



Citation: C. Giorcelli (2020) William Carlos Williams e Pieter Brueghel, il Vecchio: The Parable of the Blind. *Lea* 9: pp. 169-181. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12426>.

Copyright: © 2020 C. Giorcelli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

William Carlos Williams e Pieter Brueghel, il Vecchio: *The Parable of the Blind*

Cristina Giorcelli

Università di Roma Tre (<mariacristina.giorcelli@uniroma3.it>)

Abstract

William Carlos Williams, who was a subtle and original connoisseur of visual arts, was a great admirer of Pieter Brueghel, the Elder. In his last collection of poems, he published ten ekphrases from this Flemish artist's paintings. One of them is dedicated to *The Parable of the Blind*. Following his directions, the reader/viewer realizes what, in the poet's opinion, is the generative symbol of this masterpiece.

Keywords: diagonal, *enjambment*, P. Brueghel, the Elder, *The Parable of the Blind*, W.C. Williams



Pieter Brueghel, il Vecchio, *Parabola dei ciechi* (ca. 1568, tempera su tela, 86x154 cm), © Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Museo e Real Bosco di Capodimonte

Sappiamo che William Carlos Williams (1880-1963) – oltre che un grande poeta – fu un profondo intenditore di arti visive (pittura e fotografia, sopra tutte, Giorcelli 2014 e 2015a) e che, per quanto concerne questa sua conoscenza/capacità (dovuta anche al fatto che praticò la pittura)¹, ammirò, in modo particolare

¹ Come egli stesso, con una punta umoristica, asserisce, il fascino della pittura fu per lui sempre forte e l'avrebbe perseguita, “[...] had it not been

– insieme ad altri maestri, quali Botticelli, Dürer, Braque, Picasso (Giorcelli 2017a), e, tra gli statunitensi, Charles Sheeler (Giorcelli 2015b) e Charles Demuth (Giorcelli 2016b), per esempio –, Pieter Brueghel, il Vecchio (1525/1530-1569) (Giorcelli 1988, 1992, 2011, 2016a). A questi, non a caso, Williams dedicò la sua ultima raccolta, *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1962), che gli valse, postumo, il Premio Pulitzer.

Le ragioni per le quali il poeta di Rutherford (New Jersey) stimò tanto il pittore fiammingo furono, in sintesi, le seguenti: 1) perché si era dedicato a dipingere con grande attenzione – con accurato realismo – e nei più minuti dettagli, il suo paese: le sue belle campagne, i suoi contadini, crapuloni e sgangherati (con le loro ingenue o perfide malizie), le sue feste, allegre e sguaiate, i giochi (anche aggressivi) dei suoi bambini e la saggezza (spesso prescrittiva) racchiusa nei suoi proverbi popolari; e anche 2) perché, per quanto attiene alla forma, aveva saputo inventare un suo stile del tutto originale, allontanandosi dai modelli italiani, allora predominanti.

In altre parole, in pittura, Brueghel aveva fatto ciò che, nella sua lunga carriera, aveva cercato di fare Williams stesso: valorizzare il “local” – la realtà statunitense –, senza infingimenti di sorta, attraverso l’uso dell’“American idiom” (non della lingua britannica), con i suoi ritmi, le sue tonalità, i suoi modi di dire. In ciò Williams si era mostrato perfetto allievo sia di Emerson, sia di Whitman (Giorcelli 2020).

Nell’ultima raccolta, ben dieci poesie – in realtà dodici, in quanto la decima consta di tre parti – sono ecfraresi da dipinti di Brueghel. Ci soffermeremo sulla nona (“The Parable of the Blind”, Williams 1988, 391)², ma cerchiamo, prima, di capire meglio che cosa Williams apprezzi in questo artista/confratello. In alcune di queste ecfraresi, infatti, mentre celebra il quadro cui presta la sua attenzione ed il suo talento lirico ed, insieme, mentre ci insegna, spesso, a cogliere la forma generativa, Williams trova il modo di riferirsi direttamente al pittore, iniziando, interrompendo, o concludendo l’ecfresi in questione.

Nella prima poesia, “Self-Portrait” (ivi, 385), Williams termina la descrizione di questo “auto-ritratto” (erroneamente) dell’artista³, dichiarando che colui che è così intensamente rappresentato era “unused to / manual labor” e non aveva “time for any- / thing but his painting” (vv. 17-18, vv. 20-21). Egli esalta, quindi, in lui, colui che, lontano dalle fatiche quotidiane della maggior parte dei comuni mortali, si era dedicato totalmente alla sua arte. (Con una certa invidia, forse, da parte del poeta, che, per tutta la vita, dovette esercitare la professione di pediatra e di ginecologo). Nella terza poesia, “The Hunters in the Snow”, dopo aver presentato sia la scena invernale dipinta, scura e fredda, in cui si muovono i “cacciatori”, sia il grande falò intorno al quale si affaccendano le donne, il poeta torna brevemente sull’artista per asserire, “Brueghel the painter / concerned with it all” (ivi, 387, vv. 17-18), a sottolineare come una tale bravura nello scegliere l’atmosfera ed i particolari significanti poteva essere solo il frutto di una conoscenza diretta, di una partecipazione concreta, alla realtà rappresentata. Nella quarta poesia, “The Adoration of the Kings” (di 24 versi), Williams dedica ben 8 versi al pittore:

that it was easier to transport a manuscript than a wet canvas” (Williams 1954, xiv). Esistono alcuni lavori pittorici di Williams (due nature morte, un auto-ritratto, una scena bucolica ed un paesaggio con il fiume Passaic). Si veda: Tashjian 1978, 18. Non va dimenticato, inoltre, che la madre di Williams, cui egli fu sempre molto legato e che visse tutta la vita con la famiglia di questo suo primo figlio, era stata pittrice.

² Nella sequenza apparsa nel numero della *Hudson Review* (che vedremo più avanti), questa poesia è l’ottava, in quanto la prima (“Self-Portrait”) non è numerata.

³ Ritenuto, per anni, un autoritratto di Brueghel (che, nella sua breve vita, non si auto-dipinse mai), il quadro cui Williams si riferisce è oggi intitolato *An Old Shepherd* ed è ascrivito a Jean Fouquet (1420-1481), il quale avrebbe ritratto in esso un giullare, di nome Gonella, che viveva alla corte di Niccolò III d’Este a Ferrara.

and the mind the resourceful mind
that governed the whole

the alert mind dissatisfied with
what it is asked to
and cannot do

accepted the story and painted
it in the brilliant
colors of the chronicler.
(Ivi, 387, vv. 14-21)

Non un cattolico ortodosso, forse, un luterano, o, probabilmente, un agnostico, Brueghel raffigurò nel quadro⁴, in modo del tutto inconsueto per i tempi – attraverso le mimiche facciali –, la meraviglia della soldatesca e la malignità di coloro che, mentre fanno da sfondo alla scena con Maria, Giuseppe ed il Bambino, mostrano di essere tutt'altro che convinti (come lo sono, invece, i tre Re Magi) della nascita miracolosa di quest'ultimo. Ma, poiché era stato commissionato a dipingerlo – specifica il poeta –, Brueghel usò colori meravigliosi: non quelli del credente, ma quelli del cronista, quelli, cioè, di chi si limita a riportare, a registrare con intelligenza (“mind” è ripetuto tre volte) ciò che alcuni dicono/credono (ciò che qui viene definita come una “story”, una diceria), senza indirettamente tralasciare (attraverso lo stupore e l'intuibile maldicenza), ciò che altri (a cominciare da lui?) pensano. La sesta poesia, “Haymaking”, inizia con un richiamo diretto all'autore del dipinto:

The living quality of
the man's mind
stands out

and its covert assertions
for art, art, art!
(Ivi, 388-389, vv. 1-5)

L'entusiasmo del poeta per questo quadro così gioioso si manifesta in questo encomio, che, come nella poesia precedente, ci parla dell'intelligenza “viva” (“living”) dell'artista, il quale, senza grandi proclami, ma, fattivamente (“covert assertions”), concepì un nuovo modo di relazionarsi alla natura: mostrandola, cioè, nella sua semplicità e verità, non secondo le convenzioni pittoriche del tempo. Ma, in questa poesia di soli 21 versi, il rimando all'autore del quadro ritorna ancora altre due volte: verso la fine – al verso 17, “it was his own” – e, negli ultimi tre versi, “no one / could take that / from him” (vv. 19-21) – a rimarcare, una volta di più, quanto pittore e luogo siano compenetrati l'uno nell'altro, quanto l'uno abbia rispettato l'altro, quanto l'uno sia l'autentico – per così dire – portavoce dell'altro. Nell'ottava poesia, “The Wedding Dance in the Open Air”, troviamo il riferimento al pittore solo nel primo verso: “Disciplined by the artist” (ivi, 390), ma, con questa affermazione iniziale, Williams vuole enfatizzare come il pittore sia stato capace di controllare, di comporre in modo rigoroso (“disciplined”) la “riotously gay rabble” (v. 5) dei contadini danzanti. Infine, nella terza ed ultima parte della decima poesia, “Children's

⁴ Il dipinto si trova alla National Gallery di Londra.

Games” (ivi, 392-394), dopo aver cantato alcuni (ce ne sarebbero più di ottanta) dei giochi dei bambini rappresentati dal pittore, Williams conclude la poesia e, con essa, tutta la sequenza così:

Brueghel saw it all
and with his grim

humor faithfully
recorded

it

(Ivi, 394, vv. 20-24)

Gli occhi (che in “Self-Portrait” Williams aveva definito “red-rimmed”, v. 12) del pittore, così indispensabili alla sua arte, vengono, quindi, esaltati. Occhi che, come ha osservato M.J. Friedlaender, presentano la realtà con assoluta precisione: “Il Brueghel fissa quasi come un’istantanea fotografica, con un’infallibile memoria ottica del contorno, del profilo. Il segreto di questa capacità sta nel fatto che un’occhiata era sufficiente a lasciare in lui tracce profonde e incancellabili” (in Arpino 1967, 11). Williams, tuttavia, qui puntualizza anche quanto lo spirito di Brueghel fosse grave, perfino macabro, nel presentare la sua realtà “con fedeltà”, vale a dire, con onestà, proprio perché vi si era creativamente immerso, senza abbellirla, senza idealizzarla e, soprattutto, senza riserve, mostrando, però, insieme alla tragedia, anche il lato grottesco e/o comico del vivere umano. A questo proposito Giovanni Arpino, proprio del quadro di cui ci occuperemo, scrive: “[...] anche se i ciechi della parabola fanno spavento, però è uno spavento che non dimentica tutti i lati del ridicolo insiti nella natura dell’uomo, per disgraziato e beffato e storpio che sia” (1967, 6).

Joel Conarroe ha giustamente argomentato che, tanto Brueghel, quanto Williams, non sono stati solo “robust humanists”, ma ciascuno di loro è stato anche “a man ennobled by a vigorous rapport with all aspects of the physical world”. Inoltre, “They also developed a deep-rooted awareness of the grotesque, of physical and spiritual perversions, and the convincing fusion of the monstrous with the ordinary is one of the distinguishing characteristics of their work” (1971, 566-567).

Certamente, Williams avrebbe desiderato che anche del suo lavoro venissero elogiate – più largamente di quanto non sia accaduto, lui vivente – queste qualità, che la strofe triadica⁵ ed il “piede variabile” (da lui inventato), spesso impiegati nelle opere degli ultimi anni della sua vita, mettono efficacemente in luce. Un altro suo stilema di questo periodo è sia l’avversione per le lettere maiuscole (tranne, nei nomi propri, nei titoli di opere e, sovente, nella prima parola con cui inizia ciascuna poesia), sia l’uso molto limitato o la totale mancanza di punteggiatura (neppure il punto finale), che lascia ai lettori la possibilità, da un lato, di muoversi liberamente tra le parole e le costruzioni sintattiche, al fine di coglierne tutta la possibile polisemia e, dall’altro, di essere indirettamente invogliati ad aggiungere altri elementi o ad apporvi una conclusione. Come, infatti, aveva dichiarato Marcel Duchamp, “the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his contribution to the creative act” (1989, 140)⁶.

⁵ La strofe triadica rimanda alla terza rima di Dante, un poeta che Williams stimava molto: “Dante was a craftsman of supreme skill, his emphasis upon a triple unity is an emphasis upon structure” (Williams 1954, 206).

⁶ Williams e Duchamp erano entrambi amici del famoso collezionista e critico d’arte newyorchese Walter Arensberg.

Va subito precisato che il modo in cui Williams legge (e ci fa leggere) i quadri rivela la sua conoscenza delle conquiste fatte dalla pittura contemporanea, a cominciare dal Cubismo e dal Surrealismo (come era già emerso nella sua mirabile raccolta di poesia e prosa *Spring and All*, del 1923). Egli ci trasmette implicitamente (e letterariamente) questa conoscenza anche attraverso l'uso frequente degli *enjambments*, con i quali, mentre viene spezzata la coesione metrico-sintattica del verso, vengono raddoppiati i significati ed i piani di lettura. Incidentalmente – ma non troppo, in questo contesto –, va tenuto presente che, secondo quanto sostengono alcuni critici, essendo uno stilema più visivo che uditivo, con l'*enjambment* – e, inoltre, spesso, attraverso l'impiego suggestivo dei caratteri tipografici e della loro disposizione sulla pagina –, “Williams [...] attempted to make poetry a visual art” (Cushman 1985, 69)⁷. Ma, come puntualizza Peter Halter, l'*enjambment* serve anche ad indurre una pausa nella lettura e, quindi, è utile al processo di ri-orientamento, di disambiguazione, con cui si confronta chi legge versi che, al fine di presentare la realtà nella sua complessità, tendono, per l'appunto, ad una pluralità di significati (1994, 191).

Il tema raffigurato da Brueghel nella *Parable of the Blind* proviene dai versetti del Vangelo di Matteo (15:14): “[I Farisei] sono ciechi e guide di ciechi. E quando un cieco guida un altro cieco, tutti e due cadranno in un fosso!” e da quelli del Vangelo di Luca (6: 39): “Può un cieco guidare un altro cieco? Non cadranno entrambi in un fosso?” La parabola⁸ – vale a dire, una narrazione analogica che illustra un insegnamento, perlopiù, religioso – simboleggia, come è noto, la cecità morale e spirituale della maggior parte degli esseri umani – una cecità che può solo riservare loro una sorte infelice.

Questo quadro, dipinto nel 1568, insieme a *Il Misanthropo*, dipinto nello stesso anno, sono le sole opere di Brueghel custodite in Italia: entrambi si trovano al Museo di Capodimonte a Napoli.

Sullo sfondo di un paesaggio scrupolosamente raffigurato dal pittore – ne è stata, perfino, identificata la località: il villaggio di Sint-Anna-Pede, nei pressi di Itterbeek (Belgio) –, la poesia – di 24 versi, suddivisi in otto strofe triadiche – presenta sei ciechi che si susseguono l'un l'altro, in fila indiana, lungo una linea obliqua. Ognuno di loro è unito all'altro o tramite un bastone e/o appoggiando la mano sulla spalla di chi lo precede. Come sostiene Suzanne Ferguson, “The modern viewer may see this painting as a ‘frame’ of a motion picture” (1988, 188). Il momento colto in questa processione è quello finale, in cui i ciechi incominciano a cadere in modo concatenato: mentre, infatti, il primo cieco (da destra) è già per terra, in un fosso, il secondo è sul punto di seguirlo, ed il terzo, come si intuisce dalla posizione delle gambe, incomincia a vacillare, gli altri tre sono ancora inconsapevoli di ciò che è accaduto e che sta per accadere anche a loro. Il noto realismo di Brueghel ha perfino indotto gli studiosi a rivolgersi ad oculisti perché individuassero le patologie oftalmiche che affliggono i protagonisti della tela. E, in effetti – tranne che dal primo, del quale non è ben visibile il volto, e da cui, quindi, nulla si può dedurre –, del secondo (il solo che è rivolto verso l'osservatore) è stato affermato che gli sono stati cavati gli orbi oculari, e, dopo di lui, sono state diagnosticate le varie malattie degli altri quattro ciechi.

Ecco la poesia, così come fu proposta in *Pictures from Brughel and Other Poems*:

⁷ E.E. Cummings (1894-1962) e Marianne Moore (1887-1972), tra i contemporanei di Williams, facevano largo uso di *enjambments*. Si veda a questo proposito, Wimsatt Jr 1976.

⁸ Da ricordare che, in inglese, “parable” non ha anche il significato di traiettoria a curva discendente, come, invece, ha in italiano.

The Parable of the Blind

This horrible but superb painting
the parable of the blind
without a red

in the composition shows a group
of beggars leading
each other diagonally downward

across the canvas
from one side
to stumble finally into a bog

where the picture
and the composition ends back
of which no seeing man

is represented the unshaven
features of the des-
titute with their few

pitiful possessions a basin
to wash in a peasant
cottage is seen and a church spire

the faces are raised
as toward the light
there is no detail extraneous

to the composition one
follows the others stick in
hand triumphant to disaster
(Williams 1988, 391, vv. 1-24)

La rappresentazione è così drammatica, ma così ben fatta, da indurre il poeta a proclamare nell'*incipit* che il quadro è tanto "horrible" (riguardo al tema), quanto "superb" (riguardo all'esecuzione). Dopo la riproposizione del titolo (v. 2), segue una annotazione non fattualmente esatta: "without a red" (v. 3). In realtà, rispetto ai molti quadri dell'artista fiammingo in cui il rosso abbonda⁹, qui di colore rosso scuro o rossiccio o giallo-rosso ci sono solo: la camicia del cieco caduto (e, a partire da lui), le calze del quarto cieco, ciò che si intravede della camicia del quinto, il muro della fattoria in terzo piano ed il tetto della chiesa in quarto piano. Perché, allora, Williams sostiene che non c'è alcun colore rosso? Forse, perché egli aveva (dopo i due infarti di cui era stato vittima) problemi di vista in quegli anni, e, quindi, non li vedeva bene nella riproduzione che si trova nel libro su cui – oltre che sui suoi ricordi – egli si basa per

⁹ Può essere questa una delle ragioni (insieme all'abbondanza delle tonalità del verde) per cui i suoi quadri – a dispetto dei personaggi fisicamente orrendi spesso rappresentati – sembrano essere i preferiti dagli stampatori di cartoncini natalizi! In questa sequenza, troviamo riferimenti al rosso in "Self-Portrait" e in "Peasant Wedding".

descrivere il quadro?¹⁰ Forse, perché tale riproduzione non è veritiera? O, forse, più appropriatamente, perché, dato il tema, il rosso qui non può essere segno di vitalità e di gaiezza, come lo è di solito¹¹. Infatti, poiché, per quanto riguarda i capi dell'abbigliamento dei ciechi¹², si tratta di una tonalità rosso scuro, più che al fuoco, il colore può rimandare al mistero della vita e, sotterraneamente, avere "une signification funerarie" (Chevalier-Gheerbrant 1982, 831).

Come è evidente, ad ogni modo, dall'insistenza su "composition" – che compare tre volte (vv. 4, 11 e 22) – più che la descrizione del quadro, in questa poesia lo scrittore intende mettere in luce il suo arrangiamento, la relazione tra di loro dei vari elementi che lo compongono, la direttiva strutturale che egli individua come portante, così da fungere da simbolo generativo dell'opera. Non va neppure dimenticato che il termine "composition" si attaglia anche alla poesia (in cui l'elemento sonoro è di primaria importanza) e che, quindi, la disposizione e la distribuzione delle parole e dei versi in questo "componimento" sono stati vagliati dal poeta con scrupolosità e vanno studiati dal lettore della poesia con la stessa cura con cui viene – da Williams stesso (e, sulla sua direttiva, dal lettore/osservatore) – scrutato il dipinto.

Se, infatti, guardiamo il quadro seguendo le indicazioni del poeta, dopo l'iniziale sguardo d'insieme – che glielo fa definire "horrible and superb" – e dopo aver sottolineato che, benché si tratti di un Brueghel, in questo quadro non figura alcun rosso (nel significato che, tradizionalmente e generalmente, i pittori e le convenzioni pittoriche gli attribuiscono), Williams dedica la seconda e la terza strofe al movimento della fila dei "mendicanti", da sinistra – come insegna Rudolph Arnheim (2002) circa il verso da cui l'osservatore incomincia a guardare un dipinto – a destra: "diagonally downward". Innanzitutto, niente nell'abbigliamento dei sei ciechi li denuncia come mendicanti. Del resto, anche nella parabola riferita dall'Evangelista Matteo, Gesù prende ad esempio i Farisei, che, in quanto setta politica e religiosa, non era necessariamente povera. Questa, dunque, o è un'illazione del poeta, oppure, poiché la povertà è la probabile conseguenza della menomazione che affligge i sei ciechi, il poeta giunge a questa conclusione più che a causa del loro abbigliamento, a causa della pena che prova per la loro condizione di precarietà e di marginalizzazione – personale e sociale.

I due avverbi sono di grande importanza.

"Diagonally" indica la disposizione dei protagonisti secondo questa linea trasversale, che conferisce dinamismo al loro incedere – una linea che, in varia misura, è accompagnata e richiamata sia dalle varie inclinazioni oblique dei quattro bastoni, ben visibili¹³, che li dovrebbero sorreggere, sia dalla forma a triangolo isoscele del muro dell'edificio a piramide (e, quindi, il rimando è, di nuovo, funerario), immediatamente dietro di loro, in secondo piano, sia dalla forma triangolare del muro giallo-rosso della fattoria in terzo piano, sia, infine, dal trapezoidale

¹⁰ Williams vide alcuni di questi quadri a Vienna nel 1924. Secondo quanto apprendiamo dalle note di Christopher MacGowan, per le sue analisi Williams si basò sul volume di Gustav Glück, *Peter Brueghel, the Elder* (New York, Braziller, 1952). La moglie, Flossie, dichiarò a Joel Conarroe che, per le illustrazioni, il marito si avvale anche del libro di Thomas Craven, *A Treasure of Art Masterpieces. From the Renaissance to the Present Day* (New York, Simon and Schuster, 1939 – ripubblicato nel 1952) (Williams 1988, 504).

¹¹ Secondo Charlotte L. Kent, l'inesattezza è stata voluta da parte di Williams per stimolare il lettore a verificare sempre personalmente, vale a dire, a non accettare ciò che un'altra persona sostiene, a non essere, per l'appunto, cieco (2015, 75).

¹² Quanto al giallo-rosso, all'arancione rossastro del muro della casa in terzo piano e del tetto della chiesa, avendo un tale colore come componente anche il giallo, questo colore, tra i suoi vari significati, ha anche quello di essere foriero "de déclin, de la vieillesse, des approches de la mort" (Chevalier-Gheerbrant 1982, 536).

¹³ Per la verità, anche il quinto bastone che si intravede nella mano sinistra del sesto (da destra) cieco, non è disposto diagonalmente, ma è, comunque, sghembo.

(spiovente) tetto, di colore analogo, della chiesa in quarto piano. Non solo, ma anche dalla posizione “di scorcio” e, quindi, obliqua, del cieco già caduto nel fosso. Insomma, la linea in-diretta, trasversale, sbieca, e, quindi, metaforicamente, ingiusta e/o avversa, è prevalente in questo quadro. Ma il significato della diagonale è molto sottile. Nella storia della filosofia e della matematica, come sappiamo, la diagonale è stata fondamentale per far scoprire ai pitagorici (ed al mondo) l’esistenza dei numeri irrazionali, degli incommensurabili, e, quindi, del concetto di infinito. Nel caso di questa poesia, a livello profondo, l’avverbio, quindi, simbolicamente significa che i ciechi stanno, potenzialmente, per gran parte dell’umanità, passata, presente e futura (questo è, in effetti, l’intendimento degli Evangelisti).

“Downward”, dal canto suo, stabilisce con certezza il verso, anche metaforico, della diagonale, poiché il suo significato è: “from a higher to a lower place, state, or condition” (Webster 1882). Questo bisillabo rende sinteticamente e rafforza l’indicazione del movimento dei protagonisti della tela. La successiva locuzione “into a bog” (v. 9), dal movimento, passa a designare precisamente il luogo, attenendosi, ancora una volta, letteralmente agli Evangelisti. Come se i due avverbi non bastassero ad evidenziare la direzione e la disposizione dei ciechi nel loro incedere, i primi due versi della terza strofe (“across the canvas / from one side”, vv. 7 e 8) lo reiterano due volte di più¹⁴. La diagonale è, quindi, realisticamente, ma anche simbolicamente, la linea generativa che il poeta rileva e su cui ci vuol far riflettere.

Annotiamo, incidentalmente, che, in questa raccolta, Williams sembra dedicare un’attenzione particolare agli avverbi, la cui funzione, quando modificano un verbo, è di significare in che modo, quando, o dove si compie un’azione. In quanto parti invariabili del discorso, gli avverbi funzionano da capisaldi, per così dire, della frase, specie quando questa viene così frequentemente frammentata nelle sue componenti morfologiche, semantiche e sintattiche, e per quanto riguarda sia le preposizioni, sia gli aggettivi, sia i sostantivi, sia i verbi. Di contro, va notato che, in questa sequenza, il poeta non spezza *mai* gli avverbi – segno che egli affida almeno a questa parte del discorso una funzione non fluida, non delegata ad indicare delle molteplicità.

Limitandoci agli avverbi nelle efrasi dai quadri di Brueghel – ma ce ne sono diversi anche nelle altre poesie di questa raccolta¹⁵ –, come non ricordare in “Landscape with the Fall of Icarus”, quell’“unsignificantly”, al verso 16 (Williams 1988, 386), che, da solo, enfatizza come nella tela, con la rappresentazione della placida normalità del quotidiano, nessuno e niente si accorge de (o mostra una qualche forma di empatia con) il povero Icaro che sta annegando? Oppure, in “Peasant Wedding”, l’“awkwardly silent”, al verso 15 (ivi, 388), con cui viene verbalmente dipinta – qui l’avverbio modifica il qualificativo – la goffa, dall’aria stolido, sposa che sta al centro del dipinto? O, ancora, in “The Corn Harvest”, il “completely”, al verso 6 (ivi, 389), ed il “carelessly”, al verso 20 (ivi, 390), con cui viene sottolineato lo stato del tutto rilassato e di totale distacco in cui versa colui che, nell’opinione di Williams, è il protagonista del quadro? O, in “The Wedding Dance in the Open Air”, quel “riotously”, al verso 5 (*ibidem*), e l’“openly”, al verso 13 (*ibidem*), con cui il pittore ha dipinto la rumorosa e sfrontata folla danzante? Tutti questi sono avverbi di modo, in quanto rivelano la modalità in cui o viene svolta un’azione o viene definito uno stato e, quindi, indirizzano in modo puntuale – danno una caratterizzazione definitiva a – il significato dei verbi o dell’aggettivo.

¹⁴ La diagonale compositiva domina anche nel quadro *Peasant Wedding*, come altrove ho cercato di dimostrare (Giorcelli 2011).

¹⁵ Per esempio: “deftly”, “formally”, “princely” e “lightly” nella poesia “A Formal Design” (Giorcelli 2017b).

Tornando a “The Parable of the Blind”, dopo che ci ha guidati a percorrere visivamente la traiettoria diagonale “in giù” dei sei ciechi – nella quale, come egli afferma, “the picture / and the composition” (vv. 10 e 11) si identificano –, troviamo l'*enjambment*, “ends back / of which” (vv. 11-12), che è molto interessante. Se, infatti, uniamo “back” a “ends” portiamo a termine – proprio a metà della poesia – la descrizione della parte essenziale del quadro, quella che ne giustifica il titolo; se, invece, uniamo “back” a “of which” (riferito a “composition”), il poeta ci induce ad osservare ciò che, nei piani successivi, sta dietro ai sei protagonisti.

Cominciando proprio dal fosso, “bog”, in cui è caduto il primo cieco¹⁶ e che il poeta ci ha fatto osservare terminando tanto il verso 9, quanto la terza strofe proprio con questa parola (anche perché, in quanto buca in cui stramazzeranno anche tutti gli altri ciechi, è, di fatto, il luogo in cui si conclude la parabola) e procedendo, quindi, visivamente da destra e spaziando verso sinistra nei vari piani dello sfondo, ci rendiamo immediatamente conto che non c'è nessun “vedente” nella scena. Evidentemente per dare un più forte significato simbolico al dipinto, neppure lì, nello sfondo, è stato rappresentato qualcuno dotato di vista (giustamente, dal momento che, in senso allegorico, secondo gli Evangelisti, nessun essere umano, che non sia illuminato dalla parola di Dio, la possiede). Questa assenza di personaggi, per così dire, secondari è un dato assai raro nella pittura di Brueghel, dal momento che egli amava, invece, inserire nei suoi paesaggi uomini e donne impegnati nelle più svariate attività. Secondo John Dixon Hunt, nelle tele del pittore fiammingo queste figure dedite ai loro lavori avevano il compito di fungere da “vehicles of non-visual commentary” (2010, 65). In altre parole, lo “staffage” – questo il termine per indicare le figure variamente e zelantemente operative che animano i suoi paesaggi – incoraggiava, si faceva promotore di una “narrazione”, dell’invenzione, cioè, di una qualche “storia” da parte dell’osservatore, avvicinandolo, così, alla creatività dell’artista.

Dallo sfondo, il poeta ci fa tornare, in primo piano, sui volti “non rasati” (v. 13) dei sei ciechi, che, di nuovo, vengono definiti come “indigenti” (“mancanti del necessario”). L'*enjambement* sulla scomposizione dell’aggettivo, “des- / titute” (vv. 14 e 15), può rimandare alla sua etimologia latina (*de-stitutus* = senza stato, abbandonato). Qui, il richiamo alla misera condizione dei ciechi è più plausibile che in precedenza, in quanto deducibile dalla loro trasandatezza fisica (come si inferisce, oltre che dalla barba incolta, dai loro intravisti – ma non menzionati dal poeta – denti malandati). Simbolicamente, ad ogni modo, e come esseri umani che non sanno da chi farsi guidare e come uomini privi di vista, tutti e sei i ciechi “mancano” di ciò che rende più piena la vita.

Sia che ora abbiamo guardato questi sei protagonisti partendo da destra, sia che l’abbiamo fatto partendo da sinistra, data la loro disposizione spaziale, abbiamo sempre tracciato visivamente sul quadro una diagonale: per questa ragione, una volta di più, “picture and composition” coincidono.

Siamo ora invitati a fare lo stesso percorso, con la stessa inevitabile inclinazione, o da destra a sinistra, o da sinistra a destra, per soffermarci sul catino (v. 16)¹⁷ che sta accanto al volto del secondo (da destra) cieco e che è il solo, per così dire, accessorio ambientale, che il poeta nomina. È curioso che, all’interno del verso 17, la preposizione “in” si possa riferire sia al catino, sia alla fattoria. Come, infatti, ci indicherebbe la preposizione, il cieco, che ha la testa illusionisticamente quasi immersa nel catino, lo ha usato (e come lui, forse, anche gli altri?)

¹⁶ Se vogliamo, anche questo è paradossale: secondo la percezione visiva dell’osservatore (che, come abbiamo riferito, incomincia ad osservare il quadro da sinistra), il cieco caduto è l’ultimo ad essere visto, mentre, dal punto di vista della parabola, egli è il primo, in quanto è colui che trascina inevitabilmente con sé gli altri.

¹⁷ In verità, ad una attenta analisi, sembrerebbe trattarsi, invece, di un paiolo. Ma il poeta, qui, sembra più interessato alla pulizia dei ciechi, piuttosto che alla loro fame. Perché, sebbene “mendicanti” e “non rasati”, conservano ancora una qualche dignità (non sono malvestiti)?

anche nella fattoria dal muro giallo-rosso che sta in terzo piano, dietro ai ciechi (l'edificio a piramide, in secondo piano, non mostra – come nelle costruzioni egizie – alcuna apertura, tanto meno una porta d'ingresso)? Fatte salve le diverse dimensioni, nonché la constatazione che l'uno (il catino), di solito, si trova in una abitazione (la fattoria), in entrambi – grazie ad entrambi – è possibile lavarsi. Tuttavia, non c'è nulla nel quadro che faccia supporre che i ciechi abbiano avuto accesso alla fattoria. Poiché provengono da sinistra, da una direzione lontana dalla fattoria, e poiché finiscono e finiranno nel fosso, la seconda possibilità cui rimanda la preposizione di luogo potrebbe essere stata evocata solo per farci spingere lo sguardo ad osservare le costruzioni dietro ai sei ciechi, che, infatti, vengono nominate in successione. Oltre a e dopo la fattoria, il poeta ci fa guardare la guglia della chiesa, tracciando visivamente sul quadro ancora una diagonale. Infine, il poeta ci fa tornare dal campanile della chiesa ai sei ciechi, ai loro volti che, disposti in linea obliqua, sono rivolti in alto a cercare, invano, la luce. Williams conclude la poesia evidenziando l'essenzialità del dipinto, che, senza alcun "detail extraneous // to the composition" (vv. 21 e 22), ha un messaggio profondo da trasmettere: l'ineluttabile fallimento della sciocca esistenza umana: "triumphant to disaster" (v. 24).

Come abbiamo dichiarato, questa è la versione della poesia uscita nell'ultima raccolta. In precedenza, però, il poeta aveva pubblicato tutta la sequenza sui quadri di Brueghel in un numero di *The Hudson Review* (primavera del 1960). Tra le due versioni (sempre di 8 strofe triadiche) ci sono alcune differenze su cui ci preme indugiare.

Innanzitutto, qui la poesia di cui abbiamo discusso non ha titolo, ma porta come titolo solo il numero in cui compare nella sequenza: otto (si veda la nota 8). Poi, in questa versione, non è presente il primo verso – che riassume il giudizio del poeta sul dipinto – quale compare, invece, in *Pictures from Brueghel*. Quindi, in questa versione, la poesia, senza il titolo, inizia con quello che è il secondo verso nella poesia apparsa nella raccolta (evitando, così, la ripetizione). La conseguenza di questo inizio è che, nella versione apparsa nella rivista, quasi tutte le strofe triadiche hanno come ultimo verso di ogni strofe quello che, nella raccolta, compare come primo verso della strofe successiva.

Mentre le prime tre strofe sono sostanzialmente uguali nelle due versioni (tranne per quanto abbiamo appena riportato), dalla quarta strofe incominciano i cambiamenti rispetto alla versione più tarda (cambiamenti non vistosi, ma interessanti). Per maggiore chiarezza riproduciamo le ultime cinque strofe così come sono state pubblicate in *The Hudson Review*:

and the composition ends back
of which no seeing man
is represented

the unshaven features of the des-
titute with their
few pitiful possessions

a basin to wash in
a peasant's cottage are seen
and a church spire

the faces are raised as toward
the light no detail
extraneous to the compos-

ition one following the others
 tentative stick in
 hand triumphant to disaster
 (Williams 1960, 17, vv. 10-24)

In questa prima versione pubblicata, al terzo verso della quarta strofe, troviamo “is represented”, da solo, ad occupare tutto il verso, mentre, nella versione più tarda, al corrispondente primo verso della quinta strofe leggiamo: “is represented the unshaven”. Poiché questa prima versione non fa uso dell’*enjambment*, l’accento cade sulla rappresentazione in quanto tale, sull’arte compositiva del pittore (e, quindi, richiama “composition”), più che sui lineamenti “non rasati” dei protagonisti, sui quali (forse, per giustificare la loro precedente definizione di “mendicanti”), invece, si appunta l’attenzione nella seconda versione. In questa prima versione, nel terzo verso della quinta strofe, “few”, accorpato all’aggettivo che lo segue, non acquisisce forza dal fatto di terminare sia il verso¹⁸, sia la strofe come nella versione più tarda, ma, qui, semplicemente, ratifica la povertà dei ciechi, più fortemente rappresentata da “pitiful”.

Il fatto che il primo verso della sesta strofe qui incominci con “a basin” indica l’importanza che questo piccolo dettaglio acquista nell’interpretazione del poeta. E questo, forse, perché Williams vuole farci collegare, sempre diagonalmente, il primo piano con quelli successivi, visto che si tratta, per l’appunto, di una composizione e, quindi, egli ci vuol far prendere coscienza dell’arrangiamento organico delle sue varie componenti. Nel secondo verso di questa strofe, il genitivo sassone (“a peasant’s cottage”) ci sembra eccessivo nel sottolineare un possesso che non riguarda nessuno dei protagonisti del dipinto (neppure di figure secondarie dello sfondo, come abbiamo annotato). Più appropriata, a nostro parere, la forma aggettivale (che designa solo l’ambito sociale in cui si muovono i protagonisti) della seconda versione. E, ancora, nel terzo verso, sempre di questa sesta strofe, l’immediatamente successivo verbo al plurale, “are seen”, è sintatticamente riferito alla fattoria e alla guglia della chiesa (e, forse, anche al catino), inducendoci, in ogni caso, a zigzagare visivamente – ancorché sempre diagonalmente – sul quadro. Nel primo verso della settima strofe il fatto che qui “are raised” si trovi all’interno, invece che alla fine del verso – come nella versione più tarda –, dà meno enfasi al movimento con cui tanto istintivamente, quanto inanemente, i ciechi protendono il volto verso la luce. Al secondo verso di questa stessa strofe, poiché “no detail” si trova alla fine del verso, rimarca che non c’è molto altro su cui soffermarsi in questo dipinto¹⁹, visto che i sei protagonisti si estendono lungo tutto il suo primo piano e se ne accaparrano tutto il senso; nella seconda versione, invece, questa caratteristica della rappresentazione viene resa con una forma sintattica completa – “there is no detail extraneous” –, che, occupando un intero verso, accentua in modo deciso – con il forte “extraneous” alla fine – l’essenzialità della composizione. Al terzo verso di questa settima strofe, la scomposizione di “compos-ition” (vv. 21 e 22), che, addirittura, si trova in due differenti strofe, ne diminuisce l’efficacia analogica rispetto alle due volte precedenti in cui il vocabolo era comparso nella sua interezza (vv. 3 – qui, non riprodotto – e 10). A nostro parere, invece,

¹⁸ Come scrive J. Hillis Miller, “Conjunctions, prepositions, adjectives, when they come at the end of a line, assume an expressive energy as arrows of force reaching toward the other words” (1965, 300). Nel caso di Williams, è bene specificare, questa osservazione si attaglia non solo a congiunzioni, preposizioni ed aggettivi.

¹⁹ In verità, per un amante dei fiori come Williams, colpisce che in questa occasione non si soffermi su quel ciuffo di iris che si trova dietro alla mano sinistra del cieco caduto. Evidentemente, dopo aver nominato i due edifici dietro ai ciechi, egli non vuole ulteriormente distrarre l’attenzione dei lettori e degli osservatori dai sei protagonisti del quadro. Come nel caso di “Landscape with the Fall of Icarus” (Williams, 1988, 385-386), infatti, anche qui, le varie componenti del paesaggio hanno un aspetto placido e, per l’appunto, fiorente, del tutto inconsapevole de (indifferente a) il dramma dei sei protagonisti.

l'aggiunta del qualificativo "tentative" a "stick" nel secondo verso dell'ottava strofe, evidenzia la presa labile che il terzo ed il quarto cieco mostrano di avere sui loro bastoni, nonché l'abbandono definitivo del bastone che lo collegava al primo da parte del secondo cieco. In sintesi, a noi pare che, tranne per quest'ultimo caso, la versione definitiva di questa poesia sia più riuscita della prima e che quasi tutte le modifiche siano opportune.

In entrambe queste versioni (ma anche nelle altre poesie di questa sequenza), ciò che rende uniche le efrasi di William Carlos Williams è il suo interesse per la *struttura* dell'opera d'arte presentata e la sua capacità di coglierla e mostrarla nelle sue linee portanti non solo dirigendo lo sguardo del lettore della poesia/osservatore della tela su questo o su quel punto/personaggio/particolare, ma anche attraverso l'uso idiosincratico (pienamente modernista, e, in più, modernista da parte di chi ama la *e* si intende di pittura) della versificazione e dei possibili snodi sia delle parole, sia della sintassi.

Riferimenti bibliografici

- Arnheim Rudolf (2002 [1962]), *Arte e percezione visiva*, prefazione e trad. di Gillo Dorfles, Milano, Feltrinelli.
- Arpino Giovanni (1967), "Apocalisse contadina", in Id., *L'Opera completa di Bruegel*, presentazione di Giovanni Arpino, apparati critici e filologici di Piero Bianconi, Milano, Rizzoli, 7-21.
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain (1982), *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont, 831, 536.
- Conarroe Joel (1971), "The Measured Dance. Williams' 'Pictures from Brueghel'", *Journal of Modern Literature*, vol. 1, n. 4, 565-577.
- Cushman Stephen (1985), *William Carlos Williams and the Meanings of Measure*, New Haven, Yale UP.
- Duchamp Marcel (1989 [1973]), *The Writings of Marcel Duchamp*, ed. by Elmer Peterson, Michel Sanouillet, Boston, Da Capo Press.
- Ferguson Suzanne (1988), " 'Spots of Time': Representation of Narrative in Modern Poems and Paintings", *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 4, n. 1, 186-194.
- Friedlaender M.J. (1921), *Pieter Bruegel*, Berlin, Propyläen-Verlag.
- Giorcelli Cristina (1988), "William Carlos Williams' Painterly Poems: Two Pictures from a Brueghel", *Word and Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 4, n. 1, 200-208.
- (1992), "Una parte per il tutto: 'The Corn Harvest' di William Carlos Williams", in Vita Fortunati (a cura di), *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne*, vol. II, Ravenna, Longo, 271-281.
- (2011), "W. C. Williams e Pieter Brueghel, il Vecchio: 'Peasant Wedding' ", in Cristina Giorcelli, Ettore Finazzi-Agrò (a cura di), *Metamorfosi. Continuità e discontinuità nelle culture americane*, Napoli, Loffredo, 155-174.
- (2014), "Interazioni visive: 'Young Woman at a Window' di William Carlos Williams", *B@belonline/print*, vol. 16-17, 215-222.
- (2015a), "L'occhio fotografico di William Carlos Williams: 'Between Walls' ", in Paola Loreto (a cura di), *Il valore della letteratura. Scritture in onore di Luigi Sampietro*, Milano, Mimesis, 15-26.
- (2015b), "Sul mito suburbano statunitense: due 'esercizi' di William Carlos Williams", in Giovanna Mochi, Roberto Venuti (a cura di), *Miti della modernità. Scritti per Francesca Balestra*, Roma, Artemide, 27-40.
- (2016a), "Pictures from Brueghel: Looking Backward, Pointing Forward", in Christopher MacGowan (ed.), *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*, Cambridge, Cambridge UP, 115-129.
- (2016b), "Fiori (apparentemente) inanimati per eroi (mai) morti", in Carlo Martinez (a cura di), *Il paesaggio americano e le sue rappresentazioni nel discorso letterario. Saggi per Andrea Mariani*, Milano, LED, 203-220.

- (2017a), “Da vedere, da toccare, da gustare – da sognare, da capire, da amare: ‘The Fruit’ di William Carlos Williams”, in Salvatore Marano (a cura di), *Il velo di Maya. Scritti in onore di M. Vittoria D’Amico*, Acireale, Bonanno, 13-27.
- (2017b), “In Shape and Structure, in Warp and Weft: William Carlos Williams, ‘A Formal Design’”, in Isabel Caldeira, Graça Capinha, Jacinta Matos (eds), *The Edge of One of Many Circles. Homenagem a Irene Ramalho Santos*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 183-195.
- (2020), “San Francesco nel ‘deserto’ di William Carlos Williams”, in Giuseppe Nori, Mirella Vallone (a cura di), *Deserto e spiritualità nella letteratura americana*, Città di Castello, i libri di Emil, 133-156.
- Halter Peter (1994), *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*, New York, Cambridge UP.
- Hunt J.D. (2010), “The Fabric and the Dance: Word and Image to 1900”, in John Dixon Hunt, David Lomas, Michael Corris, *Art, Word, and Image: 2.000 years of Visual/Textual Interaction*, London, Reaktion Books, 35-85.
- Kent C.L. (2015), “Ways of Seeing. Williams’s ‘Pictures from Brueghel’”, *William Carlos Williams Review*, vol. 32, n. 1-2, 66-80.
- Miller J.H. (1965), *Poets of Reality: Six Twentieth Century Writers*, Cambridge, Harvard UP.
- Tashjian Dickran (1978), *William Carlos Williams and the American Scene, 1920-1940*, New York, Whitney Museum of American Art.
- Webster Noah (1882), *A Dictionary of the English Language*, London, George Routledge and Sons.
- Williams W.C. (1954), *Selected Essays*, New York, Random House.
- (1960), “Pictures from Brueghel”, *The Hudson Review*, vol. 13, n. 1, 11-20.
- (1988), *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. II, ed. by Christopher MacGowan, New York, New Directions.
- Wimsatt W.K., Jr (1976), *Day of the Leopards: Essays in Defense of Poems*, New Haven, Yale UP.

