

william
carlos
williams
a un
discepolo
solitario

TESTO INGLESE A FRONTE

A CURA DI LUIGI SAMPIETRO
TRADUZIONE DI DAMIANO ABENI

BO
MPIA
NICAP
OVE
RS
I

CAPOVERSI



WILLIAM CARLOS WILLIAMS
A UN DISCEPOLO SOLITARIO

A cura di Luigi Sampietro

Traduzione di Damiano Abeni

BOMPIANI
CAPOVERSI

www.giunti.it
www.bompiani.it

Progetto grafico
Polystudio

© 2023 Giunti Editore S.p.A./Bompiani
Via Bolognese 165 – 50139 Firenze – Italia
Via G.B. Pirelli 30 – 20124 Milano – Italia

ISBN 979-12-217-0011-4

Prima edizione digitale: febbraio 2023

INTRODUZIONE

di Luigi Sampietro

Al dottor Cesare Perotti, archiatra *papiensis*
e mio sodale in lettere, con grata simpatia

L.S.

Credo che nessuna epoca prima della nostra abbia prodotto opere tanto sconvolgenti e sconcertanti agli occhi dei contemporanei quanto le novità proposte dai cubisti e dai dadaisti, dai surrealisti e da un pittore come Picasso. E sono certo che sia così anche per ciò che riguarda la poesia.

C.S. Lewis, *De Descriptione Temporum:*
An Inaugural Lecture, Cambridge, 1955

Giano bifronte nella vita come nell'arte, William Carlos Williams è stato – e rimane – un protagonista della letteratura in lingua inglese della prima metà del Novecento. Apprezzato medico dei bambini per oltre mezzo secolo e poeta a tempo pieno – la notte, tra le mura domestiche –, era nato nel 1883 a Rutherford, una cittadina industriale del New Jersey a una ventina di chilometri da New York, e lì visse e lavorò per il resto dei suoi giorni.

Americano che più americano non si può, ebbe però sempre assai vivo il senso della propria diversità rispetto agli *yankee* di vecchia data; e per contro una viscerale vicinanza al “popol misto”

degli ultimi arrivati nel Nuovo Mondo, cui dedicò sé stesso come il più tradizionale dei medici di famiglia.

La nonna paterna era un'inglese abbandonata dal marito risposatasi in America e suo figlio, il padre di Williams, era cresciuto nella Repubblica Dominicana, mentre la madre proveniva dal Portorico e aveva origini basche e francesi, e in parte ebraiche. In casa, con i genitori, il piccolo William aveva parlato quasi esclusivamente spagnolo sino all'adolescenza. Si era poi imbarcato, nel 1897, alla volta dell'Europa per studiare, prima a Ginevra e poi al Lycée Condorcet di Parigi; e, nel 1902, era stato ammesso alla School of Medicine dell'Università della Pennsylvania, dove sarebbe rimasto fino al 1906.

Williams era un giovane portato per la matematica e le scienze, ma in famiglia, oltre a essere incoraggiato a intraprendere, come il bravo figlio di borghesi immigrati qual era, una professione rispettabile, aveva ricevuto da entrambi i genitori una solida – la solita, a quei tempi – educazione umanistica e letteraria: la Bibbia e Dante Alighieri, Shakespeare e gli elisabettiani; oltre, beninteso, ai poeti romantici, inglesi e americani.

Qualche mese di internato negli ospedali di New York, dopo la laurea, ed era ripartito alla volta di Lipsia con lo scopo di specializzarsi in pediatria. Prima di fare rientro negli Stati Uniti, aveva compiuto un suo personale Grand Tour attraverso Germania, Inghilterra, Svizzera, Francia e Ita-

lia. A Roma, come ebbe poi a raccontare nell'*Autobiografia*, aveva sostato a lungo, e fin quasi a vergognarsene, davanti alla irraggiungibile bellezza marmorea di una Venere in mostra alle Terme di Diocleziano. Goloso della vita in tutte le sue forme (“lo scopo della vita è vivere”, come avrebbe poi detto quello scavezzacollo quasi suo contemporaneo di Henry Miller), il giovane medico era tornato pieno di entusiasmo in America e si era sposato con Florence Herman, la “Flossie” amata e talora tradita di molte poesie a venire, che sarà la madre dei loro due figli e sua compagna per sempre.

Ma facciamo un passo indietro. Quando, a Filadelfia, al primo anno di università, aveva conosciuto Ezra Pound, gli autori prediletti e mandati a memoria da Williams erano John Keats e Walt Whitman. Ancora non aveva vent'anni, il giovane Pound, e già la sua personalità missionaria ne aveva atteggiato il cipiglio a “maestro di color che sanno”. E quell'incontro fu per Williams davvero epocale. Una sorta di passaggio, come ebbe in seguito a scrivere, dall'Antichità (a. C.) all'Evo Moderno (d. C.).

Era l'inizio del Novecento e da una decina d'anni il mondo dell'arte – di tutte le arti – era stato sconvolto da un terremoto che sarebbe durato mezzo secolo *et ultra* e che prese il nome di “modernismo”. Picasso e Kandinskij, Matisse e Marinetti, Gropius e Miró, Joyce e Faulkner, Eliot e Wallace Stevens, Stravinskij e Gertrude Stein. Il problema non sarebbe nato tanto nelle scuole, dove queste cose non si insegnavano, ma con il pub-

blico in generale che avrebbe cercato di raccapazzarsi qualora si fosse trovato tra le mani un libro su Duchamp, per fare un esempio, con la foto del suo famoso orinatoio o della *Monna Lisa* del Louvre con tanto di baffi e l'acronimo "L.H.O.O.Q" ("*Elle a chaud au cul*"). Per molti la difficoltà non sarebbe stata di farsi piacere (si usava in realtà la parola "capire") le opere di Mallarmé o Piet Mondrian, Gottfried Benn o Mies van der Rohe, bensì – qualora da quelle opere e da quel mondo fossero attratti – di saper dire il perché.

È per farlo bisognava, allora come oggi, partire da Arthur Rimbaud. Bisognava avere l'improntitudine di seguire quell'istinto selvaggio della mente che si chiama "poesia" e che porta a investire e travolgere le forme che incontra: l'ordine, le distinzioni e le classificazioni – per gruppo, grado, classe, genere, specie e famiglia – in base alle quali ci illudiamo di orientarci nella vita di tutti i giorni. Bisognava immaginare – cioè "vedere", magari in maniera arbitraria e artificiale, e però coerente – anche quello che, al di fuori delle metafore di cui si servono i musicisti, letteralmente non c'è. Il cromatismo dei suoni. Il famoso "colore delle vocali": "A nera, E bianca, I rossa, U verde, O blu...", come sentenziava lo stesso Rimbaud.

Bisognava – e bisogna – riconfigurare la "confusione dei sensi" che colloca il poeta, svuotato di sé, in un vortice doloroso nel mezzo del quale, divenuto veggente e affacciato sul pozzo nero dell'inconscio, annuncia una propria verità. Ed è, questa,

una verità incommensurabile alle descrizioni oggettive del mondo esterno; una verità che rispecchia il flusso e i cambiamenti della psiche ed è correlata agli impronunciabili stati d'animo che sorgono al limite tra decoro e abiezione, virtù e vizio, piacere e supplizio, peccato e patimento. Tra la lingua che comunica e la parola che sorprende.

A tale sconvolgimento nel modo di percepire il reale si è fatto ricorso, più di cent'anni fa, per rafforzare la convinzione romantica dell'autonomia e, anzi, della superiorità dell'arte nell'ambito del processo conoscitivo. L'attenzione del poeta – dell'artista: un tipo un po' *dérangé* rispetto alle buone abitudini e alla compostezza dei bravi cittadini – si è da allora spostata sulla ricerca di una tecnica che portasse il lettore ad allinearsi al suo modo di vedere: come se gli si mettesse sul naso un paio di occhiali *ad hoc* e lo si costringesse a rendersi conto che c'è chi le cose le legge in modo diverso ma sa vedere dentro e al di là delle cose stesse.

Niente di nuovo, intendiamoci. Dall'Oriente all'Occidente, dai *Veda* a Platone, la vera verità, secondo i sapienti, non è mai stata quella che si ravvisa a occhio nudo. Nel campo dell'arte, però, avrebbe lasciato un segno indelebile la perentoria ingiunzione di Paul Verlaine, sodale di Rimbaud, circa la necessità di “torcere il collo” alla retorica ormai esausta e insignificante del secolo in corso. Anche qui, in apparenza, niente di nuovo. Se da sempre si percepiscono gli stili, è perché non c'è un solo modo di intendere e rappresentare la pro-

pria visione del mondo; e gli artisti, in tutti i periodi – dal romanico al gotico, dal rinascimentale al barocco, dal neoclassico al romantico –, hanno avvertito la necessità di cambiare periodicamente forma al proprio messaggio allo scopo di stuzzicare l'attenzione di chi guarda, ascolta o legge, e assecondarne la sensibilità. Ma a un certo momento, che è quello di cui stiamo parlando, le forme si è pensato di sperimentarle in laboratorio, al modo in cui operano gli scienziati. E le teorie presero talora il sopravvento sulla realizzazione delle opere stesse.

Sarebbero presto sorte le avanguardie, termine militare in origine che palesava l'intento di esplorare nuovi territori prima di entrare in azione. E il modernismo, un grande ombrello a spicchi sotto il quale ne succedettero di tutti i colori, sancì un cambiamento epocale. L'aspetto più vistoso fu lo stravolgimento delle forme. La *de*-formazione, appunto. E le forme – stiracchiate –, come aveva previsto Verlaine, presero a strillare. Strillarono anche le proverbiali vecchie zie nei salotti, stracciandosi le vesti come se stesse per arrivare la fine del mondo (e delle buone maniere). Di lì a poco avrebbero tuonato contro l'arte degenerata (decadente) i fautori di quel realismo oleografico che fu promosso dai regimi totalitari tanto di sinistra quanto di destra in nome, rispettivamente, del popolo e della razza. Ma anche fra i bravi borghesi vi fu chi, capendoci poco, continuò a sottolineare il limite formalistico e dunque epidermico del modernismo. Che fu invece, in verità, un sommovimento tellurico, radi-

cale. Formale, e non meramente formalistico. Non indirizzato alle convenzioni, che sono sempre negoziabili, bensì alla forma delle cose: a ciò che fa sì – come direbbe un certo filosofo – che una cosa sia quello che è.

Il punto è importante e richiede un esempio, non lontano dal tipo di ragionamento che avrebbe fatto Williams prendendo appunti sul tavolo della propria cucina. Se proviamo a mettere una mela in un frullatore, la sostanza, vale a dire i componenti – acqua, zucchero, vitamine, ecc. –, resteranno pressoché inalterati. Ma la forma, quella, ne uscirà completamente diversa. Nessuno dirà più: “Questa è una mela”, ma: “Questo è un bicchiere di polpa di mela”, anche se dal punto di vista alimentare non cambierà quasi nulla.

Gli artisti che seguirono la strada indicata da Rimbaud e percorsa da tutti quelli che vanno sotto il nome generico di “modernisti” cambiarono le forme per riaffermare la sostanza del messaggio. I modernisti – che si possono raggruppare in una serie quasi inesauribile di movimenti: simbolismo, cubismo, post-impressionismo, futurismo, ermetismo, vorticismo, imagismo, acmeismo, neoplasticismo, orfismo, costruttivismo, dadaismo, fauvismo, purismo, espressionismo, surrealismo, neo-oggettivismo, e forse dimentico qualcosa o qualcuno – aggredirono le forme, cioè la struttura, la sintassi e il ritmo di quanto stavano dicendo (struttura, sintassi e ritmo si riferiscono ovviamente anche alle arti figurative) allo scopo di “farsi sentire”: per chiama-

re sul proprio operato l'attenzione del pubblico ormai assuefatto alle modalità di presentazione ottocentesche, e per mettere le cose in modo che ce ne si dovesse accorgere. Qualche volta, addirittura – come dice la canzone –, semplicemente “per vedere l'effetto che fa”.

Il modernismo non segnò un cambiamento verso un nuovo stile, ma una scelta di campo: tra il “prima” (tutto da rifiutare) e il “dopo” (tutto da vivere e sperimentare). Che l'opera d'arte fosse formalmente bella divenne secondario (e anche difficilmente definibile) rispetto al fatto che doveva essere espressiva: carica di significato e priva di complementi. La stessa parola “modernismo”, che deriva da *modus*, manca di qualsiasi connotazione. Vuole semplicemente dire che intende l'arte “in un certo modo”. In modo “moderno”.

Il modernismo fu di fatto elitario e impaziente dal punto di vista tecnico, ma spesso animato da “passione e compassione” nei confronti della realtà che rappresentava. Iconoclasta e anti-decorativo – e nichilista, seppur solo in parte, ovvero per ciò che riguarda la inevitabile *pars destruens* dialettica in una qualsiasi discussione –, fu un movimento apocalittico. Sperimentava per scoprire. Mirava a un tipo di rappresentazione – a uno stile (poi diventati mille) – che mettesse fine all'idea stessa di stile. In altri termini, credeva in una forma redenta dalla temporalità esistenziale.

E quella forma – essenziale – poteva essere scabra, cioè approssimativa nel segno; oppure scarna,

ovvero chirurgicamente scolpita; e poteva persino concedersi (e non è una contraddizione) di andare verso l'essenzialità – la radice delle cose – per la via più lunga, quale poteva essere il percorso delle libere associazioni mentali che lo psicologo William James aveva chiamato *stream of consciousness*, e quale poteva essere la frantumazione della figura (e della personalità) attraverso il moltiplicarsi dei punti di vista; oppure attraverso l'abbandono della sintassi in favore dell'accostamento di parole tra loro apparentemente incongrue; o, anche, a mezzo dell'inserimento di frammenti di altra epoca. Il tutto allo scopo di ottenere un effetto di “*de-temporalizzazione*”. Di abolizione della prospettiva storica, per collocare ogni cosa sul piano ontologico.

Ed è una descrizione – questa – del modernismo, che, pur nella sua sfaccettatura, va tenuta presente nell'inquadrare l'opera di un poeta (e la vita di un uomo) come William Carlos Williams. Il quale fu arruolato quasi d'ufficio come “*imagista*” subito dopo il fatale incontro con Pound – e poi con Hilda Doolittle (in arte H.D.) – e tale etichetta rimase appiccicata al suo nome per il resto della sua carriera. Impropriamente appiccicata, a ben vedere, e tuttavia tuttora proficua come un lasciapassare per intenderne l'opera.

In primo luogo perché alcune composizioni di Williams furono incluse in *Des Imagistes*, un'antologia curata dallo stesso Pound in cui figuravano nomi ancora oggi noti e riconoscibili come Ford Madox Ford, Amy Lowell e James Joyce; ma an-

che e soprattutto perché, in un universo spirituale che non poteva più essere tale – un “uni-versus” dotato di senso e di direzione – e di cui W.B. Yeats avrebbe scritto “*Things fall apart; the centre cannot hold*”, l’imagismo vedeva la poesia come semplice “fotografia verbale” di un oggetto scontornato di ogni decorazione e spiegazione, e campita nel silenzio al modo in cui le icone sacre erano campite nell’oro. L’assoluto di uno sfondo inteso a mettere in risalto il valore dell’oggetto rappresentato.

“*No ideas but in things*”, avrebbe a un certo punto scritto lo stesso Williams. E non importa che all’epoca avesse ormai rifiutato la parola “imagismo” e deciso di presentarsi come “oggettivista”; o che avesse adottato, nelle lunghe poesie di *The Desert Music* e di un poema come *Paterson* che sarà quasi la negazione della sua stessa poetica, un modo di scrivere leggermente diverso. Resta il fatto che Williams non è soltanto l’autore “*of the best imagist poetry*”, ma, come è stato osservato più volte, un uomo che ha profuso il proprio amore per la vita in un procedere artistico di apparente piccolo cabotaggio fondato sulla scrupolosa attenzione per tutto ciò che è positivo e fecondo nell’esperienza quotidiana. Fiori, alberi a primavera, vite che sbocciano, malati che tornano a vivere, il dettaglio di un corpo femminile, la descrizione di un arnese o di un giocattolo, lo scorcio di un paesaggio. La semplice realtà del vicino di casa e un *hic et nunc* che fosse americano alla semplice apparenza e fino al midollo.

L'uomo – il medico –, che nel corso di mezzo secolo aiutò a venire al mondo più di duemila bambini nella sua piccola città, non poteva condividere né le idee né la rappresentazione dello *spiritual malaise* – leggi: “*the futility of the human life*” – sancito prima dall'*Ulysses* di Joyce e poi da T.S. Eliot nella *Waste Land*. E quando quest'ultimo poemetto fu pubblicato, nel 1922, fu proprio Williams a definirlo come “*the great catastrophe*”, ravvisandovi una minaccia allo sforzo personale di dare vita a una poesia americana che tale fosse in tutti i suoi connotati. A partire dalla lingua – lessico, tono e ritmo – che, abbandonato ogni schema letterario, si rifacesse all'attualità della parlata quotidiana. E che però, a differenza di come la intendeva Robert Frost – e, cioè, come una variante dell'inglese britannico con tutti gli annessi e connessi –, per Williams altro non era che una lingua nuova, un vernacolo meritevole di piena dignità letteraria e con una sua peculiarità ritmica che lo rendeva “originale come il jazz”: l'unica forma espressiva adeguata a rendere a pieno la vita del Nuovo Mondo.

Williams non era un intellettuale – non nel senso corrente del termine – ma possedeva uno straordinario talento poetico, ed era uno scrittore del quale la pratica è sempre venuta prima della grammatica, e che credeva in una poesia in cui l'atto stesso di citare, ovvero nominare un oggetto comportasse un atto di partecipazione: la forma di conoscenza che S.T. Coleridge nella *Biographia Literaria* carat-

terizza come “co-inerenza” – *co-inherence* –, ovvero una forma di identificazione tra il soggetto che conosce e l’oggetto conosciuto. E nella quale chi osserva – ovvero chi legge – ravvisa un valore. Qualcosa che lo riguarda.

Williams aveva un temperamento combattivo che lo indusse spesso a cimentarsi contro le astrazioni dei vari “ismi” e i programmi dei loro adepti. Ma non fu mai in grado di averla vinta con chi, più attrezzato di lui sul piano dialettico e dottrinale, finì per attirare l’attenzione del lettore su un’idea dell’arte in cui la succitata grammatica faceva ampio aggio sulla pratica poetica. E col prevalere della cosiddetta “Età della Critica”, lo stesso Williams, se pure per niente intimorito, finì per sentirsi – ed essere – un artista sottovalutato. Il suo nome continuò a comparire nei discorsi degli studiosi come quello di un importante compagno di viaggio dei modernisti, ma Williams fu un artista e un personaggio pubblico che fece sempre felicemente parte per sé stesso.

Più che nelle vesti di un americano con gli stivali, Williams si è sempre presentato come un medico di città – di una città industriale – con tanto di cravatta e di gilet sotto il camice bianco. Ed è stato, per quanto attiene al talento, quel che nel gergo sportivo si definisce come un “natural”: in grado, come il musicista dotato del cosiddetto “orecchio assoluto”, di ravvisare – senza appoggiarsi a discorsi e teorie che sono peraltro sempre stati il suo punto debole – in una comunissima natura morta o

nel profilo di un passante, non un semplice simbolo ma un oggetto poetico in sé, la realtà vitale del Nuovo Mondo. Una realtà familiare, spesso banale secondo i criteri estetici da sempre in uso nella cultura occidentale, ma che per Williams – fedele, probabilmente senza avvedersene, alla lezione del profeta trascendentalista Ralph Waldo Emerson (1803-82) là dove dice: “*But in the Mud and Scum of things | There always, always something sings*” (“Dal fango della terra, dalla feccia, | Un canto sempre, sempre si fa breccia”) –, incarna un briciolo, un principio di bene e di bello nelle cose brutte.

L'immagine, ovvero l'oggetto fotografato a parole nell'opera di Williams, è in realtà un *objet trouvé* che ha attirato su di sé l'occhio dell'artista. Non è messa insieme – costruita – con uno scopo prefissato, ma è un oggetto che esiste di per sé – un *datum* – come il sasso, la foglia o la conchiglia che uno raccoglie nel corso di una passeggiata e poi fissa nell'inquadratura di un'istantanea fotografica. Resterebbe da chiedersi quale possa essere il motivo che induce l'artista a soffermarsi su un particolare oggetto e, nel caso di Williams, si ha sempre l'impressione che abbia a che fare con la spontanea disposizione romantica della sua mente. La quale elabora poi l'immagine dell'oggetto scontornandola in senso moderno e modernista, al modo in cui l'obiettivo del fotografo isola ogni volta il proprio oggetto da tutto il resto.

Ma poiché era convinzione degli imagisti, per il poco che visse il loro movimento, che la poesia

fosse nell'oggetto stesso e non nel suo trattamento, Williams, che nella sostanza imagista rimase sempre – e americano sopra ogni cosa –, poté trovarsi a fare una poesia che accogliesse gli aspetti cosiddetti “impoetici” della realtà. La realtà presente del Nuovo Mondo fu accolta con amore nella sua opera – e “amore”, va sempre sottolineato, è la parola chiave della visione del mondo e dello spirito che sostenne sempre il suo atteggiamento nei confronti del prossimo.

Perché – non dimentichiamolo – aldilà dei sempre incerti confini delle correnti letterarie, Williams appartiene anzitutto alla “bella scola” dei medici-scrittori, dei dottori-poeti che non distolgono lo sguardo dalle piaghe del nostro corpo e della nostra moderna società, né si limitano ad additarle al nostro disgusto, ma le studiano e le analizzano con carità e compassione.

Non dilettanti della scrittura, ma scrittori del calibro di François Rabelais, Thomas Browne, Tobias Smollett, Friedrich Schiller, John Keats e Arthur Conan Doyle, sino a Oliver Sacks e Khaled Hosseini ai giorni nostri – o, per restare più vicini ai nostri lidi, Mario Tobino, Giulio Bedeschi e Carlo Levi. Il periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento vede sorgere un po' ovunque un gran numero di questi letterati-scienziati – da Anton Čechov, Arthur Schnitzler e Pío Baroja a Michail Bulgakov, Louis-Ferdinand Céline e Archibald Joseph Cronin – che si sforzano, ciascuno a suo modo, di conciliare il crescente disincanto rispetto alle ma-

gnifiche sorti e progressive dell'individuo e della società con la tenace fiducia nella possibilità di una guarigione, o se non altro nella convinzione di doverci provare.

Mentre dunque Eliot e Pound seducevano l'Europa e se ne facevano sedurre, Williams continuò ad alimentarsi della realtà locale, assistendo puerpere e visitando senza pregiudizi famiglie borghesi e operaie, bianche, nere, asiatiche e latino-americane, appena immigrate o stabilite da tempo nel borgo industriale dove la sua stessa famiglia aveva trapiantato dopo varie peregrinazioni le sue radici europee, assorbendo durante il giorno le storie, le parole e il cantilenare dei suoi pazienti, dei vicini di casa, della sua città, per restituirle poi la notte in versi o nei singolari *collage* nei suoi scritti, ispirati forse dagli esperimenti pittorici della madre.

Williams definirà questa sua poetica “una replica a pugni nudi al greco e al latino”, agli eruditi rimandi letterari e alla squisita sensibilità della *Waste Land*, che tradivano a suo modo di vedere il programma originale. Un desiderio di emancipazione, quello del poeta di Rutherford, dettato anche dalla sua storia personale e familiare. Se suo padre – William George Williams, nato a Birmingham nel 1853, commerciante di vasta cultura letteraria e ottima conoscenza dello spagnolo – non volle mai chiedere la cittadinanza americana, preferendo restare un suddito di Sua Maestà Britannica, egli covava invece un risentimento anti-inglese ereditato dalla nonna paterna, per ragioni legate

al suo forzato e sofferto allontanamento dalla ricca famiglia londinese che l'aveva adottata. Sarebbe stato questo rancore, per ammissione dello stesso Williams, a fargli commentare con entusiasmo, in versi e in prosa, gli spaventosi *raid* su Londra dei bombardieri tedeschi nel 1940.

Nulla a che vedere, si badi, con le posizioni esplicitamente filotedesche assunte da Pound e alcuni dei suoi seguaci. Williams pubblicò la poesia *An Exultation* in cui salutava la distruzione degli *slum* a opera delle bombe, sulla *Partisan Review*, il trimestrale letterario del Partito Comunista statunitense, e la sua presa di posizione non era a favore della potenza nazista, ma delle vittime dell'industrializzazione e dell'imperialismo inglese.

Williams d'altronde non fece mai mistero del suo impegno civile e sociale fieramente *liberal*, sebbene il rifiuto di inquadrarsi gli avesse procurato l'antipatia degli intellettuali più organicamente legati al partito e le stroncature della *Partisan Review* nella seconda metà degli anni trenta. Negli anni cinquanta, poi, in piena caccia alle streghe maccartista, sarebbe stata l'accusa di comunismo, giustificata dal suo componimento *Russia*, a indurre la Library of Congress a ritirare l'offerta del posto di consulente per la poesia.

Nel 1950, dopo la pubblicazione del terzo libro di *Paterson*, era giunto il riconoscimento dell'industria editoriale, con il National Book Award for Poetry, appena rilanciato dopo l'interruzione della guerra; seguì, tre anni dopo, il Bollingen Prize, già

assegnato nel 1949 a Ezra Pound. Ma fu solo alla morte di Williams che il mondo della critica letteraria si decise a prendere finalmente sul serio la sua produzione, con il premio Pulitzer per *Pictures from Brueghel and Other Poems* e la medaglia d'oro per la poesia del National Institute for Arts and Letters, entrambi del 1963.

Se pubblico e critica non tributarono mai a Williams il successo e la celebrità riservati ai modernisti espatriati in Europa – con sua stizza e cocente delusione –, fu invece il contatto con una nuova generazione di poeti americani a conferirgli la vitalità delle sue scelte. Se ne trova ampia traccia nel vasto epistolario di Williams con schiere di giovani poeti e scrittori, che trovarono in lui un orecchio attento e un critico acuto e disponibile, un mentore prodigo di consigli e lettere di presentazione, prefazioni e pubbliche letture.

Questi apprezzavano in lui l'emancipazione dai modelli letterari d'oltremare, la proclamazione d'indipendenza culturale, l'assenza di intellettualismo. Gli scambi con gli aspiranti poeti, spesso debuttanti, più raramente già pubblicati – Allen Ginsberg, Gary Snyder, Theodore Roethke, Denise Levertov, Robert Lowell – tradiscono l'innegabile gratificazione di Williams all'idea di poter contare su una propria scuola da contrapporre a quella più libresca e accademica ancora legata ai vecchi schemi delle lettere europee.

Grazie alle sue pubbliche letture più che ai numerosi libri pubblicati, Williams diverrà così

un santo protettore dei poeti della San Francisco Renaissance e della New York School (Frank O'Hara, John Ashbery, Kenneth Koch). E fino alla fine, quando – già indebolito e semiparalizzato da ripetuti attacchi cardiaci – concesse le sue ultime interviste e le ultime letture dei suoi testi, avrebbe continuato, con la pazienza del buon medico di famiglia, a dispensare consigli, a sostenere e incoraggiare quei ragazzi che ancora si chiedevano se fosse accettabile e se le loro capacità fossero sufficienti per fare poesia e letteratura con quei materiali e quei procedimenti.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

A cura di Luca Tomasi

POESIA*

A Book of Poems: Al Que Quiere!, New York, New Directions, 2017 (1917).

Asphodel, That Greeny Flower & Other Love Poems, New York, New Directions, 1995 (1962).

Death the Barber, Londra, Penguin, 2018 (1923).

Early Poems, Mineola (New York), Dover Publications, 2015 (1997).

Imaginations: Kora in Hell / Spring and All / The Descent of Winter / The Great American Novel / A Novelette & Other Prose, a cura di Webster Schott, New York, New Directions, 1970.

Journey to Love, New York, Random House, 1955.

Paterson, a cura di Christopher MacGowan, New York, New Directions, 1995 (pubblicato in cinque parti tra il 1946 e il 1958 e in volume unico nel 1963).

* Abbiamo privilegiato le edizioni più recenti, indicando tra parentesi la data della prima pubblicazione.

- Pictures from Brueghel and other Poems*, New York, New Directions, 1967 (1962).
- Poems*, a cura di Virginia M. Wright-Peterson, Champaign, University of Illinois Press, 2002 (1909).
- Selected Poems*, a cura di Charles Tomlinson, Londra, Penguin, 2005 (2000).
- Selected Poems*, a cura di Robert Pinsky, New York, The Library of America, 2004.
- Sour Grapes*, Whitefish (Montana), Kessinger, 2010 (1921).
- Spring and All*, New York, Dover Publications, 2019 (1923).
- The Collected Poems of William Carlos Williams: Volume I, 1909-1939*, a cura di Arthur Walton Litz e Christopher MacGowan, Manchester, Carcanet Press, 2018 (1986).
- The Collected Poems of William Carlos Williams: Volume II, 1939-1962*, a cura di Christopher MacGowan, Manchester, Carcanet Classics, 2019 (1988).
- The Desert Music and Other Poems*, New York, Random House, 1954.
- The Red Wheelbarrow & Other Poems*, New York, New Directions, 2018.
- The Tempers*, Whitefish (Montana), Kessinger, 2010 (1913).
- The William Carlos Williams Reader*, a cura di Macha Louis Rosenthal, New York, New Directions, 1986 (1966).

Un'ampia scelta di opere di William Carlos Williams, studi critici e materiali sonori è liberamente disponibile sul sito Internet Archive: <https://tinyurl.com/wcw-ia>.

Una ricca varietà di registrazioni sonore (letture, conferenze, interviste e discorsi) di William Carlos Williams si trova sulle pagine Internet della University of Pennsylvania: <https://tinyurl.com/wcw-penn>.

La biblioteca online Project Gutenberg propone *Al Que Quiere!*, *Sour Grapes*, *The Tempers* e *The Great American Novel* in formato e-book, e *Danse Russe* in formato audio: <https://tinyurl.com/wcw-gut>.

Registrazioni audio di alcune decine di poesie si possono ascoltare anche sul portale Librivox: <https://tinyurl.com/wcw-lvox>.

PROSA

A Recognizable Image: William Carlos Williams on Art and Artists, New York, New Directions, 1978.

A Voyage to Pagan, New York, Macaulay, 1970 (1928).

I Wanted to Write a Poem: The Autobiography of the Works of a Poet, New York, New Directions, 1982 (1958).

In the American Grain, New York, New Directions, 2009 (1925).

In the Money, London, Penguin, 1972 (1940).

Kora in Hell: Improvisations, Leopold Classic Library, 2014 (1920).

Selected Essays, New York, New Directions, 1969 (1954).

Something to Say: William Carlos Williams on Younger Poets, a cura di Breslin, J.E.B., New York, New Directions, 1985.

- The Autobiography of William Carlos Williams*, New York, New Directions, 1967 (1951).
- The Build-up*, New York, New Directions, 1970 (1952).
- The Collected Stories of William Carlos Williams*, a cura di Sherwing B. Nuland, New York, New Directions, 1999 [comprende le raccolte *Knife of the Times* (1932), *Life Along the Passaic* (1938), *Make Light of It* (1950) e *The Farmers' Daughters* (1961)].
- The Doctor Stories*, New York, New Directions, 2018 (1984).
- The Embodiment of Knowledge*, New York, New Directions, 1977 (1974).
- The Great American Novel*, Berkeley (California), West Margin Press, 2021 (1923).
- White Mule: a Novel*, Harmondsworth, Penguin, 1970 (1937).
- Yes, Mrs. Williams: a Personal Record of My Mother*, New York, New Directions, 1982 (1959).

TEATRO

- Many Loves, and Other Plays: the Collected Plays of William Carlos Williams*, New York, New Directions, 1982 (1961).

TRADUZIONI

- By Word of Mouth, Poems from the Spanish 1916-1959*, a cura di Jonathan Cohen, New York, New Directions, 2011.

- Last Nights of Paris*, traduzione dal francese del romanzo *Les Dernières Nuits de Paris* (1928) di Philippe Soupault, Cambridge (Massachusetts), Exact Change, 2008 (1929).
- Sappho*, traduzione dal greco del celebre frammento 31 di Saffo, Grabhorn Press, 1957.
- The Dog and the Fever*, traduzione (con Raquel Hélène Williams) della novella spagnola *El perro y la calentura* di Francisco de Quevedo (pubblicata nel 1622 sotto il nome di Pedro Espinosa), Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2018 (1954).
- The New Directions Anthology of Classical Chinese Poetry*, a cura di Eliot Weinberger, Carcanet Press, 2007 presenta traduzioni di William Carlos Williams, Ezra Pound, Kenneth Rexroth, Gary Snyder e David Hinton.

CORRISPONDENZA E INTERVISTE

- Ahearn, B. (a cura di), *The Correspondence of Williams Carlos Williams and Louis Zukofsky*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2003.
- Buckeye, R. (a cura di), *An unpublished Letter on Modernism and American Poetics*, New England Review, 18.2 (Spring 1997), pp. 160-62.
- East, J.H. (a cura di), *The Humane Particulars: The Collected Letters of Williams Carlos Williams and Kenneth Burke*, Columbia, University of South Carolina Press, 2003.

- MacGowan, C. (a cura di), *The Letters of Denise Levertov and William Carlos Williams*, New York, New Directions, 1998.
- Magid, B. e Witemeyer, H. (a cura di), *William Carlos Williams and Charles Tomlinson: A Transatlantic Connection*, New York, Peter Lang, 1998.
- O'Neill, E.M. (a cura di), *The Last Word: Letters Between Marcia Nardi and William Carlos William*, Iowa City, University of Iowa Press, 1994.
- Thirlwall, J.C. (a cura di), *The Selected Letters of William Carlos Williams*, New York, New Directions, 1985 (1957).
- Wagner, L.W. (a cura di), *Interviews with William Carlos Williams: "Speaking Straight Ahead"*, New York, New Directions, 1976.
- Wilson, J.J. (a cura di), *The American Idiom: A Correspondence – William Carlos Williams/Harold Norse*, London, Bright Tyger Press, 1990.
- Witemeyer, H. (a cura di), *Pound/Williams: Selected Letters of Ezra Pound and William Carlos Williams*, New York, New Directions, 1996.
- Witemeyer, H. (a cura di), *William Carlos Williams and James Laughlin: Selected Letters*. New York, Norton, 1989.

BIOGRAFIE, MONOGRAFIE E SAGGI CRITICI

- Ahearn, B., *William Carlos Williams & Alterity: The Early Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 (1994).