



Francesca Razzi*

L'ÉKPHRASIS MODERNISTA DI WILLIAM CARLOS WILLIAMS: MODALITÀ DI RAPPRESENTAZIONE INTERSEMIOTICA E TRANSCULTURALE

Pubblicata nel 1962, *Pictures from Brueghel* è la raccolta conclusiva della produzione poetica di William Carlos Williams. Sebbene sia trascorso un quarantennio dai primi, stilisticamente innovativi lavori quali, ad esempio, *Spring and All* (1923), anche in questa raccolta è possibile rintracciare una delle costanti che caratterizzano la poetica di Williams, vale a dire lo stretto legame con le arti visive. Il riferimento alla dimensione visiva è, infatti, presente in tutte le fasi della scrittura del poeta americano, a partire dai testi "imagisti" degli Anni Venti per arrivare fino alle produzioni più tarde.

Come esplicitamente indicato dal titolo, la raccolta ha come oggetto poesie ispirate ai dipinti dell'artista rinascimentale fiammingo Pieter Brueghel il Vecchio (1525-1569).¹ Ad un primo livello di lettura, quindi, *Pictures from Brueghel* rientra nel genere, o meglio, sottogenere di origine classica definito *ékphrasis*², cioè "the intense pictorial description of an object" e più precisamente "the description of art-objects" (Cuddon 252).

Proprio la dimensione efrastica della raccolta ha spinto gran parte della critica ad esprimersi in particolar modo riguardo gli aspetti estetici dell'opera di Williams: tali approcci di tipo strutturalista hanno rivolto l'attenzione alle caratteristiche formali dei singoli testi, circoscrivendo il rapporto tra le due produzioni artistiche – quella modernista di Williams e quella rinascimentale di Brueghel – quasi esclusivamente in relazione ai meccanismi interni al testo letterario. In questo senso, l'*ékphrasis* implica un processo di scomposizione e ricostruzione del materiale artistico, che determina differenze strutturali tra l'opera di Brueghel e l'interpretazione modernista di Williams (Scott 63-64); secondo Grant F. Scott, infatti, Williams

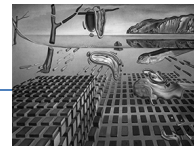
imposes on these artworks patterns of his own, pointedly reading the artist's pictures against the grain, willfully re-organizing and re-painting them (...). These differences between Brueghel's paintings and Williams' poems reveal the poet's desire to subdue the complex energies of Brueghel's pictures and re-imagine them in his own distinctly modernist idiom. (74)

Il concetto di "ricreazione" si pone dunque in antitesi a quello di "rappresentazione", riducendo il confronto intertestuale al livello di *medium* espressivo: Williams non si limiterebbe ad una semplice descrizione, ad una mera riproduzione verbale delle tele del pittore rinascimentale, ma ne ricomporrebbe l'opera proprio attraverso il sistema verbale (Pailler 187-88). Considerare l'*ékphrasis* di Williams come un classico caso di traduzione intersemiotica (Jakobson 233) delle opere dell'artista fiammingo è senza dubbio il punto di partenza della nostra analisi comparatistica. È opportuno, tuttavia, che l'enfasi sulle peculiarità linguistiche e strutturali dei testi – in primo luogo per quanto concerne i concetti di "stile" e "immagine" all'interno del testo letterario, soprattutto poetico (Wellek e Warren 177-218) – venga integrata da una visione più ampia, che prenda in esame gli aspetti contestuali legati alle coordinate socio-culturali entro cui si collocano tanto le poesie di Williams quanto i dipinti di Brueghel.

* Francesca Razzi (razzi.francesca@gmail.com) è dottoranda di ricerca in Anglistica presso l'Università degli Studi "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara, dove lavora a un progetto incentrato sull'interpretazione del Rinascimento italiano nella letteratura inglese e angloamericana del XIX secolo.

¹ *Pictures from Brueghel* contiene un totale di dodici poesie ispirate a dieci opere dell'artista fiammingo realizzate tra il 1558 e il 1568, precisamente: "Self-Portrait" (dipinto erroneamente attribuito a Brueghel, in realtà opera del francese Jean Fouquet, datata al 1445 circa: il "Ritratto del buffone Gonella"), "Landscape with the Fall of Icarus," "The Hunters in the Snow," "The Adoration of the Kings," "Peasant Wedding," "Haymaking," "The Corn Harvest," "The Wedding Dance in the Open Air," "The Parable of the Blind," "Children's Games" (I-III).

² Come è noto, il genere vanta una antica e consolidata tradizione. Esempi di *ékphrasis* abbondano nelle letterature di lingue ed epoche diverse, dalla greca, alla italiana, alla inglese, soltanto per citarne alcune.



Tale prospettiva di tipo neostoricista implica che il lavoro artistico-letterario sia il risultato di una complessa rete di scambi e negoziazioni tra le diverse forze sociali coinvolte nel processo di produzione e ricezione culturale (Greenblatt 12; Bourdieu 304 e 422); dal momento che queste forze sociali sono inevitabilmente soggette ad un sistema condiviso di codificazione e decodificazione, occorre dunque considerare la categoria di “storicità” del testo (Montrose 20) quale marcatura ideologica. In quest’ottica, il focus del discorso interpretativo si sposta dall’interno all’esterno del testo, permettendo una comparazione su base non soltanto espressiva, ma anche più ampiamente culturale; ripensare la “traduzione” di Brueghel da parte di Williams, quindi, significa osservarne i sistemi sia espressivi – iconografico e verbale –, sia culturali – il Rinascimento fiammingo e il Modernismo americano.

In secondo luogo, l’orientamento verso il contesto storico e sociale entro cui si inseriscono i due tipi di opere richiede il riferimento ad approcci teorici di carattere transculturale: le variazioni diacroniche e diatopiche tra i prodotti artistici vengono riconfigurate e quasi annullate all’interno di una visione dialogica che consente la comunicazione tra epoche distanti, permettendo così di ridisegnare la mappa letteraria americana in funzione di una profondità di tipo storico e cronologico (Dimock 759).

Di conseguenza, è possibile leggere i testi di *Pictures from Brueghel* alla luce di una prospettiva transnazionale e transculturale. La “traduzione” di Williams delle opere dell’artista rinascimentale fiammingo avviene secondo modalità espressive e di rappresentazione che valicano i confini cronologici e spaziali delle opere: in questo senso, l’*ékphrasis* modernista del poeta americano si configura come strumento di “interpretazione” e di conseguente “appropriazione” dell’orizzonte culturale di Brueghel, ed è proprio in riferimento all’analogia di tipo ideologico che è possibile rileggere le inevitabili differenze formali – relative in primo luogo alla diversità di sistemi espressivi – che intercorrono tra le poesie di Williams e i dipinti di Brueghel. Tale dimensione transculturale funge così da “interpretive framework” (Pease 4), in grado di integrare i canonici approcci ermeneutici al testo letterario. Una lettura di tipo transculturale, quindi, si rivela particolarmente funzionale ai fini di un discorso di natura comparatistica, dal momento che il confronto tra due (o più) produzioni artistiche e/o letterarie non può prescindere dagli elementi extratestuali che concorrono alla costruzione di senso (Bourdieu 382) operata da ciascun lettore in ogni epoca storica.

Il confronto tra Williams e Brueghel avverrà, pertanto, ad un doppio livello – formale/testuale e contenutistico/contextuale: i testi e i relativi dipinti maggiormente significativi ai fini della nostra analisi saranno considerati come esemplari delle particolari modalità di rappresentazione artistica dal punto di vista non soltanto intersemiotico ma anche transculturale.

Occorre innanzitutto rilevare la stretta analogia che intercorre tra la poetica di Williams e l’opera di Brueghel. Sebbene l’opera e la figura di Brueghel siano state sottoposte nel corso dei decenni a differenti interpretazioni critiche, complici la scarsità e l’incertezza di fonti documentali al suo riguardo (Sellink 57), è possibile identificare alcuni tratti caratteristici dell’artista fiammingo – e che lo avvicinano al suo “traduttore” novecentesco, dal punto di vista sia tematico sia estetico (Giorcelli 1992, 271-72; Giorcelli 2011, 155-56).

Come è noto, per il poeta americano il primato dell’oggetto sull’idea (“no ideas but in things”) si colloca al centro di tutta la sua produzione, a partire dagli Anni Venti. Testi poetici come “The Great Figure” del 1921 o “The Red Wheelbarrow” del 1923 sono emblematici della forte dimensione visiva che caratterizza gli scritti di Williams, in una forte connessione tra arti figurative e letteratura tipica dell’*high Modernism* americano, sensibile agli influssi delle avanguardie portate alla ribalta già nel 1913 a New York con l’allestimento, ormai storico, dell’Armory Show.³ Williams recepisce le istanze di tipo estetico delle avanguardie (Prinz 79-84), proiettandole però sullo sfondo ben definito di un contesto tutto americano; come è stato rilevato, infatti, “Williams incorporated Cubist and Dada technique in an American idiom” (Perloff 214): l’aspetto estetico-formale viene utilizzato, ri-adattato da Williams al fine di rappresentare una realtà tipicamente americana. L’*hic et nunc* della realtà extratestuale è dunque un riferimento alla dimensione quotidiana, quasi “ordinaria” dell’esperienza umana.

³ Più comunemente conosciuta come Armory Show, la International Exhibition of Modern Art comprendeva oltre 1000 opere – divise tra pittura, scultura e arti decorative – di artisti europei e americani: tra questi, Brancusi, Duchamp, Hartley, Hopper, Kandinsky, Matisse, Picasso, Sheeler (Association of American Painters and Sculptors 71, 73-105).



Analogamente, nelle tele di Brueghel irrompe il mondo reale e concreto degli uomini intenti alle loro occupazioni quotidiane: le scene di genere dell'artista fiammingo spaziano dalle battute di caccia al lavoro nei campi, dai giochi dei bambini ai banchetti nuziali, e sono realizzate attraverso un particolare utilizzo di colori e di toni che dal punto di vista formale tende ad unirsi ad una dimensione più ampiamente funzionale – secondo un procedimento rappresentativo definito da Michael Baxandall “pictorialization (...) of social facts” (33). La scelta dei soggetti non è casuale: pittore fisicamente e ideologicamente lontano dalle corti e dalla committenza nobiliare, Brueghel è espressione “dell’umanesimo del Rinascimento nordico nel suo aspetto *erudito* ed in quello *sociale* (...) sensibile ai problemi del suo tempo” (Genaille 108)⁴. In questo senso, egli si mostra profondamente moderno e modernista, dal momento che la riflessione sui problemi del mondo a lui contemporaneo, caratterizzato da forte instabilità economica e sociale, spinge l'artista ad una visione “amara e disincantata (...). I drammi del suo tempo modificano l'idea che egli ha della natura umana e (...) ne offre una interpretazione espressionistica” (Genaille 114), in virtù di quel “grim humor” identificato proprio da Williams nelle stanze conclusive della terza e ultima parte di “Children’s Games” (Williams 1962, 14). Costante della pittura di Brueghel è infatti la vena fantastica e umoristica (simile a quella di Hieronymus Bosch), che unisce il tragico e il comico, il serio e il grottesco in un'iconografia altamente allegorica (Sellink 59-60) e al cui riguardo la “Parabola dei ciechi” costituisce uno degli esempi maggiormente significativi.

La stessa apparente dicotomia tra erudizione e sguardo sociale presente nell'opera di Brueghel viene affrontata e risolta anche da Williams. Il corrispettivo formale di questa poetica consiste in una definita modalità di rappresentazione che unisce il genere dell'*ékphrasis* alla figura retorica della sineddoche. L'*ékphrasis* di Williams è sistematicamente incentrata sui dettagli relativi sia alle azioni sia agli oggetti, come avviene già in “Portrait of a Lady” (pubblicata per la prima volta nel 1920 sulla rivista *Dial*), in cui il “ritratto” viene realizzato attraverso una raffigurazione per sineddoche volta ad isolare i dettagli della figura, scardinando le convenzioni rappresentative; il ritratto, infatti, non presenta i tratti distintivi del soggetto (cioè il volto), bensì gli arti inferiori – “thighs”, “knees”, “below / the knees”, “ankles” (Williams 1986, 129). La stessa rappresentazione per sineddoche caratterizza anche le poesie di *Pictures from Brueghel* – con riferimento particolare, come è stato osservato, a testi come “The Corn Harvest” (Giorcelli 1992, 273-74) e “Peasant Wedding” (Giorcelli 2011, 158).

In *Pictures from Brueghel*, quindi, l'utilizzo dell'*ékphrasis* è alla base dell'interpretazione williamsiana dei capolavori dell'artista fiammingo. I cinque esempi che seguono (“Landscape with the Fall of Icarus”, “Haymaking”, “The Hunters in the Snow”, “Peasant Wedding” e “Children’s Games”) mostrano chiaramente come in questa strategia retorico-traduttiva possa anche rintracciarsi uno strumento di lettura in chiave transnazionale dell'opera di Brueghel: se le peculiarità formali sono inevitabilmente divergenti a causa della diversità dei mezzi espressivi, è invece sul piano tematico ed extratestuale che si rivelano le maggiori affinità tra il poeta e il pittore. Come vedremo in dettaglio, tali affinità si presentano legate a doppio filo con le caratteristiche stilistiche dei testi tanto quanto dei dipinti.

Tra i casi maggiormente rilevanti di fusione “formale” tra erudizione e riflessione sociale, “Landscape with the Fall of Icarus”⁵ è l'opera in cui l'artista fiammingo presenta questa visione attraverso il suo sguardo ironico e disincantato. L'indifferenza del mondo dipinto da Brueghel nei confronti della mitologica caduta, relegata nell'angolo inferiore destro della tela, viene tradotta linguisticamente da Williams in termini di privazione e mancanza in relazione ad un determinato stato – cioè lo stato “dettagliato” delle azioni quotidiane nelle quali sono immersi i contadini: “a farmer was ploughing / his field / the whole pageantry // of the year was (...) / concerned / with itself // sweating in the sun”, sullo sfondo del quale “unsignificantly / off the coast / there was // a splash quite unnoticed” (Williams 1962, 4). Come segnalato dall'uso del prefisso *un-* nell'avverbio “unsignificantly” e nel participio “unnoticed”, il poeta americano traduce l'avvenimento ponendolo in antitesi con il resto della scena e rendendo così ancora più marginale il dramma del singolo (Icaro) di fronte alla comunità. Inoltre, ad un livello extratestuale più ampio, significativo appare il riferimento al momento finale del racconto mitologico, che vede l'annegamento del giovane: in un'ottica parodica e demistificatoria, un'intera cultura sembra subire emblematicamente la stessa sorte di Icaro, attraverso un rovesciamento di

⁴ Corsivi miei.

⁵ Brueghel (c): “Caduta di Icaro,” 1558.



prospettiva tipico non soltanto della pittura rinascimentale di Brueghel ma anche della poetica modernista di Williams.

In “Haymaking,”⁶ analogamente, Williams utilizza l'*ékphrasis* “per sineddoche” come mezzo per riflettere sulla questione della rappresentazione artistica, in prospettiva diacronica: “The living quality of / the man’s mind / stands out // and its covert assertions / for art, art, art! / painting // that the Renaissance / tried to absorb” (Williams 1962, 8); nella poesia, il Rinascimento di Brueghel prende le forme di un “(...) wheat field / over which the / wind played // men with scythes tumbling / the wheat in / rows // the gleaners already busy” sul lato sinistro del quadro. Anche in questo caso, quindi, la “traduzione” di Williams oltrepassa il versante strettamente espressivo e si pone su un piano transculturale di connessione tra dimensione dell’esperienza quotidiana ed erudizione artistica. Quest’ultima, inoltre, costituisce un ulteriore aspetto caratterizzante la pittura dell’artista fiammingo: l’ispirazione che egli trae dai maestri italiani quattro-cinquecenteschi, dai quali però si discosta apportando innovazioni soprattutto dal punto di vista ermeneutico e ideologico. Il Rinascimento “nordico” di Brueghel si rivela più “drammatico” rispetto a quello italiano fiduciosamente classicheggiante, portavoce di un “Rinascimento dell’antichità” (Settis 54), in cui l'*auctoritas* del mondo greco-romano funge da saldo repertorio stilistico e tematico (Settis 58), da vero e proprio paradigma interpretativo. Infatti, come Williams dichiara in “The Adoration of the Kings”, Brueghel crea “(...) a scene copied we’ll say // from the Italian masters / but with a difference / the mastery // of the painting / and the mind *the resourceful mind* / that governed the whole // *the alert mind*” (Williams 1962, 6).⁷

L'*ékphrasis* sembra invece spostarsi verso il polo formale dell’immagine in “The Hunters in the Snow,” “Peasant Wedding” e “Children’s Games.” Sebbene ugualmente incentrate sulla consueta dimensione sociale che caratterizza l’opera di Brueghel, in queste tre poesie Williams utilizza la sineddoche in maniera più ampia, cioè quasi accumulando quei dettagli riferiti ad azioni e oggetti presenti in numero inferiore in “Landscape with the Fall of Icarus” e “Haymaking.”

La scena invernale di “The Hunters in the Snow”⁸ viene descritta attraverso le immagini delle montagne innevate sullo sfondo, dei cacciatori che conducono la loro muta di cani di ritorno dalla battuta di caccia, dell’insegna della locanda di fronte alla quale due donne sono intente a governare il fuoco, dei pattinatori sul ghiaccio ai piedi della collina, della siepe in primo piano resa spoglia dalle intemperie della stagione:

The over-all picture is winter
icy mountains
in the background the return

from the hunt it is toward evening
from the left
sturdy hunters lead in

their pack the inn-sign
hanging from a
broken hinge is a stag a crucifix

between his antlers the cold
inn yard is
deserted but for a *huge bonfire*

that flares wind-driven tended by
women who cluster
about it to the right beyond

⁶ Brueghel (d): “Fienagione,” 1565.

⁷ Corsivi miei.

⁸ Brueghel (b): “Cacciatori nella neve,” 1565.



the hill is a pattern of skaters
Brueghel the painter
concerned with it all has chosen

a winter-struck bush for his
foreground to
complete the picture (Williams 1962, 5)⁹

L'enfasi sulla dimensione iconografica si traduce in questo caso in un'*ékphrasis* per sineddoche con accumulazione dei particolari inerenti ad elementi del paesaggio ("icy mountains" sullo sfondo, "a winter-struck bush" in primo piano), oggetti ("the inn sign / hanging from a / broken hinge", "a huge bonfire // that flares wind-driven" entrambi sul lato sinistro della tela) e persone in azione ("study hunters // lead in their pack", "women who cluster / about it" sulla sinistra, "a pattern of skaters" sulla destra).

Un procedimento analogo può essere riscontrato anche in "Peasant Wedding."¹⁰ Qui la simultaneità di immagini – tradotte linguisticamente da Williams anche attraverso l'uso di una sintassi ricca di enjambement che crea un effetto quasi straniante di scomposizione e ricomposizione dell'oggetto rappresentato, tipico delle avanguardie artistiche moderniste – rende la complessità e l'abbondanza dei dettagli che caratterizzano il dipinto di Brueghel:

Pour the wine bridegroom
where before you the
bride is enthroned her hair

loose at her temples a head
of ripe wheat is on
the wall beside her the

guests seated at long tables
the bagpipers are ready
there is a hound under

the table the bearded Mayor
is present women in their
starched headgear are

gabbing all but the bride
hands folded in her
lap is awkwardly silent simple

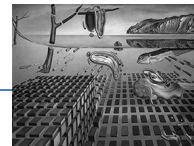
dishes are being served
clabber and what not
from a trestle made of an

unhinged barn door by two
helpers one in a red
coat a spoon in his hatband (Williams 1962, 7)

I particolari della scena si concentrano soprattutto sulle azioni e sulle caratteristiche dei personaggi: la tavolata è composta da numerosi ospiti ("the // guests seated at long tables / the bagpipers are ready," "the

⁹ Corsivi miei.

¹⁰ Brueghel (a): "Banchetto nuziale," 1568.



bearded Mayor / is present women in their / starched headgear are // gabbing all”), mentre la sposa, “her hair // loose at her temples,” quasi sembra distaccarsi dalla generale atmosfera di festa (“Hands folded in her / lap is awkwardly silent”). Completano il quadro gli altri elementi sui quali si sofferma lo sguardo di Williams: i fasci di grano alle spalle dei convitati, il cane che fa capolino da sotto la tavola (sul lato destro della tela), i piatti trasportati sul portone del fienile adibito a vassoio, la giacca rossa e il cucchiaino infilato nel copricapo del garzone in primo piano a destra.

“Children’s Games,”¹¹ infine, si rivela il testo con la maggiore densità di dettagli – in tal senso, il corrispondente dipinto di Brueghel si presta agevolmente ad una trasposizione verbale di questo tipo. La movimentata ricchezza della scena offerta dall’artista è notevole: in essa, dove “everything / is motion” (Williams 1962, 12), sono presenti diversi tipi di giochi o attività in cui sono coinvolti i numerosi soggetti rappresentati. Tuttavia, e in modo quasi paradossale, a questa abbondanza di tipo “formale” viene associata una più intensa carica simbolica: come dichiara lo stesso Williams, Brueghel è abile nel cogliere l’essenza del dramma umano in tutta la sua tragicomicità – “Brueghel saw it all / and with his grim // humor faithfully / recorded / it” (Williams 1962, 14). Da autentico uomo rinascimentale, il pittore fiammingo percepisce e cattura la complessità della natura umana – immutabile nello spazio e nel tempo in tutta la sua vanità¹² – creando “un umoristico universo capovolto dove non c’è posto per la vera sapienza” (Genaille 110).

L’incipit della poesia offre una panoramica sulla scena: “This is a schoolyard / crowded / with children // of all ages near a village / on a small stream / meandering by” (Williams 1962, 12); subito, tuttavia, l’occhio di Williams si sposta dal generale al particolare, mettendo a fuoco la varietà delle azioni dei ragazzini impegnati nei loro giochi in cortile. La prima parte della poesia prosegue infatti soffermandosi sui gruppi che mettono in scena i sacramenti del matrimonio e del battesimo (“a play wedding a / christening”), nonché sul singolo soggetto che grida in un barile vuoto (“hollering / into / an empty hogshead”). Successivamente, la seconda parte (Williams 1962, 13) si apre con l’immagine delle bambine che fanno ruotare le proprie gonne (“Little girls / whirling their skirts about”), proseguendo con i piccoli gruppi intenti al gioco delle trottole (“tops pinwheels / to run in the wind with / or a toy in 3 tiers to spin // with a piece of twine”) e della mosca cieca (“blindman’s-buff”), altri soggetti in equilibrio sui trampoli (“stilts / high and low”), sulle travi e a testa in giù (“bowls hanging by the knees // standing on your head”); e ancora, chi paga pegno passando tra le gambe scalcianti dei compagni (“run the gauntlet / a dozen on their backs // feet together kicking / through which a boy must pass”), chi gioca con il cerchio (“roll a hoop”) e chi con i mattoni (“construction / made of bricks”). Infine, la terza e ultima sezione della poesia (Williams 1962, 14) presenta le immagini di combattimenti (“and games to drag // the other down”), svolti anche con l’utilizzo di finte armi (“blindfold / to make use of // a swinging / weight / with which // at random / to bash in the / heads about // them”). Se da un lato il dipinto di Brueghel si presta per natura ad un tipo di traduzione caratterizzata dalla ridondanza di dettagli, dall’altro, tuttavia, Williams sceglie soltanto alcune scene, ritagliandole dallo sfondo e ponendole in primo piano agli occhi dello spettatore/lettore; in questo modo, esse assumono una valenza simbolica forse maggiore rispetto al “testo di partenza” – o, almeno, sottolineano con più decisione lo stretto nesso tra la dimensione stilistica (l’impiego della strategia retorica della sineddoche) e quella tematica (la riflessione morale e sociale).

In *Pictures from Brueghel* Williams presenta una galleria d’arte in miniatura; ciononostante, egli non si limita ad inserirsi all’interno della consolidata tradizione letteraria efrastica. Utilizzando le forme espressive e i linguaggi d’avanguardia che caratterizzano il Novecento modernista, Williams ricostruisce l’opera di Brueghel per mezzo di un’*ékphrasis* per sineddoche che si concentra sui dettagli dei dipinti, allo stesso tempo mettendo in luce le peculiarità del pittore rinascimentale fiammingo, amaramente ironico nel suo bilanciarsi tra riflessione artistica e sguardo sociale. Forma e contenuto si uniscono – piuttosto che separarsi nettamente – nell’operazione di traduzione del poeta americano. D’altra parte, è lo stesso autore a

¹¹ Brueghel (e): “Giochi di bambini,” 1560.

¹² A tal proposito, e alla luce di questa prospettiva transculturale, una analoga riflessione aveva già legato un autore americano al Rinascimento europeo. Si pensi, infatti, a Edgar Allan Poe che, nei versi conclusivi della poesia “The Conqueror Worm” (1843) – contenuta in seguito anche nel racconto “Ligeia” (1845) –, allude alla scena dell’*Hamlet* shakespeariano in cui la riflessione sul destino umano da parte del tormentato protagonista prende le forme grottesche di “Lady Worm” (atto V, scena 1): “That the play is the tragedy, ‘Man,’ / And its hero the Conqueror Worm” (Poe 326).



sottolineare la sostanziale analogia di base che lega le due modalità espressive della pittura e della poesia (Giorcelli 1988, 200): immagini e testo si fondono in un'unica entità, sulla cui natura è opportuno che si indaghi oltrepassando i tradizionali criteri interpretativi quasi interamente orientati al versante strutturale delle opere. L'unione tra i livelli formale/testuale e contenutistico/contextuale permette di considerare *Pictures from Brueghel* un caso di traduzione insieme semiotica e culturale; alla luce di questa prospettiva transnazionale è possibile anche una ricontestualizzazione dell'opera stessa (tradizionalmente ritenuta secondaria rispetto alle prime raccolte già citate e a Paterson, pubblicato tra il 1946 e il 1958), che contribuisce a ridefinire il canone a un tempo dell'autore e del panorama letterario americano del XX secolo.

Opere Citate

- Association of American Painters and Sculptors. *Catalogue of International Exhibition of Modern Art*. New York: Vreeland Advertising Press, 1913.
- Baxandall, Michael. "Art, Society, and the Bouguer Principle." *Representations* 12 (1985): 32-43.
- Bourdieu, Pierre. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. 2005. Milano: Il Saggiatore, 2013.
- Brueghel, Pieter il Vecchio. "Banchetto nuziale." *Kunsthistorisches Museum Wien*.
<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=330>. Visitato il 05/02/2016. (a)
- . "Cacciatori nella neve." *Kunsthistorisches Museum Wien*.
http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=327&image=GG_1838.jpg. Visitato il 05/02/2016. (b)
- . "Caduta di Icaro." *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*.
<http://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-i-bruegel-la-chute-dicare?letter=b&artist=bruegel-brueghel-pieter-i-1>. Visitato il 05/02/2016. (c)
- . "Fienagione." *Lobkowitz Palace Museum*.
http://www.lobkowitz.cz/data/thumb17_image_1301931918.99.jpg. Visitato il 05/02/2016. (d)
- . "Giochi di bambini." *Kunsthistorisches Museum Wien*.
http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=321&image=GG_1017_2468.jpg. Visitato il 05/02/2016. (e)
- Cuddon, John Anthony. "Ekphrasis/ecphrasis." *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 1992. London: Penguin, 1999.
- Dimock, Wai Chee. "Deep Time: American Literature and World History." *American Literary History* 14 (2001): 755-75.
- Genaille, Robert. *La pittura nei Paesi Bassi: da Van Eyck a Bruegel*. Milano: Electa, 1961.
- Giorcelli, Cristina. "William Carlos Williams' Painterly Poems: Two Pictures from a Bruegel." *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 4.1 (1988): 200-08.
- . "Una parte per il tutto: 'The Corn Harvest' di William Carlos Williams." *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne*. A cura di Vita Fortunati. Vol. 2. Ravenna: Longo, 1992. 271-81.
- . "W. C. Williams e Pieter Bruegel, Il Vecchio: 'Peasant Wedding'." *Metamorfosi: Continuità e discontinuità nelle culture americane*. A cura di Cristina Giorcelli e Ettore Finazzi-Agrò. Roma: Loffredo, 2011. 155-73.
- Greenblatt, Stephen. "Towards a Poetics of Culture." *The New Historicism*. A cura di Harold Aram Veenser. New York: Routledge, 1989. 1-14.
- Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation." *On Translation*. A cura di Reuben Arthur Brower. Cambridge: Harvard University Press, 1959. 232-39.
- Montrose, Louis A. "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture." *The New Historicism*. A cura di Harold Aram Veenser. New York: Routledge, 1989. 15-36.
- Pailler, Alain. "Tableaux d'après Bruegel de William Carlos Williams: Représentation ou recreation?" *La Licorne* 35 (1995): 175-89.
- Pease, Donald E. "Introduction: Re-mapping the Transnational Turn." *Re-Framing the Transnational Turn in American Studies*. A cura di Winifred Fluck, Donald E. Pease, John C. Rowe. Hanover: Dartmouth College University Press, 2011. 1-46.



- Perloff, Marjorie. "The Avant-garde Phase of American Modernism." *The Cambridge Companion to American Modernism*. A cura di Walter Kalaidjian. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 195-217.
- Poe, Edgar Allan. *The Collected Works of Edgar Allan Poe*. A cura di Thomas Ollive Mabbott. Vol. 1. Cambridge: Harvard University Press, 1969.
- Prinz, Jessica. "Betwixt and Between': Duchamp and Williams on Words and Things." *William Carlos Williams Review* 28 (2008): 79-100.
- Scott, Grant F. "Copied with a Difference: Ekphrasis in William Carlos Williams' *Pictures from Brueghel*." *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 15.1 (1999): 63-75.
- Sellink, Manfred. "'The very lively and whimsical Pieter Brueghel': Thoughts on His Iconography and Contexts." *Pieter Bruegel the Elder: Drawings and Prints*. A cura di Nadine M. Orenstein. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001. 57-65.
- Settis, Salvatore. *Futuro del "classico"*. Torino: Einaudi, 2004.
- Wellek, René e Austin Warren. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1949.
- Williams, William Carlos. *Pictures from Brueghel and Other Poems*. New York: New Directions, 1962.
- . *The Collected Poems of William Carlos Williams, 1909-1939*. A cura di A. Walton Litz e Christopher MacGowan. Vol. 1. New York: New Directions, 1986.