

ROSELLA MAMOLI ZORZI

## IL GRANDE (ANTI) ROMANZO AMERICANO DI WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Volgersi indietro a considerare il romanzo americano degli Anni Venti di questo secolo dalla prospettiva degli Anni Ottanta, rileggere i «classici» americani del periodo dalla prospettiva di lettura di quella che per brevità viene chiamata la «post modern fiction», o fictions (finzioni) alla Borges, significa operare una messa a fuoco diversa delle «grandi opere» del periodo. Significa giungere ad uno spostamento di valutazione sull'importanza dei «classici», continuamente modificati dal sopraggiungere di nuove opere, secondo le ben note teorie di Eliot e di Pound sulla «contemporaneità» delle opere letterarie nel tempo e nello spazio. Se il *Gilgamesh* può e deve essere letto in relazione, per esempio, al romanzo del Settecento, al *Tom Jones*, ancora per fare un esempio, è anche vero che l'apparizione del *Tom Jones* sulla scena letteraria modifica la lettura del *Gilgamesh*, per ogni cultura che li possenga entrambi. O, entro limiti e campi culturali meno ampi, i romanzi della «post modern fiction» a cui si faceva riferimento, i romanzi di Barth e Barthelme, Coover e Brautigan, Vonnegut e Pynchon in campo americano o magari le opere di Borges e Calvino per abbattere un qualche limite nazionale, modificano la prospettiva sui «classici» degli Anni Venti.

Opere come *The Great Gatsby* (1925), *The Sun Also Rises* (1926), *The Sound and the Fury* (1929), o magari anche *Manhattan Transfer* (1925) di Dos Passos, in campo americano, resteranno probabilmente in primo piano, assieme, naturalmente a *Ulysses* (1922) e accanto alla Woolf (*Mrs Dalloway*, 1925), senza nemmeno tentare di nominare i «classici» precedenti agli Anni Venti o degli Anni Venti, da Proust a Kafka. Limitandoci al campo americano, acquisteranno una nuova rilevanza, affioreranno in primo piano assieme ai grandi romanzi citati poco sopra, almeno due testi, *The Making of Americans* di Gertrude Stein e *The Great American Novel* di William Carlos Williams, con sullo sfondo, certo in posizione un po' arretrata, *The Enormous Room* (1922) di E. E. Cummings.

Andranno fatte immediatamente, peraltro, alcune specificazioni riguardo a *The Making of Americans*.

*The Making of Americans* esce nel 1925 a Parigi e se anche viene scritto assai prima (1903, 1906–11) non è un caso che venga pubblicato negli Anni Venti, il momento cioè in cui quanto in realtà è già stato fatto negli Anni Dieci, in particolare, ma non solo, nelle arti visive, procede con un maturare della consapevolezza teorica. La Stein che scrive *The Making of Americans*, un testo che è tanto di narrativa quanto sulla narrativa, è evidentemente già pienamente consapevole dell'operazione di rinnovamento che sta conducendo, ma è anche vero che le formulazioni di *Composition as Explanation* sono del 1926. L'importanza della Stein, proprio in rapporto all'evoluzione del romanzo, è del resto stata ampiamente messa in luce anche in Italia, soprattutto da B. Lanati<sup>1)</sup>, e la traduzione di questo testo fondamentale, *C'era una volta gli Americani*, è un ulteriore segno della consapevolezza di questo mutamento di prospettive anche all'interno della cultura italiana. Il passo seguente è *Il grande romanzo americano*.

Perché dunque *Il grande romanzo americano*. Perché esso è l'altro testo degli Anni Venti in cui più chiara e consapevole emerge la problematica della « scrittura », del rinnovamento del linguaggio e della forma del romanzo. La convinzione dello scrittore che il romanzo tradizionale non può più esistere ma che un romanzo, una qualche sorta di romanzo può e deve esistere. Il problema non è nuovo, è evidente. Williams con *Il grande romanzo americano* è uno di quei punti di forza della sottile e resistente rete di lavoro ed elaborazione, pratica e teorica, che si estende dalla metà dell'Ottocento ai giorni nostri, passando, in campo americano, soprattutto per Henry James – come ha messo in luce S. Perosa<sup>2)</sup> – e per la Stein. Elaborazione che è peraltro preannunciata già agli albori del romanzo inglese (come *novel*) dalle continue rotture della trama, dalla dilatazione dell'ordito, dai giochi strutturali e verbali di L. Sterne nel *Tristram Shandy* (1761–7) e che arriva negli Anni Settanta di questo secolo alle teorizzazioni e alla pratica narrativa degli scrittori americani di *Tri-Quarterly* o al saggio-narrazione di Ihab Hassan<sup>3)</sup>.

La preoccupazione per la forma del romanzo, se non l'interrogativo sulla possibilità che esista il romanzo, è un dato comune nei contemporanei di Williams. È la ricerca di un modo nuovo di narrare – e insieme di un nuovo linguaggio – che produce i « classici » degli Anni Venti: Fitzgerald sceglie per la sua storia di *Gatsby* un jamesiano « centro di coscienza » nel narratore Nick, Hemingway opta per la drammatizzazione dell'azione e punta sull'essenzialità « colloquiale » del dialogo, ottenuta attraverso un sottile lavoro letterario, per la storia di Jake Barnes, Faulkner sovrappone tre punti di vista molto particolari e totalmente diversi l'uno dall'altro, completandoli con la quarta sezione « oggettiva » ed esterna per la sua storia dei Compson; la giustapposizione calei-

doscopica delle storie di *Manhattan Transfer* tende a ricreare la molteplicità simultanea di una visione. Preoccupazioni riguardanti la forma del romanzo emergono anche in testi in apparenza meno significativi, come *Winesburg, Ohio* (1919) di Sherwood Anderson, che nelle « storie » di cui è fatto *Winesburg* cerca una forma aperta (e « loose ») la cui unità sia garantita dal protagonista-narratore George Willard. E Anderson, guarda caso, cerca una nuova forma che esprima la nuova realtà americana. E Williams, con la Stein si pone *tutte* le questioni sulla forma e la possibilità di esistenza del romanzo. Distrugge la trama, elimina completamente i personaggi, dichiara l'impossibilità di fare romanzo, l'incapacità di possedere un linguaggio. Costruisce, come risultato, un romanzo completamente nuovo. Il poeta Williams, fa, per la narrativa, quanto i grandi poeti del Novecento americano, Eliot e Pound in primis, ma anche Crane, stanno facendo per la poesia. Nel *Paterson* anche Williams farà per la poesia quello che in precedenza si trova a fare nel romanzo, ma quanto ha già incominciato a fare per la poesia in *Kora in Hell*. È evidente che poesia e romanzo si muovono nella stessa direzione, anche se gli esiti possono essere molto diversi.

*The Great American Novel* esce a Parigi nel 1923 <sup>4)</sup>, per interessamento di Pound, « editor » della nuova collana della Three Mountains Press di Robert McAlmon, uno degli « espatriati » americani del periodo, che in America con Williams aveva pubblicato la rivista *Contact* nel 1920. Anche lo Hemingway di *In Our Time* viene pubblicato dalla stessa casa editrice nel 1923 e nel 1925 per la Contact Editions dello stesso McAlmon esce *The Making of Americans*. Non si tratta, è evidente, di coincidenze casuali, semmai ci sarebbe molto da dire sul luogo della pubblicazione, Parigi, l'Europa, per il grande romanzo americano. Il romanzo che si pone programmaticamente, e polemicamente – come del resto tutta l'opera di Williams, in poesia o in prosa – come espressione di una forma e di un linguaggio americani deve proprio uscire a Parigi? È questo il segno del rapporto inevitabile, anche se insistentemente rifiutato da Williams anche nelle lettere a Pound, tra America ed Europa: è il segno di quel filo rosso che collega le sperimentazioni che avvengono da una parte e dall'altra dell'oceano, sulla base di presupposti comuni, ma anche attraverso il continuo scambio di lettere, di invii di testi, di esortazioni a pubblicare. Un filo rosso che collega Williams e Pound, la Monroe di *Poetry* e Pound, o anche Anderson e la Stein. La sperimentazione si basa soprattutto sulla rivoluzione verificatasi negli Anni Dieci nel linguaggio delle arti figurative, ma procede a volte per vie parallele. Pound ha una sorta di « shock of recognition » leggendo le formulazioni di Kandinski, vi ritrova i punti principali della poetica che è andato elaborando in modo parallelo e indipendente. I rapporti America-Europa sono molteplici. È Stieglitz che pubblica la Stein nel 1912, poco prima della famosa Armory Show, la mostra dei cubisti e postimpressionisti a New York.

Scegliendo due « saggi », o « ritratti », *Matisse* e *Picasso* per la sua rivista *Camera Work*, non tanto per l'argomento (i pittori) quanto per la consapevolezza che la Stein sta usando un nuovo linguaggio, comune alle arti visive e alla letteratura. I rapporti sono di lavoro comune e di opposizione: il *Prufrock* di Eliot provoca uno shock a Williams (« Ebbi la sensazione violenta che Eliot avesse tradito tutto ciò in cui credevo »). La *Waste Land* per Williams è una « grande catastrofe ». Williams e Pound sono in aperta polemica in numerose lettere. Ma tutto questo non è che la prova di questa continua interazione <sup>5)</sup>.

Il « grande romanzo americano » a Parigi, dunque. Un'ironia più apparente che reale. Perché di qua e di là dell'oceano è un problema di forma. Perché l'« americanità » di Williams, in esplicita polemica con l'Europa, è legata al « nuovo »; al « nuovo mondo » (*Nuevo Mundo*, il grido dei marinai di Colombo) che in quanto tale deve esprimere o essere espresso da una nuova forma. È l'Americanità che richiede una nuova forma o è la nuova forma che richiede un campo, vastissimo, di novità? Non ci sono realmente prima o poi, c'è contemporaneità di necessità, in un'identità di forma e contenuto. Di « romanzo nuovo » e di « americanità ». Attraverso la disposizione del materiale che forma *The Great American Novel* Williams sembra privilegiare innanzitutto la forma, anche se il titolo sembra privilegiare l'americanità del romanzo. Ma il titolo è evidentemente ricco di toni ironici. Infatti il grande romanzo americano può essere soltanto un non-romanzo, un romanzo distrutto. E, come si vedrà, i « prima » e i « poi » del grande romanzo americano sono in realtà inesistenti.

Ci si ritrova allora con la Stein: che l'America se la lascia alle spalle, per distruggere la forma del romanzo (e, naturalmente, crearne un'altra). Forse in America non sarebbe stato possibile scrivere *The Making of Americans*? Il paese non conta, ce lo dice (l'americanissimo) Williams:

No use for Stein to fly to Paris and forget it. The thing, the United States, the unmitigated stupidity, the drab tediousness of democracy, the overwhelming number of the offensively ignorant, the dull nerve – is there in the artist's mind and cannot be escaped by taking a ship <sup>6)</sup>.

(Non serve a nulla che la Stein se ne fugga a Parigi per dimenticare. La cosa, gli Stati Uniti, la stupidità immensa, la tediosità sciatta della democrazia, il numero eccessivo dei troppo ignoranti, il nervo ottuso – tutto è lì nella mente dell'artista e non si può sfuggirvi prendendo un piroscafo).

Restare in America o andare in Europa è lo stesso. Perché è un problema di *risoluzione della forma*:

... the purpose of art, so far as it has any, is not at least to copy that (i.e.: emotion, etc.), but lies in the *resolution* of difficulties to its own comprehensive *organization of materials*.

(... lo scopo dell'arte, se ne ha uno, non è quello, affatto, di copiare (l'emozione, ecc.) ma consiste nella *risoluzione* delle difficoltà fino ad ottenere una *organizzazione* comprensiva e indipendente dei propri materiali).

L'unico problema dell'artista è quello dell'organizzazione, della forma, della scrittura:

To be democratic, local (in the sense of being attached with integrity to actual experience) Stein, or any other artist, must for subtlety ascend to a plane of almost abstract design to keep alive. To writing, then, as an art itself.

(Per essere democratico, locale (nel senso di essere collegato con integrità all'esperienza del reale) la Stein, o qualsiasi altro artista, deve ascendere ad un piano di quasi totale astrazione per mantenersi vivo, e per ottenere effetti sottili. Alla scrittura, dunque, come arte essa stessa).

Williams e la Stein, biograficamente così agli antipodi, un uomo che sceglie la città industriale di Paterson, New Jersey, per viverci come medico facendo nascere centinaia di bambini di emigranti, una donna che con una fortuita e fortunata base di indipendenza economica si stabilisce a Parigi, forgiandosi un ruolo di scrittrice totalmente anomalo rispetto al mondo e all'epoca in cui vive – sono dunque accomunati in questi chiarissimi principi teorici e in una ricerca di scrittura che ha esiti diversi ma rapportabili, *The Great American Novel* e *The Making of Americans*.

L'America e l'Europa dunque. Ma soprattutto un problema di forma.

Williams dedica al problema della forma – che cos'è o che cosa può essere un romanzo – una serie di osservazioni sempre più precise, che occupano almeno i primi sei capitoli del romanzo, costituendone, in gran parte, la storia. Il romanzo incomincia così:

If there is progress then there is a novel. Without progress there is nothing. (p. 158)

(Se c'è progresso c'è dunque romanzo. Senza progresso non vi è nulla).

Il solo fatto che vi sia *progress*, *pro-gress*, progresso ma soprattutto *progressione*, è sufficiente perché ci sia romanzo. Ma questa affermazione è subito negata. Nella pratica narrativa e nella dichiarazione teorica – che naturalmente fa parte del romanzo. È negata dalla non-progressione del racconto:

Everything exists from the beginning. I existed in the beginning. I was a slobbering infant. Today I saw nameless grasses – I tapped the earth with my knuckle. (p. 158)

(Ogni cosa esiste fin dall'inizio. Io esistevo dall'inizio. Ero un bambino bavoso. Oggi ho visto erbe senza nome – ho battuto la terra con le nocche delle dita).

La progressione narrativa viene infranta, immediatamente (« Today I saw »). Si instaura un « processo » che in realtà fa procedere (« pro-gress ») l'intero romanzo nel momento in cui è dichiarata nulla la progressione (e quindi la possibilità che il romanzo esista). Un processo di accostamento, non di consequenzialità, logica o causale. Questi piccoli « units » di cui è formato il romanzo – a volte più lunghi, a volte brevissimi – si pongono nella loro leggibilità nei due sensi: in avanti e all'indietro. Come l'anno del primo paragrafo:

The year progressed. Up one street and down another. It is still September. Down one street, up another. Yesterday was the twenty-second. Today is the twenty-first. Impossible. Not if it was last year. (p. 158)  
(L'anno è progredito. Su per una strada e giù dall'altra. È ancora settembre. Giù da una strada e su per l'altra. Ieri era il ventidue. Oggi è il ventuno. Impossibile. No se era l'anno scorso).

L'illusione del « progredire » viene evidenziata. Al processo apparente di progressione si accompagna il processo inverso. L'inizio non è all'inizio, è *somewhere*, soltanto perché *da qualche parte* bisogna incominciare. Si instaura una sorta di sospensione temporale dove *pro-gress* e *re-gress* coesistono, si scambiano le parti (*up one street, down... down, up*). La nebbia – è il titolo del primo capitolo, « The Fog » – si pone come metafora ricorrente di questo stato di atemporalità o di mancanza di direzione: la nebbia annulla la prospettiva, l'avanti e l'indietro. Pure da questa « nebbia » – fog of words – o « massa gelatinosa », lo scrittore riesce a fare romanzo nel momento stesso in cui lo nega, con dichiarazione esplicita:

There cannot be a novel. (p. 160)  
(Non può esserci romanzo).

Non può esserci romanzo, in senso tradizionale, nella forma tradizionale. Lo scrittore lo dichiara. Ma ci può essere un « grande romanzo americano » costruito attraverso l'accostamento di unità narrative all'interno di un capitolo e di un insieme di capitoli, in un tessuto narrativo tutto percorribile nei due sensi, che assume l'intero significato solo nella compresenza simultanea di tutte le parti di cui è costituito, come i *Cantos* o come il *Paterson*. Se invece che un romanzo avessimo davanti un quadro, direbbe la Stein, l'intera superficie del quadro – tutte le parti costitutive dell'immagine – sarebbero contemporaneamente presenti ai nostri occhi. Si pensa a un Braque, un Picasso o un Duchamp. Trattandosi di un romanzo il testo è legato (rilegato) ad una sorta di necessità fisica di progressione (giro le pagine, leggo linearmente). Contro questa linearità la Stein ricomincia i capitoli di *The Making of Americans*, ripete i numeri dei capitoli (quanti uno, quanti due, quanti tre fino alla fine del libro) in *The Geographical History of America*. I capitoli di *The Great American Novel* preludono al romanzo con le pagine a mazzo di carte, leggibili in molte disposizioni, come negli esempi del Fiction Collective degli anni Sessanta e Settanta.

La struttura simultanea di *The Great American Novel* costituisce dunque uno degli esempi americani più importanti di anti-romanzo, rimanda in avanti – come fa la Stein – a teorie del romanzo (materia del romanzo) divenute molto popolari negli ultimi due decenni; per esempio a Kurt Vonnegut che presenta una « teoria » del romanzo sul pianeta Trafalmore, dove il romanzo è costituito da blocchi di messaggi, « gruppi di simboli », ognuno dei quali è un « messaggio breve e urgente »:

Non vi è rapporto particolare tra i messaggi, salvo che per il fatto che l'autore li ha scelti con cura, di modo che quando vengono visti tutti contemporaneamente producono un'immagine di vita bella, sorprendentemente profonda.

*Trout Fishing in America* (1967) avrà esattamente questa struttura.

Negata la possibilità di fare romanzo, continuando a fare romanzo, Williams suggerisce (e ritrae) una diversa soluzione:

Oh catch up a dozen good smelly names and find some reason for murder, it will do.

(Oh afferra al volo una dozzina di buoni nomi odorosi e trova una qualche ragione di omicidio, basterà).

Anche qui, Williams preannuncia un fenomeno che nella « new fiction » trova sviluppi anche molto raffinati: l'uso cioè di una struttura narrativa qualsiasi – in questo caso quella della « detective story », il romanzo giallo – come « frame », struttura portante da riempire come lo scrittore meglio crede. Il Nabokov di *Pale Fire*, usa fra le tante, anche questa struttura; il Barthelme di « The Gingerbread House », il Barth di *Chimera*, usano altre strutture preesistenti (fiaba, mito) nello stesso modo.

Suggerita e scartata questa possibilità, Williams procede nell'esplorazione della impossibilità–possibilità di fare romanzo con una serie di osservazioni sulla parola. Perché il problema è la consapevolezza delle possibilità e dei limiti della parola. La consapevolezza dell'assoluta necessità di rinnovare la parola.

My invention this time, my dear, is that literature is a pure matter of words. The moon making a false star of the weather vane on a steeple makes also a word. You do not know the fine hairs on a hickory leaf? Try one in the woods some time. You will grasp at once what I mean. (p. 168)

(La mia invenzione questa volta, mia cara, è che la letteratura è puramente un fatto di parole. La luna che fa sembrare una stella la banderuola in cima a un campanile crea anche una parola. Non conosci la sottile peluria sulla foglia di un noce nel bosco? Prova a guardarne una nel bosco una volta o l'altra. Capirai subito che cosa intendo).

« Si deve incominciare con le parole se si vuole scrivere ». Lo scrittore è preso tra le parole. Senza le parole lo splendore della verga d'oro nei campi non esiste (« Words, white goldenrod, it is words you are made out of – » « Di parole, bianca verga d'oro, è di parole che sei fatta – ») ma come conservare alle parole il profumo dei boschi, la peluria delle foglie, il segno delle fossette in un sorriso?

Lo scrittore è prigioniero e insieme forza le parole, cercando di staccare dalla « fog of words » le parole chiare, nette, precise, come i rami spogli di « Spring and All ».

There cannot be a novel. There can only be pyramids, pyramids of words. Tombs. (p. 160)

(Non può esservi romanzo. Ci possono essere solo piramidi, piramidi di parole. Tombe).

È la preoccupazione di Pound, di Cummings, di Eliot, degli imagisti, e poi di Olson e di Cage. La lotta con le parole morte. Contro le parole che « hanno perso il filo », bisogna « make it new », rinnovare il linguaggio. « Clean, clean he had taken each word and made it new » (p. 167). Lo scrittore del Novecento ha l'incubo del rinnovamento delle parole, uno sforzo che va perseguito fino al limite massimo, a costo di spezzare le parole:

Break the words. Words are indivisible crystals. One cannot break them –  
Awu tsst grang splith gra pragh og bm – Yes, one can break them. (p. 160)  
(Spezza le parole. Le parole sono cristalli indivisibili. Non si possono spezzare – Agl tsst spacc gra og mb – Ma sì, si possono spezzare).

La spezzettatura grafica (e tipografica) delle parole è quanto fa Cummings, la spezzatura e la fusione delle parole è quanto fa Joyce (specie nel *Finnegans Wake*), il tentativo di sostituire alla parola un altro segno più pregnante – l'ideogramma o il geroglifico Maya – è quanto fanno Pound e Olson. Ma alla parola si ritorna.

Ancora, Williams indica una strada, ma la lascia. Non procede sulla via della rottura della parola. Prevale semmai la spezzettatura della frase, di cui rimangono (ma non esclusivamente) singoli « units » accostati l'uno all'altro. Williams tende ad ampliare i limiti del linguaggio in altri modi, servendosi ad esempio di monosillabi « da fumetto », e come molti suoi contemporanei – e come i futuristi – non rifiuta la parola nuova, creata dalla macchina. Ma vediamo più da vicino.

Per quanto riguarda l'uso degli « units » accostati, Williams costruisce paragrafi che iniziano molto spesso con una sintassi totalmente tradizionale, per poi concentrarsi, sincoparsi, in periodi e « units » sempre più brevi. Un esempio, tra i tanti:

I perceive that it may be permissible for a poet to write about a poetic sweetheart but never about a wife – should have said possible. It is not possible. All men do the same. Dante be damned. Knew nothing at all. Lied to himself all his life. Profited by his luck and never said thanks. God pulled the lady up by the roots. Never even said thank you. Quite wrong. Look what he produced. Page after page. Helped the world to bread. Have another slice of bread Mr Helseth. No thank you – Not hungry tonight? Something on his mind.

The word. Who.

Liberate the words. You tie them. Poetic sweetheart. (p. 166).

(Mi rendo conto che sia ammissibile che il poeta scriva di una poetica innamorata ma mai della moglie – avrei dovuto dire possibile. Non è possibile. Tutti gli uomini fanno lo stesso. Maledetto Dante. Non sapeva niente di niente. Menti a se stesso tutta la vita. Approfittò della sua buona fortuna e non disse mai grazie. Dio sradicò la donna tirandola su. Non disse mai nemmeno grazie. Sbagliatissimo. Guarda cosa ha prodotto. Pagine su pagine. Servì pane al mondo. Prenda un'altra fetta di pane Signor Helseth. No grazie – Niente fame stasera? Qualcosa in mente.

La parola. Chi.  
Libera le parole. Le legghi. Innamorata poetica).

In questo passo il primo periodo è in perfetto Standard English. Poi inizia il processo di rottura della sintassi attraverso l'eliminazione del soggetto, necessario in inglese (Should, knew, profited...) con l'inserimento del « colloquiale » « Dante be damned ». L'ellissi riduce la frase ai minimi termini (Quite wrong. Page after page. Not hungry). Fino ai monosillabi « The word » e « who », le unità più ridotte, ed essenziali, del paragrafo.

La sincopazione di Williams procede per riduzione, per riallargarsi poi nel periodo completo e non ellittico, riuscendo così a produrre un ritmo particolare. Non è un caso che il *ritmo* sia una delle preoccupazioni della Stein (e di Pound) e che Williams usi molto spesso i « dashes » (trattini), un segno d'interpunzione che la Stein trovava « molto interessante », come interessanti trovava gli spazi bianchi. Nel « dash » di Williams, nella pausa-sospensione di un ritmo c'è già tutto il silenzio di Cage e il bianco di Rauschenberg in nuce.

Per quanto riguarda l'uso dell'esclamazione « da fumetto », Williams, in quantità peraltro molto limitate, non disdegna di usarla. Troviamo infatti esclamazioni molto comuni (*oh, yes, ah, yes*) assieme ad altri monosillabi meno usati di solito. Tra questi ad esempio *Bah* (p. 159), *Ow, ow!* (p. 162), *Waaa!* (p. 162), *Ugh* (p. 166), quello splendido *Blui!* (p. 173) in relazione a Kandinski, *Wow!* (p. 174), *Hey!* (p. 224), o la serie *Bing!* (p. 191), *puh, puh, puh* (p. 173), *Calang, glang!* (p. 189), più propriamente onomatopeica, assieme a **CRRRRRRASH** (p. 170) e **BLAST** (p. 171), il secondo così indicativo dei tempi, dato che indica esplosione e quindi distruzione (del passato) e, come è noto, fu il titolo della famosa rivista vorticista di Wyndham Lewis.

Tra le parole « nuove » create dalla macchina, la dinamo, e qui il riferimento a Henry Adams si fa inevitabile, troviamo *hum* (= ronzio), che diventa *hmmmmmmmm*, *UMMMMMMMMM*, *vrummmmmmmmm* nel secondo capitolo: la disgregazione (di Adams) è recuperabile in senso positivo, di apporto nuovo; come i personaggi (scomparsi) che includono la « piccola Ford » e il camion.

L'uso di questi particolari elementi è peraltro assai limitato. Williams infatti lavora sul linguaggio entro termini abbastanza « tradizionali », se allarghiamo questo termine a includere le forme colloquiali ed ellittiche dell'inglese parlato. L'abilità di Williams è straordinaria e le parole si fanno vive nel testo. Come nel passo in cui una serie di verbi monosillabici tutti riferibili (ma non riferiti) all'acqua, preannuncia la poetica del *Paterson* (« What common language to unravel? The falls... » « Per districare quale lingua comune? Le cascate... »):

Words roll, spin, flare up, rumble, trickle, foam. Slowly they lose momentum  
– Slowly they cease to stir. At last they break up into their letters –. (p. 160)  
(Le parole rotolano, vorticano, esplodono, rombano, stillano, spumeggiano.

Lentamente perdono velocità – Lentamente cessano di muoversi. Alla fine si frantumano nelle lettere che le compongono –).

Le lettere delle parole sono ormai le goccioline minime e splendide delle cascate del Passaic River, a Paterson.

La lotta dello scrittore è dunque una lotta all'ultimo sangue per « liberare le parole ». Se è impossibile mantenere un rapporto d'amore con le parole (ironicamente, « My dear Miss Word, let me hold your W. Of all the girls in school you are the one – » « Mia cara Signorina Parola, lasci che le tenga la P. Di tutte le ragazze della scuola Lei è la sola – ») lo scrittore non può che continuare a scrivere:

I am a writer and will never be anything else. In which case it is impossible to find the word. But to have a novel one must progress with the words. The words must become real, they must take the place of wife and sweetheart. They must be church – wife. (p. 166)

(Sono uno scrittore e non sarò mai null'altro. Nel qual caso è impossibile trovare la parola. Ma per avere un romanzo bisogna progredire con le parole. Le parole devono diventare reali, devono prendere il posto della moglie e dell'innamorata. Devono essere chiesa – moglie).

Fino al punto in cui lo scrittore si chiede « Am I a word? Words, words, words – » (Sono una parola? Parole, parole, parole –).

Lo scrittore non può fare altro. Se non continuare a tentare. Di liberare le parole.

Alla condizione inevitabile – per tutti gli scrittori, in generale – si aggiunge la consapevolezza delle maggiori difficoltà dello scrittore americano, perché l'America *non ha parole*:

We have no words. Every word must be broken off from the European mass. Every word we get placed over again by some delicate hand. Piece by piece we must loosen what we want. (p. 175)

(Non abbiamo parole. Ogni parola che otteniamo deve essere ricollocata al posto giusto da una mano delicata. Pezzo a pezzo dobbiamo staccare quello di cui abbiamo bisogno).

Lo scrittore americano ha soltanto il linguaggio dell'Europa, l'inglese d'Inghilterra. Il linguaggio del passato che si vuole rifiutare e che in ogni modo non corrisponde alla realtà americana. Fin dallo sbarco dei Padri Pellegrini l'inglese non esprimeva realtà uguali con gli stessi segni. Il tordo americano è diverso da quello inglese. Lo scrittore americano deve dunque liberare un suo linguaggio attraverso una delicata (delicate hand) operazione di chirurgia. Deve anche accettare, se necessario, qualcosa di « brutto », pur di cominciare; come ad esempio l'espressione « a United Stateser » di cui Williams sottolinea la bruttezza (Yes it is ugly) ma riconosce la necessità (« there is no word to say it better »). Allargando dunque i confini del linguaggio, senza credere nella bruttezza ma solo nelle possibilità del linguaggio. E quindi includendo tanto i *Wows!* quanto

l'esclamazione del padre del neonato (Shit, said the father). Anche nel saggio del 1927 su Joyce Williams ritorna sulla necessità di « lasciar fuori la bellezza » citando la Stein, « where none of the words is beautiful » (nessuna delle parole è bella). Conta far uscire, tirar via dalle parole la « staleness », il vecchiume, l'usato, come ha fatto, per l'appunto, Joyce.

In questa insistita consapevolezza della necessità di allargare i limiti (« fixities ») del linguaggio per esprimere una realtà diversa (l'America) Williams riconosce i « compagni di viaggio ». Soprattutto riconosce la funzione fondamentale che ha avuto Joyce nel « liberare le parole », malgrado la sua « vantata invenzione » possa essere stata una « fragile nebbia », malgrado gli « sfugga il metodo », malgrado il suo « genio dia una breve luce e si spenga ». Joyce ha compiuto un servizio « nascosto » e reale:

He has in some measure liberated words, freed them for their proper uses.  
He has to a great measure destroyed what is known as literature. (p. 169)  
(In qualche misura ha liberato le parole, le ha liberate per un loro uso giusto.  
Ha distrutto in larga misura quel che è noto come letteratura).

Importa soprattutto far esplodere (« blast ») le « fissità » del linguaggio, come hanno fatto Joyce e la Stein citati esplicitamente nel saggio *The Modern Primer*. L'importante è dunque ampliare i confini del linguaggio e della forma fissa (« fixities », « fixed form ») del romanzo (novel). Il tessuto di *The Great American Novel*, rotte le fissità del linguaggio, rotta la struttura fissa del romanzo, si apre a ricevere altre forme di linguaggio, oltre a quelle viste poco sopra, brani di plurilinguismo (francese, spagnolo, tedesco), si apre a ricevere altri « oggetti » collocati nello spazio del romanzo. Sono i « ready mades », gli « objets trouvés » di Duchamp, nel campo del linguaggio verbale. Così Williams include brani pubblicitari (« If you care for a magazine that satisfies... » p. 222, « Se volete una rivista che soddisfi ») spiegazioni di medicine (« DIONAL applied locally over the affected areas... » p. 202, « Il DIONAL applicato localmente sulla zona infiammata... »), brani di documenti legali (« Public Service Railway... » p. 222), titoli di libri con indicazioni di edizione, luogo e data (p. 215), e magari anche « citazioni » senza fonte di un titolo di una poesia di Pound (« See they return », p. 215), ovviamente inserito in contesto del tutto diverso, o ancora brani di commenti di Pound alle poesie di Williams nelle lettere (il « famoso » commento di Pound alle *Improvisations*, « Oui, ça: j'ai déjà vu ça », p. 167) o magari il ricalco di una famosa nursery rhyme (p. 225). In *In the American Grain* questa tecnica di collage<sup>7)</sup> passerà ad includere passi di documenti originali, come qui il *Nuevo Mundo*, più volte ripetuto, di Colombo.

Ma l'Americanità? l'Americanità di cui si diceva prima? Allargato il romanzo come forma, « blasting » it, facendolo esplodere come forma tradizionale (novel) mediante la discussione della forma stessa e l'abolizione della progressione narrativa – e, naturalmente, anche della storia e dei personaggi – proclamata l'impossibilità di fare romanzo, facendolo, proclamata l'impossibilità

di usare il linguaggio, usandolo, Williams « procede » (il linguaggio ci limita) a riempire il suo mazzo di carte narrative di argomenti americani e di personaggi americani: naturalmente, anche del « passato » americano. Perché la distruzione del passato voluta dai Dadaisti (« Dadaism is one of the prettiest modes: rien, rien, rien – But wait a bit. Maybe Dadaism is not so weak as one might imagine », p. 173 – « Il Dadaismo è uno dei modi più graziosi: rien, rien, rien – Ma aspetta un attimo. Forse il Dadaismo non è così debole come si potrebbe pensare ») è per Williams applicabile al passato europeo, non al proprio. E il passato americano, che infatti viene chiamato « background » e non « passato », va tenuto. È qui che entra la materia specificamente americana di *The Great American Novel*, in una costruzione atemporale dove passato e presente coesistono sulla pagina per esprimere il nuovo mondo e la nuova forma: « l'avanti e indietro » del testo funziona anche riguardo al passato e al presente, per cui conta riportare in primo piano Colombo e i suoi marinai, Brigham Young e Joseph Smith e i Mormoni, la Mayflower e i Padri Pellegrini, Washington, Hamilton, De Soto, Eric il Rosso, e ancora gli Indiani della Mesa, Aaron Burr, i pionieri e i coloni olandesi. Tutti i *landmarks* della storia americana, in un processo di nominazione che esula totalmente dall'ordine cronologico, nel « susseguirsi » dei paragrafi e dei capitoli, e che esula anche dal procedimento « progressivo ». La narrazione dei singoli episodi cioè viene continuamente spezzettata e nella spezzettatura viene inserito altro materiale, di altro tipo, secondo la tecnica dei cut-up. Il processo di composizione a mosaico cioè continua, con rimandi da una « storia » all'altra – storie molto diverse tra loro, ma che in qualche modo, molto diverso da quello tradizionale, « tengono ». Si veda ad esempio il capitolo VII dove ai marinai di Colombo sono sovrapposti i bambini usciti di scuola. Episodi totalmente diversi, eppure tenuti insieme dal comune binomio « release-relief »: i marinai di Colombo sentono « *release from torment and pain* » (p. 181) e « *released from school* », « *with what relief the children had pranced in the wind!* » (p. 182). E nel romanzo si celebra, e si pratica, « *the apotheosis of relief* » (p. 173). Il senso del nuovo mondo, per i marinai di Colombo e per i bambini liberi dalla scuola, è il senso dell'energia liberata, forze giovani, nuove, non bloccate da sovrastrutture (il puritanesimo in primis), capaci di espandersi nel nuovo mondo. Così il romanzo diventa un « *release of energy* » – e un *relief* (sollievo) – di una nuova forma, che diventa campo di energia, alla Olson – dove si instaurano nuovi procedimenti di forza e rapporti tra gli « episodi » e i frammenti.

O, per fare un altro esempio, di questi nuovi rapporti di forza che si instaurano all'interno delle parti costitutive del testo, si veda l'episodio dei Mormoni e della bugia: sovrapposti e intersecantisi, in apparenza totalmente diversi, ma alla fine accomunati dalla riflessione sul valore della parola, « *the folly of words* » (la follia delle parole), le cui « fissità » costituiscono « *lies* » (menzogne). Il linguaggio funziona se può trasformarsi:

Let us bless him only with that change often and never stiffen nor remain to form sentences in seven parts. To him I send a message of words like running water. (p. 188)

(Benediciamolo soltanto col dono di parole che mutano spesso e non si irrigidiscono mai né restano a formare frasi di sette parti. A lui mando un messaggio come acqua che scorre).

È dunque compito del poeta cogliere il linguaggio nelle sue continue trasformazioni, rifiutare l'espressione irrigidita (rigor mortis), optare per il linguaggio dell'acqua che scorre: come, ancora una volta, il linguaggio del Passaic e delle cascate del *Paterson*. Il linguaggio dunque vibra di vita e di energia nella rievocazione di elementi fondamentali della storia americana, affastellati (« these fragments I have shored against my ruins », Eliot) per ricreare una realtà caleidoscopica e priva di sequenza cronologica fissa. Agli episodi storici, infatti, si intrecciano, come s'è detto, riferimenti alla storia contemporanea americana, personaggi del presente, scrittori e poveracci, donne delle montagne ed emigranti, tutto il mondo di letteratura e povertà che costituisce il mondo di Williams, anche nelle poesie. Queste immagini si accostano l'una all'altra in un gigantesco pannello – il grande romanzo americano – il cui procedimento è espresso esplicitamente, ancora una volta, nella storia di Villa dei Carrancisti. Alla « fine » dell'episodio una delle tante « voci » narranti di *The Great American Novel* dichiara:

These pictures are... The end is shown in this picture...

La storia è dunque narrata attraverso accostamenti di immagini, fotografie (pictures) che presentano un frammento di realtà, inframmezzato, appunto, da un'altra realtà. È il tipo di tecnica che – attraverso le sequenze di fotogrammi – provoca il « presente continuo » della Stein, attraverso l'accelerazione, il passaggio dalla fotografia al film. Si è parlato di « quadro », « pannello » per questo romanzo di Williams. Non si può parlare di film – come in altri casi di opere letterarie – poiché quello che conta è la simultaneità della visione generale; si può invece insistere sul termine collage, data la diversità dei materiali usati, degli stili impiegati, come avviene del resto – ed è stato ampiamente osservato dalla Lanati – per *In the American Grain*.

Del resto sono noti gli stretti rapporti di Williams con le avanguardie nelle arti visive, in particolare col gruppo di Stieglitz e di 291<sup>8)</sup>. Segno ulteriore della importanza di questi rapporti è la frequente citazione nel testo di quei nomi che segnarono una svolta nella cultura del tempo: oltre a Kandinski, Nijinski e Musorgski o anche Kreisler e Ysaye (violinisti). È anche caratteristico della grande arte di Williams che la consapevolezza teorica, la implicita ironia rivolta al proprio mezzo espressivo, non privino l'autore di una straordinaria carica di « sympathy » nei grandi ritratti delle « tre donne » del capitolo XVII o anche dei self-made men degli ultimi capitoli. Dal collage di Williams emerge

il passato-presente americano, con la sua carica di violenza e di oppressione, si preannuncia la visione critica dell'America degli Anni Sessanta, non solo con il « modello indiano », con il richiamo ad una istintualità alla Lawrence, ma anche con le invocazioni al potere liberatorio dell'immaginazione. Il « grande romanzo americano » con quelle figure di donne « hemmed in », circondate, da ogni lato, da povertà e lavoro, figli e malattie, cariche di un'energia quasi primordiale che sembra impossibile abbiano, esprime la risposta di un uomo alla condizione femminile che avrebbe trovato modo di esprimersi soltanto attraverso i movimenti di liberazione delle donne.

Il messaggio di denuncia di Williams è dunque espresso attraverso una rottura degli schemi narrativi tradizionali; una nuova visione, al di fuori della fissità rigida degli schemi, è espressa attraverso una nuova forma, altrettanto liberata dalle categorie restrittive. Williams recepisce il messaggio Dada, ma non si limita al « rien, rien, rien », ricostruendo, in forme diverse, la narrazione, additando la strada che la « new fiction » degli Anni Sessanta doveva ricominciare a percorrere, dopo la pausa dell'illusione realista degli Anni Trenta e Cinquanta.

1) Si veda l'introduzione a *C'era una volta gli americani*, Einaudi, 1979, pp. v-xvi e « The Making of Americans: Storia (senza) Storia », sempre della Lanati, in A. Cagidemetrio, B. Lanati, B. Tarozzi, *La signora plusvalore: Gertrude Stein*, Pitagora Ed., 1979, pp. 39-78. Nell'« Appendice 2 » (XYZ), la Lanati stessa indica il rapporto di specularità dell'operazione della Stein e di Williams, *ibidem*, p. 93.

Importanti in Italia anche i saggi sulla Stein in *Gertrude Stein, L'esperimento dello scrivere*, a/c B. M. Tedeschini Lalli, Liguori, 1975.

2) Si veda principalmente S. Perosa, *Henry James and the Experimental Novel*, Virginia University Press, 1978, in particolare il Cap. III « Rival Creation and the Antinovel » e la nota conclusiva « Looking Forward ». In italiano, « Henry James alle soglie dell'antiromanzo », cap. IV di *Vie della narrativa americana*, Einaudi, 1980.

3) *Tri-Quarterly*, è pubblicato da Northwestern University, Evanston, Illinois.

Altra importante rivista di « post modern literature » è *Boundary 2*, pubblicata da State University of New York at Binghamton. Molto attivo nella pubblicazione di « post modern literature » è anche il Fiction Collective di New York, diretto da R. Federman. Per I. Hassan, si veda *Para-Criticisms*, University of Illinois Press, 1975.

4) Cfr. E. Mitchell Wallace, *A Bibliography of W. C. Williams*, Wesleyan University Press, 1968, pp. 16-18. È stato ristampato in W. C. Williams, *Imaginations*, a/c Weber Schott, McGibbon & Kee, 1970 (ed. americana, New Directions). I riferimenti alla pagina, incorporati nel testo, si intendono all'edizione inglese.

5) Per Pound su Kandinski, cfr. il saggio sul Vorticism, in *Ezra Pound*, ed by J. P. Sullivan, Penguin Books, 1970, p. 51. Per la scelta consapevole di *Matisse* e *Picasso*, cfr. B. Dijkstra, *The Hieroglyphics of a New Speech*, Princeton University Press, 1969, p. 13 (e in generale sui rapporti tra avanguardie pittoriche e letteratura negli USA). Per le lettere, cfr. il recente volume in italiano E. Pound, *Lettere 1907-1958*, a/c di A. Tagliaferri, Feltrinelli, 1980, in particolare la lettera di Pound del 10 nov. 1917 da

Londra, che Williams pubblicò in gran parte nel « Prologue » a *Kora in Hell*, Sett. 1918. Il « Prologo » è incluso in *Imaginations*, cit.

6) Cfr. « The Work of Gertrude Stein », in *Imaginations*, cit., p. 350.

7) Cfr. B. Lanati, *L'avanguardia americana, Tre esperimenti*, Einaudi, 1977, il saggio su « In the American Grain e il collage: tra indagine storica e sperimentalismo linguistico ».

8) In proposito si vedano B. Dijkstra, *op. cit.* e D. Tashjian, *Skyscraper Primitives, Dada and the American Avant-Garde, 1910-1925*, Wesleyan University Press, 1975.