell'uccello reale ma nel testo.

La poesia-oggetto è irraggiungibile almeno quanto la poesia-idea della poesia simbolista. Le parole sono cose, ma cose con un significato. Noi non possiamo porre fine al senso senza porre fine ai segni, cioè a dire al linguaggio stesso. Di più: dovremmo porre fine in quel caso all'universo. Ogni cosa toccata dall'uomo viene fecondata di senso. Agli occhi dell'uomo le cose scambiano l'essere con il senso. Esse non esistono, significano. Perfino "non avere alcun senso" è un modo di emettere senso. L'assurdo è nient'altro che uno degli estremi cui il senso arriva quando prende in esame la propria coscienza e si chiede: «Che senso ha il senso?». L'ambivalenza del senso: ecco la crepa attraverso cui noi entriamo nelle cose e attraverso la quale l'essere sfugge da esse.

Il senso erode incessantemente la poesia alle fondamenta; vuole ridurre la sua realtà in quanto oggetto sensibile e unico a un'idea, a una definizione o a un "messaggio". Allo scopo di difendere la poesia dalla violenza del senso, i poeti accentuano il lato materico del linguaggio. In poesia, le proprietà fisiche del segno sonoro o visuale diventano allora non meno importanti delle sue proprietà semantiche. O meglio: il senso torna al suono e se ne fa servitore. Il poeta lavora sulla nostalgia che il significato ha per il significante.

In Ponge questa operazione avviene attraverso il gioco costante tra prosa e poesia, umorismo di natura fantastica e senso comune. Il risultato è qualcosa di nuovo: l'objeu. Possiamo prenderci gioco

del senso, disseminarlo e polverizzarlo, ma mai distruggerlo: intero o per frammenti mobili e vivi come un serpente tagliato a pezzi, il senso riappare. La descrizione creativa del mondo si trasforma così da una parte in critica del mondo (il Ponge moralista), e dall'altra parte in proème (il Ponge précieux, sorta di Baltasar Gracián degli oggetti). In Guillén la celebrazione del mondo e delle cose confluisce nella storia, nella satira, nell'elegia: ancora una volta, nel senso.

La soluzione trovata da Williams alla natura anfibia del linguaggio - le parole sono cose ed esse sono senso - è differente. Egli non è un europeo con una storia stabilita alle spalle, quanto piuttosto un uomo con una storia di fronte a sé e tutta da definire. Non corregge la poesia con la moralità della prosa né converte l'umorismo in un rassegnato ammaestramento al canto. Al contrario, la prosa è in lui la terra su cui la poesia cresce, e l'umorismo fa da stimolo all'immaginazione. 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.

Una parziale riconciliazione, parziale si badi bene e provvisoria, tra il senso e la cosa. Il senso - critica del mondo in Guillén e critica del linguaggio in Ponge - diviene in Williams un potere attivo al servizio delle cose. Il senso produce senso, è levatrice di oggetti. L'arte di Williams tenta «attraverso la metafora di riconciliare la gente e le pietre», l'uomo americano e il suo paesaggio, l'umano parlare e l'oggetto silenzioso.

La poesia è una metafora in cui le cose parlano e le parole cessano di essere idee per diventare oggetti sensibili. L'occhio e l'orecchio: l'oggetto udito e il mondo ritratto. Williams fu maestro e amico dei cosiddetti "oggettivisti" Zukofsky e Oppen per quanto riguarda il primo aspetto, e del Black Mountain Group (Olson, Duncan, Creeley) per ciò che attiene al secondo. L'immaginazione non si limita a vedere; sente e parla. Nella sua ricerca di un linguaggio americano, Williams trova (sente) la misura fondamentale, un metro di piede variabile ma con una base di accento ternario. «Noi non sappiamo nulla» egli dice «salviamo la danza: il ritmo è tutto ciò che abbiamo.» La poesia-cosa è un oggetto verbale, ritmico. Il suo ritmo è la trasmutazione della lingua di un popolo. Attraverso la lingua Williams si immerge, a partire dalle cose e dalle sensazioni, nel mondo della storia.

Paterson è il risultato di tutte queste preoccupazioni. Williams passa dalla poesia-cosa alla poesia-sistema-di-cose. Un sistema singolo e multiplo: singolo come una città che è un unico uomo, molteplice come una donna che allo stesso tempo è molti fiori differenti. Paterson è la biografia di una città di una zona industriale degli Stati Uniti orientali e la storia di un essere umano. Uomo e città si fondono nell'immagine di una cascata che precipita, con suono assordante, dalla bocca di pietra della montagna.

Paterson venne fondata ai piedi di quella montagna. La cascata e il linguaggio stesso, gli uomini che non fanno mai quel che dicono e che allo stesso tempo sono in perenne ricerca del senso di quello che dicono. La cascata e la montagna, l'uomo e la donna, il poeta e l'uomo, l'età preindustriale e industriale, il suono incoerente della cascata e la ricerca di un senso e di una misura. Paterson appartiene a quel genere inventato dalla poesia nordamericana contemporanea e che oscilla tra l'Eneide e il Trattato di economia politica, la Divina Commedia e il giornalismo. Vaste collezioni di frammenti, delle quali l'esempio più impressionante sono i Cantos di Pound. Tutti questi componenti, posseduti tanto dal desiderio di "parlare" la realtà americana quanto da quello di crearla, sono l'eredità contemporanea di Whitman e tutti, in un modo o nell'altro, tendono a incarnare la profezia di Foglie d'erba.

E in un certo senso vi riescono, seppure in negativo. Il tema predominante di Whitman è l'incarnazione del futuro in America. L'unione del concreto e dell'universale, del presente e del

futuro: la democrazia americana significa l'universalizzazione dell'europeo con la sua identità nazionale e il suo radicarsi in una terra e società particolari, la cui peculiarità risiede nel fatto che esse non si presentano come tradizione, ma piuttosto nelle vesti di presente esploso in direzione del futuro. Pound, Williams e anche Crane sono l'altra faccia di quella promessa: ciò che la loro poesia ci mostra sono le rovine di quel progetto.

Rovine non meno grandiose e spettacolari di tante altre, va precisato. Le cattedrali sono ciò che rimane dell'eternità cristiana, gli stupa sono i resti del Nulla buddista, i templi greci quelli della polis e della geometria; le grandi città americane e le loro periferie sono le rovine viventi del futuro. È in questi immensi cumuli di detriti industriali che la filosofia e la moralità del progresso hanno trovato la loro fine.

Con il mondo moderno giunge al termine il titanismo del futuro, a paragone del quale i titanismi del passato - incas, romani, cinesi, egiziani - non sembrano altro che infantili castelli di sabbia.

La poesia di Williams è complessa e disuguale. Accanto a frammenti magici o realistici di grande intensità si dispongono lunghi, disomogenei segmenti. Scrivendo in risposta, e qua e là in opposizione, ai *Cantos* e a *The Waste Land*, Williams rivela l'effetto della sua polemica verso queste due opere. In ciò risiede forse il suo limite più evidente: una lettura che dipende da altre letture, di modo che il giudizio del lettore diviene talora inevitabilmente un confronto. La visione che Pound e Eliot avevano del mondo moderno era piuttosto amara. Il loro pessimismo affondava le radici in una sorta di nostalgia feudale e in concetti di ordine precapitalistico, da cui la condivisibile condanna del denaro e della modernità che divenne però ben presto conservatorismo, quando non addirittura, come nel caso di Pound, fascismo.

Sebbene la visione di Williams non possa definirsi ottimistica - e come potrebbe? - essa non ha reminiscenze di altre epoche. Questo, che potrebbe sembrare un vantaggio si rivela in realtà uno svantaggio: Williams non ha un sistema filosofico o religioso, una summa coerente di idee e convinzioni. Quella offertagli dalla tradizione più immediata (Whitman) è ormai inutilizzabile. È questo il punto cieco al centro della poesia di Williams (non nelle sue composizioni brevi, però), e che è poi lo stesso della cultura americana contemporanea.

La Cristianità della *Waste Land* è una verità adusta, annerita, che mai più, io credo, potrà fiorire, ma si trattava di una verità centrale e che ancora ci tocca, come la luce di una stella morta. Niente del genere è in Paterson. Né il paragone con i *Cantos* parrebbe più favorevole a Williams. Gli Stati Uniti sono un potere imperiale e se Pound non potè essere il suo Virgilio fu di certo il suo Milton: il suo tema dominante è la caduta di un grande potere. Gli Stati Uniti hanno conquistato il mondo ma perduto l'anima, il futuro - quel futuro universale in cui Whitman credeva. Forse per via della sua connaturata integrità ed eticità, Williams non seppe vedere del suo paese il volto imperiale e demoniaco.

Paterson non possiede l'unità della *Waste Land* o la sua autenticità religiosa - benché la religiosità di Eliot sia negativa. I *Cantos*, poi, sono una poesia infinitamente più varia e ricca di quella di Williams, uno dei pochi testi all'altezza della nostra terribile epoca. Ma che importa? La grandezza di un poeta non la si misura a peso, ma per l'intensità e la perfezione del suo lavoro.

E per la sua vivacità. Williams è autore di alcuni tra i più vividi componimenti della poesia nordamericana. Dice bene Yvor Winters: «Herrick è meno grande di Shakespeare ma non meno poeta, e come Shakespeare, resterà... Williams, come Herrick, sarà sempre indistruttibile; entro la fine di questo secolo riconosceremo in lui e Wallace Stevens i due migliori poeti della loro generazione...», profezia avveratasi anche prima di quanto Winters avesse predetto. Inoltre, rispetto

alle sue idee su una poesia del Mondo Nuovo, è veramente Williams il più americano dei poeti della sua epoca? Non so, e poco mi interessa appurarlo.

So di certo però che è il più fresco, il più limpido. Fresco come un fiotto di acqua sorgiva, limpido come una brocca di quella stessa acqua posata su un tavolaccio in una stanza imbiancata dell'isola di Nantucket. Wallace Stevens una volta definì Williams «una specie di Diogene della poesia contemporanea». La sua lanterna, accesa in pieno giorno, è la sola luce che possieda. Il riflesso del sole e la sua confutazione: quella lanterna rischiarava zone inaccessibili alla luce naturale.

Nell'estate del 1970, al Churchill College presso l'università di Cambridge, tradussi dieci poesie di Williams. In seguito, nel corso di altri soggiorni, uno a Veracruz e l'altro a Zihuatanejo, ne tradussi altre. Non si tratta di versioni letterali: la lettera del resto non solo è impossibile, ma da evitare. D'altra parte non sono neanche rifacimenti: sono piuttosto approssimazioni e, a tratti, trasposizioni. Ciò che rimpiango di più è il non essere stato in grado di trovare in lingua spagnola un ritmo equivalente a quello di Williams. Ma piuttosto che lasciarmi intrappolare nella discussione senza fine sulla traduzione poetica, preferisco a questo punto raccontare come incontrai Williams. Nel 1955, se la memoria non mi tradisce, Donald Allen mi inviò una traduzione in inglese di una mia poesia, Inno tra le rovine. Essa ebbe un duplice impatto su di me.

Si trattava di una traduzione splendida, e l'autore di essa era William Carlos Williams. Mi ripromisi di incontrarlo, e in occasione di una delle mie visite a New York chiesi ad Allen di accompagnarmi a fargli visita, come già era successo per Cummings. Un pomeriggio andammo a trovarlo nella sua casa a Rutherford. Era già semiparalizzato. Viveva in una casa di legno, come spesso avviene negli Stati Uniti; la casa di un dottore, più che di uno scrittore. Non avevo mai conosciuto un uomo meno affettato. L'esatto opposto di un oracolo. Posseduto dalla poesia, non dal ruolo di poeta. Senso dell'umorismo, disinibizione, il rifiuto di prendersi sul serio, così tristemente mancante in America Latina. In ogni autore francese, italiano, spagnolo e latinoamericano - specialmente se ateo e rivoluzionario - si nasconde un prete; negli americani, qualità democratiche come semplicità, comprensione e umanità - nel vero senso della parola "democratico" - infrangono ogni corazza professionale.

Mi ha sempre meravigliato il fatto che, in un mondo relazionale così difficile come gli Stati Uniti, la cordialità zampilli costantemente come acqua da un'inestinguibile fontana. Forse è per via delle origini religiose della democrazia americana, che altro non era se non una trasposizione della comunità religiosa alla sfera politica e dallo spazio chiuso del tempio a quello aperto della pubblica piazza. La democrazia religiosa protestante precedette quella politica. L'esatto opposto che da noi, dove la democrazia, antireligiosa in origine, fin dall'inizio non tese a rafforzare la società di fronte al governo ma piuttosto il governo di fronte alla chiesa.

Williams era meno loquace di Cummings e la sua conversazione portava ad amarlo più che ad ammirarlo. Parlammo degli Stati Uniti e del Messico. Ovviamente si cadde sul tema delle radici. Noi, gli dicevo, siamo soffocati dalla profusione di radici e di passati, ma voi siete schiacciati sotto il peso enorme di un futuro che si sbriciola. Si disse d'accordo con me e mi diede un opuscolo appena pubblicato di un giovane poeta, preceduto da un prologo scritto da lui: si trattava di *The Howl* di Allen Ginsberg. Vidi ancora Williams, anni più tardi, poco prima della sua morte. Sebbene la malattia lo avesse crudelmente provato, il suo carattere e il suo pensiero erano intatti. Parlammo ancora di tre o quattro Americhe: la rossa, la bianca, la nera, la verde, la viola... Flossie, sua moglie, era con noi.

Mentre parlavamo, mi venne in mente *Asfodelo*, una sua grande poesia sull'amore in età avanzata. Ora, ricordandomi di quella conversazione e nello scrivere queste righe, recido mentalmente quei

fiori senza colore e ne aspiro l'aroma. «Un odore curioso» dice il poeta «un odore morale». Non è realmente un odore, «fuorché per l'immaginazione». E non è forse la miglior definizione della poesia: una lingua che non dice nulla se non all'immaginazione? In un'altra composizione Williams paragona la sua poesia a un fiore, la «sassifraga, che spezza le rocce». Fiori immaginari che operano sulla realtà, ponti istantanei tra gli uomini e le cose. Ed è così che il poeta fa del mondo un luogo vivibile.

[1974] **Octavio Paz**

Bibliografia

Poesia

Poems (1909)

The Tempers (Gli umori) (1913)

Al Que Quiere (1917)

Kora in Hell. Improvisations (1920, ristampato 1973)

Sour Grapes (1921)

Go Go (1923)

Spring and All (1923; ristampato 1970)

The Cod Head (1932)

Collected Poems, 1921-1931 (1934)

An Early Martyr and Other Poems (1935)

Adam & Eve & The City (1936)

The Complete Collected Poems of William Carlos Williams, 1906-1938 (1938)

The Broken Span (1941)

The Wedge (1944)

Paterson (Book I, 1946; Book II, 1948; Book III, 1949; Book IV, 1951; Book V, 1958)

Clouds, Aigeltinger, Russia (1948)

The Collected Later Poems (1950; ed. riv. 1963)

Collected Earlier Poems (1951; ed. riv., 1966)

The Desert Music and Other Poems (1954)

Journey to Love (1955)

Pictures from Brueghel and Other Poems (1962)

Paterson (Books I-V in un vol. unico, 1963)

Imaginations (1970)

Collected Poems: Volume 1, 1909-1939 (1988)

Collected Poems: Volume 2, 1939-1962 (1989)

Early Poems (1997)

Il fiore è il nostro segno, W. C. Williams, Cristina Campo, Vanni Scheiwiller (2001)

Prosa

Kora in Hell (1920)

The Great American Novel (1923)

In the American Grain (1925, 1967, rist. New Directions 2004)

Novelette and Other Prose (1932)

Autobiography (1951; 1967)

Selected Essays (1954)

The Selected Letters of William Carlos Williams (1957)

I Wanted to Write a Poem: The Autobiography of the Works of a Poet (1958)

Yes, Mrs. Williams: A Personal Record of My Mother (1959)

Imaginations (1970)

The Embodiment of Knowledge (1974)

Interviews With William Carlos Williams: "Speaking Straight Ahead" (1976)

A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists (1978)

Pound/Williams: Selected Letters of Ezra Pound and William Carlos Williams (1996)

The Letters of Denise Levertov and William Carlos Williams (1998)

William Carlos Williams and Charles Tomlinson: A Transatlantic Connection (1998)

A Voyage to Pagany (1928; rist. 1970)

The Knife of the Times, and Other Stories (1932; rist. 1974)

White Mule (1937; rist. 1967)

Life along the Passaic River (1938)

In the Money (1940; rist. 1967)

Make Light of It: Collected Stories (1950)

The Build-Up (1952)

The Farmers' Daughters: Collected Stories (1961)

The Collected Stories of William Carlos Williams (1996)

Teatro

Many Loves and Other Plays: The Collected Plays of William Carlos Williams (1961)



Francesco Giardinazzo

Da Ritratto per tre poeti: W.C. Williams

E' certamente un destino particolare quello di William Carlos Williams, nato a Rutherford (New Jersey) nel 1883, e morto nel 1962. Il destino di essere vissuto, seppure dalla "lontana" America, nel transito delle grandi avanguardie europee -soprattutto quelle degli anni Venti: Cubismo e Imagismo, e di essere giunto ai confini di quella stagione definita oramai finalmente dalla Pivano come della "poesia degli ultimi americani". Tra questi spartiacque continentali, l'evoluzione della sua poesia si È svelata come un passaggio graduale dalla lirica all'epos: da Spring and All a Paterson, solenne monumento poetico ad un'America minore, di provincia. E' un fatto che al pari di Tennessee Williams e di Arthur Miller, la scrittura di Williams abbia indagato con ostinazione i segreti di una realtà quotidiana: realtà che ritrovava poi nei pittori più amati, e di estrazione eterogenea, come Juan Gris (grande animatore, insieme con Picasso e Braque, dell'importante stagione del cubismo "analitico"), Bruegel (celebre una poesia su Der Kermesse); ma ebbe anche uno scambio epistolare con Robert Motherwell, importante esponente dell'Abstract Expressionism.

E infine Edward Hopper, attivo negli anni '30-'40. Hopper appartiene, in particolare, al filone del realismo pittorico americano, che assume le caratteristiche del "Precisionismo". Termine dovuto all'attenzione per i particolari, agli sconfinati paesaggi nordamericani - chilometri di solitudini che suscitano quella solitudine, quell'idea di squallore che si ripercuote nella spoglia semplicità degli oggetti "vissuti" dalle stagioni: non ultimi, fra loro, gli esseri umani stessi -da cui discende la "reificazione" della persona stessa. Questa spersonalizzazione rappresenta un tenue filo che collega queste esperienze artistiche così diverse nella globalità della ricerca poetica di Williams. Da questi presupposti discenderà Warhol. Ma in Williams questo interesse "clinico" (era anch'egli, come Celine, un medico diviso fra i pazienti e la scrittura) non può prescindere dalla naturale ragione del fare poetico, anzi sull'avvisare decisamente che È la fantasia ad avere alla fine la meglio sulla realtà: così come i protocubisti che guardano a Cezanne - che aspirava ad un'arte realistica in forme saldamente costruite. Quest'aspirazione a riacquisire la costruzione del quadro e una rappresentazione del reale in un'architettura senza lacune, spesso poi derivava le proprie possibilità dall'uso di linee diritte e curve regolari, ed era una reazione diretta allo Jugendstil. Si scopre la pittura come scrittura in sé compiuta, i cui segni possono restituire la realtà esterna, senza doverla imitare. Intorno a questa scoperta fondamentale, partono le linee evolutive per Williams e Juan Gris (pseudonimo di José Victoriano Gonzales, Madrid 1887 / Boulogne-sur-Seine 1927). Da una parte abbiamo una dichiarazione del pittore spagnolo che afferma (si ripercuotono in queste frasi, le voci di Apollinaire e Mallarmé): "Les artistes ont cru avec des beaux modèles ou des beaux motifs arriver au poétique. Nous croyons l'atteindre plutôt avec des beaux éléments, car ceux de l'esprit sont certainement les plus beaux" (in "Valori Plastici", Roma, Febbraio -Marzo 1919, numero dedicato al "Cubismo francese", p.2).

E nel 1923, su un numero della rivista "Der Querschnitt", dichiarava: "Le monde dont je tire les éléments de la réalité n'est pas visuel, mais imagitatif. Si la façon de considérer le monde pour en tirer des éléments, c'est-à-dire l'esthétique, a varié suivant les époques, les rapports des formes colorées entre elles, c'est-à-dire la technique, a [sic] été toujours pour ainsi dire immuable [sic]. Je crois donc ma technique classique, car je l'ai apprise dans les maîtres du passé (p. 77). Tecnica ed estetica divengono anche per Williams - e nei termini di Gris - gli elementi di decantazione della propria poesia. Parlando di un collage dell'artista spagnolo, "La fenêtre ouverte" (1921), Williams affermava: "...un quadro come quello di Juan Gris, sebbene io non l'abbia mai visto in colore, è di primaria importanza, tra quelli che ho visto, quanto a contrassegnare chiaramente la tendenza moderna: si sta tentando di separare dalla vita le cose della fantasia, e in modo ovvio, cioè usando le forme comuni all'esperienza così da non spaventare lo spettatore ma invece di invitarlo...cose che

gli sono familiari, cose semplici- e al tempo stesso staccarle dall'esperienza ordinaria trasferendole nella fantasia. [...]

Ecco una persiana, un grappolo d'uva, un foglio con spartito musicale, un'immagine di mare e montagne (egregia) che chi guarda non può assolutamente percepire come 'illusione'. Una cosa invade l'altra [...] tutto disegnato con ammirevole semplicità e disegno eccellente - tutto è unità - ... Il solo realismo nell'arte È quello della fantasia. E' soltanto così che l'opera si sottrae al plagio naturalistico e diviene creazione. L'invenzione di forme nuove per dar corpo a questa realtà dell'arte, l'unica cosa che l'arte sia, deve impegnare ogni mente seria." (Spring and All, 1923, p. 325). Che non possano essere altro che questi gli indizi del Rinascimento americano (come lo definì in un celebre libro Francis Otto Matthiessen); che non fosse altro che a partire dalla poesia di Whitman che questa nuova coscienza estetica doveva avanzare - non pare dubbio. Così come quell'idea di semplicità, che non è un prestito ceduo, ma è l'eredità più consistente che quelli del Mayflower lasciarono ai loro discendenti, nelle 'vene dell' America - per ricordare la raccolta dei saggi di Williams, uscita nel 1933, rilettura di miti di fondazione più che recenti del Nuovo Mondo, sempre con quella esattezza analitica che gli permette di affermare: 'Cosa tremenda e strana e che gli uomini, spogliati e spossati, debbano considerare soprattutto quello che non hanno, e così, per l'intensità della loro vuotezza immaginando di essere pieni, ingannevolmente inducono se stessi e tutti i derelitti del mondo nelle loro tristi credenze. E' lo spirito che, non esistendo in loro alcun luogo, è costretto a penetrare nei loro sogni.

I Pellegrini, loro, il seme, invece di crescere, guardarono il mondo con nero cipiglio, e condannando le sue perfezioni lodarono uno zero in se stessi. L'inversione di un Calvino gotico. [...] Il risultato di quella coraggiosa partenza dei Pellegrini È stato un atavismo che impedisce e distrugge. [...] Qui le anime periscono miseramente oppure, fuggendo, sono contorte in grottesche forme di violenza e disperazione. E' una forza ulteriore gettata in un continente già fin troppo potente per l'uomo...^a (Viaggio del 'Mayflower', in *Nelle vene dell'America*, Milano 1985, pp. 90 e sgg.). Dunque a suo modo Williams leggeva i suoi "maestri" della tradizione americana - oltre al citato Whitman, È evidente l'allusione a Nathaniel Hawthorne - elaborando però la propria "classicità" nelle forme espressive nuove.

Si prestano benissimo alcune riflessioni di Glauco Cambon: 'Oggettivismo: parole come cose, niente morbidezze simboliste, niente fronzoli, niente cadenze scontate. Guardare la realtà in faccia, cogliere l'individualità degli oggetti, degli eventi, delle persone, la loro haecceitas, riconoscere che non avevano bisogno di alludere a qualcos'altro per avere un significato. La protesta contro la devastazione industriale del suo Paese andava di pari passo con l'inesauribile capacità di contemplare i processi germinativi della natura, i fiori, le piante, tutte le nascite. E la cultura cosmopolita non gli impediva di aderire alla ruvidezza della parlata locale. In Paterson mise in causa tutto se stesso e tutto il suo Paese; lanciò un grido d'allarme in pieno maccartismo, insieme a una proclamazione di fede nelle possibilità dell'uomo. Mancava il linguaggio, bisognava "inventarlo", cioè trovarlo, ricominciare da zero, ma non come gli elisabettiani, che lo fecero trapiantando un'Italia di sogno o d'incubo nella loro isola piovosa. C'era una vita da capire e da salvare [...] Niente idee se non nelle cose. Comporre. Inventare!...^a (Introduzione a *Verso Paterson*, Cosenza 1987, pp. 14-15).

Di fatto, come l'altro grande poema del suo amico Ezra Pound, Paterson (nome della località in cui Williams è vissuto e che ha innalzato a Ur-Mith dell'identificazione dell'uomo con la sua terra) invoca: 'to be men, not destroyers^a (ma Williams accoglie anche la Waste Land di Eliot, pur con riserve morali sulla "conversione" dell'autore; e *The Bridge* di Hart Crane). Il disperante fallimento, col "Mayflower", del mito originario, dell'impossibilità edenica nel continente nuovo, costringe alla ricerca affannata di altri saldi punti di riferimento, all'ossessiva presenza di folgorazioni che

rendono gli oggetti immediatamente spontanei, ed il linguaggio scarnito, a volte violento. Ma si diceva all'inizio, Williams ha davanti a sé il quotidiano, non la mitologia della seduzione - non la reiterazione ossessiva del lògos giovanneo dei semi che non fruttano (epigrafe splendida dell'epos 'famigliare dei Karamazov di Dostoevskij). Ha dinanzi a sé la pittura che cerca le cose, la poesia che non può avere più rime, ma che forma il verso senza torcere la lingua a valori ritmici artificiosi. Come nel collage di Gris, il poeta guarda davanti a sé da una finestra aperta, gioca la propria saggezza e la propria sensibilità per tentare di giungere al cuore della realtà che, finalmente vista, nessuno mai potrà più percepire come illusione: 'Rigor of beauty is the quest. But how will you find beauty when it is locked in the mind past all remonstrance?'^a. Questo è, in principio, il poema. 'Il rigore della bellezza e il fine della ricerca. Ma come troverai la bellezza quando è serrata nella mente al di là d'ogni rimostranza?'^a (trad. di A. Rizzardi, Milano 1972, p. 43).

Bibliografia

Poesia

- [*Poems* \(1909\)](#)
- [*The Tempers* \(*Gli umori*\) \(1913\)](#)
- [*Al Que Quiere* \(1917\)](#)
- [*Kora in Hell. Improvisations* \(1920, ristampato 1973\)](#)
- [*Sour Grapes* \(1921\)](#)

- [Go Go \(1923\)](#)
- [Spring and All \(1923; ristampato 1970\)](#)
- [The Cod Head \(1932\)](#)
- [Collected Poems, 1921-1931 \(1934\)](#)
- [An Early Martyr and Other Poems \(1935\)](#)
- [Adam & Eve & The City \(1936\)](#)
- [The Complete Collected Poems of William Carlos Williams, 1906-1938 \(1938\)](#)
- [The Broken Span \(1941\)](#)
- [The Wedge \(1944\)](#)
- [Paterson \(Book I, 1946; Book II, 1948; Book III, 1949; Book IV, 1951; Book V, 1958\)](#)
- [Clouds, Aigeltinger, Russia \(1948\)](#)
- [The Collected Later Poems \(1950; ed. riv. 1963\)](#)
- [Collected Earlier Poems \(1951; ed. riv., 1966\)](#)
- [The Desert Music and Other Poems \(1954\)](#)
- [Journey to Love \(1955\)](#)
- [Pictures from Brueghel and Other Poems \(1962\)](#)
- [Paterson \(Books I-V in un vol. unico, 1963\)](#)
- [Imaginations \(1970\)](#)
- [Collected Poems: Volume 1, 1909-1939 \(1988\)](#)
- [Collected Poems: Volume 2, 1939-1962 \(1989\)](#)
- [Early Poems \(1997\)](#)
- [Il fiore è il nostro segno, W. C. Williams, Cristina Campo, Vanni Scheiwiller \(2001\)](#)

Prosa

- [Kora in Hell \(1920\)](#)
- [The Great American Novel \(1923\)](#)
- [In the American Grain \(1925, 1967, rist. New Directions 2004\)](#)
- [Novelette and Other Prose \(1932\)](#)
- [Autobiography \(1951; 1967\)](#)
- [Selected Essays \(1954\)](#)
- [The Selected Letters of William Carlos Williams \(1957\)](#)
- [I Wanted to Write a Poem: The Autobiography of the Works of a Poet \(1958\)](#)
- [Yes, Mrs. Williams: A Personal Record of My Mother \(1959\)](#)
- [Imaginations \(1970\)](#)
- [The Embodiment of Knowledge \(1974\)](#)
- [Interviews With William Carlos Williams: "Speaking Straight Ahead" \(1976\)](#)
- [A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists \(1978\)](#)
- [Pound/Williams: Selected Letters of Ezra Pound and William Carlos Williams \(1996\)](#)
- [The Letters of Denise Levertov and William Carlos Williams \(1998\)](#)
- [William Carlos Williams and Charles Tomlinson: A Transatlantic Connection \(1998\)](#)
- [A Voyage to Paganry \(1928; rist. 1970\)](#)
- [The Knife of the Times, and Other Stories \(1932; rist. 1974\)](#)
- [White Mule \(1937; rist. 1967\)](#)
- [Life along the Passaic River \(1938\)](#)
- [In the Money \(1940; rist. 1967\)](#)
- [Make Light of It: Collected Stories \(1950\)](#)
- [The Build-Up \(1952\)](#)
- [The Farmers' Daughters: Collected Stories \(1961\)](#)
- [The Collected Stories of William Carlos Williams \(1996\)](#)

Francesco Giardinazzo

Ritratto di W.C. Williams

Il poeta e la finestra aperta.

E' certamente un destino particolare quello di William Carlos Williams, nato a Rutherford (New Jersey) nel 1883, e morto nel 1962. Il destino di essere vissuto, seppure dalla "lontana" America, nel transito delle grandi avanguardie europee -soprattutto quelle degli anni Venti: Cubismo e Imagismo, e di essere giunto ai confini di quella stagione definita oramai finalmente dalla Pivano come della "poesia degli ultimi americani".

Tra questi spartiacque continentali, l'evoluzione della sua poesia si È svelata come un passaggio graduale dalla lirica all'epos: da *Spring and All* a *Paterson*, solenne monumento poetico ad un'America minore, di provincia. E' un fatto che al pari di Tennessee Williams e di Arthur Miller, la scrittura di Williams abbia indagato con ostinazione i segreti di una realtà quotidiana: realtà che ritrovava poi nei pittori più amati, e di estrazione eterogenea, come Juan Gris (grande animatore, insieme con Picasso e Braque, dell'importante stagione del cubismo "analitico"), Bruegel (celebre una poesia su *Der Kermesse*); ma ebbe anche uno scambio epistolare con Robert Motherwell, importante esponente dell'Abstract Expressionism.

E infine Edward Hopper, attivo negli anni '30-'40. Hopper appartiene, in particolare, al filone del realismo pittorico americano, che assume le caratteristiche del "Precisionismo". Termine dovuto all'attenzione per i particolari, agli sconfinati paesaggi nordamericani - chilometri di solitudini che suscitano quella solitudine, quell'idea di squallore che si ripercuote nella spoglia semplicità degli oggetti "vissuti" dalle stagioni: non ultimi, fra loro, gli esseri umani stessi -da cui discende la "reificazione" della persona stessa.

Questa spersonalizzazione rappresenta un tenue filo che collega queste esperienze artistiche così diverse nella globalità della ricerca poetica di Williams. Da questi presupposti discenderà Warhol. Ma in Williams questo interesse "clinico" (era anch'egli, come CÈline, un medico diviso fra i pazienti e la scrittura) non può prescindere dalla naturale ragione del fare poetico, anzi sull'avvisare decisamente che È la fantasia ad avere alla fine la meglio sulla realtà: così come i protocubisti che guardano a CÈzanne - che aspirava ad un'arte realistica in forme saldamente costruite.

Quest'aspirazione a riacquisire la costruzione del quadro e una rappresentazione del reale in un'architettura senza lacune, spesso poi derivava le proprie possibilità dall'uso di linee diritte e curve regolari, ed era una reazione diretta allo Jugendstil.

Si scopre la pittura come scrittura in sÈ compiuta, i cui segni possono restituire la realtà esterna, senza doverla imitare. Intorno a questa scoperta fondamentale, partono le linee evolutive per Williams e Juan Gris (pseudonimo di JosÈ Victoriano Gonzales, Madrid 1887 / Boulogne-sur-Seine 1927). Da una parte abbiamo una dichiarazione del pittore spagnolo che afferma (si ripercuotono in queste frasi, le voci di Apollinaire e MallarmÈ): "Les artistes ont cru avec des beaux modèles ou des beaux motifs arriver au poÈtique. Nous croyons l'atteindre plutôt avec des beaux ÈlÈments, car ceux de l'esprit sont certainement les plus beaux" (in "Valori Plastici", Roma, Febbraio -Marzo 1919, numero dedicato al "Cubismo francese", p.2). E nel 1923, su un numero della rivista "Der Querschnitt", dichiarava: "Le monde dont je tire les ÈlÈments de la rÈalitÈ n'est pas visuel, mais imaginaire. Si la façon de considÈrer le monde pour en tirer des ÈlÈments, c'est-à-dire l'esthÈtique, a variÈ suivant les Èpoques, les rapports des formes colorÈes entre elles, c'est-à-dire la technique, a [sic] ÈtÈ toujours pour ainsi dire immuable [sic]. Je crois donc ma technique classique, car je l'ai apprise dans les maîtres du passÈ" (p. 77). Tecnica ed estetica divengono anche per Williams - e nei

termini di Gris - gli elementi di decantazione della propria poesia. Parlando di un collage dell'artista spagnolo, 'La fenLtre ouverte'^a (1921), Williams affermava: '...un quadro come quello di Juan Gris, sebbene io non l'abbia mai visto in colore, È di primaria importanza, tra quelli che ho visto, quanto a contrassegnare chiaramente la tendenza moderna: si sta tentando di separare dalla vita le cose della fantasia, e in modo ovvio, cioÈ usando le forme comuni all'esperienza cosÌ da non spaventare lo spettatore ma invece di invitarlo...cose che gli sono familiari, cose semplici- e al tempo stesso staccarle dall'esperienza ordinaria trasferendole nella fantasia. [...] Ecco una persiana, un grappolo d'uva, un foglio con spartito musicale, un'immagine di mare e montagne (egregia) che chi guarda non puÓ assolutamente percepire come 'illusione'. Una cosa invade l'altra [...] tutto disegnato con ammirevole semplicitý e disegno eccellente - tutto È unity - ... Il solo realismo nell'arte È quello della fantasia. E' soltanto cosÌ che l'opera si sottrae al plagio naturalistico e diviene creazione. L'invenzione di forme nuove per dar corpo a questa realtà dell'arte, l'unica cosa che l'arte sia, deve impegnare ogni mente seria." (Spring and All, 1923, p. 325). Che non possano essere altro che questi gli indizi del 'Rinascimento americano'^a (come lo definì in un celebre libro Francis Otto Matthiessen); che non fosse altro che a partire dalla poesia di Whitman che questa nuova coscienza estetica doveva avanzare - non pare dubbio. CosÌ come quell'idea di semplicitý, che non È un prestito ceduo, ma È l'ereditý pi~ consistente che quelli del Mayflower lasciarono ai loro discendenti, nelle 'vene dell'America'^a - per ricordare la raccolta dei saggi di Williams, uscita nel 1933, rilettura di miti di fondazione pi~ che recenti del Nuovo Mondo, sempre con quella esattezza analitica che gli permette di affermare: 'Cosa tremenda e strana È che gli uomini, spogliati e spossessýti, debbano considerare soprattutto quello che non hanno, e cosÌ, per l'intensitý della loro vuotezza immaginando di essere pieni, ingannevolmente inducono se stessi e tutti i derelitti del mondo nelle loro tristi credenze.

E' lo spirito che, non esistendo in loro alcun luogo, È costretto a penetrare nei loro sogni. I Pellegrini, loro, il seme, invece di crescere, guardarono il mondo con nero cipiglio, e condannando le sue perfezioni lodarono uno zero in se stessi. L'inversione di un Calvino gotico. [...] Il risultato di quella coraggiosa partenza dei Pellegrini È stato un atavismo che impedisce e distrugge. [...] Qui le anime periscono miseramente oppure, fuggendo, sono contorte in grottesche forme di violenza e disperazione. E' una forza ulteriore gettata in un continente giú fin troppo potente per l'uomo...^a (Viaggio del 'Mayflower'^a, in Nelle vene dell'America, Milano 1985, pp. 90 e sgg.). Dunque a suo modo Williams leggeva i suoi "maestri" della tradizione americana - oltre al citato Whitman, È evidente l'allusione a Nathaniel Hawthorne - elaborando perÓ la propria "classicitý" nelle forme espressive nuove.

Si prestano benissimo alcune riflessioni di Glauco Cambon: 'Oggettivismo: parole come cose, niente morbidezze simboliste, niente fronzoli, niente cadenze scontate. Guardare la realtà in faccia, cogliere l'individualitý degli oggetti, degli eventi, delle persone, la loro haecceitas, riconoscere che non avevano bisogno di alludere a qualcos'altro per avere un significato. La protesta contro la devastazione industriale del suo Paese andava di pari passo con l'inesauribile capacity di contemplare i processi germinativi della natura, i fiori, le piante, tutte le nascite. E la cultura cosmopolita non gli impediva di aderire alla ruvidezza della parlata locale.

In Paterson mise in causa tutto se stesso e tutto il suo Paese; lanciÓ un grido d'allarme in pieno maccartismo, insieme a una proclamazione di fede nelle possibilitý dell'uomo. Mancava il linguaggio, bisognava "inventarlo", cioÈ trovarlo, ricominciare da zero, ma non come gli elisabettiani, che lo fecero trapiantando un'Italia di sogno o d'incubo nella loro isola piovosa. C'era una vita da capire e da salvare [...] Niente idee se non nelle cose. Comporre. Inventare!...^a (Introduzione a Verso 'Paterson'^a, Cosenza 1987, pp. 14-15).

Di fatto, come l'altro grande poema del suo amico Ezra Pound, Paterson (nome della localitý in cui Williams È vissuto e che ha innalzato a Ur-Mith dell'identificazione dell'uomo con la sua terra) invoca: 'to be men, not destroyers'^a (ma Williams accoglie anche la Waste Land di Eliot, pur con riserve morali sulla "conversione" dell'autore; e The Bridge di Hart Crane). Il disperante fallimento, col "Mayflower", del mito originario, dell'impossibilitý edenica nel continente nuovo, costringe alla

ricerca affannata di altri saldi punti di riferimento, all'ossessiva presenza di folgorazioni che rendono gli oggetti immediatamente spontanei, ed il linguaggio scarnito, a volte violento. Ma si diceva all'inizio, Williams ha davanti a sé il quotidiano, non la mitologia della seduzione - non la reiterazione ossessiva del l'Ugos giovanneo dei semi che non fruttano (epigrafe splendida dell'epos 'famigliare^a dei Karamazov di Dostoevskij). Ha dinanzi a sé la pittura che cerca le cose, la poesia che non può avere più rime, ma che forma il verso senza torcere la lingua a valori ritmici artificiosi. Come nel 'collage^a di Gris, il poeta guarda davanti a sé da una finestra aperta, gioca la propria saggezza e la propria sensibilità per tentare di giungere al cuore della realtà che, finalmente 'vista^a, nessuno mai potrà più percepire come 'illusione^a: 'Rigor of beauty is the quest. But how will you find beauty when it is locked in the mind past all remonstrance?^a.

Questo È, in principio, il poema. 'Il rigore della bellezza È il fine della ricerca. Ma come troverai la bellezza quando è serrata nella mente al di là d'ogni rimostranza?^a (trad. di A. Rizzardi, Milano 1972, p. 43).