

NELLE VENE DEL TESTO

FONTI E TECNICHE DI *IN THE AMERICAN*

GRAIN DI

WILLIAM CARLOS WILLIAMS

ALESSANDRO ZABINI

L'immagine dell'antichità sovrapposta a quella della Francia e l'immagine
assolutamente moderna dell'America si trovano, all'occasione,
immediatamente l'una accanto all'altra.
Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*

All writing is in fact cut-ups. A collage of words read heard overheard.
What else?
William S. Burroughs, *The Third Mind*

Nell'attraversare di notte il Quartiere Latino per recarsi a
convegno con una bella amante, il cui nome è rimasto ignoto,
il giovane Alexandre Dumas, «*touriste noctambulant*» privo di
bastone, di pugnale e di pistole, passava sempre dinanzi a una
«*porte voutée, à barreaux de fer*», chiusa con una catena, e
attraverso le sbarre della porta vedeva una foresta inestricabile
e impenetrabile come quelle dell'India o dell'America: un
parco più che isolato, misterioso, suscitatore di un incanto che
cedeva a una sorta di terrore allorché, fra la vegetazione

lussureggiante, al crepuscolo, oppure alla pallida luce argentea della luna, si scorgevano le rovine di una casa diroccata e un immenso pozzo spalancato fra le alte erbe incolte. Allora, nel silenzio, pareva di udire strani rumori simili a quelli che provenivano a mezzanotte dai cimiteri, dalle torri in rovina e dai palazzi disabitati. Per scatenare la fantasia di un lettore impregnato di Goethe e di Hoffmann sarebbe bastato quel *«fouillis étrange, sombre, indicible, de vieux arbres, de hautes herbes, de fougères, d'orties et de lierres rampants»*, anche se non si fossero raccontate leggende *«de vols, d'assassinats, de rapt et de suicides qui planaient au-dessus de ce parc désolé comme une troupe d'oiseaux de nuit»*. Un carbonaio, il quale viveva in una sorta di antro la cui soglia era vigilata da un cane nero, aprì la porta chiusa da tanto tempo e guidò Dumas attraverso le piante che *«s'enroulaient, s'enlacaient, se tordaient, s'entreignaient étroitement sous le regard de la lune, dans ce grand hamac de verdure que formait la forêt»*; poi lo condusse intorno a un pozzo profondissimo che scendeva nelle catacombe, dove qualcuno era scomparso; e infine allo *«escalier à perron de trois ou quatre marches»* della casa, dove tutto era *«défoncé, lézardé, en ruine»*, come nel romanzo di Ann Radcliffe, *The Romance of the Forest*.

Ruderi nella foresta, in cui si apriva un accesso al mondo infero nel cuore di Parigi, capitale del XIX secolo (1): era *«La Forêt Vierge de la Rue d'Enfer»*, interpretabile come ideogramma della condizione di fronte alla quale si trovano i poeti moderni, con i problemi che pone e con le soluzioni che suggerisce: in particolare, il metodo del montaggio, ricostruzione modernista della storia e della letteratura. Infatti, le forme opposte e complementari che nell'epoca della divisione del lavoro e della produzione in serie costituiscono i

due poli del campo di tensione in cui si produce la letteratura, si potrebbero trovare giustapposte proprio nell'immagine della *Forêt Vierge de la Rue d'Enfer*, che potrebbe raffigurare la compresenza, nel cuore di Parigi, emblema della modernità, dei ruderi della tradizione letteraria europea e della foresta della tradizione letteraria nordamericana: Edgar Allan Poe e James Fenimore Cooper, poesia e *feuilleton*, *flaneur* e *detective*, Charles Baudelaire e Alexandre Dumas, avanguardia e *cheap literature*.

Da quando erano giunti in Europa i romanzi di James Fenimore Cooper – in cui si narrava di fascinosi avventure in «*a woody place, / Lay far across the sea*», e di guerriglie fatte di lunghe marce «*in the mirk midnight / And the shot from behind the tree, / The shaven head and the painted face, / The silent foot in the wood*» (2) – gli scrittori francesi avevano trasformato letterariamente Parigi attraverso «*une nouvelle manière de voir la réalité*» (3), trasferendovi la «*poésie de terreur*» (4) della guerriglia indiana e l'arte d'interpretare le tracce; e ne avevano trasfigurato la poesia mediante l'evocazione della grandiosità primeva delle foreste (5). «*Les passants, les boutiques, les fiacres, une personne debout à une croisés*» (6) – i più minuti dettagli della vita cittadina – diventavano minacciosi, come i tronchi che nascondevano invisibili e silenziosi avversari in agguato (7), oppure divenivano segni enigmatici da interpretare, come lo erano «*un tronc d'arbre, une habitation de castors, un rocher, la peau d'un bison, un canot immobile, un feuillage à fleur d'eau*» (8), per gli scorridori delle foreste nordamericane. Sotto le finestre si potevano veder passare Indiani americani naturalizzati parigini (9). Nelle città, come nelle selve del nuovo continente, avevano le loro tane i mostri più abietti e

più terribili (10). Prefigurato dal *flaneur*, parzialmente affine all'Uomo della Folla di Poe (11), il *detective* si aggirava nella foresta della città alla ricerca di tracce (12), come Occhio di Falco e i suoi amici Indiani avevano seguito le tracce dei rapitori delle sorelle Munro, in un episodio di *The Last of the Mohicans* (13) ispirato a Cooper da un'avventura di Daniel Boone (14). Come ci si smarriva nelle foreste, così ci si poteva smarrire nelle città (15), le quali potevano essere esplorate non soltanto nelle estensioni spaziali, bensì anche nelle profondità temporali (16).

Allo sguardo del poeta – affine a quello del *flaneur*, il quale, percorrendo le strade, precipitava in un passato perduto, giacché «*in the course of flanerie, far-off times and places interpenetrate the landscape and the present moment*» (17) – Parigi, immagine della modernità, non appariva soltanto come una foresta, immagine della forma letteraria della *detective story*, fusione di selvaggio e di moderno; bensì anche come un ammasso di rovine, immagine della tradizione culturale letteraria diroccata, in cui si fondevano il passato perduto e il futuro presentato: in altre parole, l'autoannientamento che la modernità conteneva in sé.

Così, attraverso il velo del tempo – in un «*demi-jour pale où plus rien n'est réel, [...] comme à travers un voile, / Comme un songe aux contours grandissants et noyés*» (18) – i poeti potevano vedere in Parigi il silenzio e la solitudine delle rovine di Luxor (19). E infatti, nei versi di *A l'Arc de Triomphe*, Victor Hugo, «*passant que l'art anime*», rievocava rovine di città perdute: i «*temples morts*» di Tebe, «*les débris de Gur*», «*la morne Palenquè*», con i suoi «*blocs d'herbe haute couverts*»... Contemplando il monumento, vedeva in

trasparenza, in una «*reverie immense*», come «*un passé magnifique*», il futuro di rovina, enigma ed oblio della città di Parigi, «*néant immense où rien ne pleure*» – «*un arc, une colonne, et, là-bas, au milieu / De ce fleuve argenté dont on entend l'écume, / Un église échouée à demi dans la brume*». Vedeva ciò che il presente prefigurava, anzi, conteneva e già era, ovvero la rovina – le macerie della civiltà, allegoria del disastro a cui la storia, rovinosa, conduceva – realizzata già prima che il tempo consumasse le cose, e consumandole le abbellisse, giacché sotto la carezza del tempo il rudere arrivava «*enfin à la beauté*», e soltanto nei ruderi, ormai, si poteva trovare la bellezza, cioè una forma: un tempio costruito con materiali eterogenei, oppure un muro di commessure perfette, senza malta né calcina (20).

«*One Form shall rise above the Wreck*», scrisse Walter Savage Landor in una breve poesia, *Verse*, citata da Ezra Pound in *L'ABC del leggere* (21) e ricordata in uno dei versi conclusivi del *Canto IX*, «*Past ruin'd Latium*», che riecheggia «*Past ruin'd Ilion Helen lives*» (22).

Il verso completo di Pound, «*and in the style "Past ruin'd Latium"*» (23), è riferito al Tempio Malatestiano, congerie di stili: una struttura rinascimentale sovrapposta a un'antica chiesa gotica; marmi rubati a una chiesa bizantina, saccheggiata come una cava di pietra; marmi istriani; teste d'elefante in porfido nero a sostenere le colonne; il frontone incompleto; il tetto neppure incominciato; «*And the old sarcophagi, / such as lie, smothered in grass*» (24). «Un apice, e in senso letterale, un monumentale insuccesso» (25), lo descrisse Pound, il quale, infatti, costruì i propri *Cantos* analogamente al Tempio Malatestiano, assemblando materiali

provenienti da luoghi e tempi diversi. «*Just as Sigismundo built is temple out of a hodgepodge of bricks and pillars and marble pieces*», osserva James Wilhelm, «*Pound constructs “the one Malatesta” out of scraps of documents and letters, for he believes that this is the way that beauty and truth are formed: they are hewn out of the ephemeral, using any and all materials at hand*» (26).

In risposta al famoso verso 430 – «*These fragments I have shored against my ruins*» – di *The Waste Land*, composto da Eliot con il diretto intervento «cesareo» di Pound, inizia il *Canto VIII*, primo dei *Malatesta Cantos*: «*These fragments you have shelved (shored)*» (27). È una sorta di «figura teorica» del metodo ideogrammatico e della tecnica del montaggio: la forma che sorge dal naufragio, che è il naufragio della civiltà occidentale (28).

Pochi mesi prima della pubblicazione di *The Waste Land*, Pound scrisse a William Carlos Williams, di cui era amico da quando, come lo stesso Williams raccontò, «*We talked frankly about sex and the desire for women which we were both agonizing over*» (29):

«Non è rimasta alcuna civiltà coordinata o organizzata, ma solo sparsi individui sopravvissuti.

«L'aristocrazia non c'è più, la sua funzione era quella di scegliere.

«Possiamo aspettarci che per questo paghino solo quelli tra noi che sanno cosa sia la civiltà, solo quelli tra noi che vogliono una letteratura migliore, un'arte migliore, non solamente l'arte. È inutile aspettare che le masse sviluppino un

gusto più raffinato, non si stanno muovendo in questa direzione» (30).

Naufragata ogni tradizione nel disastro della civiltà occidentale, la cultura, come la realtà, si offre frammentata allo sguardo poetico, «sotto forma di rovine» (31), fra le quali vagano i poeti alla ricerca di relitti da raccogliere e da ricomporre. L'esigenza di forme nuove – già annunciata da Baudelaire ne *Le Voyage*, e prim'ancora dal poeta che ne era stato il faro, ovvero Edgar Allan Poe, araldo dell'arte moderna (32) – impone che ogni poeta si costruisca «un mondo proprio, con cui non siano possibili confronti». Le regole debbono essere sconosciute «e quindi non giudicabili», le tecniche debbono essere irriconoscibili e nuove, le misure di giudizio debbono esserlo altrettanto. Nessuno deve accorgersi che le frasi, o i versi, o i segni, riescono bene per caso (33).

Ritornando alla *Foret Vierge de la Rue d'Enfer*, interpretata come emblema della condizione di fronte alla quale si trovano i poeti moderni, con i problemi che pone e con le soluzioni che suggerisce, si potrebbero immaginare Pound e Williams percorrere la Rue d'Enfer sulle orme di Dumas, sostare dinanzi al cancello, guardare attraverso le sbarre, e vedere, nel cuore della città, immagine della modernità, le rovine della tradizione letteraria europea in mezzo alla foresta della tradizione letteraria nordamericana; e poi, guidati dai carbonai Poe e Baudelaire, incamminarsi fra la *detective story* e il modernismo, fra la *cheap literature* e l'avanguardia poetica; e infine cercare di aprire nuovi sentieri.

Ciascuno costretto a costruirsi una propria singolare tradizione letteraria, come ogni poeta si trova tuttora nella

necessità di fare, Pound e Williams si addentrarono tuttavia in territori diversi e procedettero in direzioni divergenti, seppure complementari. Fissando lo sguardo al Vecchio Mondo, all'Europa e alle rovine della sua civiltà, l'antichità e il medioevo, Pound frugò tra le macerie della cultura, trascelse, raccolse ed assemblò; apprestò delle *Rime* di Guido Cavalcanti una «edizione rapezzata [sic] fra le rovine» (34); scrisse sugli ostraka e compose con gli ostraka, come un antico scriba egizio; costruì malatestianamente nuove strutture con vecchie pietre, come i megaliti riutilizzati dai contadini e dai pastori, o i «*bits of pipe*» di Beckett (35).

Dapprima, allo scopo di costruire il proprio immaginario di poeta, Williams cercò invece il nuovo, e una propria singolare o nuova tradizione, nella scrittura automatica di *Kora in Hell*, quindi si volse alle foreste del Nuovo Mondo, alla storia, o meglio, alla letteratura e ai documenti compilati nelle foreste del Nuovo Mondo, oppure lasciati come tracce da coloro che esplorarono le foreste, o vissero ai margini dei boschi, intuendo, o temendo, o presentando il nuovo.

Così, l'uno raccogliendo e ri assemblando le macerie di una tradizione letteraria e culturale sgretolata, l'altro scovando e leggendo le tracce degli esploratori su cui una nuova tradizione avrebbe potuto fondarsi – i testi del Vecchio e del Nuovo Mondo – i due poeti applicarono letteralmente e consapevolmente l'esortazione secondo cui «*le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique*» (36), come suggerisce un'analisi di due testi composti e pubblicati nello stesso periodo dall'uno e dall'altro, *In the American Grain* e *Malatesta Cantos*, in cui entrambi impiegarono la medesima tecnica, ossia il montaggio, e spesso utilizzarono i documenti

storici come materiali letterari (37).

Nella prefazione a *In the American Grain*, Williams descrisse francamente il metodo applicato nel comporre l'opera: «*where I have found noteworthy stuff, bits of writing have been copied into the book for the taste of it [...] a report of the witchcraft trials verbatim, [...] a letter by Franklin to prospective emigrants [...] (38).* Fra i suoi intenti vi era quello di compiere una indagine letteraria sui modi e sulle forme in cui la storia americana era stata scritta da «*those who first struggled to define life in the New World*» (39), individuando le forme letterarie contenute nelle fonti storiche, verificandone la prima comparsa, e scoprendo così le radici delle forme ideologiche che ancora modellavano il pensiero, la storia, la letteratura, per poi sradicarle (40). Per questo, scrisse, «*I decided as far as possible to go to whatever source material I could get and start my own valuations there*» (41).

Ogni volta che si trovò a parlare delle fonti utilizzate, tuttavia, il poeta fu spesso molto vago, se non elusivo o persino reticente. Nelle *Selected Letters*, dopo avere descritto *In the American Grain* come «*a study in styles of writing*», dichiarò di avere «*tried to write each chapter in the style most germane to its sources or at least the style which seemed to me appropriate to the material*»; e aggiunse: «*To this end, where possibile, I copied and used the original writings*» (42). Nonostante queste affermazioni, il poeta non fu mai in grado di compilare una bibliografia delle fonti utilizzate. «*I'm sorry I didn't keep a record of all the things I read*», confessò, limitandosi ad aggiungere che «*whatever reading I did was done at the N.Y. Public Library in the American History Room*» (43).

A quanto pare, Williams desiderava, rispetto al rapporto dell'opera con la tradizione storica e letteraria, che le sue fonti rimanessero «*cloaked in obscurity*» (44), come le tecniche, le regole e le misure di giudizio che si convenivano al nuovo. Nel libro, infatti, citò costantemente e abbondantemente le proprie fonti, ma non sempre le identificò (45). Nonostante questo, molte di esse sono state scoperte, e attraverso il confronto con l'opera che ne è stata ricavata, anche la tecnica adottata dal poeta ne risulta chiarificata (46).

Frequentemente, Williams utilizza parafrasi «*very close*» alle fonti (47). Spesso cita *verbatim*, o trascrive pressoché letteralmente, interi passi, senza inserire virgolette, modificandone l'ordine di successione (48), talvolta praticando «*some elisions*», oppure, in alcuni casi, adattando, e in altri inserendo fra le citazioni brani di sua propria composizione (49). Ad esempio, «Cotton Mather's Wonders of the Invisible World» «*is, after all, basically a mere copying of what one can find in Mather's own text*» (50). «*Other than selectively excerpting portions of Mather's text, Williams faithfully reproduces Mather's words verbatim*» (51). Analogamente, «Père Sebastian Rasles» è una parafrasi del Libro I dei *Magnalia Christi Americana* di Mather, che a sua volta è una parafrasi di *Of Plymouth Plantation*, di William Bradford (52). Ancora, il capitolo su Benjamin Franklin, «Poor Richard», contiene «*the full text of Benjamin Franklin's Information to Those Who Would Remove to America*» (53).

Talvolta Williams personalizza un passo, ad esempio la descrizione di un paesaggio, componendolo con estratti da fonti diverse (54). Similmente, «*conflates*» due descrizioni di

eventi simili per ricavarne una sola (55). Amalgama materiali provenienti da due fonti diverse, ma «*appears to quote directly from a single source*» (56), come in «Red Eric», in cui saccheggia due fonti: «*he joins them together in a single composite version*» e «*otherwise, he alters his source material very little*», utilizzandole «*almost verbatim*» (57).

In «The Destruction of Tenochtitlan», Williams cita Cortez inserendo le virgolette sporadicamente, in modo disordinato, incoerente e bizzarro. Il brano sui doni di Montezuma al conquistatore spagnolo è «*an almost page-long verbatim excerpt from his source*» (58). La marcia di Cortez è ridotta a due frasi, mentre l'arrivo alle città sul lago è «*recapitulated at length*» (59). Una descrizione di quasi quaranta pagine è compendiata in due frasi e due anni di assedio sono riassunti in un solo paragrafo (60). Quanto alla descrizione di Tenochtitlan, Williams può limitarsi a compiere «*very few alterations other than to cut and paste sections of Cortez's description into place, fitting them into a larger design of the city as verbal artifact*» (61).

In *I Wanted to Write a Poem*, Williams commentò: «*The Tenochtitlan chapter was written in big square paragraphs like Inca masonry. I admired the massive walls of fitted masonry – no plaster – just fitted boulders. I took that to be a wonderful example of what I wanted to do with my prose; no patchwork*» (62).

Il capitolo su Colombo è composto di vari documenti selezionati e riordinati rovesciando la cronologia degli eventi, in modo tale che il racconto termini con l'inizio (63). Williams elide i materiali che non si accordano ai suoi scopi (64),

oppure, tagliando, comprimendo e ricombinando, ottiene una densità stilistica assente nell'originale (65). Oltre ad omettere le virgolette, spesso non cita esattamente, eliminando la punteggiatura e sostituendo diversi termini (66). A volte «*loosely paraphrases*» le fonti, «*combines separate passages*», «*doctors the record*» in modo da creare o accentuare particolari effetti, e apporta modifiche radicali «*eliding great blocks of time and compacting events*» (67).

Il diario del primo viaggio di Colombo è stato tramandato soltanto attraverso «*the work of various epitomizers*», i quali lo hanno citato, trascritto o parafrasato. Ebbene, Williams cuce insieme «*selected excerpts from several days of entries to form what seems to be a single, extended entry by Columbus. In addition, he puts the text back into the first person*». Quando l'«*epitomizer*» parla di Colombo in terza persona, «*Williams erases the presence of the epitomizer from his selections of excerpts, creating the impression that Columbus' own manuscript has survived to tell the story*». Spesso, inoltre, incorpora materiali prelevati dalle note dei curatori (68).

Dal diario del ritorno in Spagna nel 1493, che copre un periodo di due mesi, «*Williams selectively quotes only the portions describing the violent storm that nearly swamped the ships just off the Azores*» (69). A un certo punto compie un «*chronological jump in his selection of excerpts*» e crea «*the impression of an even larger temporal leap forward here by fusing his brief excerpts from the letter of 1500 to his lengthier selections from the letter of 1503 [...] so that the two letters seem to form one continuous narrative written at a later date*» (70). All'interno di una lettera, per creare una digressione,

inserisce quasi una pagina intera di estratti da un altro documento (71). Combina le descrizioni di una serie di tempeste affrontate da Colombo fra il novembre 1502 e il maggio 1503 «*into a single furious blast, excising all other intervening material*» (72). Inserisce fra le citazioni una propria frase, come se fosse di Colombo (73). Agli estratti dalle lettere seguono alcune pagine di «*isolate, detailed notations*» tratte dal diario. Compie «*occasional minor elisions [...] and quiet often adds to the text from material provided in the editor's footnotes*» (74).

A questo punto troviamo un inserto di particolare interesse, così introdotto da Conrad: «*Indeed, just at the moment when the crew seems on the verge of mutiny, Williams inserts into the text his own conjectured dialogue between Pedro Gutierrez and Columbus concerning the uncertainty of the voyage*» (75). In nota, Conrad aggiunge: «*Gutierrez, however, is not Williams' own invention. He is referred to twice in the Journal of the First Voyage and identified alternately as "a gentleman of the King's bed-chamber" (109), and as "keeper of the king's drawing-room, and servant of the chief butler" (210)*» (76). Quindi cita integralmente il brano:

Peter Gutierrez: *So that, virtually, you have staked your life and the lives of your companions, upon the foundation of a mere speculative opinion.*

Columbus: *So it is: I cannot deny it. But consider a little. If at present you and I, and all our companions, were not in this vessel, in the midst of this sea, in this unknown solitude, in a state as uncertain and perilous as you please; in what other condition of life should we pass these days? Perhaps more*

cheerfully? or should we not rather be in some greater trouble or solicitude, or else full of tedium? I care not to mention the glory and utility we shall carry back, if the enterprise succeeds according to our hope. Should no other fruit come from this navigation, to me it appears most profitable inasmuch as for a time it preserves us free from tedium, makes life dear to us, makes valuable to us many things that otherwise we should not have in consideration (77).

In realtà, non si tratta di un breve dialogo inventato da Williams, bensì di un estratto dal «Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez», contenuto nelle *Operette morali* di Giacomo Leopardi, note a Williams non direttamente nell'originale, bensì attraverso la versione inglese che ne diede il poeta vittoriano James Thomson, legato al Recanatese da una intima e profondo consonanza artistica e biografica (78). Thomson lavorò ad una traduzione integrale delle *Operette morali*, ma pubblicò soltanto le versioni di alcuni dialoghi. Tutte le altre rimasero incompiute e inedite finché, dopo la sua morte, il suo amico Bertram Dobell ne effettuò la revisione e le diede finalmente alle stampe (79). È sicuramente da qui che Williams trasse la citazione, modificandola lievemente con qualche taglio, come dimostra il confronto con l'operetta leopardiana nella versione di Thomson, riprodotta di seguito con i passi espunti da Williams evidenziati in grassetto:

P. G. *So that, virtually, you have staked your life and the lives of your companions, upon the foundation of a mere speculative opinion?*

C. *So it is: I cannot deny it. But **leaving apart the fact that men every day put their lives in peril on foundations very***

much weaker, and for things of the most trivial value, or even without thought of the value; consider a little. If at present you and I, and all our companions, were not in this vessel, in the midst of this sea, in this unknown solitude, in a state as uncertain and perilous as you please; in what other condition of life should we find ourselves? in what should we be occupied? in what mode should we pass these days? Perhaps more cheerfully? or should we not rather be in some greater trouble or solicitude, or else full of tedium? What is understood by a state free from uncertainty and peril? if content and happy, it is to be preferred to any other whatever; if tedious and miserable, I do not see what other is not to be preferred to it. I care not to mention the glory and utility we shall carry back, if the enterprise succeeds according to our hope. Should no other fruit come from this navigation, to me it appears most profitable inasmuch as for a time it preserves us free from tedium, makes life dear to us, makes valuable to us many things that otherwise we should not have in consideration (80).

La citazione si interrompe qui, anche se nel «Dialogo» di Leopardi il discorso di Colombo prosegue per una pagina intera.

Se questo esempio mostra come la citazione viene impiegata da Williams, il modo in cui egli utilizza la tecnica del montaggio si può comprendere adeguatamente studiando il capitolo intitolato «The Discovery of Kentucky» (81), ottima dimostrazione di come da un libro se ne possa ricavare un altro – «torre da altrui», come insegnava Daniello Bartoli – e anche di come i libri sono fatti di libri, pezzi di altri libri come pezzi di tubo per un idraulico (82). Più esplicitamente, come

ebbe a dichiarare lo stesso Williams, i libri sono fatti per essere saccheggianti: «*The chapter on de Soto was used by Hart Crane in 'The Bridge' – he took what he wanted, why shouldn't he – that's what writing is for*» (83).

Tuttavia, era già merce rubata quella che Crane sottrasse all'opera di Williams, maestro del «ladroneccio» letterario, in quanto si trattava di una citazione dalla *Historie of Travaile into Virginia Britannia* di William Strachey, tolta da una delle numerose e copiose note apposte da Charles Francis Adams alla sua edizione della *New English Canaan* di Thomas Morton. Inoltre, il passo di Strachey è inserito in un contesto di furti e di manipolazioni che cela ed esibisce al tempo stesso la tecnica di Williams, cioè un capitolo, «The May Pole at Merry Mount», che si distingue da tutti gli altri perché il poeta, insolitamente, vi cita numerose fonti con precise indicazioni bibliografiche, stendendo sul testo una patina di erudizione sommamente ingannevole. Infatti, «*both the bibliographical data and all the conflicting reports on Indian sexuality are pirated directly from Adams, taken straight out of the footnotes to both his introductory essay and Morton's own text. [...] But of all Williams' borrowings in the book, his lifting of Adams' footnotes is the most brazen theft. Williams not only nakedly plagiarizes this material, he turns it against its author, using Adams' own scholarship to dismiss Adams as scholar*» (84).

Con il capitolo sull'esplorazione del Kentucky, Williams inserì nella letteratura d'avanguardia come personaggio storico, e non fittizio, ma poeticamente rievocato nel contesto di una rilettura e riscrittura critica della tradizione storica e letteraria americana, lo stesso *borderman*, già assimilato dal

romanzo storico e dalla *cheap literature*, il quale, attraverso Cooper e Dumas, aveva ispirato la *detective story*, forma opposta e complementare dell'avanguardia, cioè Daniel Boone. Fu durante il suo soggiorno a Villefranche, il 23 febbraio 1924, tre giorni dopo avere completato «Voyage of the Mayflower», che Williams iniziò «The Discovery of Kentucky», breve biografia di Daniel Boone, alla quale, durante il resto del suo viaggio europeo, dedicò gran parte del tempo riservato alla scrittura. Intorno alla metà di giugno, di ritorno in America, a bordo dello *S.S. Zeeland*, vi stava ancora lavorando: «*Think I have it mapped now*», scrisse nel suo diario il 17 giugno (85).

Sulle fonti e sul metodo compositivo di «The Discovery of Kentucky» lo stesso Williams non spiegò nulla nella breve sezione di *I Wanted To Write a Poem* dedicata a *In the American Grain*, tuttavia, il problema principale da lui incontrato nel comporlo fu l'assenza di un resoconto redatto dallo stesso Boone, o almeno di una trascrizione attendibile delle sue memorie. La voce di Boone era dunque assente. Ciò che maggiormente vi si avvicinava era «The Adventures of Col. Daniel Boon; containing a Narrative of the Wars of Kentucke», racconto in prima persona incluso come appendice nell'opera *The Discovery, Settlement and present State of Kentucke*, di John Filson, pubblicata per la prima volta nel 1784. Fu questa narrazione, accolta immediatamente con enorme favore, e poi frequentemente ristampata, tradotta e plagiata, a rendere famoso Daniel Boone e a trasformarlo in un personaggio leggendario (86). Filson, «ennesimo discendente di scoto-irlandesi che aveva lasciato il suo mestiere di maestro elementare per cercare fortuna nel Kentucky», affermò, a proposito della presunta

«autobiografia» di Boone, «di averla raccolta dalle labbra stesse del protagonista», tuttavia «v'è appena bisogno dire quanto» egli, «in realtà, sovrapponesse ai racconti di Daniel Boone la propria cultura di maestro di scuola, formatosi in anni non troppo distanti da *Emile* e magari dall'*Ossian* o dal Gibbon» (87). Infatti «era piuttosto improbabile che uno scorridore di boschi, verosimilmente mezzo analfabeta, come Daniel Boone, si fosse espresso davvero nei termini attribuitgli dal Filson, con tanto di elogi della quiete filosofica dell'animo e di ricordi classici di Persepoli e Palmyra» (88). Anche se l'attendibilità della presunta narrazione autobiografica fu confermata dallo stesso Boone, che ne era molto soddisfatto, i biografi moderni sono concordi nel ritenere che Filson non trascrisse fedelmente le parole del *borderman*, anche se ascoltò i suoi racconti e prese appunti. Redasse la narrazione in prima persona, come se a raccontare fosse Boone medesimo, tuttavia un «*comparison of Filson's orotund, pseudo-Johnsonian style with the blunt, simple, and vigorous language of Dan's illiterate but salty letters and official reports reveals the pious fraud at once*» (89). Come i biografi di Boone che lo avevano preceduto, Williams citò abbondantemente Filson, ma non ne fu per nulla soddisfatto, anzi, si rese conto della discrepanza stilistica, e la condannò quasi con esasperazione, giacché lo privava proprio del materiale che avrebbe dovuto offrirgli e di cui aveva bisogno.

La figura di Boone «*doesn't begin to assume flesh*», a giudizio di Conrad, se non quando Williams abbandona Filson e rinuncia a recuperare o scoprire la voce e il linguaggio del *borderman*, e anziché tentare di ricrearli, ne usa il silenzio «*to release his own voice*» (90), costretto «*to shoulder the burden of Boone's role with his own language*» (91). Pochi dettagli

storici «*kindle his own poetic imagination*» e «*clothe Boone in an engendering language of his own manufacture*» (92). «*Williams, furthermore, didn't even come at this highly colored portrayal of Boone directly through Filson's book, but found it attached as a brief appendix in Cecil Hartley's Life and Times of Colonel Daniel Boone (Philadelphia: G.G. Evans, 1860), the source volume from which Williams draws his biographical material for "The Discovery of Kentucky"*» (93). In realtà, Williams attinse a una fonte diversa.

Infatti, il materiale fu prelevato, come dimostra il confronto fra i testi, da un'altra biografia, molto letta e ristampata nel XIX secolo, ovvero *Daniel Boone and the Hunters of Kentucky* (New York, Saxton, 1859), di William Henry Bogart, che fu utilizzata da Williams applicando alcune delle tecniche già impiegate in altri capitoli: riassunto, parafrasi, condensazione, montaggio, elisione, aggiunta, modifica, riformulazione o rimodellamento.

Forse Williams consultò altre biografie di Daniel Boone, che non ho saputo individuare. nondimeno la sua fonte principale è senz'altro Bogart, il quale, oltre a citare estesamente diversi altri autori, segue da presso e parafrasa biografie precedenti di Boone. Inoltre, sono inclusi in Bogart anche tutti i passi di Filson citati da Williams. Nel capitolo s'intrecciano, quindi, diverse voci, ovvero quella di Bogart, quelle degli autori da lui citati, incluso Filson – il quale, come si è visto, pretendeva di trasmettere la voce dello stesso Boone – e quella di Williams medesimo.

Anche in questo caso, come già nella composizione di altri capitoli, Williams impiega costantemente la propria fonte

senza inserire virgolette, ad eccezione, ma soltanto in alcuni casi, delle citazioni da altri autori presenti nel testo di Bogart, in cui sono correttamente evidenziate. Il montaggio di frasi e di passi da Bogart non ha nulla di casuale: i mattoni compongono un muro perfetto, i pezzi di tubo un'ottima conduttura.

Senza gli espedienti tipografici qui utilizzati per tentare di esibire l'eterogeneità dei materiali, e senza i confronti diretti con le fonti, la molteplicità di voci che sostituisce la voce assente di Daniel Boone si trasforma nella voce unica e peculiare, non dell'autore, bensì del testo poetico, coesa e coerente, senza commisure apparenti. L'analisi e la scomposizione del testo non spiegano il prodigio e non svelano il mistero della forma poetica, ossia il modo in cui essa – una volta composta, e quali che siano i materiali impiegati – assume un'autonomia enigmatica, solida e impenetrabile – chiusa e aperta, frammentata e compatta, superficiale e profonda, finita e illimitata – e come genera inesaurevolmente piacere e significati alla lettura ...

AVVERTENZA. *In the American Grain* fu pubblicato per la prima volta a New York, da Albert & Charles Boni, nel 1925. La nuova edizione, con introduzione di Horace Gregory, apparve sempre a New York, per New Directions, nel 1933 (94). La traduzione italiana, *Nelle vene dell'America*, a cura di Aldo Rosselli e Rodolfo Wilcock, fu pubblicata a Milano da Adelphi nel 1969, e ristampata, con prefazione di Piero Sanavio, a Milano, da Bompiani, nel 1977. Il capitolo su Daniel Boone, intitolato «The Discovery of Kentucky», è qui riprodotto integralmente dalla edizione economica dell'opera, più volte ristampata sino ad oggi: William Carlos Williams, *In*

the American Grain, New York, New Directions, 1956, pp. 130-139. Per mezzo di espedienti tipografici – parti aggiunte, *parti* tagliate, (...) periodi soppressi, **parti** citate letteralmente – ho tentato di distinguere le «voci» che compongono il testo e di evidenziare le suture del montaggio, indicando fra parentesi quadre (ad esempio, [B, 32]) le pagine di *Daniel Boone and the Hunters of Kentucky*, di W. H. Bogart, da cui sono tratti i passi, in modo da mostrare che spesso non sono collegati rispettando l'ordine in cui si succedono nell'originale.

The Discovery of Kentucky

[130]

THERE WAS, thank God, a great voluptuary born to the American settlements against the niggardliness of the damming puritanical tradition; one who by the single logic of his passion, which he rested on the savage life about him, destroyed at its spring that spiritually withering plague. For this he has remained since buried in a miscolored legend and left for rotten. Far from dead, however, but full of a rich regenerative violence he remains, when his history will be carefully reported, for us who have come after to call upon him.

Kentucky, the great wilderness beyond the western edge of the world, "the dark and bloody ground" of coming years, seemed to the colonists along the eastern North American seaboard as far away, nearly, and as difficult of approach as had the problematical world itself beyond the western ocean in the times prior to Columbus (95). **"A country there was, of this none could doubt who thought at all; but whether land or water, mountain or plain, fertility or barrenness,**

preponderated; whether it was inhabited by men or beasts, or both or neither, they knew not.” But if inhabited (96) by men [B, 38] then it was the savage with whom the settlers had had long since experience sufficient to make them loth to pry further, for the moment, beyond the securing mountain barrier (97).

Clinging narrowly to their new foothold, dependent still on sailing vessels for a contact none too swift or certain with “home,” the colonists looked with fear to the west. They worked hard and for the most part thrived, suffering

[131]

the material lacks of their exposed condition with intention.

But they suffered also privations not even to be estimated, cramping and demeaning for a people used to a world less primitively rigorous. A spirit of insecurity calling upon thrift and self-denial remained their basic mood. Opposed to this lay the forbidden wealth of the Unknown.

Into such an atmosphere, more or less varied, more or less changed for better or worse in minds of different understanding, was born Daniel Boone, the foremost pioneer and frontiersman of his day. A man like none other about him Boone had for the life of his fellow settlers, high or low, no sympathy whatever. Was it his ancestry, full of a rural quietness from placid Dorset or the sober Quaker training of his early associations that bred the instinct in him, made him ready to take desperate chances with his mind for pleasure? Certainly he was not, as commonly believed, of that riff-raff of hunters and Indian killers among which destiny had thrown him (98) – **the man of border foray – a link between the savage and the settler.**

His *real* character was not this. Mild and simple hearted,

steady, not impulsive in courage – bold and determined, but always rather inclined to defend than attack – he stood immensely above that wretched class of men who are so often the preliminaries of civilization. Boone deliberately chose the peace of solitude, rather than to mingle in the wild wranglings and disputings of the society around him [B, pp. 38-39] – from whom it was ever his first thought to be escaping – or he would never have penetrated to those secret places where later his name became a talisman.

Three years the junior of George Washington [B, p. 17], Boone was taken while still a child from his birthplace on the upper waters of the Schuylkill River near Philadelphia to the then comparatively wild country of western Pennsylvania. Here he grew up (99). **Soon a hunter**, even as a boy **men stepped back to contemplate with more than ordinary wonder (...) the fearlessness with which he faced the fiercer wild**

[132]

beasts that prowled around [B, p. 25] (100). It was the early evidence of his genius. At eighteen, with his love of the woods marked for good, and his disposition for solitude, taciturnity and a hunter's life determined, the family moved again this time from the rapidly settling country of Pennsylvania to the wild (101) **Yadkin, a river that takes its rise among the mountains that form the western boundary of North Carolina** (102) [B, p. 27].

With his arrival on the Yadkin, Daniel Boone married a neighbor's daughter, Rebecca Bryan, and together the young couple left the world behind them. Boone at once (103) **traversed the Yadkin Valley at a point still more remote from the seaboard and nearer the mountain; (...) here he placed his cabin**. It was a true home to him. **Its firelight**

shone in welcome to the rare stranger who found that riverside. But he was not to remain *always* thus solitary! (...) The lands along the Yadkin attracted the notice of other settlers, and *young* Boone, at thirty, found the smoke of his cabin no longer the only one that floated(...) in that air. (...) These accessions of companionship, however, congenial to the greatest part of mankind, (...) did not suit Boone [B, p. 31]. He soon became conscious that his time on the Yadkin was *to be* limited [B, p. 32].

The fields for adventure lay within his reach. The mountains were to be crossed and a new and unexplored country [B, p. 32], (...) invested with every beauty, every danger, every incident that could amuse the imagination or quicken action [B, p. 33], lay before him, the indefinite world of the future [B, p. 33]. Along the Clinch River and the Holston River hunting parties pursued their way. As they went, the mysteries of forest life grew more familiar. Boone learned even better than before that neither roof, nor house, nor bed was necessary to existence (104) [B, p. 35].

There were, of course, many things to urge him on in his natural choice. It was the time just preceding the Revolution. The colonial system of taxation was iniquitous to the last degree; this the pioneer could not fathom and would not endure. Such things Boone solved most according to his nature by leaving them behind (105).

[133]

At this point Boone's life may be said really to begin (106).

Facing his first great adventure Boone was now in his best years (107). **His age was thirty-six (...). He is described by various writers as being five feet ten inches high, robust, clean limbed and athletic, fitted by his habit and**

temperament, and by his physique, for endurance – a bright eye, and a calm determination in his manner [B, p. 72]. In 1769, John **Finley** returned [B, p. 47] from a hunting trip beyond the mountain. He **talked loud and long of the beauty and fertility of the country** and **Daniel Boone** was soon eagerly a listener. It touched the great keynote of his character, and the hour and the man had come [B, p. 48].

“It was on the first of May, in the year 1769, that I resigned my domestic happiness for a time and left my family and peaceful habitation on the Yadkin River in North Carolina, to wander through the wilderness of America, in quest of the country of Kentucky, in company with John Finley, John Stewart, Joseph Holden, James Monay, and William Cool. We proceeded successfully and after a long and fatiguing journey through a mountain wilderness, in a westward direction in the seventh day of June following, we found ourselves on Red River, where John Finley had formerly been trading with the Indians, and from the top of an eminence, saw with pleasure the beautiful level of Kentucky.” [B, p. 52] (108)

Thus opens the so-called autobiography, said to have been written down **from Boone’s dictation** [B, p. 50], late in his life by one John Filson. But the silly phrases and total disregard for what must have been the rude words of the old hunter serve only, for the most part, to make it a keen disappointment to the interested reader. But now, from everything that is said, all that Boone is known to have put through and willingly suffered during the next two years, there ensued a time of the most enchanting adventure for the still young explorer. For a time the party hunted and enjoyed the country, seeing buffalo “**more frequent than I have seen**

cattle in the settlements, browsing on the leaves of the cane, or cropping the grass on those extensive prairies, (...) abundance of wild beasts of all sorts through this vast forest; (...) and the numbers about the salt springs were amazing. (...) [B, p. 53] (109)” Here the party practised hunting till the twenty-second day of December following. “On this day John Stewart and I had a pleasant ramble; but fortune changed the scene in the close of it. We had passed through a great forest, (...) Nature was here a series of wonders and a fund of delight (...), and we were diverted with innumerable animals presenting themselves prepetually [sic] to our view. In the decline of the day, near the Kentucky River, as we ascended the brow of a small hill, a number of Indians rushed out of a thick canebrake upon us and made us prisoners.” [B, p. 53](110) Escaping later the two returned to their camp to find it plundered and the others of their party gone. (111)

But now, by one of those determining chances which occur in all great careers Squire Boone, Daniel’s brother, who with another adventurer had set out to get news of the original party if possible, came accidentally upon his brother’s camp in the forest. It was a meeting of greatest importance and unbounded joy to Daniel Boone. For a short time there were now four together, but within a month, the man Stewart was killed by Indians while Squire Boone’s companion, who had accompanied him upon his quest, either wandered off and was lost or returned by himself to the Colonies. Daniel and Squire were left alone (112).

“We were then in a dangerous and helpless situation, exposed daily to perils and death amongst the savages and wild beasts – not a white man in the country but ourselves. Thus situated many hundred miles from our families, in

the howling wilderness, I believe few would have equally enjoyed the happiness we experienced. (...) We continued not in a state of indolence but hunted every day, and prepared to defend ourselves against the winter's storms. We remained there undisturbed during the winter. ... On the first day of May, following, my brother returned home to the settle-

[135]

ment by himself, for a new recruit of horses and ammunition, leaving me by myself, without bread, salt or sugar, without company of my fellow creatures, or even a horse or a dog. [B, p. 54] (113)

“I confess I never *before* was under greater necessity of exercising philosophy and fortitude. A few days I passed uncomfortably: The idea of a beloved wife and family, and their anxiety upon the account of my absence, and exposed situation, made sensible impressions on my heart. A thousand dreadful apprehensions presented themselves to my view and had undoubtedly disposed me to melancholy if *further* indulged. One day I undertook a tour through the country, and the diversity and beauty of nature I met with in this charming season expelled every gloom and vexatious thought. (...) Not a breeze shook the most tremulous leaf. I had gained the summit of a commanding ridge, and looking around with astonishing delight, beheld the ample plain, the beauteous tracts below. (...) All things were still; I kindled a fire near a fountain of sweet water and feasted on a loin of a buck which a few hours before I had killed. Night came and the earth seemed to gasp after the hovering moisture. [B, 74-75] (114)–” But only impatience is kindled by the silly language of the asinine

chronicler.

But **when Filson goes on (...) to declare Boone's loneliness "an uninterrupted scene of sylvan pleasures" [B, p. 76]** it is a little too much to bear. **Constant exposure to danger and death, a habitation which he states had been discovered by the savages, the necessity of such stratagems as the resort to the canebrake rather than to take the risk of being found in his cabin, have nothing of sylvan pleasures in them [B, p. 76]. (...) Boone had too much strong sense to feel anything but patience amidst the scenes of his solitude. (...) And yet, (...) having sounded the depth of forest life, and having considered and weighed all it had to offer, (...) he felt secure enough to brave the perils of an exploring tour (...). He saw the Ohio, and unquestionably, from the results of this excursion, strengthened his determination to establish himself in such a land of delight.**

[136]

For three months he was alone. It was an ordeal through which few men could have passed. (115) [B, pp. 76-77]

Certain it is that nothing but a passionate attachment of the most extraordinary intensity could have induced even him to undergo it. If there were perils there was a pleasure keener, which bade him stay on, even in solitude, while his day was lasting. Surely he must have known that it was the great ecstatic moment of his life's affirmation.

By instinct and from the first Boone had run past the difficulties encountered by his fellows in making the New World their own. As ecstasy cannot live without devotion and he who is not given to some earth of basic logic cannot enjoy, so Boone lived to enjoy ecstasy through his single devotion to the wilderness with which he was surrounded. The beauty of a lavish, primitive embrace in savage, wild beast and forest

rising above the cramped life about him possessed him wholly. Passionate and thoroughly given he avoided the half logic of stealing from the immense profusion.

Some one must have taken the step. He took it. (116) Not that he settled Kentucky or made a path to the west, not that he defended, suffered, hated and fled, but because of a descent to the ground of his desire was Boone's life important and does it remain still loaded with power,—power to strengthen every form of energy that would be voluptuous, passionate, possessive in that place which he opened. For the problem of the New World was, as every new comer soon found out, an awkward one, on all sides the same: how to replace from the wild land that which, at home, they had scarcely known the Old World meant to them; through difficulty and even brutal hardship to find a ground to take the place of England. They could not do it. They clung, one way or another, to the old, striving the while to pull off pieces to themselves from the fat of the new bounty.

Boone's genius was to recognize the difficulty as neither material nor political but one purely moral and aesthetic.

[137]

Filled with the wild beauty of the New World to overbrimming so long as he had what he desired, to bathe in, to explore always more deeply, to see, to feel, to touch — his instincts were contented. Sensing a limitless fortune which daring could make his own, he sought only with primal lust to grow close to it, to understand it and to be part of its mysterious movements — like an Indian. And among all the colonists, like an Indian, the ecstasy of complete possession of the new country was his alone. In Kentucky he would stand, a lineal descendant of Columbus on the beach at Santo Domingo, walking up and down with eager eyes while his

men were gathering water.

With the sense of an Indian, Boone felt the wild beasts about him as a natural offering. Like a savage he knew that for such as he their destined lives were intended. As an Indian to the wild, without stint or tremor, he offered himself to his world, hunting, killing with a great appetite, taking the lives of the beasts into his quiet, murderous hands as they or their masters, the savages, might take his own, if they were able, without kindling his resentment; as naturally as his own gentle son, his beloved brother, his nearest companions were taken – without his rancor being lifted. Possessing a body at once powerful, compact and capable of tremendous activity and resistance when roused, a clear eye and a deadly aim, taciturn in his demeanor, symmetrical and instinctive in understanding, Boone stood for his race, the affirmation of that wild logic, which in times past had mastered another wilderness and now, renascent, would master this, to prove it potent.

There must be a new wedding. But he saw and only he saw the prototype of it all, the native savage. To Boone the Indian was his greatest master. Not for himself surely to be an Indian, though they eagerly sought to adopt him into their tribes, but the reverse: to be *himself* in a new world, Indianlike. If the land were to be possessed it must be as the Indian possessed it. Boone saw the truth of the Red Man,

[138]

not an aberrant type, treacherous and anti-white to be feared and exterminated, but as a natural expression of the place, the Indian himself as “right,” the flower of his world.

Keen then was the defeat he tasted when, having returned safe to the Colonies after his first ecstatic sojourn, and when after long delay having undertaken to lead a party of forty settlers to the new country, his eldest son, among five others of his

own age, was brutally murdered by the savages at the very outset. It was a crushing blow. Although Boone and others argued against it, the expedition turned back and with his sorrowing wife Boone once more took up his homestead on the Yadkin. And this is the mark of his personality, that even for this cruel stroke he held no illwill against the Red Men.
(117)

Disappointed in his early hopes and when through subsequent years of battle against the wild tribes, when through losses and trials of the severest order, he led at last in the establishment of the settlers about the fort and center of Boonesborough, he never wavered for a moment in his clear conception of the Indian as a natural part of a beloved condition, the New World, in which all lived together.

Captured or escaping, outwitted by or outwitting the savages, he admired and defended them always, as, implacable and remorseless enemy to the Red Man that he proved, they admired and respected him to the end of his days.

You have bought the land, said an old Indian who acted for his tribe in the transaction which now made Kentucky over to the white man, **but *I believe you will have trouble*** to settle it.
(118) [B, p. 261]

It proved true. **An old lady who had been in the forts was describing to Dr. Brown the scenes she had witnessed in those times of peril and adventure, and, among other things, remarked that during the first two years of her residence in Kentucky, the most comely sight she beheld, was seeing a young man die in his bed a natural death. She had been familiar with blood, and carnage, and death, but in all those cases the sufferers**

[139]

were the victims of the Indian tomahawk and scalping

knife; and that on an occasion when a young man was taken sick and died, after the usual manner of nature, she and the rest of the women sat up all night, gazing upon him as an object of beauty. (119)

It was against his own kind that Boone's lasting resentment was fixed, "those damned Yankees," who took from him, by the chicanery of the law and in his old age, every last acre of the then prosperous homestead he had at last won for himself after years of battle in the new country.

Confirmed in his distrust for his "own kind," in old age homeless and quite ruined, he must turn once more to his early loves, the savage and the wild. Once more a wanderer he struck out through Tennessee for **"more elbowroom,"** [B, p. 349] determined to leave the young nation which he had helped to establish, definitely behind him. He headed for Spanish territory beyond the Mississippi where the Provincial Governor, having gotten wind of the old hunter's state of mind, was glad to offer him a large tract of land on which to settle. There he lived and died, past ninety, (120) serving his traps as usual.

In the woods he would have an Indian for companion even out of preference to his own sons, and from these men, the Indians, he had the greatest reverence, enjoying always when afield with them the signal honor of disposing them in the order of the hunt.

Too late the American Congress did follow him with some slight recognition. But that was by then to him really a small matter. He had already that which he wanted: the woods and native companions whom, in a written statement of great interest, he defends against all detractors and in that defense establishes himself in clear words: the antagonist of those of his own blood whose alien strength he felt and detested, while

his whole soul, with greatest devotion, was given to the New world which he adored and found, in its every expression, the land of heart's desire. (121)

NOTE

1. Alexandre Dumas, *Les Mohicans de Paris*, a cura di Claude Schopp, 2 voll., Parigi, Gallimard, 1998. I passi citati si trovano nel Capitolo CCI, alle pp. 1551, 1552, 1555, 1563, 1565.

2. Robert Louis Stevenson, *Ticonderoga*, in *Ballads*, London, Chatto & Windus, 1909, p. 113; anche in *The Complete Poems of Robert Louis Stevenson*, New York, Charles Scribner's Sons, 1923, p. 267. Il testo è disponibile in Rete presso Gutenberg Project: <<http://www.gutenberg.org/dirs/etext96/rlsba10h.htm>>.

3. Régis Messac, *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique*, Geneve, Slatkin Reprints, 1975, pp. 245, 425 n. 1.

4. Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *A combien l'amour revient aux vieillards*, cit. in R. Messac, *op. cit.*, p. 424. Il romanzo di Balzac è disponibile in Rete presso Gallica: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1013071>>.

5. R. Messac, *op. cit.*, pp. 424-425, ripreso e adattato in Roger Caillois, *Paris, mythe moderne*, in *Le Mythe et l'homme* [1938], Paris, Gallimard, «Folio», 1992, pp. 157-158; poi in Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2002, (M11a,5) p. 490; e successivamente citato in Claude Schopp, «Paris ne nous appartient plus», postfazione a A. Dumas, *Les Mohicans de Paris*, cit., p. 2660. Il debito nei confronti di Régis Messac (saggista, romanziere, attivista politico, membro della Resistenza, arrestato dai nazisti e deportato in Germania, scomparso nel 1945 in campo di concentramento) è dichiarato in Benjamin, che lo cita più volte ne *I «passages» di Parigi*, ed è implicito in Caillois, il quale – scrivendo «Il faut tenir pour acquis que cette métamorphose de la Cité tient à la transposition dans son décor, de la savane et de la forêt de Fenimore Cooper» – riprende evidentemente l'affermazione di Messac: «Il n'est pas douteux que Balzac eut l'ambition de transposer l'oeuvre de Cooper dans le décor parisien» (R. Messac, *op. cit.*, p. 424). Anche Schopp, pur citando Caillois, segue Messac senza dichiararlo e utilizza nello stesso ordine le stesse citazioni da Balzac e da Eugène Sue presentate da Messac alle pp. 424-425 del suo saggio sul *detective novel*. Insomma, Caillois,

Benjamin e altri hanno soltanto ripercorso la pista investigativa aperta da Messac nella foresta della letteratura.

6. Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, cit. in R. Messac, *op. cit.*, p. 424.

7. R. Caillouis, *Paris, mythe moderne*, cit., pp. 157-158, ripreso in W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., (M 1a, 5) p. 490; e in C. Schopp, «Paris ne nous appartient plus», postfazione ad A. Dumas, *Les Mohicans de Paris*, cit., p. 2660.

8. Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, cit., in R. Messac, *op. cit.*, p. 424.

9. Charles Baudelaire, *Salon del 1846*, in *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 729-730.

10. Victor Hugo, *Les Misérables*, cit. in R. Messac, *op. cit.*, p. 426, e ripreso in W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., (L5,4) p. 464. Il romanzo è disponibile in Rete, insieme ad altre opere di Hugo, presso Gutenberg Project: <<http://www.gutenberg.org/browse/authors/h#a85>>. Il passo citato si trova al Tomo III, Libro VIII, Capitolo VI: <<http://www.gutenberg.org/files/17494/17494-h/17494-h.htm>>.

11. Nel racconto *L'uomo della folla*, di Edgar Allan Poe, che ha la struttura della *detective story*, lo sconosciuto è il *flaneur*, definito appunto «*l'homme des goulès*» da Baudelaire, e il *flaneur* è una sorta di *detective*: si aggira per la città moderna, tra la folla; osserva, come un investigatore; e si trasforma in un *detective* nel romanzo di Dumas, *Les Mohicans de Paris*, in cui il racconto d'avventure alla Cooper si trasferisce dalle foreste del Nuovo Mondo alla foresta di Parigi, combinandosi con l'indagine poliziesca e con il vagabondaggio poetico del *flaneur*. Cfr. Walter Benjamin, *The Paris of the Second Empire in Baudelaire*, in *Selected Writings, Volume 4, 1938-1940*, a cura di Howard Eiland e Michael W. Jennings, Cambridge (Massachusetts) e London (England), The Belknap Press of Harvard University Press, 2003, pp. 22, 27; e anche Walter Benjamin, *On Some Motifs in Baudelaire*, in *Selected Writings, Volume 4, 1938-1940*, a cura di Howard Eiland e Michael W. Jennings, Cambridge (Massachusetts) e London (England), The Belknap Press of Harvard University Press, 2003, p. 326.

12. «Nella figura del *flaneur* si preannuncia quella dell'investigatore» (W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., (M13a) 2, p. 493). Forse basterebbe questo, se si considerasse Baudelaire come erede consapevole del *flaneur* e come fondamentale ispiratore dell'avanguardia, per individuare il rapporto di opposizione e di complementarietà che lega *cheap literature* e avanguardia, già presente nell'opera di Poe. Tuttavia Benjamin precisa che Baudelaire, traducendo i racconti di Poe, e introducendo così in Francia la forma della *detective story*, si dichiara solidale con il metodo letterario

dell'autore nordamericano, lo assimila, e adotta il genere che ne deriva: anche se non scrisse mai nessuna *detective story*, le sue poesie ne contengono alcuni elementi fondamentali, ovvero la vittima, la scena del crimine e le masse. Manca il *detective*, ma è presente il *flaneur*, che lo prefigura. Cfr. W. Benjamin, *The Paris of the Second Empire in Baudelaire*, cit., p. 23.

13. James Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans*, illustrazioni di N.C. Wyeth, New York, Charles Scribner's Sons, 1956. Il rapimento di Cora e Alice Munro, nonché l'inseguimento che, grazie all'abilità dei Mohicani di trovare e interpretare le tracce, conduce al ritrovamento e alla liberazione delle due ragazze, sono narrati nei Capitoli XVII-XXII, pp. 182-234. Il romanzo di Cooper è disponibile in Rete presso Gutenberg Project: <<http://www.gutenberg.org/files/940/940-h/940-h.htm>>.

14. «On the 14th of July, 1776, one of Daniel Boone's daughters, and two of the Miss Calloways, amusing themselves on the outside of the fort, were surprised by a party of Indians, lying in ambush, and carried away prisoners. The alarm was immediately given; and Daniel Boone collecting a party of eight men, pursued the Indians with the utmost dispatch. Such however was their celerity, that they were not overtaken, until the 16th, when two of them were killed, and the girls rescued, without injury.» (Humphrey Marshall, *The History of Kentucky, Including an Account of the Discovery, Settlement, Progressive Improvement, Political and Military Events, and Present State of the Country*, Frankfort (Kentucky) 1812, pp. 20-21.) Il rapimento e la liberazione delle tre ragazze sono stati raccontati molte volte, ma il resoconto più completo e più dettagliato, tratto dalle testimonianze, si trova in Lyman C. Draper, *The Life of Daniel Boone*, a cura di Ted Franklin Belue, Mechanicsburg (Pennsylvania), Stackpole Books, 1998, pp. 411-421.

15. Walter Benjamin, *Berlin Childhood around 1900*, in *Selected Writings, Volume 3, 1935-1938*, a cura di Howard Eiland and Michael W. Jennings, Cambridge (Massachusetts) and London (England), The Belknap Press of Harvard University Press, 2002, p. 352.

16. C. Schopp, «Paris ne nous appartient plus», postfazione ad A. Dumas, *Les Mohicans de Paris*, cit., p. 2661.

17. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, a cura di Howard Eiland e Kevin McLaughlin, Cambridge (Massachusetts) e London (England), The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, (M2,4) pp. 419-420. La traduzione italiana — «È noto come nella *flanerie* tempi e paesi lontani irrompano nell'attimo e nel paesaggio» (Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., [M2,4] p. 469) — mi sembra meno consona al contesto in cui viene qui inserita la citazione.

18. Victor Hugo, *A l'Arc de Triomphe*, in *Les Voix intérieures – Les Rayons et les Ombres*, Paris, Nelson, s.d., p. 47. La raccolta *Les Voix intérieures*, che contiene la poesia citata, è

disponibile in Rete presso Athena: <http://un2sg4.unige.ch/athena/hugo/hug_voix.html>.

19. Così Chateaubriand conclude il Capitolo Nono del Libro Quarantaduesimo della Terza Parte di *Mémoires d'Outre-tombe*, cit. in Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., (K5a,3) p. 445. Il Tomo I di *Mémoires d'Outre-tombe*, contenente il passo citato, è disponibile in Rete presso Gutenberg Project: <<http://www.gutenberg.org/files/18864/18864-h/18864-h.htm>>.

20. V. Hugo, *A l'Arc de Triomphe*, cit., pp. 43, 45, 48, 50.

21. Ezra Pound, *L'ABC del leggere*, Milano, Garzanti, 1974, p. 188.

22.

Past ruin'd Ilion Helen lives,
Alcestis rises from the shades;
Verse calls them forth; 'tis verse that gives
Immortal youth to mortal maids.
Soon shall Oblivion's deepening veil
Hide all the peopled hills you see,
The gay, the proud, while lovers hail
In distant ages you and me.
The tear for fading beauty check,
For passing glory cease to sigh;
One form shall rise above the wreck,
One name, Ianthe, shall not die.

23. Ezra Pound, *The Cantos*, New York, New Directions, 1998, p. 41.

24. E. Pound, *The Cantos*, cit., 9/35-41; cfr. Carroll F. Terrell, *A Companion to «The Cantos» of Ezra Pound*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1993, pp. 41-49.

25. Ezra Pound, *Guida alla cultura*, Firenze, Sansoni, 1991, p. 128.

26. James J. Wilhelm, *Dante and Pound: the Epic of Judgment*, Orono (Maine), University of Maine Press, 1974, p. 107.

27. E. Pound, *The Cantos*, cit., 8/28.

28. Questa stessa immagine fu ripresa da Pound molti anni più tardi, nel *Canto CX* (*The Cantos*, cit., 110/ 801):

Bunting and Upward neglected,
all the resisters blacked out,
From time's wreckage shored,

these fragments shored against ruin

Il verso successivo includeva un ideogramma, il cui significato, «*make new, day by day, make new*», era stato anticipato nel *Canto LIII* (*The Cantos*, cit., 53/265):

Tching prayed on the mountain and

wrote MAKE IT NEW

on his bath tub

Day by day make it new

cut underbrush,
pile the logs
keep it growing.

29. William Carlos Williams, *I Wanted to Write a Poem: The Autobiography of the Works of a Poet*, a cura di Edith Heal, London, Jonathan Cape, 1967, p. 18.

30. Testo allegato a una lettera da Parigi di Pound a Williams, 18 Marzo 1922, in Ezra Pound, *Lettere 1907-1958*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 82.

31. Christine Buci-Glucksmann, «Walter Benjamin e l'utopia del femminile. Arianna e il labirinto», in *Caleidoscopio benjaminiano*, a cura di Enzo Rutigliano e Giulio Schiavoni, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 1987, p. 316.

32. Cfr. T.W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 36, 225.

33. Tutto ciò fu ribadito da Pier Paolo Pasolini nel Capitolo 9, «Vocazione e tecniche», della Parte Seconda di *Teorema*, pubblicato per la prima volta nel 1968, oggi in *Romanzi e Racconti, Volume secondo, 1962-1975*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998. Il passo qui parafrasato e parzialmente citato si trova alle pp. 1009-1010.

34. Cfr. Ezra Pound, *Poems & Translations*, a cura di Richard Sieburth, New York, The Library of America, 2003, pp. 573, 1312-1313.

35. James Knowlson, *Beckett's "Bits of pipe"*, in *Samuel Beckett. Humanistic Perspectives*, a cura di Morris Beja, S.E. Gontarski e Pierre Astier, Columbus (Ohio), Ohio State University Press, 1982, pp. 16-25. Il saggio di Knowlson è disponibile in Rete presso Ohio State Press: <www.ohiostatepress.org/books/Complete%20PDFs/Beja%20Samuel/03.pdf>.

36. Isidore Ducasse conte di Lautréamont, *Poesies II*, in *Opere complete*, a cura di Ivos Margoni, Torino, Einaudi, 1976, p. 481. Forse si dovrebbe almeno riassumere parzialmente il molto che è stato scritto sulle ragioni storiche che hanno imposto alla poesia moderna il metodo del montaggio e che si riflettono nella poetica di Williams. Tuttavia le ragioni che hanno indotto il poeta a impiegarla e gli obiettivi che attraverso il suo uso egli si proponeva di perseguire sono stati ottimamente analizzati da Bryce Conrad in *Refiguring America: A Study of William Carlos Williams's «In the American Grain»* (Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1990), a cui ovviamente si rimanda ogni lettore interessato. D'altronde è forse opportuno e sufficiente ricordare che il plagio e la tecnica del montaggio sono costitutivi dell'arte letteraria in se stessa, benché sempre in relazione con i diversi contesti storici, culturali e sociali. «Se D'Annunzio si appropriò delle più disparate fonti riducendole a un comune denominatore» osserva Mario Praz (*Il patto col serpente: Paralipomeni di «La carne, la morte e il diavolo*

nella letteratura romantica», Milano, Leonardo, 1995, p. 377), «non fece che seguire, sia pure su vasta scala, quella che era stata la pratica della maggior parte degli artisti di quella che potrebbe chiamarsi biblicamente l'antica legge, quando l'allusione dotta e la citazione erano il nerbo stesso dell'arte letteraria: ché se ben guardiamo agli antichi, qual è che non derivasse da altri, non si facesse la mano copiando da altri? Da Chaucer e persino da Shakespeare fino a Keats, da Ronsard fino a Baudelaire persino; da Poussin a Ingres, a Manet; e se D'Annunzio si servì di descrizioni altrui per la sua visione dell'incendio della cattedrale di Reims, non aveva fatto lo stesso Chateaubriand per i suoi viaggi d'America?»

E proprio Chateaubriand, nell'*Examen* che accompagna *Les Martyrs* (François-René de Chateaubriand, *Les martyrs, ou Le triomphe de la religion chrétienne*, in *Oeuvres complètes de Chateaubriand par Sainte-Beuve*, Vol. 4, Nendeln [Liechtenstein], Kraus Reprint, 1975 [Fac simile della ed. Garnier, Parigi, s.d.], pp. 588-592; testo disponibile in Rete presso Gallica: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k233734>>), rispondendo indirettamente alle obiezioni letterarie concernenti il suo impiego dell'imitazione nel romanzo, cita un proprio «défenseur anonyme», il quale argomenta che il mosaico è una tecnica letteraria antica almeno quanto l'Eneide...

«“ La plus ancienne épopée que nous ayons après celle d'Homère, dit-il, c'est *L'Énéide* . Virgile ne se contenta pas d'imiter *L'Odyssée* et *L'Iliade* , il traduisit et abrégéa la plupart des batailles du poète grec ; il copia pour ainsi dire, selon Macrobe, un autre poète, nommé Pisandre, pour en former le deuxième livre. Il prit de nombreux fragments non seulement dans les écrivains de sa nation qui l'avaient précédé, mais encore dans quelques-uns de ses plus illustres contemporains, tels que Lucrèce, Catulle, Varius, etc. : en sorte que l'on peut dire que cette épopée fut la première véritable mosaïque .

«“ Le Tasse, le plus célèbre poète épique des temps modernes, enleva à son tour des fragments aux Grecs et aux Latins. Ses héros furent, autant que son sujet le lui permettait, une copie de ceux d'Homère. Il fit passer dans sa *Jérusalem* des tableaux, des comparaisons, des descriptions, tellement imitées de Virgile, qu'on reconnaît la construction et l'expression même du poète latin jusque dans le nouvel idiome dans lequel elles ont été transportées. La Bible lui fournit aussi des fragments, et c'est ainsi qu'il légua à M. de Chateaubriand l'exemple d'une seconde véritable mosaïque .

«“ Milton vint ensuite, et prit dans le quatrième livre du Tasse le sujet de son *Paradis perdu* . Il copia le fameux discours de Satan, qui commence par ces mots : *Tartarei Numi* ; il emprunta d'un comique italien quelques pensées qu'il jugea dignes de son sujet ; il ne craignit pas de s'approprier ce qu'il trouva de bon dans la tragédie de Grotius, intitulée *Adam*

exilé. La Sarcotée, mauvais poème d'un jésuite allemand nommé Masenius, lui fournit quelques centaines de vers ; il puisa dans la Bible plus que tout autre, et son poème fut la troisième véritable mosaïque .

«“ Il me serait aisé de pousser cet examen jusqu'au *Télémaque* de Fénelon, et même à *La Henriade* de Voltaire ; mais je crois en avoir assez dit. Lorsqu'un écrivain traite un sujet sur lequel d'autres se sont déjà exercés, il y a certaines idées principales qui doivent nécessairement se présenter, qui par là même sont à tout le monde. Les poètes ne diffèrent entre eux sur ce point que par les couleurs dont ils ornent leurs tableaux. Personne d'ailleurs avant les censeurs des *Martyrs* ne leur a contesté le privilège de transporter dans leurs ouvrages les beautés de ceux qui les ont précédés, pourvu qu'ils sachent se les rendre propres par la manière dont ils les emploient ”», come aveva già mostrato Daniello Bartoli — «il Dante della prosa italiana», come lo definì Leopardi (*Zibaldone*, p. 2396) — secondo cui «si può rubare a tutta coscienza, e non solo senza obbligo di restituzione, ma con guadagno di merito». Purché a determinate condizioni, «v'è impunità di torre», e «non che lecito, ma lodevolissimo» è «torre da altrui ciò che si vuole, ma del suo migliorarlo sì, che non sia più desso». Chi ruba «seppellisca il furto della materia nell'arte di lavorarla; sì che nell'aggiunta, che vi fa del suo, affatto si perda quello ch'era d'altrui» (Daniele Bartoli, *L'uomo di lettere ed altre prose scelte*, 2 voll., Milano, Nicolò Bettoni, 1829, Vol. I, pp. 112, 115, 118). Il «défenseur anonyme» di Chateaubriand conclude quindi la propria argomentazione come segue...

«“ On sait, dit M. de La Harpe, que faire passer ainsi dans sa langue les beautés d'une langue étrangère a toujours été regardé comme une des conquêtes du génie ; et pour juger si cette conquête est aisée, il n'y a qu'à se rappeler ce que disait Virgile, qu'il était moins difficile de prendre à Hercule sa massue que de dérober un vers à Homère. ”

«“ Longin, dans son *Traité du Sublime* , va plus loin encore que M. de La Harpe : parmi les Grecs, il cite Hérodoté, Stésichore et Archiloque ; puis il ajoute : " Platon est celui de tous qui a le plus imité Homère ; car il a puisé dans ce poète comme dans une vive source dont il a détourné un nombre infini de ruisseaux ... Au reste, on ne doit point regarder cela comme un larcin, mais comme une belle idée qu'il a eue, et qu'il s'est formée sur les moeurs, l'invention et les ouvrages d'autrui ”».

In nota, Chateaubriand precisa che il riferimento è al Capitolo XI del *Trattato del sublime*, e aggiunge: «Mon défenseur ne va pas assez loin. *Les Argonautes* d'Apollonius de Rhodes, *Médée* d'Euripide, *La Guerre de Troie* de Quintus de Smyrne (c'est l'opinion de Lacerda), ont été mis à contribution par Virgile. Croira-t-on qu'on reprochait à *L'Enéide* d'être écrite d'un style commun et de tenir le milieu entre l'enflure et la sécheresse ? Perilius Faustinus avait fait un livre pour

rassembler tous les vols de Virgile ; Octavius Avitus composa plusieurs volumes des seuls vers pillés et des passages des divers auteurs imités par ce grand poète. On sait généralement que Virgile a traduit Homère ; mais on ne sait pas jusqu'à quel point cela est porté. Si on entreprenait de vérifier les imitations, la plume à la main, je ne sais pas s'il resterait vingt vers de suite, je ne dis pas seulement à *L'Enéide* , mais encore aux *Bucoliques* et aux *Géorgiques* . Qu'est-ce que tout cela prouve contre Virgile ? Rien du tout».

Dopo avere trattato dei prestiti e dei calchi dagli autori antichi rintracciabili ne *Les Martyrs*, Chateaubriand conclude, a proposito delle citazioni dissimulate che i suoi critici non hanno riconosciuto: «Si d'une part on a cru que j'imitais, quand je n'imitais pas, de l'autre on a mis sur mon compte des choses qui appartenaient à l'antiquité. [...] Au reste, mes remarques épargneront à Homère, à Moïse, aux prophètes, mille petites tracasseries qu'on leur a faites sous mon nom : ils ont bien de quoi se défendre par eux-mêmes ; et vraiment je suis trop sujet à faillir pour me charger encore des sottises de *L'Iliade* et des erreurs de la Bible . On saura donc, en consultant la note, s'il y a sûreté, si l'on peut me traiter comme je le mérite. Toutefois, je m'accuserai d'un peu de malice : je n'ai pas tout cité dans les remarques ; et je ne serais pas surpris que tel malheureux fragment que j'aurais négligé de dénoncer à la critique n'attirât aux anciens une nouvelle avanie. Dans ce cas, je promets le silence : je recevrai avec humilité les réprimandes adressées à Platon, Sophocle, Euripide ; je serai même charmé qu'on apprenne à vivre à tous ces Grecs imprudents fourvoyés dans *Les Martyrs*».

37. I primi sei capitoli di *In the American Grain* apparvero sulla rivista «Broom», pubblicata fra il 1921 e il 1924 a Roma (Bryce Conrad, *Refiguring America: A Study of William Carlos Williams's «In the American Grain»*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1990, p. 15). Composti fra il giugno del 1922 e l'aprile del 1923, i *Malatesta Cantos* comparvero su «The Criterion» nel luglio 1923, privi dei quattro versi in risposta ad Eliot (Ezra Pound, *Cantos malatestiani (VIII-XI)*, a cura di Luca Cesari, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 53; Humphrey Carpenter, *Ezra Pound: il grande fabbro della poesia moderna*, Milano, Rusconi, 1997, p. 491). L'opera di Williams fu pubblicata in volume nel 1925 (W. C. Williams, *I Wanted To Write a Poem*, cit., p. 53), lo stesso anno in cui i *Canti Malatestiani* furono inclusi in *A Draft of XVI Cantos*. Pound descrisse con entusiasmo l'accoglienza dei propri versi in Italia proprio in una lettera a Williams (E. Pound, *Cantos malatestiani*, cit., p. 53). Entrambe le opere ebbero scarsa circolazione. A questo proposito, Williams raccontò che, una volta stampato *In the American Grain*, gli editori «lost interest in it and quickly remaindered it. I was heartbroken. I used to go up and down Fourth Avenue picking up copies for a dollar to give to my friends» (W. C. Williams, *I Wanted To Write a Poem*, cit., p. 55). *A Draft of XVI Cantos* fu tirato in una lussuosa edizione

di soli novanta esemplari (E. Pound, *Cantos malatestiani*, cit., p. 53): «Una scelta di XVI *Cantos*, come venne chiamata la prima sezione, fu pronta per essere stampata nell'autunno del 1923, ma non uscì prima del gennaio del 1925, a causa dei tempi lenti del suo editore, William Bird, un agiato giornalista americano che viveva a Parigi e che stampava per hobby libri artigianali sotto l'etichetta di Three Mountain Press. Ezra descrisse la veste tipografica che Bird diede ai sedici *Cantos* come “a dee looks edtn ...” (un'edizione di lusso) “di ineguagliabile magnificenza ... una vera opera tipografica; un libro moderno che si avvicina al livello dei manoscritti medioevali”. Con la carta fatta a mano, la veste tipografica elegante e la stravagante rilegatura, era senza dubbio un'edizione di lusso e il prezzo – 400 franchi per l'edizione ordinaria, 1600 franchi per quelle su carta imperiale giapponese, rilegata in marocchino blu – faceva sì che il libro fosse riservato ai collezionisti» (H. Carpenter, *Ezra Pound*, cit., p. 497). Nei *Malatesta Cantos*, Pound applicò la «tecnica ideogrammatica», approfonditamente analizzata dagli studiosi del poeta, la quale non esclude l'impiego «di tecniche più convenzionali, che sostanzialmente tendano allo stesso fine, come il montaggio di citazioni frammentarie dalle lettere trovate nel sacco della posta di Sigismondo Malatesta (nel Canto IX), tecnica ricalcata sul modello di *A Bundle of Letters* di Henry James, e riutilizzata nel Canto XXXI (lettere di Jefferson e Adams)» (G. Mancuso, *Pound e la Cina*, cit., p. 93).

38. William Carlos Williams, *In the American Grain*, New York, New Directions, 1956, p. v.

39. B. Conrad, *op. cit.*, p. 17.

40. B. Conrad, *op. cit.*, pp. 33, 34.

41. William Carlos Williams, *The Selected Letters of William Carlos Williams*, New York, New Directions, 1984, p. 185, cit. in B. Conrad, *op. cit.*, p. 17.

42. W. C. Williams, *Selected Letters*, cit., p. 187, cit. in B. Conrad, *op. cit.*, p. 4.

43. *Ibid.*, p. 186, cit. in B. Conrad, *op. cit.*, pp. 4-5.

44. B. Conrad, *op. cit.*, pp. 165, 166. «In the prologue to *Kora in Hell*, Williams mentions how Pound was once “glancing through some book of my father's. ‘It is not necessary’, he said, ‘to read everything in a book in order to speak intelligently of it. Don’t tell everybody I said so’, he added” (KH, 10). Williams defied Pound by publishing his remark, but he also followed Pound’s advice. He knew that *In the American Grain* would serve him best if the book could create the impression tha he had a more extensive command of the archives than he actually did, and he never let on just how he came by his materials.» (*Ibid.*, p. 166, con riferimento a *Kora in Hell*, in *Imaginations*, a cura di Webster Schott, New York, New Directions, 1970, p. 10.)

45. B. Conrad, *op. cit.*, p. 51 n 14.

46. Nel suo saggio, Conrad analizza dettagliatamente parecchi capitoli di *In the American Grain*, individuando le fonti di cui Williams si servì, e descrivendo le tecniche con cui utilizzò i

materiali che ne trasse per comporli in nuove forme. Per uno studio completo è dunque al testo di Conrad che ci si deve rivolgere. Qui è sufficiente elencare e descrivere succintamente alcuni dei metodi impiegati da Williams.

47. B. Conrad, *op. cit.*, pp. 25, 27, 28, 29, 41, 51 n. 14.

48. *Ibid.*, pp. 25, 27, 28, 29, 41, 51 n. 14, 65.

49. *Ibid.*, pp. 97 nn. 19-22, 98 n. 24.

50. *Ibid.*, p. 53 n. 40.

51. W. C. Williams, *In the American Grain*, *cit.*, pp. 117 ss.; B. Conrad, *op. cit.*, pp. 27, 28, 29, 150 n. 29.

52. W. C. Williams, *In the American Grain*, *cit.*, p. 111; B. Conrad, *op. cit.*, p. 25.

53. B. Conrad, *op. cit.*, p. 123.

54. *Ibid.*, p. 97 n. 23.

55. *Ibid.*, p. 97 n. 13.

56. *Ibid.*, p. 97 n. 14.

57. *Ibid.*, p. 139.

58. *Ibid.*, p. 89.

59. *Ibid.*, p. 90.

60. *Ibid.*, p. 88.

61. *Ibid.*, p. 89.

62. W. C. Williams, *I Wanted To Write a Poem*, *cit.*, pp. 42-43.

Questo brano ne richiama alla mente uno molto simile da *Discoveries*, di Ben Jonson: «The brief style is that which expresseth much in little; the concise style, which expresseth not enough, but leaves somewhat to be understood; the abrupt style, which hath many breaches, and doth not seem to end, but fall. The congruent and harmonious fitting of parts in a sentence hath almost the fastening and force of knitting and connection; as in stones well squared, which will rise strong a great way without mortar» (Ben Jonson, *Discoveries Made Upon Men and Matter, and Some Poems*, London, Cassel & Co., 1892, testo elettronico disponibile presso Gutenberg Project: <<http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/dscv10.txt>>). Un'analogia metafora fu utilizzata da Gustave Flaubert, il quale, nella sua corrispondenza, scrisse, dapprima, che la prosa «deve tenersi diritta da un capo all'altro, come un muro che reca i propri ornamenti fino alle fondamenta e che, in prospettiva, faccia una grande linea unita»; e successivamente aggiunse: «Mi ricordo di aver avuto palpitazioni cardiache, d'aver provato un violento piacere contemplando un muro dell'Acropoli, un muro completamente nudo (quello a sinistra salendo verso i Propilei). Ebbene, mi chiedo se un libro, indipendentemente da ciò che dice, non possa produrre il medesimo effetto. Nella precisione delle commisure, nella preziosità degli elementi, nella levigatezza della superficie, nell'armonia dell'insieme, non v'è forse una virtù intrinseca, una sorta di forza divina, qualcosa d'eterno come un principio?» (Gustave Flaubert, lettere a Louise Colet, 2 luglio 1853, e a George Sand, 3 aprile 1876, in *Préface à la vie d'écrivain*, a cura di G. Bollème, Paris, Seuil, 1963, pp. 133 e 271). Curiosamente, anche l'opera di Jonson (il cui titolo completo è *Timber; or, Discoveries Made Upon Men and Matter, as They have Flowed Out of His Daily Readings, or*

Had Their Reflux to His Peculiar Notion of the Times) è una miscellanea composta utilizzando ampiamente il montaggio di passi altrui, come si legge nella «Introduzione»:

«Ben Jonson's *Discoveries* are, as he says in the few Latin words prefixed to them, “A wood--*Sylva*--of things and thoughts, in Greek ‘[*Greek text*]’ [which has for its first meaning material, but is also applied peculiarly to kinds of wood, and to a wood], “from the multiplicity and variety of the material contained in it. For, as we are commonly used to call the infinite mixed multitude of growing trees a wood, so the ancients gave the name of *Sylvae*--Timber Trees--to books of theirs in which small works of various and diverse matter were promiscuously brought together» (Jonson, *op. cit.*).

Così il testo latino: «Rerum et sententiarum quasi "[*Greek text*] dicta a multiplici materia et varietate in iis contenta. Quemadmodum enim vulgo solemus infinitam arborum nascentium indiscriminatim multitudinem Sylvam dicere: ita etiam libros suos in quibus variae et diversae materiae opuscula temere congesta erant, Sylvas appellabant antiqui: Timber-trees» (Jonson, *op. cit.*).

63. B. Conrad, *op. cit.*, p. 67.

64. *Ibid.*, p. 99 n. 38.

65. *Ibid.*, p. 100 n. 47.

66. *Ibid.*, pp. 102-103 nn. 59-60.

67. *Ibid.*, pp. 69, 103 nn. 62-65.

68. *Ibid.*, pp. 98-99 n. 35, 100 n. 44.

69. *Ibid.*, p. 71.

70. *Ibid.*, p. 75.

71. *Ibid.*, p. 77.

72. *Ibid.*, p. 77.

73. *Ibid.*, p. 78.

74. *Ibid.*, p. 79.

75. *Ibid.*, pp. 79-80.

76. *Ibid.*, p. 100 n. 45.

77. W. C. Williams, *In the American Grain*, *cit.*, pp. 22-23, *cit.* in B. Conrad, *op. cit.*, p. 80.

78. G. Singh, *Leopardi e i poeti inglesi*, Ancona e Bologna, Transeuropa, 1990, pp. 142-162.

79. *Essays, Dialogues and Thoughts (Operette morali and pensieri) of Giacomo Leopardi*, Translated by James Thomson ('B.V.'), London, Routledge & Sons e New York, E.P. Dutton, s.d., ma 1905.

80. Thomson, *Essays, Dialogues and Thoughts*, *cit.*, 237-238.

81. W. C. Williams, *In the American Grain*, *cit.*, pp. 130-139.

82. D. Bartoli, *L'uomo di lettere ed altre prose scelte*, *cit.*, p.

115. J. Knowlson, *Beckett's "Bits of pipe"*, *cit.*, p. 16.

83. W. C. Williams, *I Wanted To Write a Poem*, *cit.*, p. 54.

84. B. Conrad, *op. cit.*, pp. 161-163, 167 n. 6, 168 n. 7. La citazione da Strachey (tratta da W. C. Williams, *In the American Grain*, *cit.*, p. 78) si trova posta in epigrafe a «Powhatan's Daughter», seconda sezione di *The Bridge* (Hart Crane, *Il ponte*, a cura di Roberto Sanesi, Parma, Guanda, 1967, p. 16). Per l'opera di Morton, e l'edizione critica

curatane da Adams, *cfr.* Giorgio Spini, *Autobiografia della giovane America: La storiografia americana dai Padri Pellegrini all'Indipendenza*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 55, 76-77.

85. B. Conrad, *op. cit.*, pp. 44, 52 n. 38.

86. G. Spini, *op. cit.*, p. 445.

87. *Ibid.*, pp. 445-446, 472-473.

88. *Ibid.*, p. 447.

89. John Bakeless, *Daniel Boone*, Harrisburg (Pennsylvania), Stackpole Company, 1965, p. 394.

90. B. Conrad, *op. cit.*, p. 109.

91. *Ibid.*, p. 111.

92. *Ibid.*, p. 109.

93. *Ibid.*, p. 147 n. 8. Il testo di Hartley è disponibile in Rete presso Kentucky Virtual Library: <<http://kdl.kyvl.org/cgi/t/text/text-idx?c=kyetexts;cc=kyetexts;xc=1&idno=b92-80-27254544&view=toc>>

94. W. C. Williams, *I Wanted To Write a Poem*, *cit.*, p. 53.

95. Parafrasi di H. Marshall, *The History of Kentucky*, *cit.*, p. 8. Lo stesso passo è citato in William Henry Bogart, *Daniel Boone and the Hunters of Kentucky*, New York, Saxton, 1859, p. 38. Il testo di Bogart è disponibile in Rete presso Kentucky Virtual Library: <<http://kdl.kyvl.org/cgi/t/text/text-idx?c=kyetexts;cc=kyetexts;xc=1&idno=b92-72-27213853&view=toc>>

96. Citazione, con punteggiatura modificata e un'aggiunta, da H. Marshall, *op. cit.*, p. 8, *cit.* in W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 38.

97. Parafrasi di H. Marshall, *op. cit.*, p. 8, *cit.* in W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 38.

98. A partire da «Certainly», parafrasi di W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 38.

99. Condensazione di W. H. Bogart, *op. cit.*, pp. 16-17, 27.

100. Montaggio con taglio, inversione e modifiche da W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 25.

101. Condensazione di W. H. Bogart, *op. cit.*, pp. 22-26.

102. W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 27, con sostituzioni.

103. Riassunto di W. H. Bogart, *op. cit.*, pp. 29-31.

104. W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 35, con una modifica alla fine.

105. Riassunto e parafrasi di W. H. Bogart, *op. cit.*, pp. 40-42.

106. Modifica di W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 34.

107. Modifica di W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 72.
108. Citazione da John Filson, *The Discovery, Settlement and present State of Kentucke*, Gloucester (Mass.), Peter Smith, 1975, pp. 50-51, *cit.* in W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 52.
109. Citazione di Filson, *op. cit.*, p. 51, *cit.* in W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 53, con alcune sostituzioni.
110. Citazione di Filson, *op. cit.*, pp. 51-52, *cit.* in W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 53.
111. Condensazione di Filson, *op. cit.*, p. 52, *cit.* in W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 54.
112. Riassunto di W. H. Bogart, *op. cit.*, pp. 64-66.
113. Citazione di Filson, *op. cit.*, pp. 53-54, *cit.* in W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 54.
114. Citazione di Filson, *op. cit.*, pp. 54-55, *cit.* in W. H. Bogart, *op. cit.*, pp. 74-75.
115. W. H. Bogart, *op. cit.*, pp. 76-77, con tagli, inversioni, montaggio.
116. Modifica W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 71.
117. Riassume W. H. Bogart, *op. cit.*, pp. 81-91.
118. Citazione di Filson, *op. cit.*, p. 80, *cit.* in W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 261; parafrasi di W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 261.
119. Citazione di Orlando Brown, *cit.* in W. H. Bogart, *op. cit.*, p. 125, con un taglio e senza virgolette.
120. W. H. Bogart, *op. cit.*, pp. 381, afferma ottantasei anni.
121. Il dramma di William Butler Yeats, *The Land of Heart's Desire*, rappresentato per la prima volta nel 1894, e più volte negli Stati Uniti agli inizi del secolo scorso, assunse forma definitiva con la revisione del testo effettuata nel 1912, e narra di una giovane donna, la quale, affascinata da un libro sulle fate, finisce rapita nella loro

[...] Land of Heart's Desire,
Where beauty has no ebb, decay no flood,
But joy is wisdom, Time an endless song.
I kiss you and the world begins to fade.
Il testo è disponibile in Rete presso Gutenberg Project:
<<http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/lnhtd10.txt>>.