

W. C. WILLIAMS: "VIEW BY COLOR PHOTOGRAPHY ON A COMMERCIAL CALENDAR"

Cristina Giorcelli*

Il saggio presenta un'analisi ravvicinata di una poesia che, dichiaratamente, si basa sulla fotografia a colori del panorama di una cittadina svizzera, visto dal poeta statunitense William Carlos Williams in un calendario commerciale ("View by Color Photography on a Commercial Calendar"), vale a dire, non in una fotografia artistica, scattata da un celebre fotografo, ma in una fotografia del tutto comune, senza particolari pregi, di un anonimo fotografo, e, tuttavia, fedele al reale. Va ricordato che, per tutta la vita, William Carlos Williams si interessò alla fotografia e fu amico di celebri fotografi: da Alfred Stieglitz a Charles Sheeler, tra gli altri. Williams apprezzava della fotografia il fatto che, perlopiù, essa non mente, in quanto, perlopiù, riproduce il reale con grande precisione. Questa fedeltà ricorda da vicino il motto che sintetizza il credo di Williams: "No ideas but in things", vale a dire, non c'è arte senza stretta connessione con le "cose" del mondo. In questa poesia gli elementi che Williams sottolinea del paesaggio che la fotografia gli restituisce sono quelli che, in quel momento della sua vita, erano molto importanti per lui: la chiesa e i fiori, vale a dire, rispettivamente, da un lato la dimensione spirituale e, dall'altro, la dimensione terrestre. Sostanzialmente agnostico, soprattutto negli ultimi anni (da qui, il significato imprescindibile del calendario), Williams considerò positivamente la misericordia della Chiesa Cattolica, mentre, come sempre aveva fatto nel corso della sua carriera, celebrò, una volta di più, la generosità e l'autenticità della natura. In entrambe queste realtà egli vide la bellezza che poteva salvare sé stesso e tutti gli esseri umani.

Parole chiave: William Carlos Williams, "A View by Color Photography on a Commercial Calendar", religione, natura

W. C. Williams: "A View by Color on a Commercial Calendar"

The present essay presents a close analysis of a poem that is explicitly based on the color photograph of the panorama of a small Swiss town, as seen by the American poet William Carlos Williams in a commercial calendar ("View by Color Photography on a Commercial Calendar"), that is, not in an artistic photograph, taken by a famous photographer, but in a completely ordinary photograph, without particular merit, by an anonymous photographer, and that, nevertheless, had the advantage of being faithful to reality. It should be remembered that, throughout his life, William Carlos Williams was interested in photography and was friends with famous photographers: from Alfred Stieglitz to Charles Sheeler, among others. Williams appreciated about photography the fact that, for the most part, it does not lie, in that, for the most part, it reproduces reality with great accuracy. This fidelity closely resembles the motto that sums up Williams' credo: "No ideas but in things," that is, there is no art without a close

* Università Roma Tre.

connection to the “things” of the world. In this poem, the elements that Williams emphasizes in the landscape that photography returns to him are those that, at that time in his life, were very important to him: the church and the flowers, that is, the spiritual and the earthly dimensions, respectively. Substantially agnostic, especially in his later years (hence, the inescapable significance of the calendar), Williams appreciated the mercy of the Catholic Church, while, as he had always done throughout his career, he celebrated, once again, the generosity and authenticity of nature. In both of these realities he saw the beauty that could save himself and all human beings.

Keywords: William Carlos Williams, “A View by Color Photography on a Commercial Calendar”, religion, nature

*I found in what I had written the verbal images that
enhanced, and enlarged upon, the photograph.*
(Wright Morris 18)

Premessa

William Carlos Williams (1893-1963) – nato e vissuto a Rutherford (New Jersey) – fu un maestro di poesia e un appassionato intenditore di pittura. Amico dei più grandi innovatori delle arti visive del suo tempo nel suo paese – da Marsden Hartley (1877-1943), a Charles Demuth (1883-1935), a Charles Sheeler (1883-1965)¹ –, Williams fu anche un amante della fotografia: la nuova arte che, a New York, aveva trovato in Alfred Stieglitz (1864-1946) il suo straordinario promotore, anche grazie alla galleria da lui fondata al numero 291 della Quinta Strada: “Little Galleries of the Photo-Secession”². Con questa iniziativa e con la pubblicazione della rivista *Camera Work*, Stieglitz aveva interessato molti giovani dell’area newyorchese (ma non solo), ansiosi di immettere una ventata di novità nell’arte statunitense³. Stieglitz aveva capito che la fotografia rappresentava una di queste novità, dal momento che, rispetto alla pittura, aveva una caratteristica solo sua: «its ability to record elements of the visual world with a sharpness of outline and accuracy of detail unattainable to the painter» (Dijk-

1 La perizia di Sheeler, pittore e fotografo, si manifestava soprattutto nella rappresentazione di architetture: fu ingaggiato perfino dalla Ford per ritrarre i suoi stabilimenti. Sheeler immortalò anche Williams in una delle sue celebri fotografie in bianco e nero.

2 Nella sua autobiografia Williams dichiara di aver conosciuto Stieglitz solo intorno al 1925 (1951, 236). Ma, giustamente, Dijkstra contesta una tale affermazione (86).

3 Di grande impatto per questi artisti fu anche l’“Armory Show”, che mise in mostra i grandi artisti europei contemporanei (da Duchamp a Matisse a Cézanne, tra gli altri) e si aprì in Lexington Avenue a New York nel 1913. Non organizzata direttamente da Stieglitz, questa grande mostra fu realizzata, però, da artisti che frequentavano la sua galleria.

stra 91-92). I pittori, che, come i fotografi (definiti Pittorialisti), in quegli anni cercavano di rappresentare le forme e il dinamismo della loro realtà (dalle fabbriche alle sale da ballo) con assoluto rigore e nei più minuti particolari furono chiamati Precisionisti.

Per parte sua, Williams, medico di professione, fu indotto – oltre che da questi artisti con cui intratteneva costanti rapporti – anche dalla sua deontologia a prestare grande attenzione sia ai suoi pazienti, sia al mondo che lo circondava: quello che chiamò il suo "local" da presentare nelle sue opere con la massima esattezza visiva e linguistica in tutta la sua autenticità e verità. Dal punto di vista della scrittura, egli mise in pratica i precetti imagisti del suo estimatore, Ezra Pound, quali, per esempio: «Use no superfluous word, no adjective, which does not reveal something» e «the natural object is always the *adequate* symbol. Go in fear of abstractions» (201). Precetti che, non dissimili da quelli degli artisti visivi, Williams seguì fedelmente durante tutto il corso della sua lunga carriera poetica, fino alla sua opera epica, in cinque libri (1946-1958), imperniata sulla città del New Jersey, vicina alla sua, che, grazie alle acque delle sue cascate, aveva avuto un importante passato industriale⁴: *Paterson*.

Con tali propositi come linee guida, è chiaro che Williams non poteva non amare la fotografia, l'arte che viene considerata come quella che "non mente"⁵ e in cui l'occhio è di ineludibile importanza: quello umano e quello della macchina fotografica, dal momento che «what is seen, felt, and therefore experienced, determines the meaning of life» (Dijkstra 101). Dell'occhio di Williams, così capace di cogliere immediatamente il particolare significante e di individuare l'asse portante delle opere visive su cui si soffermava, il celebre critico Kenneth Burke aveva osservato: «There is the eye and there is the thing upon which the eye alights; while the relationship existing between the two is a poem» (197).

Quanto alle tematiche delle sue poesie, dei suoi racconti, delle sue opere teatrali e dei suoi romanzi, va ricordato che caratteristica specifica di Williams fu il suo amore per le bellezze naturali (botaniche e faunistiche) del suo territorio. In particolare, egli scrisse ben 36 poesie dedicate ai fiori che vi crescono – come il suo amico pittore Demuth, che spesso usò la tecnica dell'acquerello per dipingerli⁶ –, di cui una perfino incentrata sulle viole gialle (native proprio della

4 Nel diciannovesimo secolo, Paterson era stata al centro dell'industria della seta.

5 Anche se, facendo seguito a questa affermazione, il sociologo e fotografo Lewis Hine ha voluto controbattere che, tuttavia, "i bugiardi possono fotografare"! (1980, 110).

6 A Demuth Williams dedicò la sua raccolta *Spring and All* (1923) e la poesia "The Crimson Cyclamen" (1936). Anche la poesia di Williams "Daisy" (1921) fu molto probabilmente ispirata dall'acquerello di Demuth: "Daisies" (1918) e la poesia "Still Lives" (1961) dall'acquerello di Demuth "Narcissi" (1917). A sua volta, a Williams Demuth dedicò il *poster-portrait* intitolato: *I*

costa orientale degli Stati Uniti)⁷. Dopo il pensionamento, ogni giorno con la moglie (dal nome floreale: Florence/Flossie) trascorreva le mattinate a prendersi cura del loro giardino, esaminando la vegetazione con vigilante cura e dedizione.

Occorre anche specificare che, nell'ultimo periodo della sua vita, afflitto da varie infermità (crisi cardiache e depressive), Williams sovente si soffermò sul tema della fede e, benché fondamentalmente agnostico, si avvicinò al Cattolicesimo della madre⁸, cui era stato molto legato. In una delle sue ultime raccolte, *The Desert Music* (1954), egli scrisse perfino una sorta di preghiera dedicata alla Madonna: "For Eleanor and Bill Monahan". Già in età matura, peraltro, egli aveva manifestato il suo interesse per questa religione in una poesia, "The Catholic Bells" (1935), in questi termini: «Though I'm no Catholic/I listen hard when the bells/in the yellow-brick tower/of their new church/ring» (1986, 470). Possiamo affermare che, in questi versi e in quelli che seguono, viene rimarcata la sua distanza da, ma anche la sua propensione per, il Cattolicesimo⁹.

Ciò premesso, non stupisce che non molti anni prima di morire, il poeta abbia scritto la poesia, "View by Color Photography on a Commercial Calendar"¹⁰, in cui, grazie ad una fotografia, la natura e la religione vengono celebrate, intrecciandosi.

Analisi

"View by Color Photography on a Commercial Calendar"

The church of Vico-Morcote
 in the Canton Ticino
 with its apple blossoms
 is beautiful
 as anything I have ever seen
 in or out of
 Switzerland.
 The beauty of holiness
 the beauty of a man's anger
 reflecting his sex

9

Saw the Figure 5 in Gold (1928).

7 Si veda (Giorcelli 2022).

8 La madre di Williams, Raquel Helena Hoheb, di origine ebraica, era portoricana e cattolica, mentre il padre, nato in Inghilterra, ma cresciuto negli Stati Uniti, era unitariano.

9 Anche se il suo funerale fu officiato da un ministro unitariano.

10 Questa poesia fu pubblicata, prima, nella *Chicago Review* (1954) e, poi, nella raccolta *Journey to Love* (1955).

generale, ripresa con una macchina fotografica da un luogo sopraelevato e, alcuni particolari, molto da vicino – “from a height/or/close to the camera” (vv. 14-16). Di solito, la veduta panoramica di un luogo non presenta la popolazione che vi vive: lontano da ogni tipo di trambusto, il silenzio sembra avvolgere la natura e le opere dell’uomo che vi appaiono. Spesso nulla sembra turbare ciò che la “vista” offre: a volte, non ci sono neppure uccelli che screziano il cielo e, se c’è una distesa di acqua, le onde sono leggere per non turbarla. È il regno di una sostanziale immobilità, anche se l’idea che “la vista” vuole suggerire (specie nelle fotografie turistiche) non è di morte, ma di pace, in cui temporaneamente riposare per rinfrancarsi e, poi, ricominciare con lena. Non a caso, peraltro, in mitologia il sonno ristoratore e la morte sono gemelli!

Il titolo ci informa anche che si tratta di una fotografia a colori, pubblicata in un calendario promosso da una azienda (forse, data la professione di Williams, si tratta di una azienda farmaceutica?). Poiché nessun colore viene esplicitato nella poesia, il fatto che l’immagine sia a colori (e patinata?) serve, da un lato, a sottintendere che è luminosa (e lucida?) e, dall’altro, grazie alle varie tonalità che la poesia indirettamente suggerisce (dal bianco-grigio della chiesa di pietra, al rosa pallido dei fiori di melo, all’azzurro delle acque del lago, al grigio delle montagne), a sollecitare, come mostra Kristeva (1980)¹¹, emozioni in chi la guarda. In questo caso, i tenui colori pastello inducono appropriatamente a riflessioni pacate¹². Il fatto, poi, che il titolo ci informi che l’immagine si trova in un calendario non è di secondaria importanza: il calendario, appeso ad un muro o posato su un mobile, è un ineludibile misuratore del tempo nella vita di ogni essere umano. Scandendo l’anno in mesi e giorni, nonché nei paesi cattolici fornendo, sovente e giornalmente, i nomi dei santi e dei martiri cui ispirarsi e da onorare, il calendario, mentre serve ad appuntare ed a ricordare gli impegni, segnala il passare del tempo con le sue gioie e le sue traversie e, indirettamente, l’assottigliarsi, il venir meno, della vita. Il calendario è, quindi, sotterraneamente, nella sua astrattezza apparentemente solo numerica, un quotidiano *memento mori*. Infine, nel precisare che si tratta di un calendario “commerciale”, il poeta vuole anche far intendere che la fotografia a colori su cui si sofferma non è necessariamente un’opera d’arte, attentamente eseguita da un autore di fama, ma, probabilmente, un prodotto di serie ad opera di un fotografo anonimo e, quindi, di non grande pregio artistico. Il risultato, tuttavia, è una visione di bellezza naturale (v. 4) e di possibile serenità interiore, che si apre davanti agli

11 «Color is not zero meaning: it is excess meaning through instinctual drive» (220).

12 Come aveva scritto Kandinsky in un libro, *Concerning the Spiritual in Art*, che certamente Williams conosceva: «gray is silent and motionless, being composed of two inactive colors» (12). A questo proposito si veda Paul Cappucci (2015).

occhi del poeta. Grazie alla fotografia, scattata in un "assolato pomeriggio di primavera" (vv. 44-46), la poesia esplicita, parola dopo parola, particolare dopo particolare, perché.

Un grande autore statunitense – per tanti versi un precursore, che oggi ci appare come un antesignano perfino del cosiddetto *photo-text*¹³ – così si esprime nel 1907 circa "gli oggetti" e i "luoghi" che descriveva in un suo libro di viaggio:

objects and places, coherently grouped, disposed for human use and addressed to it, must have a sense of their own, a mystic meaning proper to themselves to give out: to give out, that is, to the participant at once so interested and so detached to be moved to a report of the matter (James 273).

Henry James non abbina al testo la fotografia, ma è convinto che ci sia un senso "mistico" (nel senso laico di etico, che tocca le profondità della coscienza morale) da mostrare al pubblico in ciò che, messo "ragionevolmente" e – aggiungiamo noi – precisamente insieme "per l'uso" e "a beneficio" dell'essere umano, egli *vede* ed espone. James sembra, così, alludere alla necessità anche di *far vedere* ciò che la scrittura accuratamente (con grande attenzione e grande oggettività) svela, mentre ne testimonia la verità. La macchina fotografica, in effetti, secondo Sontag, offre «a grammar and, even more importantly, an ethics of seeing» (3), mentre i suoi scatti sono «inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy» (23). Niente di più jamesiano – nel richiedere massima cura e totale scrupolo di fronte al reale, sia esso concreto, psicologico o metaforico – si potrebbe reperire se non in un tale strumento e nei risultati che produce. Rispetto all'affermazione di Morris, qui riprodotta in esergo, tuttavia, James non crede che le immagini verbali si debbano limitare a *potenziare* ("to enhance") le immagini visive, ma che sia compito precipuo dello scrittore *estrarre* ("to give out") il significato che gli oggetti/luoghi posseggono. In altre parole, James assegna allo scrittore un compito più di scandaglio oggettivo che di sviluppo ("to enlarge upon") soggettivo.

Ed è proprio il significato "mistico" (come per James, nel senso laico di "profondo") che il luogo ispira a Williams ad indurlo ad attribuire a ciascun elemento presente nella immagine le parole che seguono, le quali traspongono in linguaggio il *significato* di ciò che la fotografia a colori (la vista cromatica) gli mostra, andando oltre i *photo-texts* di Morris, in cui «le parole descrivono il mondo cui le fotografie alludono» (Bunnell 125)¹⁴.

13 Questo termine fu inventato dallo scrittore e fotografo Wright Morris (1910-1998).

14 Secondo Knoll, tuttavia, le cose che sceglieva di fotografare possedevano anche per Morris «a holy meaning they seek to give out» (Knoll 148). Da notare sia in James, sia in Knoll, l'uso dello stesso verbo: "to give out".

Poiché la poesia (di 16 strofe e 48 versi) ha un tono meditativo, la strofa impiegata è quella inventata da Williams: la strofa triadica con il “piede variabile”, che, mentre trae ispirazione da quella dantesca¹⁵, è disposta a scala, in modo segmentato, sulla pagina. Una tale sistemazione delle parole ne sottolinea, da un lato, gli *enjambement*, che acquistano, così, risalto e significato, e, dall’altro, ne minimizza, in modo, per così dire, morbido (l’occhio non torna bruscamente a capo), la «syntactic irregularity» (Hofstadter 455).

Nei primi due versi il poeta informa sul soggetto generale della fotografia a colori: una cittadina, Vico Morcote, nel Canton Ticino, Svizzera¹⁶. E il tono è meditativo perché la mente del poeta – nella nostra interpretazione – va per analogia alla sua cittadina, Rutherford, nel New Jersey, U.S.A.¹⁷ Molto più piccolo di Rutherford¹⁸, Vico Morcote¹⁹ sembra possedere (come Rutherford) tutto ciò di cui la vita di un poeta si nutre: la bellezza della natura e la pace. E mentre i primi due versi oggettivizzano questo “local”, la poesia gli fa gradualmente prendere coscienza dello scorrere del tempo, insieme alla consapevolezza che tutto ha una sua ragione d’essere, una sua finale realizzazione. In modo analogo al suo “local” (così variamente da lui celebrato per tutta la vita), egli canta questo svizzero, perché chiesa, alberi, lago, montagne, sono belli ed esisteranno ben al di là del tempo consentito al singolo individuo, il quale è tenuto, peraltro, a capirne e a lodarne, secondo le sue capacità, la bellezza e il valore.

Il primo elemento di questa località che il poeta menziona è “the church” (v. 1). In effetti – guardando la fotografia postata oggi su internet – la chiesa si staglia su tutti gli altri edifici. Nel prosieguito, il poeta vi ritorna altre tre volte, specificando che si tratta di “a little stone church” (v. 13), di “a small church” (v. 37), e, infine, di “an ancient church” (v. 39). Mentre nei primi tre casi, per enfatizzarne l’importanza, la chiesa si trova nel primo verso delle tre strofe triadiche in cui compare (prima, quinta e tredicesima), nel quarto e ultimo caso (ancora strofe tredicesima), la chiesa appare nel terzo verso, seguita – dopo l’*enjambement* con trattino e l’inciso – da “abandoned” (v. 41) (al secondo verso della

15 Williams implicitamente ammise che, per una tale versificazione, fu ispirato da Dante: «Dante was a craftsman of supreme skill, his emphasis upon a triple unity is an emphasis upon structure» (1954, 206).

16 Nel 1897-1899, con il fratello, Williams aveva studiato in Svizzera e, poi, tornò in questo paese con la moglie nel 1924.

17 Ci sono altre due specificazioni geografiche e amministrative che, nelle loro rispettive diversità, accomunano le due cittadine: Vico Morcote si trova nel distretto di Lugano e Rutherford si trova nella Contea di Bergen.

18 Rutherford oggi conta 20.000 abitanti.

19 Vico Morcote oggi conta 400 abitanti.

strofa quattordicesima). Quindi, in questo quarto caso si tratta di un finale di terzina che porta con sé una coda, così da far risaltare il significato sia della chiesa in sé, sia dello stato sociale e religioso in cui si trova. Infatti, mentre nel primo caso ne troviamo solo l'annuncio e nel secondo e nel terzo i versi ci forniscono dati che pertengono alla dimensione ed al materiale di cui la chiesa è costituita e, quindi, danno una certa tridimensionalità all'edificio, il quarto caso ci informa della sua storia: si tratta di una chiesa "antica"²⁰, che ha, cioè, un lungo passato, sebbene appaia ora "trascurata", in disuso. Benché nella "vista" da cui la poesia trae ispirazione – come succede di solito – non sia incluso alcun abitante della cittadina, poiché per tre volte Williams insiste sui "fiori dell'albero di melo" (vv. 3, 17, 36) che cresce presso la chiesa e tutto sembra essere implicitamente al suo posto, lindo e rigoglioso, il/la destinatario/a viene indotto/a a concludere che la chiesa non sia propriamente "abbandonata", ma, piuttosto, non frequentata. E questo, forse, perché, nella fotografia, il portone di ingresso è chiuso o, forse, perché la religione non ha più la centralità di un tempo nella vita dei suoi attuali abitanti. Si può, allora, istituire un parallelismo tra la chiesa e il poeta, che, anziano e malato, da un lato, sa di non essere stato un uomo propriamente di fede (se non, negli ultimi anni, di fede come desiderio) e, dall'altro, poiché non è più un membro attivo e partecipe della sua comunità, sa anche che egli è, ormai, per molti versi, chiuso al mondo.

Mentre, dunque, i primi due versi oggettivizzano questo "local", il seguito della poesia conferma l'autore nella convinzione che il luogo sia impregnato di bellezza e, specificamente, della "bellezza della santità" (v. 8). Una santità che si trova non nella perfezione astratta, ma, secondo il credo di Williams (e, dal punto di vista linguistico, secondo quello di Pound), nell'autenticità, nella unicità e, quindi, nella validità di ogni "cosa"²¹ (anche della parola) e momento della vita: perfino quando si manifesta la furia ("anger", vv. 9-11) dell'uomo o della donna, in tutta la loro carnalità. Se, dopo il riferimento all'impetuosa sessualità umana, il successivo "mountainous" (v. 12) può sconcertare perché rimanda al freddo, alla durezza ed alla impervietà degli alti rilievi terrestri, da un lato, le montagne sono un dato realistico del panorama, visto che incombono sulla cittadina, e, dall'altro, la "santità" è un percorso difficile, irto e scosceso, da compiere. Il poeta sa bene, ormai, che nulla di veramente bello si capisce e si ottiene senza fatica, senza sforzo. Poiché, tuttavia, egli sa anche che l'uomo deve cogliere e accogliere tutto ciò che la realtà, nella sua grande ricchezza, gli presenta, alla montagna abbina il sottostante "lago" (v. 18), non per contrapporli, ma, anzi, per eviden-

20 Le religioni praticate a Vico Morcote sono quella cattolica e quella protestante ma, sulla base di quanto specificato sopra, assumiamo che il poeta si riferisca a quella cattolica.

21 La poetica di Williams si condensa nel credo: "no ideas but in things" (1988, 55).

ziane l'opposta, ma uguale ("equal", v. 21) e insuperabile ("unsurpassed", v. 22) bellezza. Non a caso il luogo si trova "su un promontorio" (v. 38), su un terreno, cioè, proiettato in avanti, visibile da lontano – anche metaforicamente. L'effetto che suscita una tale "vista" è, prevedibilmente, quello di "pace", di una "grande pace" (vv. 23, 26), perché induce alla "contemplazione" (v. 25), vale a dire, alla meditazione, che non è necessariamente teologica, dal momento che "The sky is cut off,/there is no horizon" (vv. 27-28). In altre parole, la natura va guardata e ammirata con rispetto e devozione, senza necessariamente arrivare al pensiero del soprannaturale, dell'aldilà. L'aldilà è già molto importante e da amare, perché è, emersonianamente, pervaso da un'essenza spirituale²². In questo senso vanno intesi i cinque "oppure" (vv. 6, 11, 13, 15, 18), che nelle prime sei strofe enfatizzano l'intercambiabilità della bellezza: benché si tratti di opere diverse (della natura o dell'uomo), sono tutte ugualmente belle. Che significato dare ad "after the event" (v. 24)? Di quale "evento" si tratta? Forse, di qualsivoglia accadimento, che turbi l'essere umano nella sua emotività e fragilità. Al poeta basta il riposo che gli suscita "the mountainside/bordered by water" (vv. 29-30), cioè, la realtà nella sua semplice essenzialità e nella sua equanime imperturbabilità. Ciò che qui il poeta sottolinea è l'essere "unconcerned", vale a dire, essere "senza passioni" (v. 32), "tranquilli di animo" (v. 33), e poiché in una condizione siffatta i pesci, perennemente in movimento, sarebbero perturbanti, essi sono qui "invisibili" (v. 34). Si badi bene, per gli esseri umani non si tratta di essere indifferenti, ma di essere in controllo dei desideri e delle passioni. Per gli esseri umani, cioè, per tutti noi ("we", v. 35), si tratta di essere "concerned", di preoccuparsi, solo della bellezza della natura e della pace suggerita dalla chiesa. È, forse, questa serenità lo stato interiore cui il poeta aspira? O, forse, è questo lo stato interiore ormai da lui raggiunto? Egli sembra voler affermare che ciò che ormai lo cattura è la "bellezza" dei tre volte ripetuti "fiori di melo" e della quattro volte ripetuta "chiesa". Egli sembra, infatti, voler dichiarare che la bellezza della natura e della (possibilità della) fede, è ciò che ora lo interessa, perché gli procura gioia e conforto. Quindi, questa "vista", grazie ad una fotografia a colori, gli fa capire che "qualcosa ha trovato il suo fine qui" (vv. 46-47), che qualcosa qui "ha raggiunto la sua compiutezza" (v. 48), che, cioè, lui, in questa immagine, ha visto/sentito in che cosa consista il *suo* fine e la *sua* compiutezza.

Dal punto di vista linguistico, si osservi l'importanza dei ricorrenti participi passati, sempre alla fine di verso: "unsurpassed" (v. 22), "unconcerned" (v. 33), "concerned" (v. 35), "abandoned" (v. 41), "accomplished" (v. 48). Poiché due di essi sono anche titolari unici del loro verso ("unconcerned" e "abandoned")

22 Secondo il filosofo statunitense R. W. Emerson (1803-1882) la realtà è permeata dall'Over-soul (l'Anima universale).

e, comunque, poiché tutti sono seguiti da *enjambement*, questi partecipi passati acquistano spicco e condensano il senso della poesia: nel loro valore passivo, quattro di essi (specialmente i due titolari di verso) accentuano lo stato di quiete in cui natura e opere dell'uomo si trovano in questa "vista", mentre "concerned", riferito agli esseri umani, rimarca l'unica passività che dà loro senso: quella estatica di fronte alla bellezza terrena e spirituale.

Ci sembra, allora, una valutazione negativa del tutto infondata quella che nel 1954 – dopo averla pubblicata nella *Chicago Review* – Williams confidò al critico John C. Thirlwall circa questa poesia: «I feel that the vein of poetry [...] is petering out, as evidenced by 'View by Color Photography'» (1988, 494). Al contrario, questo componimento ci sembra riassumere la poetica di un autore che ha finalmente trovato in ciò che lo circondava, in ciò che vedeva, in ciò che con le parole "fotografava" e profondamente scandagliava, non solo la ragione per vivere e per scrivere, ma la riconciliazione tra concreto e astratto, tra natura e spirito, tra vista e visione.

Opere citate

- Bunnell, P.C. (1977): The Photography of Wright Morris. A Portfolio. In R. E. Knoll (Ed.), *Conversations with Wright Morris* (pp. 121-139). Lincoln: University of Nebraska.
- Burke, K. (1922): Heaven's First Law, *The Dial*, LXXII, pp. 197-200.
- Cappucci, P. (2015): Improvisation at the Armory Show: An Approach to Understanding Wassily Kandinsky's Influence on the Writings of William Carlos Williams. *William Carlos Williams Review*, vol. 32, n. 1-2, pp. 81-94.
- Dijkstra, B. (1969): *The Hieroglyphics of a New Speech. Cubism, Stieglitz and the Early Poetry of William Carlos Williams*. Princeton: Princeton University.
- Giorcelli, C. (2022): William Carlos Williams' Violet. In C. Giorcelli (Ed.), *Tesserae from the 'Imaginaire.' Studies in Honor of Viola Sachs* (pp. 149-162). Città di Castello: I libri di Emil.
- Hine, L. (1980): Social Photography. In A. Trachtenberg, *Classic Essays on Photography* (pp. 109-113). Stony Creek: Leete's Island.
- Hofstadter, M. (1977): A Different Speech: William Carlos Williams' Later Poetry, *Twentieth Century Literature*, vol. 23, n. 4, pp. 451-466.
- James, H. (1946): *The American Scene*, 1907. New York: Scribner's Sons.
- Kandinsky, W. (1977): *Concerning the Spiritual in Art*. M.T.H. Sadler (Trad.). New York: Dover.
- Knoll, R.E. (1977): Photography and Reality. A Conversation Between Peter C. Bunnell and Wright Morris. In R.E. Knoll (Ed.), *Conversations with Wright Morris*, n. 140-152. Lincoln: University of Nebraska.
- Kristeva, J. (1980): *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Leon S. Roudiez (Ed.). Th. Gora, A. Jardine & L. S. Roudiez (Trad.). New York: Columbia University.
- Morris, W. (1982): *Photographs and Words*. New York: The Friends of Photography.
- Pound, E. (1923): A Few Don'ts by an Imagiste. *Poetry*, vol. 1, n. 6, pp. 200-206.
- Sontag, S. (1990): *On Photography*, 1977. New York: Picador.
- Williams, W.C. (1951): *The Autobiography of William Carlos Williams*. New York: Random House.

Williams, W.C. (1954): *Selected Essays*. New York: Random House.

Williams, W.C. (1986): *The Collected Poems of William Carlos Williams, 1909-1939*, vol. I, A. Walton Litz and Ch. MacGowan (Eds). New York: New Directions.

Williams, W.C. (1988): *The Collected Poems of William Carlos Williams, 1939-1962*, vol. II, Ch. MacGowan (Ed.). New York: New Directions.