

# VERBA PICTA

INTERRELAZIONE TRA TESTO E IMMAGINE  
NEL PATRIMONIO ARTISTICO E LETTERARIO  
DELLA SECONDA METÀ DEL NOVECENTO

*A cura di*  
Teresa Spignoli

***vai alla scheda del libro su [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)***



Edizioni ETS  
Pisa 2018



www.edizioniets.com

*Il presente volume è stato pubblicato con il contributo  
del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali  
dell'Università di Firenze  
(fondi FIRB-Futuro in Ricerca 2010)*

© Copyright 2017

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675182-9

MARIO DOMENICHELLI

ΤΕΧΝΟΠΑΙΓΓΝΙΑ: POESIA E CANONE RETROGRADO.  
POESIA COME ARTE DEL TEMPO E DELLO SPAZIO,  
COME SEQUENZA E IMMAGINE GRAFICA

Ma fin est mon commencement  
Et mon commencement ma fin  
Est teneur vraiment  
Ma fin est mon commencement.  
Mes tiers chans trois fois seulement  
Se retrograde et ainsi fin.  
Ma fin est mon commencement  
Et mon commencement ma fin.

GUILLAUME MACHAUT, seconda metà del '300<sup>1</sup>

1. *Paradigmi formali. L'uovo, le ali e la clessidra*

Ἡ τέχνη, la *techne*, è l'arte, e cioè il complesso di leggi, la disciplina di cui si costituisce un'arte. *Techne* è anche mestiere, professione e, spesso, nei composti, indica l'arte retorica: *technographicos* significa trattato di retorica e oì *technologoi* sono i retori, gli esperti nell'arte retorica. Così τέχνη παίγνιον, *technopaigno* equivale a scherzo d'arte, esercizio retorico di bravura, virtuosismo tecnico. La dimensione ludica è richiamata da παίγνια (*paignia*) che significa scherzo, gioco, sicché il soggetto richiamato dal nostro titolo annuncia un discorso su ciò che i greci chiamavano παίγνια γραφοί (*paignia graphoi*), gli scrittori, i poeti di versi giocosi, anche se, nel medioevo, come

<sup>1</sup> *L'art musical et poétique de Guillaume de Machaut*, (deux disques compacts plus textes), Paris, Adès, 1991, (n. 4) : «La fine m'è inizio / L'inizio m'è fine / E vero tenore / La fine m'è inizio. / Il mio terzo canto solo tre volte / retrogrado va dall'inizio alla fine. / La fine m'è inizio / L'inizio m'è fine.» Tutte le traduzioni, salvo diversa indicazione, sono mie.

poi nella prima e nella tarda modernità, la *technopaegnia* volentieri si associa ai temi della *gravitas*. Parliamo di un'arte che dispone parole e versi in modo da far emergere un'immagine, o un significato occulto, come per esempio negli acrostici in cui l'uso di lettere maiuscole non per obbligo di punteggiatura, rende visibile nella scrittura di una composizione poetica, un tracciato altro, che indica un significato altro, un nome, una parola chiave, percepibile attraverso la sequenza delle maiuscole. Più comunemente la *technopaegnia* giocando sulla lunghezza dei versi, compone la poesia come figura, forma, *silhouette* sulla pagina. La parola latina *figura*, come insegna Auerbach<sup>2</sup>, traduce il greco εἰκών (*eikon*), immagine, figura, ma anche σχῆμα (*schema*) che rinvia alla definizione inglese del tipo di componimento di cui trattiamo: *pattern poems*, 'poesie figurali', prodotti di concretismo poetico, con il comporsi dei versi che traccia la 'figura', il profilo del proprio oggetto, ciò di cui la poesia parla, oppure, meta-poeticamente, la poesia, nella disposizione dei versi nello spazio bianco, si traccia come pensiero poetante, procedimento nel tempo, diagramma dinamico del pensiero poetico. Τεχνοπαίγνια indica ciò che i latini chiamavano *carmina figurata* in cui la figura, l'εἰκών, l'esigenza figurativa, è ciò che determina la misura, la forma della strofa, plasmata dalla diversa lunghezza dei versi: la figura, così, dunque determina, spesso, la metrica o, se non altro, lo spazio occupato da ogni singolo verso per le esigenze della *figura*. Le forme più ripetute nella tradizione che si riallaccia in occidente ai quattro *tecnopaegnia* alessandrini raccolti nel libro XV della Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγραμμάτων, o *Antologia Palatina*<sup>3</sup> sono in primo luogo le figure che discendono da *L'uovo*, Τὸ ὄβον,

<sup>2</sup> E. AUERBACH, «Figura», *Neue Dantenstudien*, in «Istambuler Schriften», 5, Istanbul 1944; tr. it. *Studi su Dante*, a cura di D. Della Terza, trad. di M.L. De Pieri Bonino, Milano, Feltrinelli [1963], 2005, pp. 176-226.

<sup>3</sup> Si veda, naturalmente, *Antologia Palatina*, a cura di F.M. Pontani, libri XII-XVI, Torino, Einaudi, 1981, vol. IV, pp. 238-240. Vi sono, anche *on line*, numerose raccolte di questi *carmina figurata*; possiamo rinviare, inoltre, al vecchio testo di J.M. EDMONDS, *The Greek Bucolic Poets* (con una sezione dedicata ai *Pattern Poems*), Loeb Classical Library, Cambridge (Ma), Harvard University Press, 1912; ma anche a L. SIMONINI, F. GUALDONI, *Carmi figurati greci e latini*, Firenze, la Nuova Italia Folio, 1978; U. ERNST, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau 1991; P. D'ALESSANDRO, *Carmina figurata, carmi antitetici e il Péleucus di Simia*, «Incontri di filologia classica», 2011-12, pp. 133-150. J. KWAPIPSZ, *The Greek Figure Poems*, «Hellenistica Groningana», 19, Leuven-Paris, Peeters, 2013. Sulla tradizione dei *pattern poems* fino alla tarda modernità, si veda L. PIGNOTTI, *Fra parola e immagine*, Padova, Marsilio, 1972; M. D'ORS, *El calligrama, de Simias a Apollinaire. Historia y antologia*, Pamplona, Eunsa, 1977; A. MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, *Los poemas-figura de Simias*, «Veleia», n. 4, 1987, pp. 195-227; J. ADLER, U. ERNST, Hrsg., *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*, Weinheim, VCH, 1988; C. PARMIGGIANI, *Alfabeto in sogno. Dal Carme figurato alla poesia concreta*, Milano, Mazzotta, 2002; G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi [1981], 2002; C. LUZ, *Technopaegnia. Formspiele in der griechischen Dichtung*, Leiden, Brill, 2010. Utilissima la guida alla *pattern poetry* firmata da D. HIGGINS,

e dalle ali di Eros (Πτέρυγες Ἔρωτος) la cui funzione paradigmatica si definisce nei *paegnia* di Simia di Rodi<sup>4</sup>.

Da queste poesie figurate si sviluppa, dall'ellenismo alla modernità, quello che vorremmo definire, prendendo il termine dalla musica, come canone inverso, o meglio canone retrogrado. Canone inverso definisce uno sviluppo musicale parallelo a due voci, o, più naturalmente, con la seconda voce, la conseguente, che esegue una dinamica melodica contraria a quella della prima voce, l'antecedente, sicché, come la prima procede, l'altra risponde con simmetria inversa. Ce n'è una variante che pure ci interessa, il canone a specchio, in cui la conseguente mantiene tutti gli intervalli dell'antecedente. Nel canone retrogrado la voce conseguente inizia dalla nota su cui finisce la voce antecedente, e prosegue dunque all'indietro, per finire sulla nota d'attacco dell'antecedente. C'è infine il canone perpetuo o canone infinito nel quale si ricomincia esattamente da dove si finisce, ovviamente *ad infinitum*, sicché, per tornare al canone retrogrado di Machaut: «Mon fin est mon commencement».

Vediamo dunque tre di queste poesie-figure nell'*Antologia palatina*: vi troviamo dei paradigmi poi declinati fino alla tarda modernità. Ecco Πτέρυγες Ἔρωτος (*Le ali di Eros*) di Simia:

Λεῦσέ με τὸν Γᾶς τε βαθυστέρνου ἄνακτ' Ἀκμονίδαν τ' ἄλλυδις ἐδράσαντα,  
 μηδὲ τρέσης, εἰ τόσος ὢν δάσκια βέβριθα λάχνα γένεια.  
 Τᾶμος ἐγὼ γὰρ γενόμεν, ἀνίκ' ἔκραν' Ἀνάγκα,  
 πάντα δὲ τᾶς εἴκε φραδαῖσι λυγραῖς  
 ἐρπετά, πάνθ' ὄσ' ἔρπει  
 δι' αἶθρας.  
 χάους τε.  
 † οὔτι γε † Κύπριδος παῖς  
 ὠκυπέτας ἄδὺς Ἔρωσ καλεῦμαι·  
 οὔτι γὰρ ἔκρανα βία, πραῦνόω δὲ πειθοῖ,  
 εἴκε δέ μοι Γαῖα θαλάσσας τε μυχοί, χάλκεος Οὐρανός τε·  
 τῶν δ' ἐγὼ ἐκνοσφισάμαν ὠγύγιον σκάπτρον, ἔκρινον δὲ θεοῖς θέμιστας<sup>5</sup>

*Pattern Poetry. Guide to an unknown literature*, New York, State University of New York, 1987. Sulla fortuna della tradizione dei *paegnia* in Europa si veda il sito [www.ulb.late.com/pdf/1%20paegna%20post1.pdf](http://www.ulb.late.com/pdf/1%20paegna%20post1.pdf).

<sup>4</sup> Su Simia si veda L.A. GUICHARD, *Simias' Pattern Poems. The Margins of the Canon*, si trova sul sito [monoskop.org/images/f/fd/Guichard\\_Luis\\_Arturo\\_2006\\_Simias\\_Pattern\\_Poems](http://monoskop.org/images/f/fd/Guichard_Luis_Arturo_2006_Simias_Pattern_Poems).

<sup>5</sup> Riportiamo la traduzione in *Antologia Palatina*, a c. di F.M. Pontani cit., vol. IV; libro XV, 24, pp. 238-239. Diverse soluzioni traduttive, e anche testuali, si trovano in J.M. EDMONDS, *The Greek Bucolic Poets* cit.; e a L. SIMONINI, F. GUALDONI, *Carmi figurati* cit.: «Guarda: di Gea la vastità domino; re sono, e laggiù posi d'Acmonè il figlio. / Strano non è se a tale età m'orna una gran barba le folte gote: / nacqui un bel dì. Necessità era sovrana, allora; / sotto di lei, dea dai voleri tristi, quanto solcava il suolo

Ed ecco l'altro tecnopegno di Simia, l'ascia:

- 1 Ἀνδροθέα δῶρον ὁ Φωκεὺς κρατερᾶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἀθᾶνα  
 3 τᾶμος ἐπεὶ τὴν ἱερὰν κηρὶ πυρίπνῳ πόλιν ἠθάλωσε  
 5 οὐκ ἐνάριθμος γεγαῶς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν,  
 7 νῦν δ' ἐς Ὀμήρειον ἔβα κέλευθον  
 9 τρὶς μάκαρ ὄν σὺ θυμῷ  
 11 ὄδ' ὄλβος  
 12 ἀεὶ πνεῖ.  
 10 ἴλαος ἀμφιδερχθῆς·  
 8 σὺν χάριν, ἀγνὰ πολύβουλε Παλλάς.  
 6 ἀλλ' ἀπὸ κραναῖν ἰθαρᾶν νᾶμα κόμιζε δυσκλής·  
 4 Δαρδανιδᾶν, χρυσοβαφεῖς δ' ἐστυφέλιξ' ἐκ θεμέθλων ἄνακτας,  
 2 ὄπασ' Ἐπειὸς πέλεκυν, τῷ ποκα πύργων θεοτεύκτων κατέρειπεν αἴπος.<sup>6</sup>

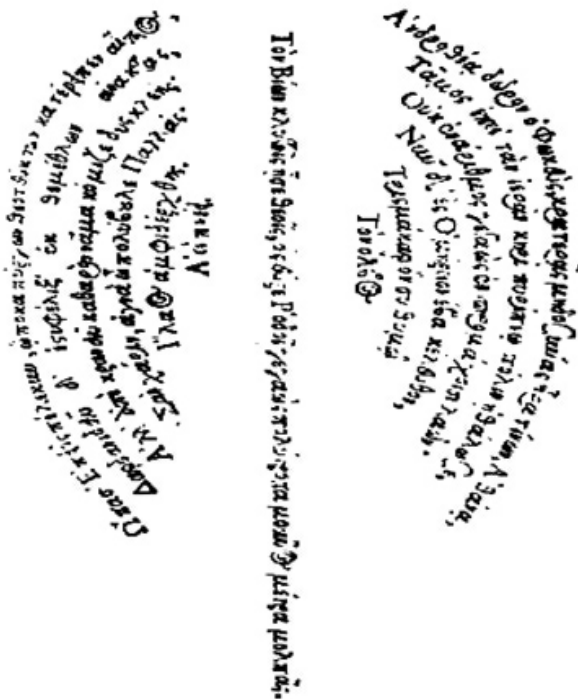
Esiste anche un altro *pattern* dell'*Ascia* di Simia, con diverso disegno, e le parole disposte in due mezze lune (la lame dell'ascia bipenne); vale la pena di ricordare come *Pélekus* in questa disposizione possa essere letta, diciamo, a spirale, con la lettura che procede dal primo verso a destra al primo verso a sinistra – il taglio della bipenne – al secondo verso a destra, al secondo a sinistra, e così via a calare verso il centro della struttura (si veda alla pagina a fronte).

Come si capisce, in questi pezzi di virtuosismo stilistico e metrico, lo spazio ha rilevanza per due ragioni, poiché non solo vi si disegna la composizione, ma, come s'è detto, il disegno detta anche la misura, e, nella lettura, la misura è 'in diminuendo', dal verso più lungo a quello più breve al centro.

Ritroviamo se non la stessa dinamica 'inversa', tuttavia un uso analogo della misura dei versi, con altro effetto, opposto, in quella che ci pare una ripresa e variazione dell'uovo di Simia; ci riferiamo a «you / in win / ter who

/ il cielo / gli abissi / E di Ciprigna il figlio / detto son io, rapido in volo, Amore; / brutalità mai non usai, ma la lusinga mite. / Onde piegai profondità d'acque, con Gea e con il bronzeo Cielo: / ebbero un di scettri, che io presi per me, mentre dettai norme di legge ai numi».

<sup>6</sup> Cfr. *Antologia Palatina* (libro XV), a c. di F.M. Pontani cit., vol. IV, p. 25, pp. 238-239, ne riportiamo la traduzione qui di seguito, nell'ordine indicato dai numeri dei versi (ma si veda anche per diverse soluzioni di senso *The Greek Antobology*, vol. V, ed. by W.R. Paton, London, Loeb Classical Library, 1918): «L'ascia alla dea Pallade, che uomo sembrò e l'aiutò, diede il focese Epeo, / quella che un di egli brandì, quella per cui crollo seguì delle divine mura, / Troia perì, sacra città, l'incenerì con la letale vampa / e ne cacciò, ne spodestò tutti i suoi re nei loro manti d'oro, / milite no, non combattè fra le avanguardie achee, / chiaro non fu, ché carreggiò l'acqua da fonti pure, / ma s'inserì nella gran via d'Omero – / merito tuo, Pallade, santa e saggia. / Bene per chi di cuore / benevolente miri: / fortuna / perenne».



sit» di e.e. cummings, una composizione alto-modernista americana di geniale folgorante concretismo<sup>7</sup>:

<sup>7</sup> Sul concretismo si veda L. CUOCO, ed., *The Dual Muse. The Writer As Artist, the Artist As Writer*, Washington, John Benjamin Publishing, 1999; su e.e.cummings in particolare è utile vedere D. CAO, L. CHEN, *Interpreting the Multimodality of e.e. cummings' "Eccentric Typographical" Poem "Ua"*, «Journal of Language Teaching and Research», vol. 5, n. 1, pp. 154-162; «You / in win» fu pubblicata nel 1931 in *W. or Viva* (new York, Liveright) ora in e.e. cummings, *Complete Poems*, ed. by G.J. Firmage, New York, Liveright, 1994, p. 355: eccone la traduzione: «Tu / in in / verno sie / di morendo pensando / col naso contro uno sporco / vetro la mente tutta ingombra / e accarezzata da sogni (oppure certe / volte vacuamente tu fissi oltre luridi / vetri nitidamente l'assemblarsi d'un groppo / di grottesche facce assassine che passano ratte / ognuna alitando.) "E son tutti morti che camminano / di questa stagione" pensi. "E la finalità gli vedi / vivere dentro un po' più apertamente del solito, / qui e là, li vedi, e che vivacità! Così presi dal soppor / tare la sorprendente, spontanea, ardua bruttezza / di loro stessi con più incisiva semplicità, una più / intensamente brutale futilità". E io che siedo / muto / naso appiccicato a tre o due parzialmente tras / parenti vetri che per un qualche odioso trucco sepa / rano una mente bloccata silente da un cen / tinaio di cerebri affrettati dannati (a due / a due, a tre a tre feroci rapidi / passano con i loro aliti) in in verno, / tu pensi, muo- / iono lenti (toc tic) poi / ch'io vidi alberi (nei / cui corpi oscuri / si celan le / foglie». e.e. cummings ha anche un *pattern poem* sulle ali, in «To stand Alone», in *Ninety-five poems*, 1958.

ANDREA PINOTTI

C'È PROPRIO BISOGNO DI DIRLO?  
PAROLA E IMMAGINE  
DAL PUROVISIBILISMO AI VISUAL CULTURE STUDIES

1. *Prodromi*

Nella tradizione culturale dell'Occidente la storia del delicato rapporto fra parola e immagine è un intricato alternarsi di amore e odio, di avvicinamenti e divaricazioni: a fasi di intensa attrazione reciproca, che può persino sfociare nell'indistinzione dei due poli, si succedono momenti di forte conflittualità e di mutua esclusione, in una lotta spietata per il dominio del campo dell'espressività. Voler risalire alle origini di tale dialettica comporterebbe necessariamente l'adozione di una prospettiva evolucionistica, capace di investigare il momento in cui *homo sapiens* si manifestò tanto come *homo pictor* quanto come *homo loquens*.

Se pensiamo che ancora nella cultura greca del VI-V secolo avanti Cristo il verbo *graphein* indicava sia lo scrivere sia il dipingere<sup>1</sup>, ci possiamo subito render conto di quanto sarebbe stata lunga la strada da percorrere per poter arrivare, nella seconda metà del Novecento, a contrapporre un *linguistic turn* a un *pictorial* o *iconic turn*. Vincolando nel suo pregnante chiasma la parola e l'immagine (la pittura come poesia muta e la poesia come pittura parlante)<sup>2</sup>, Simonide avrebbe consegnato ai secoli a venire un plesso concettuale destinato a infinite variazioni sul tema.

Duemila anni dopo Lomazzo avrebbe ripetuto nel suo trattato che la

<sup>1</sup> A. KALLIR, *Segno e disegno. Psicogenesi dell'alfabeto* [1961], trad. it. di F. Urbani Ferrario, Milano, Spirali/Vel, 1994, pp. 108-111; J. JOUANNA, *Grapshein. Écrire et peindre*, in *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, pp. 55-70.

<sup>2</sup> PLUTARCO, *La gloria di Atene*, ed. it. a cura di I. Gallo e M. Mocci, Napoli, D'Auria, 1992 (3, 346f-347a), p. 52.



MARCELLO CICCUTO

DIRETTRICI E ORIENTAMENTI  
DEL DIALOGO POESIA-PITTURA NEL '900

Nel corso del Novecento il rifiuto del modello mimetico ancora imperante nel secolo precedente viene a legarsi indissolubilmente al processo di forte affermazione del segno figurativo a ogni livello della moderna comunicazione – e della poesia in particolare – in linea specialmente con l'idea progrediente dell'«autonomia dell'arte» e dei suoi segni quale fenomeno altamente caratterizzante e il tempo e lo spazio della modernità stessa – risultando in questo, lo vedremo, il movimento futurista nella veste dell'interprete forse più lucido della articolatissima convergenza dei codici verbale e iconico.

Procedo subito a porre alcuni fondamenti di percorso interpretativo generale, prima di passare all'analisi di alcune esecuzioni contemporanee al fine di verificare come alcuni poeti di oggi si siano orientati rispetto all'antico rapporto di colleganza tra i due linguaggi in argomento.

A uscire del resto dal blocco del classicismo tardoromantico oltreché dal mito dell'unità delle arti non aveva provveduto certo Carducci, causa la sua diffidenza congenita nei confronti del realismo che lo aveva portato a dichiarare che l'arte «si fa spirito poetico della storia» e poco condivisibile contemplazione delle forme ideali<sup>1</sup>, restando in bilico tra radici impressivo-realistiche dell'espressione ed evanescenze in chiave simbolistica. Una situazione di incertezza, direi, tanto più grave quanto più legata al momento di uscita dell'estetica dalle passioni neoclassiche, che solo il rigetto del 'Bello Assoluto' o 'Universale' da parte del semplice 'operatore della visività' (così

<sup>1</sup> Della posizione di Carducci riguardo all'arte figurativa, specialmente antica, ho scritto ampiamente nel saggio *Elegia dello sguardo. Echi d'arte classica e medievale nell'opera carducciana*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, a cura di E. Pasquini e V. Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 59-72.

MARCELLO CICCUTO

## RAGIONI PITTORICHE DEL 'REALISMO METAFISICO' DIETRO LA POESIA DI EUGENIO MONTALE

È un fatto rilevante che Montale ricordi spesso nelle sue prose la lezione dell'Impressionismo: passata certo nelle estreme esperienze pittoriche dell'anziano Braque e componente tutt'altro che esigua dello speciale 'realismo metafisico' dell'intera sua poesia (specie degli esordi), detta lezione riguardava un'attitudine o una condizione di descrittivismo che andava a far parte di quella lega di decorativismo e quindi astrazione rapidamente confinata dal poeta tra le secche del purovisibilismo e della superficialità da arabesco:

Parlarono in gruppo [i cubisti] e sragionarono ragionando troppo, come più tardi i surrealisti, portando le scoperte di Cézanne in un clima decorativo che il Maestro avrebbe detestato. All'avvento dei cubisti Claude Monet pensò di aver sbagliato strada per sessant'anni; ma oggi il più vero pittore del gruppo, Georges Braque, dipinge vasetti di fiori e piccole marine che alla libreria La Hune si possono ammirare in fotografia. Torna il mondo reale, visto attraverso una luce d'acquario. Se non v'è gioia (la moderata gioia di Bonnard), v'è almeno pacificazione, accettazione del reale, disgusto della pittura da paravento<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Questa prima riflessione dello scrittore, tratta dal celebre scritto *Cucina e pittura*, in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte musica società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996 (d'ora in avanti AMS), p. 352, è talmente densa di riferimenti alle articolazioni più specifiche dell'estetica montaliana da meritare un'analisi tanto serrata quanto espansa a molteplici e altre situazioni testuali: cosa che naturalmente non possiamo nemmeno tentare qui, ma che invece si troverà ampiamente circostanziata nel volume in c.s. sul rapporto di Montale con le arti figurative tutte, «*Rifare Poussin d'après nature*». *Eugenio Montale e le arti nel tempo*, dove si potrà trovare discussa e commentata ogni situazione legata a questa prospettiva di lettura. Indico intanto le sigle delle opere montaliane più frequentemente citate: *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984 (TP); *Prose e racconti*, a cura di M. Forti e L. Privitera, Milano, Mondadori, 1995 (PR); *Il secondo mestiere. Prose 1920-79*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996 (SM).

BARBARA TACCONI

DE LIBERO, SINISGALLI E LA “SCUOLA ROMANA”

*Dall’Aragno a via Cavour: “ci chiamavano surrealisti”*

L’attività di Libero De Libero e Leonardo Sinisgalli si inserisce nella fervida stagione culturale che segna il sodalizio ideale tra poesia e arti figurative nella Roma degli anni Trenta, sia per quanto riguarda i luoghi di frequentazione – come i caffè e le gallerie – che relativamente alle riviste e alla produzione creativa (letteraria e pittorica).

È una gara della parola conferire all’immagine (e viceversa) quei significati che da sola non sarebbe in grado di trasmettere. La poesia, come la pittura, si fa laboratorio di ricerca anche quando il cosmo si restringe a una stanza e poeti e pittori, per quella stanza, sono pronti a rinunciare a tutto. Gli artisti accompagnano (e completano) la vita dei poeti, si confrontano con loro, accettano sfide segrete, misurano o urlano le parole nei colori, inseguono le riflessioni più nascoste nei segni, alla ricerca di un piccolo miracolo di chiarezza. I poeti tentano di avvicinarsi il più possibile con le parole a quella creazione dell’universo che i colori hanno aiutato a nascere. Due modi espressivi diventano paralleli, il pittore si fa appendice lirica e viceversa. [...] La costruzione del verso e la formazione dell’immagine ripercorrono tecniche disseminate di situazioni biografiche scandite e ricomposte nella progressiva, veloce dissolvenza di usi, costumi e credenze<sup>1</sup>.

Così Giuseppe Appella descrive le ambizioni e le tensioni della generazione di poeti e pittori che muove i primi passi nella celebre “terza saletta” del caffè Aragno, «sancta sanctorum della letteratura, dell’arte e del

<sup>1</sup> G. APPELLA, *Le Muse irrequiete di Leonardo Sinisgalli*, Roma, De Luca, 1988, p. 11.

TERESA SPIGNOLI

## L'INFORMALE E LE POETICHE DEGLI ANNI SESSANTA TRE CASI ESEMPLARI: UNGARETTI, LUZI, BIGONGIARI

### *Informale vs naturalismo*

Il 3 giugno 1961 la rivista «il verri» dedica uno storico numero all'informale<sup>1</sup>, seguito nel 1963 da un altro importante fascicolo (il 12), inteso a fare il punto sullo scenario che si apre *Dopo l'Informale*<sup>2</sup> – questo il titolo scelto – a tracciare il bilancio di un'esperienza che a meno di due anni è già sentita come conclusa, o meglio, come già superata o da superare con nuovi tipi di sperimentazione.

L'interesse per l'ampia costellazione di movimenti artistici che a vario titolo rientrano nella congerie informale sembra dunque coincidere con le date cardine della neoavanguardia italiana: il 1961, con la pubblicazione dell'antologia *I Novissimi*<sup>3</sup>, e il 1963 con la costituzione del Gruppo 63 a Palermo. Dato, questo, tutt'altro che neutro, qualora si ponga mente alla diversa interpretazione dell'informale proposta a così breve distanza di anni, e che di fatto può essere riassunta dai saggi di uno dei massimi rappresentati della nascente avanguardia, ovvero Edoardo Sanguineti: *Poesia informale?*, incluso nel numero del '61<sup>4</sup>, e *Per una nuova figurazione*, pubblicato in quello del '63<sup>5</sup>. Lo spazio interrogativo aperto dal primo contributo – incluso pure nell'antologia *I Novissimi* a commento della propria opera<sup>6</sup> –

<sup>1</sup> *L'informale*, «il verri», n. 3, giugno 1961. Il numero è stato ripubblicato in volume con il titolo *L'informale*, a cura di M. Passaro, Milano-Udine, Mimesis, 2010.

<sup>2</sup> *Dopo l'Informale*, «il verri», n. 12, 1963.

<sup>3</sup> *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, con un saggio introduttivo e note a cura di A. Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.

<sup>4</sup> E. SANGUINETI, *Poesia informale?*, «il verri», n. 3, giugno 1961, ora in *L'informale* cit., pp. 177-180.

<sup>5</sup> E. SANGUINETI, *Dopo l'Informale*, «il verri», n. 12, 1963, pp. 96-100.

<sup>6</sup> Il saggio – *Poesia informale?* – è pubblicato in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* cit., ed è ora

FEDERICO MAZZOCCHI

PIERO BIGONGIARI: UT POESIS PICTURA,  
UT PICTURA POESIS

L'interesse di Piero Bigongiari per le arti figurative, testimoniato dalla sua ininterrotta attività di critico d'arte<sup>1</sup>, costituisce una specifica polarità della sua opera, intesa non soltanto come un «secondo mestiere» di montaliana memoria ma come indagine delle medesime ragioni critiche e teoriche che presiedono alla scrittura poetica. Nata, in origine, a contatto con gli artisti che l'ermetismo sentì geograficamente più vicini alla propria generazione – a partire dai primi saggi su Ottone Rosai scritti tra il 1948 e il 1957 – la critica d'arte bigongiariana ha incentrato in maniera crescente la propria riflessione sugli elementi costitutivi della «forma» nel «segno» pittorico, in stretta dialettica con quello poetico, guardando soprattutto alle tendenze «informali» dell'arte contemporanea, di cui Bigongiari fu tra i primi e più accorti testimoni.

Bigongiari iniziò a occuparsi di arte informale intorno alla fine degli anni Cinquanta, tra il 1958 e il 1960, rivolgendo la propria attenzione a pittori come Jackson Pollock, Chaïm Soutine e Nicolas De Staël; i saggi dedicati a questi artisti, assieme ai contributi su Rosai, confluirono in un primo volume, *Il caso e il caos* (Quaderni del «Critone», 1961), che ha *in nuce* la cifra di tutta l'ermeneutica d'arte bigongiariana. *Il caso e il caos* sarà infatti anche il titolo unitario della produzione di critica artistica di Bigongiari, nei suoi tre volumi *Il Seicento fiorentino. Tra Galileo e il «recitar cantando»* (Rizzoli 1975), *Dal Barocco all'Informale* (Cappelli 1980 – che riprende tutti i saggi dell'originario *Il caso e il caos* del 1961) e *Taccuino pittorico* (Moretti & Vitali 1994). Una diade, quella di caso e caos, che individua la chiave di

<sup>1</sup> Cfr. R. DONATI, *L'invito e il divieto. Piero Bigongiari e l'ermeneutica d'arte*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2002.

MARIA CARLA PAPINI

## TESTORI OLTRE BACON: MIMESIS E ÉKPHRASIS

Nel 1963, nell'ultima redazione del suo saggio sulla *Difficoltà della poesia*<sup>1</sup>, Giuseppe Ungaretti rileva che mentre

Leopardi parlava, pensando all'originaria ispirazione della poesia, di spavento della bellezza. Oggi le cose si sono capovolte, e noi potremmo parlare di spavento della materia, della materia che soffoca la bellezza, della materia che rende a noi l'esprimere poesia, difficile più che in qualsiasi altra epoca. [...] La materia oggi ci soverchia, e i mezzi di sempre più paurosamente crescente potenza che il sapere dell'uomo trae incessantemente dalla materia, anch'essi ci soverchiano, ci fanno ogni giorno più soverchiante la materia<sup>2</sup>.

È appunto all'esorbitanza della materia, alla sua incontenibile prevalenza su ogni possibile forma, all'esigenza anzi di una deformazione che la sottragga dalla costrizione di ogni segno, che appare alludere Testori, nel 1965, nella sua composizione della *Suite per Francis Bacon*. Ma, a differenza di Ungaretti che, a partire dai versi de *La Terra Promessa*, con la tecnica del frammento<sup>3</sup>, oppone all'incontenibile metamorfica dilatazione della realtà materiale, l'estrema resistenza di un segno, di una parola poetica che ne possa, sia pur parzialmente, esprimere l'indicibilità del divenire<sup>4</sup>,

<sup>1</sup> G. UNGARETTI, *Difficoltà della poesia [1952-1963]*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, «i Meridiani», 1974.

<sup>2</sup> Ivi, p. 808.

<sup>3</sup> Cfr. ivi, p. 810: «Per frammento va definito dunque quel brano di discorso che per essere nei suoi effetti poesia compiuta incomincia da un interruzione e termina per interruzione. La poesia indicava da quel momento d'essere solo angoscia frenata, inciso allarme tra due catastrofi».

<sup>4</sup> Cfr. ivi, pp. 810-811: «Noi che non percepiamo le mutazioni della realtà, per la fretta eccessiva nella quale esse oggi avvengono fuori e dentro di noi, se non per minime particole di frammenti, non

MARIA RIZZARELLI

«MOSTRARE LA MIA FACCIA, LA MIA MAGREZZA»  
PASOLINI ALLO SPECCHIO DELLA PITTURA

Il rapporto fra poesia e pittura nell'opera di Pasolini si mostra particolarmente intenso soprattutto fra la metà degli anni '50 e la fine degli anni '60. Nei poemetti raccolti nelle *Ceneri di Gramsci* (1957), nella *Religione del mio tempo* (1961) e in *Poesia in forma di rosa* (1964) i riferimenti ad artisti e a opere pittoriche sono molto frequenti: basti pensare, in tal senso, a *Quadri friulani*, a *Picasso*, alle ekphrasis degli affreschi di Piero della Francesca nella prima parte della *Ricchezza* e ai tanti richiami ai pittori più amati (da Giotto a Masaccio) in *Poesia in forma di rosa*, che si presentano tutti come indizi di una riflessione sulla visualità e sui suoi codici che, in quegli anni cruciali per l'esordio cinematografico dell'autore, attraversa in modo più o meno palese i versi pasoliniani.

In questo saggio si intendono analizzare alcuni esempi di diverse tipologie ecfrastriche che il poeta offre nelle tre raccolte, in cui la descrizione dei quadri ora si sovrappone alla memoria dei paesaggi friulani, ora invece si offre come *analogon* delle torsioni espressionistiche coniate nella propria officina poetica, ora infine sottintende un'educazione dello sguardo all'inquadratura e alla relazione con la luce e con il colore che egli riporta in modo esplicito al suo esordio dietro la macchina da presa<sup>1</sup>. In tutti i casi la pittura si pone al tempo stesso come schermo dietro cui si nasconde l'io poetico e come maschera attraverso cui si rivela la sua funzione autoriale – maschera che, non a caso, negli anni successivi sarà incarnata esplicitamente da Pasolini, quando vestirà i panni dell'allievo di Giotto nella seconda parte del *Decameron* o quando si lascerà ritrarre da Pedriali mentre dipinge il volto di Roberto Longhi.

<sup>1</sup> Per un discorso più ampio e circostanziato sulle interferenze pittoriche e cinematografiche e sull'influenza della critica longhiana si rimanda a M. RIZZARELLI, *Una terra che è solo visione. La poesia di Pasolini tra cinema e pittura*, Lentini (SR), Duetredue edizioni, 2015.

ELENA PORCIANI

UN'«INGIGANTITA TRAGEDIA DI COLORI»  
A PROPOSITO DI ALCUNI VERSI  
DEL MONDO SALVATO DAI RAGAZZINI

Manca ancora negli studi su Elsa Morante una puntuale ricerca sul rapporto tra parola e immagine, nonostante nella sua opera non siano certo assenti spunti per una investigazione in tal senso. Non solo, infatti, la scrittrice si è in varie occasioni cimentata nella critica artistica, ma numerosi sono anche i riferimenti alle arti figurative nella narrativa e nella poesia. Nel primo ambito il lavoro che ha maggiormente attratto l'attenzione dei lettori è stato il saggio sul Beato Angelico del 1970, ormai riconosciuto anello di congiunzione tra *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* (1968) e *La Storia* (1974)<sup>1</sup>; tuttavia, questo lavoro non è che il più noto di un gruppo di scritti che ancora attende di essere valutato alla luce di una ragionata edizione della produzione saggistica dell'autrice<sup>2</sup>. A conferma poi delle conoscenze figurative di Morante, riferimenti artistici si riscontrano anche nell'opera più strettamente letteraria, come mostra il puntuale studio del 1990 di Claudia Vannocci su *Menzogna e sortilegio*, che ancora attende di essere seguito da un'indagine che andrebbe esercitata sui lavori della maturità non meno che su quelli giovanili. Si pensi al riguardo all'incipit del *Giuoco segreto* (1937) che definisce con perizia la fatiscente ambientazione

<sup>1</sup> *Il beato propagandista del Paradiso*, l'unico scritto recuperato da Cesare Garboli nella raccolta uscita presso Adelphi dei morantiani, era in origine la «prefazione al volume rizzoliano del Beato Angelico nella collezione Classici dell'Arte» (C. GARBOLI, *Nota ai testi*, in E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi*, Milano, Adelphi, 1987, p. 141).

<sup>2</sup> Si possono qui ricordare gli interventi ripubblicati da M. BARDINI in appendice a *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta* (Pisa, Nistri-Lischi, 1999): Renato Guttuso (1955), presentazione apparsa nel catalogo della VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma del 1955-56; la risposta all'inchiesta *Morte della pittura?* (1960), pubblicata nell'*Almanacco Letteratura Bompiani* del 1961; la *Prefazione* (1965) scritta per il catalogo di una mostra di Bice Brichetto a Firenze; il ricordo di Onofrio Martinelli (1968) nel volume pubblicato in occasione di una retrospettiva a lui dedicata nel 1968.



MARCO CORSI

DENTRO E DIETRO IL PAESAGGIO  
UNO SGUARDO DI RIMANDO DA SERENI A ZANZOTTO

Che grande fu  
poterti chiamare Natura –  
ultima, ultime letture  
in chiave di natura,  
su ciò che fu detto natura  
e di cui sparì il nome  
natura che poté aver nome e nomi  
che fu folla di nomi in un sol nome  
che non era nome  
da A. ZANZOTTO, *Dirti "natura"*

A quegli esperti avrei voluto dire delle altre ombre e colori  
di certi attimi in noi, di come ci attraversano nel sonno  
per sprofondare in altri sonni senza tempo,  
per quali secche e fondali tra riaccensioni e amnesie,  
di quanti vi spende anni l'occhio intento  
all'attraversamento e allo sprofondo prima che aggallino  
freddati nel nome che non è  
la cosa ma la imita soltanto.  
da V. SERENI, *Un posto di vacanza*

C'è un rapporto decisivo che accomuna la poesia di Zanzotto a quella di Sereni; un rapporto a base "nominativa" che investe la natura stessa dei nomi, la loro sostanza e validità nei confronti di un mondo concretissimo e reale. Questo rapporto riguarda il legame profondo esistente tra parola e paesaggio, fra sguardo e capacità di visione: quest'ultima, in particolare, spesso tradotta in "allegoria" o "simbolo", ridotta a lezione all'interno di una più vasta semiologia dei codici oppure coscientemente astratta e tolta al

FEDERICO FASTELLI

DALLA PREFIGURAZIONE ALLA NUOVA FIGURAZIONE  
(1951-1963): SANGUINETI, I NOVISSIMI, LE ARTI VISIVE

La scienza non è ricerca della verità, ma gioco con i simboli. La serietà della ricerca prova soltanto che siamo assorbiti dal gioco.

GEORG GRODDECK

1. Che l'elaborazione teorica e poetica del Sanguineti degli esordi "trovasse conforto" in alcune sperimentazioni pittoriche e musicali, prima che in ambito strettamente letterario, è dichiarazione tanto preziosa e, non a caso, più volte ribadita<sup>1</sup>, quanto rivelatrice di un contesto pro-teiforme – quello che va dai primi anni Cinquanta sino alla nascita del Gruppo 63 – probabilmente ancora in attesa di una rilettura integrale. Mi pare, in effetti, che la generalizzazione del processo di storicizzazione, si parli di storia delle neoavanguardie, o, in generale, di rapporti tra dibattito estetico e prassi artistica in quel cruciale torno di anni, abbia tralasciato alcuni aspetti fondamentali del rapporto tra i Novissimi e le arti visive, al netto, si intende, anche di numerosi studi, soprattutto di natura monografica<sup>2</sup>, come pure rileva recentemente Federico Milone, nel

<sup>1</sup> Si vedrà, tra le molte interviste in cui Sanguineti sottolinea tale aspetto, almeno quella contenuta in T. LISA, *Pretesti efrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani*, Firenze, Sef, 2004, pp. 7-22, nonché E. SANGUINETI, *Sanguineti's song. Conversazioni immorali*, a cura di A. Gnoli, Milano, Feltrinelli, 2006.

<sup>2</sup> Mi piace citare a titolo d'esempio, proprio per il caso di Sanguineti, il bel volume di E. BACCARANI, *La poesia nel labirinto Razionalismo e istanza "antiletteraria" nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Bologna, il Mulino, 2002, e ricordare in particolare il capitolo III, che delinea efficacemente molte delle implicazioni fondamentali che serrano *Laborintus* alla sperimentazione pittorica dei primi

LORENZO BERTI

«PER SCRITTURA NON S'INTENDE SOLTANTO PITTURA»  
UN FILO ROSSO NELL'ATTIVITÀ ARTISTICA  
DI ADRIANO SPATOLA

Per descrivere l'attività poetica di Adriano Spatola è difficile sottrarsi alla tentazione di (ri)usare la dicitura «poeta totale», già impiegata a più riprese dalla critica, e non a caso posta a sigla dell'importante Convegno di Studi tenutosi a Celle Ligure nel 1990<sup>1</sup>. Presa a prestito dal più noto saggio di Spatola *Verso la poesia totale*<sup>2</sup>, la formula rende subito l'idea della produzione multiforme del poeta, sottolineata dall'aggettivo "totale" che assume una valenza sia qualificativa che quantitativa, laddove, in quest'ultimo senso, esso diventa quasi sinonimo di *somma*. Del resto è questo il significato con cui lo stesso Spatola impiega tale termine nel suo saggio, dove indica la strada che la poesia avrebbe dovuto compiere per giungere ad un rinnovamento possibile, appunto, come somma di forme diverse, fusione e contaminazione di arti differenti:

la nuova poesia totale, infatti, non è più interpretabile esclusivamente come sforzo di modificazione degli strumenti consuetudinari del fare poetico, o come necessità di un superamento delle barriere linguistiche [...] essa cerca oggi di farsi medium totale, di sfuggire ad ogni limitazione, di "inglobare" musica, pittura, arte tipografica ed ogni altro aspetto della cultura, con un'aspirazione utopistica al ritorno alle origini<sup>3</sup>.

Spatola pone dunque al centro della propria poetica la ricerca di una

<sup>1</sup> Si fa riferimento al Convegno *Adriano Spatola poeta totale*, tenutosi a Celle Ligure il 26 e il 27 maggio 1990, i cui interventi sono raccolti nel volume *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, a cura di P. L. Ferro, Genova, Costa & Nolan, 1992.

<sup>2</sup> A. SPATOLA, *Verso la poesia totale*, Salerno, Rumma, 1969, e poi Torino, Paravia, 1978; nelle note seguenti ci si riferirà a quest'ultima edizione.

<sup>3</sup> Ivi, p. 15.

DANIELA FERRARI

POETESSE VISIVE NELLA COLLEZIONE DEL MART  
TRA CORRISPONDENZA E CORRISPONDENZE.  
MIRELLA BENTIVOGLIO, BETTY DANON,  
AMELIA ETLINGER

Il Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto conserva una cospicua collezione di poesia visiva che, a partire dall'acquisizione dell'Archivio di Nuova Scrittura di Paolo Della Grazia<sup>1</sup>, nel 1998, si è via via arricchita di numerosi depositi e donazioni provenienti da importanti collezioni private vocate alla ricerca verbo-visuale<sup>2</sup>: le opere della collezione Spagna Bellora<sup>3</sup>, quelle di Stelio Maria Martini, di Tullia Denza<sup>4</sup>, di Betty Danon, di Ugo Carrega e la donazione di oltre trecento opere corredate di documentazione dell'artista e storica dell'arte Mirella Bentivoglio. Questa ricchezza di carte d'archivio consentono uno studio e un'analisi approfondita sul tema e sul ruolo della corrispondenza, della scrittura e della chirografia tra poeti e artisti; studio che, nel presente testo, si concentra sul triangolo poetico formatosi tra Mirella Bentivoglio, Betty Danon e Amelia Etlinger e sulle opere d'arte da esse realizzate.

<sup>1</sup> Cfr. D. FERRARI, *Archivio Nuova Scrittura Paolo Della Grazia. Storia di una collezione / Geschichte einer Sammlung*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012.

<sup>2</sup> L'impegno del Mart per la valorizzazione delle ricerche verbovisuali si è concretizzato nel 2007 nella mostra intitolata *La parola nell'arte* che ha inteso analizzare il fenomeno della poesia visiva a partire dalle avanguardie storiche, e che ha visto la collaborazione di un comitato curatoriale composto da Gabriella Belli, Achille Bonito Oliva, Nicoletta Boschiero, Daniela Ferrari, Melania Gazzotti, Andreas Hapkemeyer, Paola Pettenella e Julia Trolp, coordinato da Giorgio Zanchetti. Cfr. G. ZANCHETTI (a cura di), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900 dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 10 novembre 2007 - 6 aprile 2008), Milano, Skira, 2007.

<sup>3</sup> G. ZANCHETTI, D. FERRARI (a cura di), *Poesia visiva. What to do with poetry. La collezione Bellora al Mart*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 5 giugno - 22 agosto 2010), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010.

<sup>4</sup> M. GAZZOTTI (a cura di), *Poesia concreta. Poesia visiva. L'Archivio Denza al Mart. Opere e documenti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013.

VALERIA EUFEMIA

IL DIALOGO TRA POESIA  
E PITTURA NELL'OPERA DI TOTI SCIALOJA:  
DAI LIBRI ILLUSTRATI AI LIBRI D'ARTISTA

La personalità poetica di Toti Scialoja si afferma pienamente al principio degli anni Settanta<sup>1</sup>, nell'ambito di un clima culturale ormai decisamente incline allo sperimentalismo e alle pratiche interartistiche. Tuttavia, pur dedicando pari attenzione all'attività pittorica e a quella letteraria, l'autore giunge a soluzioni assai diverse rispetto a quelle portate avanti dalla coeva esperienza della poesia visiva<sup>2</sup>, i cui risultati derivano da un'effettiva fusione fra l'elemento visuale e quello verbale, posti in un rapporto di complementarità. Difatti, le premesse teoriche sottese all'operato del pittore e poeta romano appaiono, se non diametralmente opposte, quantomeno molto lontane da quelle dei poeti verbo-visivi e concreti<sup>3</sup>, dato che Scia-

<sup>1</sup> Scialoja esordisce come poeta nel 1971, dopo essersi già pienamente affermato come pittore. Le sue prime sillogi (*Amato topino caro*, Milano, Bompiani, 1971; *La zanzara senza zeta*, Torino, Einaudi, 1974; *Una vespa! Che spavento*, Torino, Einaudi, 1975), si configurano come libri illustrati per l'infanzia ascrivibili al filone letterario del *nonsense* di derivazione vittoriana. Per un approfondimento in merito cfr. soprattutto A. GIAMMEI, *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja. Topi, toponimi, tropi, cronotopi*, Milano, Edizioni del verri, 2014; E. MORRA, *Un allegro fischiettare nelle tenebre. Ritratto di Toti Scialoja*, Macerata, Quodlibet, 2014; E. BACCHERETI, *La maschera di Esopo. Animali in favola nella letteratura del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2014.

<sup>2</sup> Il riferimento principale è ovviamente al Gruppo 70, dato che – come giustamente osserva Marcello Carlino – «le esperienze verbovisive sono una sua nota caratteristica e, per dir così, un segno peculiare, perfino un'impronta genetica, nonché un programma operativo incancellabile» (M. CARLINO, *L'avanguardia che venne a caldo: l'utopia dell'intermedialità*, in *La poesia in immagine / l'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963 – 2013*, a cura di T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli, M. C. Papini, Pasian di Prato, Campanotto, 2014, p. 17).

<sup>3</sup> Nondimeno, esiste una profonda differenza tra la prassi poetica scialojana e quella dei coevi poeti intraverbali, visto che – come sottolinea Renato Barilli – Scialoja resta legato ad una concezione classica della poesia che, di fatto, nega all'autore la possibilità di rientrare a pieno titolo nel novero di quanti hanno inteso «scavalcare lo spazio esaurito della frase, e portarsi a lavorare al di sopra o al di sotto di essa» (R. BARILLI, *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 33).

MARCO CORSI

TRANSVANGUARDIA E PAROLA INNAMORATA.  
ALCUNI ACCERTAMENTI

Storicamente, verso la fine degli anni Settanta, si è assistito alla concomitante affermazione di una generazione poetica e di una artistica entrambe reduci, per diverse vie, dall'imposizione ideologica dell'avanguardia del decennio precedente. Se consideriamo il percorso compiuto da entrambe, ovvero l'operazione condotta dai critici per un primo sondaggio delle nuove tendenze emerse dopo la nuova crisi mondiale succeduta alla guerra dello Yom Kippur (1973) e, in Italia, fra questa e l'ondata di terrorismo esplosa fra il '77 e l'80, non è difficile rilevare una quasi sovrapposizione di date e di occasioni fra di loro assimilabili: nel 1975, in occasione della mostra "Drawing / Transparence" – che si tenne in due riprese fra il gennaio '75 e l'aprile dell'anno successivo presso lo Studio d'Arte Cannaviello di Roma, ospitando prima cinquanta artisti americani e poi altrettanti italiani – Achille Bonito Oliva si esprime sulla prima uscita pubblica della Transavanguardia, che si sarebbe di lì a poco accreditata presso il pubblico con la mostra "Die Enthauptete Hand" di Bonn e quindi nel corso della XXXIX Biennale di Venezia diretta da Luigi Carluccio nello spazio di "Aperto '80", a cura dello stesso Bonito Oliva<sup>1</sup>. Parallelamente, in campo poetico, nel 1975, Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli davano alle stampe *Il pubblico della poesia* presso l'editore Lerici, aprendo a quella stagione che si sarebbe conclusa sul litorale di Ostia – per ironia di certi fatti di cronaca in seguito esasperati dalla critica – con il crollo del palco durante il Festival di poesia Castelporziano del '79: una stagione che comprende da una parte la storizzazione della poesia del Novecento compiuta da Mengaldo con il «Meridiano» dei *Poeti italiani del Novecento* e dall'altra *La parola innamorata*.

<sup>1</sup> Per una cronistoria degli eventi qui solo accennati e per un maggior dettaglio dei fatti cfr. F. BELLONI, "La mano decapitata". *Transavanguardia tra disegno e citazione*, Milano, Electa, 2008.

GIOVANNA LO MONACO

RELAZIONE TRA TESTO E IMMAGINE  
NEL TEMPO DELL'INTERMEDIALITÀ: IL GRUPPO 93

La sempre crescente diffusione della tecnologia e dei più sofisticati mezzi di comunicazione nella contemporaneità ha mutato profondamente il rapporto tra soggetto e immagine rispetto al passato: i nuovi media veicolano infatti una enorme quantità di immagini che sommergono il soggetto a tal punto da creare profondi cambiamenti nel sistema esperienziale e percettivo<sup>1</sup>. Questo processo, che può essere considerato una vera e propria mutazione antropologica, ha delle forti ripercussioni in ambito artistico e letterario, fino a imporsi, in alcuni casi, come tema dominante nelle opere, ma anche come occasione per ripensare le specifiche tecniche di ogni arte.

A partire dagli anni Sessanta e soprattutto durante gli anni Settanta le esperienze artistiche e letterarie si sviluppano in direzione di una sempre crescente interartisticità, teorizzata e praticata in primo luogo da artisti e scrittori appartenenti a un vasto orizzonte internazionale di sperimentazione nei campi della poesia concreta, sonora e visiva, tra i quali Adriano Spatola e i membri del fiorentino Gruppo 70.

In quegli anni la ricerca si orienta verso una sorta di identità semiotica e linguistica tra diversi codici espressivi, la diffusa teoria della *poesia totale* teorizzata da Spatola<sup>2</sup> implica infatti una condizione sinestetica dell'opera e l'istaurasi di una relazione di *intermedialità* e di *continuità* tra le diverse discipline artistiche. Le arti si scambiano tecniche e nozioni, verso un

<sup>1</sup> Il processo è stato definito come una vera e propria *colonizzazione dell'inconscio* da uno dei più autorevoli studiosi del postmodernismo, Fredric Jameson (cfr. F. JAMESON, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], postfazione di D. Giglioli, trad. it. di M. Manganelli, Roma, Fazi, 2007).

<sup>2</sup> A. SPATOLA, *Verso la poesia totale* [1969], Torino, Paravia, 1978.

RICCARDO DONATI

NELL'OCCHIO DI CHI GUARDA.  
TESTO, CONTESTO, PRETESTO  
IN SETTE POETI CONTEMPORANEI

Come la critica rileva da tempo, il panorama della lirica italiana contemporanea – ovvero la produzione in versi dell'ultimo scorcio del Novecento e di questo primo quindicennio di Duemila – si presenta estremamente frastagliato e articolato, contraddistinto da una notevole eterogeneità stilistica e discorsiva; parimenti complesse sono le interrelazioni che oggi legano tra loro la produzione poetica e le arti, la pittura in particolare. Alcuni elementi di fondo possono tuttavia essere individuati; ce n'è uno, in particolare, che mi pare meriti di essere sottolineato e dal quale prenderò le mosse: mi riferisco al dato decisivo di una frequente, quasi sistematica, sfasatura cronologica, per cui l'arte del passato sembra essere sovente, per non dire quasi sempre, considerata un punto di riferimento più significativo, e stimolante, della produzione attuale. Mi spiego. Nel corso del Novecento, come del resto nei secoli precedenti, parola tipografica e arti della visione hanno proceduto di pari passo: i poeti hanno sempre reagito per così dire in presa diretta alle evoluzioni dei linguaggi figurativi, dedicando contributi critici, testi in versi e in prosa a personalità loro affini o comunque loro coeve, oltre a nutrire la propria scrittura con gli stimoli provenienti dalle più avanzate ricerche in campo artistico. Le acquisizioni del progetto *Verba Picta*, ben compendiate in questo volume, lo dimostrano in modo piuttosto evidente, sia che si pensi alle numerose figure di poeti-pittori (da Gatto a Fortini, da Levi a Scialoja, da Testori a Zavattini, per non citare che qualche nome), sia che si rammentino i tanti casi di sodalizi tra artisti e letterati nel corso del secolo – ricordo solo il vitale rapporto degli ermetici fiorentini e dei novissimi con pittori e scultori più o meno loro coetanei – o ancora che si faccia riferimento ai testi consacrati dai maggiori poeti italiani ai giganti dell'arte del loro tempo, da Picasso a Francis Bacon, passando per una figura chiave



## INDICE

<i>Teresa Spignoli</i> Introduzione	V
--	---

### PARTE PRIMA

<i>Mario Domenichelli</i> Τεχνοπαίγνια: poesia e canone retrogrado. Poesia come arte del tempo e dello spazio, come sequenza e immagine grafica	3
<i>Andrea Pinotti</i> C'è proprio bisogno di dirlo? Parola e immagine dal purovisibilismo ai visual culture studies	41
<i>Marcello Ciccuto</i> Direttrici e orientamenti del dialogo poesia-pittura nel '900	53

### PARTE SECONDA

<i>Marcello Ciccuto</i> Ragioni pittoriche del 'realismo metafisico' dietro la poesia di Eugenio Montale	67
<i>Barbara Taccone</i> De Libero, Sinisgalli e la "Scuola romana"	83

- Teresa Spignoli*  
L'informale e le poetiche degli anni Sessanta. Tre casi esemplari:  
Ungaretti, Luzi, Bigongiari 101
- Federico Mazzocchi*  
Piero Bigongiari: ut poesis pictura, ut pictura poesis 135
- Maria Carla Papini*  
Testori oltre Bacon: mimesis e ékphrasis 155
- Maria Rizzarelli*  
«Mostrare la mia faccia, la mia magrezza».  
Pasolini allo specchio della pittura 169
- Elena Porciani*  
Un'«ingigantita tragedia di colori».  
A proposito di alcuni versi del *Mondo salvato dai ragazzini* 185
- Marco Corsi*  
Dentro e dietro il paesaggio.  
Uno sguardo di rimando da Sereni a Zanzotto 197
- Federico Fastelli*  
Dalla *Prefigurazione* alla *Nuova Figurazione* (1951-1963):  
Sanguineti, i Novissimi, le arti visive 211
- Lorenzo Berti*  
«Per scrittura non s'intende soltanto pittura».  
Un filo rosso nell'attività artistica di Adriano Spatola 235
- Daniela Ferrari*  
Poetesse visive nella collezione del Mart tra corrispondenza  
e corrispondenze. Mirella Bentivoglio,  
Betty Danon, Amelia Etlinger 251
- Valeria Eufemia*  
Il dialogo tra poesia e pittura nell'opera di Toti Scialoja:  
dai libri illustrati ai libri d'artista 263

*Marco Corsi*

Transavanguardia e Parola innamorata. Alcuni accertamenti 283

*Giovanna Lo Monaco*

Relazione tra testo e immagine nel tempo dell'intermedialità:  
il Gruppo 93 299

*Riccardo Donati*

Nell'occhio di chi guarda. Testo, contesto,  
pretesto in sette poeti contemporanei 315

Indice dei nomi 333



# LETTERATURA ITALIANA

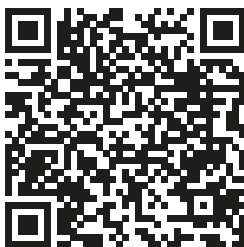
---

L'elenco completo delle pubblicazioni  
è consultabile sul sito

**www.edizioniets.com**

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Letteratura%20italiana>



---

## Publicazioni recenti

35. TERESA SPIGNOLI (a cura di), *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, 2018, pp. 352.
34. ANTONIO DELOGU, ALDO MARIA MORACE (a cura di), *Scrittura e memoria della Grande Guerra*, 2017, pp. 272.
33. MANUELA BERTONE, BARBARA MEAZZI (a cura di), *Curiosa di mestiere. Saggi su Dacia Maraini*, 2017, pp. 244.
32. MARIKA BILIA, *Siro Angeli. Profilo di un poeta*. Premessa di Angela Guidotti, 2017, pp. 176.
31. VALERIA GIANNANTONIO, *Enrico Panzacchi. Il critico e il letterato*, 2017, pp. 172.
30. ROSANNA MORACE (introduzione e testo critico a cura di), *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori [Giolito 1568]*. In Appendice: la prima redazione delle *Lagrima di San Pietro* di Luigi Tansillo, 2016, pp. 274.
29. LUCA CURTI, *Svevo e Schopenhauer. Rilettura di Una Vita*, 2016, pp. 164.
28. FEDERICA ADRIANO, *La narrativa tra Psicopatologia e Paranormale. Da Tarchetti a Pirandello*, 2014, pp. 348.
27. ANNA DI VEROLI, *La peste. Colpa, peccato e destino nella letteratura italiana* 2014, pp. 88.
26. ALESSIO GIANNANTI, *L'ultimo De Roberto*, 2013, pp. 320.
25. SANDRO DE NOBILE, *Lettere e carri armati. Quattro scrittori, "Il Contemporaneo", il 1956*, 2013, pp. 224.
24. CLAUDIO CHIANCONE, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, 2013, pp. 322.
23. ANTONELLA DI NALLO, *L'immagine dei luoghi. Studi letterari dal Barocco al Novecento*, 2012, pp. 164.

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di luglio 2018

