

Parabole intermediali. Intorno ai volumi di
Teresa Spignoli, Marco Corsi, Federico Fastelli e
Maria Carla Papini (a cura di), *La poesia in immagine /
l'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*,
Pasian di Prato, Campanotto, 2014, pp. 255 e
Teresa Spignoli (a cura di), *Verba Picta. Interrelazione tra
testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della
seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 2018, pp. 346

Diego Salvadori

Università degli Studi di Firenze (<diego.salvadori@unifi.it>)

Abstract

Moving from a foreword on image-word relation, we present the review of two volumes which focus on intermedial literacy: *La poesia in immagine / l'immagine in poesia. Gruppo 70, Firenze 1963-2013* (2014), ed. by Teresa Spignoli, Marco Corsi, Federico Fastelli, Maria Carla Papini, and *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento* (2018), ed. by Teresa Spignoli.

Keywords: *ecfrasis, image, intermediality, Italian literature, Visual Studies*

Quello tra parola e immagine è un rapporto dinamico e al tempo stesso conflittuale, giacché entrambe si fanno portatrici di una differenza nel campo percettivo del fruitore, dove la logica non testuale dell'elemento iconico scardina la linearità del linguaggio a favore del simultaneo, originando in tal modo una narrazione prensile, estesa e multimodale: una tensione ormai giunta a un punto di non ritorno, laddove il flusso iconico incessante, veicolato dai *new media*, si unisce al trionfo della "narratività perfusa" (Calabrese 2012 [2009], 1), "la cui forza di penetrazione interstiziale è senza pari nell'intera storia dell'uomo" (*ibidem*). E le scaturigini sono da individuarsi a livello del letterario, segnatamente al recupero dell'assioma oraziano e al conseguente

superamento della cesura che, nel 1766, Lessing aveva posto tra Arte del tempo e Arte dello spazio. Nel riacquistare una temporalità complessa e poliritmica, il codice iconico torna allora a seguire parallelamente il corrimano di quello linguistico, in nome di un rapporto costante fra le arti: “they are in constant relationship with each other”, ebbero modo di puntualizzare Wellek e Warren nel 1942, per quanto “these relationships are not influences which start from one point and determine the evolution of the other arts; they have to be conceived rather as a complex scheme of dialectical relationships which work both ways, from one art to another and vice versa, and may be completely transformed within the art which they have entered” (1949 [1942], 135). C’è allora un’urgenza di superare la scomunica lessinghiana, a riprova di un sistema – quello letterario – tutt’altro che immune a eventuali contaminazioni con altri universi segnici, che dai *carmina figurata* giungono sino agli esiti intermediali del Novecento, a riprova di una tangenza ininterrotta. Sulla scorta di Dick Higgins, l’intermedialità “is a possibility since the most ancient times, and though some well-meaning commissar might try to legislate it away as formalistic and therefore antipopular, it remains a possibility wherever the desire to fuse two or more existing media exists” (2001, 49).

Una premessa, questa, necessaria a introdurre i due volumi che, per quanto usciti a distanza di quattro anni l’uno dall’altro, sono da considerarsi fra loro complementari: *La poesia in immagine / L’immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, curato da Teresa Spignoli, Marco Corsi, Federico Fastelli e Maria Carla Papini per i tipi di Campanotto (2014); e *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, pubblicato nel 2018 per la casa editrice ETS sotto la cura di Teresa Spignoli. Nel gettare nuova luce sulla “sorellanza” fra le arti, ponendo i due volti della rappresentazione (le parole e le immagini) su un areale espanso che da Firenze muove le fila fino al Novecento letterario italiano, i due lavori nascono in seno al progetto di ricerca *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, finanziato attraverso il programma “FIRB-Futuro in Ricerca 2010” e attivo dal marzo 2012 presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell’Università di Firenze; concretizzatosi poi nel 2015 con la realizzazione di un repertorio informatico (www.verbapicta.it), destinato a fornire un regesto puntuale e analitico di edizioni d’arte, libri d’artista e libri illustrati.

Una parabola intermediale, insomma, le cui scaturigini sono da individuarsi in due estremi cronologici ben precisi, dove Firenze si fa indiscussa protagonista: il 24, 25 e 26 maggio 1963, quando al Forte Belvedere si tenne il convegno *Arte e Comunicazione*, con il conseguente costituirsi del Gruppo 70; e il 5-6 giugno 2013, quando ebbe luogo il convegno *Poesia visiva. Per i cinquant’anni del Gruppo 70*, tenutosi presso la Biblioteca Nazionale Centrale, con Mostra di opere e documenti. Ed è da qui che *La poesia in immagine / L’immagine in poesia* muove le fila, nel presentarsi al lettore quale risultante di

un sapiente equilibrio tra parole e immagini, giacché alla riproposizione degli atti del convegno (firmati da Marcello Carlino, Stefania Stefanelli, Teresa Spignoli, Barbara Cinelli e Giorgio Zanchetti), si accompagnano le testimonianze di artisti quali Lamberto Pignotti, Roberto Malquori, Lucia Marcucci, Stelio Maria Martini, Luigi Tola, Rodolfo Vitone e Emilio Isgrò. La sezione centrale, a cura di Federico Fastelli, dischiude altresì un ricco catalogo ragionato dei documenti presentati in occasione della mostra: una storia per immagini – che dal contesto artistico e letterario si snoda fino alle opere dei singoli artisti, passando per le riviste, le antologie e le *performances* – la cui genesi si fa leggibile nella parte curata da Marco Corsi, che ripropone gli atti del Convegno del 1963. Stante questo dialogismo a distanza, gli interventi critici illuminano la storia del Gruppo 70 da più prospettive, financo a individuarne le tangenze e le frizioni con il *milieu* artistico-letterario dell'epoca: lo si evince dal saggio di Marcello Carlino (2014, 17-26), che in via contrastiva rileva le differenze tra il Gruppo 70 e il Gruppo 63. L'avanguardia, in tal caso, viene “dal caldo” (ivi, 17), giacché guarda, ferma restando la spinta intermediale, agli esiti recisi del futurismo o del surrealismo attraverso la specola di quattro dispositivi specifici: “riconversione della comunicazione” (ivi, 20); utilizzo delle dinamiche tipiche dei *mass media*; uso deliberato della tecnica; idea di un'autorialità capace di misurarsi con le logiche produttive in maniera consapevole, al fine di sabotarne gli stessi ingranaggi. Con Benjamin sullo sfondo, il Gruppo 70 impugna allora la poesia visiva quale “modalità espressiva che non si lascia facilmente reintegrare nelle categorie definite, quelle collaudate dalla tradizione, quelle canoniche, cosicché ancora oggi critica e teoria hanno molto da fare se vogliono definirne fondamenti e prerogative” (ivi, 23). Al *pensum* lanciato da Carlino, guarda il contributo di Stefania Stefanelli (2014, 27-39), dove il costituirsi del Gruppo 70 è analizzato non solo dal punto di vista linguistico – e quindi nel raggiungimento di una “multilingua” (ivi, 28) – vieppiù alla luce del dibattito critico sorto intorno a testate quali *Chimera* (1954), *Quartiere* (1958) e l'inserto *Protocolli* (1961) della bonsantiana *Letteratura*, dove iniziarono a prendere corpo le premesse per il futuro Gruppo 70. Stefanelli, allora, ne ripercorre peculiarmente la nascita, per poi soffermarsi sulla poesia visiva e, nella fattispecie, sull'iniziale prevalenza del codice verbale e la successiva remissione di questo a fronte dell'elemento iconico, nel senso che “la poesia visiva si allarga a comprendere le immagini che costituiscono una sorta di codice visivo della contemporaneità” (ivi, 34). Nel portare avanti una rifondazione dei cinque livelli retorici (*inventio, dispositio, elocutio, memoria e actio*), la poesia visiva, rileva efficacemente Teresa Spignoli nel contributo successivo (2014, 40-52), fa del poeta un *bricoleur* capace di destreggiarsi nel flusso incessante delle immagini provocato dai *mass media*, sfruttandone in tal modo la carica espressiva e significante. Vieppiù,

Se da un lato vengono notevolmente ampliati i supporti e i confini della poesia, dall'altro anche il più tradizionale mezzo di diffusione, quale il libro, viene interes-

sato da un processo di profonda modificazione tanto che in taluni casi, da mero “contenitore” di parole viene ad essere contenuto esso stesso, si pensi ad esempio al libro d’artista e al fenomeno dell’esoeditoria che connota gli anni Sessanta e Settanta. (Spignoli 2014, 45-46)

Una rivisitazione che investe il supporto e, al contempo, gli altri generi quali il racconto e la saggistica; senza contare la riscoperta della dimensione orale, messa a tacere secoli prima con l’invenzione della stampa e ora destinata a rientrare con prepotenza negli *happening* e *performance* di artisti quali Eugenio Miccini o Ketty La Rocca. Ma il presente volume vuole anche aprirsi, quasi preconizzando gli esiti della pubblicazione del 2017, ad altri centri culturali quali Roma e Napoli, e ciò è possibile grazie ai saggi di Barbara Cinelli (2014, 53-64) e Giorgio Zanchetti (2014, 65-76), rispettivamente dedicati alle figure di Cesare Vivaldi e Luciano Caruso. Cinelli mette bene in risalto le affinità tra i fondatori del Gruppo 70 e Cesare Vivaldi, anche attraverso la corrispondenza inedita con Lamberto Pignotti e Eugenio Miccini: ne emerge una *geografia* di una cultura, condensata in luoghi quali il Bar Rosati di Piazza del Popolo o le gallerie La Tartaruga e il Ferro di Cavallo, dove gravitavano personalità del Gruppo 63 come Nanni Balestrini o Alfredo Giuliani. Resta purtroppo una presa di distanza da parte di Vivaldi, giacché egli “è un intellettuale che si muove su più fronti” (Cinelli 2014, 60) e si confronta piuttosto “con le iconografie della civiltà di massa, che non sottopone poi ad un prelievo in funzione di un assemblaggio verbo-visivo, ma riformula con un linguaggio ‘tradizionale’ per inserirle in una trama descrittiva” (ivi, 61). Il lavoro di Giorgio Zanchetti, *per contra*, guarda alla pratica verbovisiva di Luciano Caruso, segnatamente alla permanenza dell’intellettuale nel capoluogo toscano, dove ebbe modo di proseguire la propria attività con la pubblicazione di *E/mana/zione*, uscita in venticinque numeri tra il 1976 e il 1981. Zanchetti considera allora la pratica verbovisuale di Caruso quale punto di avvio verso la teorizzazione di una “post-scrittura” (Zanchetti 2014, 67) e di un “post-linguaggio” (*ibidem*), destinata a collocarsi “necessariamente oltre la fine della scrittura [...], drasticamente proiettata verso un altrove fissato in una prospettiva temporale successiva al definitivo esaurirsi della scrittura poetica come fenomeno storico e sociale” (*ibidem*). I traguardi raggiunti da Caruso, allora, si fanno tangenti all’esperienza del Gruppo 70, a quel perpetuo e costante scavo nella realtà atto a delineare una nuova visione estetica che, citiamo dalla testimonianza di Lamberto Pignotti

Rifutando la separazione delle singole arti evoca, e in qualche modo anticipa, quella interdisciplinarietà e convergenza dei linguaggi che a tutt’oggi vediamo perseguita [...].

È quella “interrogazione incessante della realtà” che sostanzialmente, in quella sorta di incubatrice e laboratorio che di fatto è risultato il Gruppo 70, con le sue diverse articolazioni, è stata fin qui portata avanti, teoricamente e processualmente sconfinando fra le varie arti, i vari media, i vari organi sensoriali.

In definitiva se una indicazione generale va fatta oggi è che in seno al Gruppo 70, più che partecipare a un singolo gioco, si è mirato consapevolmente fin da allora a praticare, nel più vasto senso dell'agonismo culturale, il pentathlon o addirittura il decathlon. (Pignotti 2014, 83)

Il volume successivo mira allora ad estendere l'indagine in merito al rapporto interattivo tra codice iconico e codice linguistico seguendo tre corrimani distinti, ovverosia l'approdo a opere intermediali, le strategie ecfrastiche adottate a livello testuale¹ e, infine, i punti di contatto tra i movimenti e le poetiche del secondo Novecento italiano. Diciotto saggi dove l'*imago* del Giano bifronte si pone a suggello e chiave ermeneutica, giacché Verba Picta, chiosa Spignoli nella nota introduttiva (v-xii), "allude, nella sua natura bifronte, al duplice volto della rappresentazione, che si concretizza nella parola e nell'immagine, entrambe – come il volto di Giano – unito nello stretto passaggio (*ianus*) che conduce dall'una all'altra" (2018b, v). Il presente lavoro, oltretutto, si contraddistingue per un'anima spiccatamente ipertestuale, in virtù dei continui rimandi al repertorio informatico *Verba Picta* (www.verbapicta.it), a riprova di una struttura reticolare e parimenti dialogante tra due supporti distinti (il libro e il mezzo informatico).

La prima parte del lavoro è costituita dai tre saggi teorici di Mario Domenichelli (4-39), Andrea Pinotti (41-51) e Marcello Ciccuto (53-63), dove i rapporti tra parola e immagine sono passati al vaglio in un arco di tempo che dall'antichità di snoda fino alle moderne teorie dei *visual culture studies*. L'indagine di Domenichelli muove le fila dell'arte della *tecnopagnia*, ovverosia ciò che i latini chiamavano *carmina figurata*, in cui la fisionomia poemica (cioè la forma della strofa) sottostava a un'esigenza puramente figurativa, stante la persistenza di quattro tipologie iconiche ben distinte: le ali, l'ascia, l'uovo e la croce. Ed è partendo da queste scaturigini che lo studioso, in una prospettiva comparatistica, ripercorre una tradizione quasi millenaria, che da Simia di Rodi approda agli esempi di Dylan Thomas e Pier Paolo Pasolini, senza contare l'esempio di Nanni Balestrini con le *Avventure complete della signorina Richmond*. Vige una *retrogradatio* o, volendo usare la definizione di Domenichelli, "canone retrogrado" (2018, 5), in base a cui si assiste a un'inversione della sequenza figurativa stessa; e fondativo, in tal caso, è il ruolo rivestito da Mallarmé e, nella fattispecie, da quel "meta-poema che è *Un Coup de dés*" (ivi, 17), di cui Domenichelli analizza il progetto dell'edizione Vollard del 1897: esempio di poesia figurale che nel dare "figura al movimento poetico, al pensiero poetante, è una delle dimensioni 'forti' del Novecento" (ivi, 18). Il saggio di Andrea Pinotti, invece, estende ulteriormente l'areale d'indagine, guardando al rapporto problematico tra parole e immagini, configurantesi da subito quale un "intricato alternarsi di amore e odio" (2018, 41): si va dalla natura ibrida del greco *graphein*, il suo

¹In merito all'ecfrasi, cfr. anche Cometa 2012.

rimandare all'atto di scrivere e di dipingere, per poi approntare una ricognizione teorica, che dagli antichi giunge sino al *pictorial* o *iconic turn*². Superato il veto lessinghiano, anche alla luce delle considerazioni di Diderot in merito all'immagine quale *punctum temporis* (e siamo, fa notare Pinotti, nello stesso anno di pubblicazione del *Lakoon*), il critico guarda poi all'esempio di Paul Klee e all'arte quale capacità di manifestare il visibile, avulsa perciò dal mero esercizio mimetico. Alla luce di tali premesse, la svolta iconica del Novecento si configura quale ritorno a una figuratività originaria, fermo restando il fatto che "svolta qui non significa che a un certo punto la nostra cultura si è accorta che esistono le immagini; svolta significa piuttosto la disponibilità a riconoscere la necessità di una trattazione della sfera iconica con mezzi interpretativi che siano adeguati alla sua propria logica" (ivi, 47). Segnatamente alle origini dell'iconotesto guarda il lavoro di Marcello Ciccuto, che nel focalizzarsi sull'ambito italiano anticipa gli scritti della sezione successiva. I legami tra poesia e pittura sono repertoriati in una panoramica ad ampio spettro che da Gabriele D'Annunzio arriva fino a Dacia Maraini, laddove il primo ha imposto "alla sua lirica un intero sistema di sostituzioni o interazione con relazioni che non possiamo che dire extra-linguistiche, prese nel giro di un lavoro di idealizzazione costante e forzata che reclama a sé la condizione di artificio" (2018a, 55). Nel trasporre *per verba*, la tensione figurativa dà accesso a un cospicuo manello di riflessioni, che vedono l'arte staccarsi progressivamente dal versante del fenomenico, dove il reale, pur autorizzando tale "sorellanza", restituisce "una felicità presunta, che è pura felicità solo di forma, autonomia di vita delle forme stesse rispetto all'umano" (ivi, 63).

Ed è sempre Ciccuto ad aprire la seconda sezione del volume (67-82), con un denso studio che ripercorre la partitura pittorica sottesa alla produzione poetica di Eugenio Montale, a fronte del realismo metafisico soggiacente e al tempo stesso alimentante gli impeti ispirativi. In uno sguardo da lontano, Montale ha attinto agli esiti figurativi del Novecento operando un progressivo distacco, al fine di approdare a "una visione nuova tale da prospettare una coerenza o un rapporto come che sia arte: natura come dire, indiretto, finalmente e totalmente divergente da quella naturalistica perché" (2018b, 68), rileva il critico, "re-impostato su elementi di superiore valenza figurale" (*ibidem*). Per quanto le origini di una "terrestre metafisica" (ivi, 70) siano già ravvisabili nell'abbandono di una percezione impressionistica, mette conto sottolineare che se "la terrestre metafisica segnata dall'adesione individuale allo spirito di tempi e luoghi [...] è quella che fa schierare Montale decisamente e giusto contro i residui di puro realismo intravisti nelle realizzazioni del Cubismo" (ivi, 77), "l'impegno pittorico

² Ai fini di un inquadramento generale circa il dibattito italiano intorno alla cultura visuale, rimandiamo a Cometa, Coglitore 2016; Pinotti, Somaini 2016 e 2009. Si segnala, altresì, la nuova edizione di *Pictorial Turn* di Mitchell (2017 [2008]), a cura di Michele Cometa per i tipi della Raffello Cortina.

della modernità sarà per Montale non quello di svincolarsi totalmente dal vero, bensì quello di farvi *vibrare* internamente vita e colore delle sostanze assolute” (ivi, 78-79). A Libero De Libero e Leonardo Sinisgalli, Barbara Taccone dedica invece uno studio (83-100) atto a seguirne non solo la vicenda artistico-poetica, ma altresì volto a indagare le possibili ragioni di un surrealismo italiano, financo a sondare il ruolo propulsivo delle riviste e delle gallerie in seno alle dinamiche della Scuola Romana. Teresa Spignoli, *per contra*, guarda a quelle che sono le ricadute della poetica dell’informale nella produzione di Giuseppe Ungaretti, Mario Luzi e Piero Bigongiari (101-134), tre casi che

Mettono bene in evidenza, all’interno di periodi storico-culturali contigui, le notevoli differenze che sussistono nella messa “in opera” della poetica informale: dalla registrazione di una crisi epocale in Ungaretti, all’assunzione della dialettica tra forme e informi come cifra costitutiva della generazione del linguaggio in Bigongiari, alla concezione metamorfica della realtà in Luzi, che evolve nelle raccolte più tarde in una “frammentazione” del “discorso naturale”. (Spignoli 2017c, 121)

Rilevante, a tal proposito, appare la “tensione tra una spinta ‘centrifuga’ al poema e una convergente – centripeta – verso il frammento” (*ibidem*), laddove il primo polo di tale dialettica rimanda alla tensione poetica della produzione bigongiariana, la cui carica figurativa è analizzata da Federico Mazzocchi nel suo lavoro (135-154), che dalla genesi della critica d’arte mira a dischiudere il senso della forma e le sue eventuali declinazioni poetiche. Il sottotesto iconico ritorna nel denso saggio di Maria Carla Papini (155-168), laddove l’esercizio ermeneutico si muove tra due distinte polarità: la produzione di Francis Bacon e la scrittura di Giovanni Testori, segnatamente alla composizione *Suite per Francis Bacon* del 1965. Nel guardare altresì alle riflessioni ungarettiane in merito alla produzione di Jean Frautrier, lo studio è portato avanti secondo un’inedita triangolazione, atta a dischiudere i tratti salienti dell’interrelazione poesia/pittura nella produzione testoriana, in cui

Il raffronto diretto e dichiarato con l’esperienza pittorica di Francis Bacon appare, nella *suite* che alla sua pittura si ispira e a lui esplicitamente rimanda, esito esemplare di una ricerca poetica che opera intenzionalmente e spietatamente alla disgregazione di ogni forma, a cominciare da quella linguistica che ne suscita l’immagine e che, nella sua stessa alogica quanto subitanea progressione pur ne rileva l’insita ripugnanza, l’inevitabile degradazione: l’abiezione di ciò che, con la propria stessa esistenza, inficia la purezza originaria, e indicibile, dell’essere, procedendo, insieme, alla propria ineluttabile rovina. (Papini 2018, 158-159)

Ulteriori *case studies* sono costituiti dai lavori di Maria Rizzarelli (169-184), Elena Porciani (185-196) e Marco Corsi (197-210), rispettivamente orientati ad analizzare il rapporto fra poesia e pittura nell’opera di Pier Paolo Pasolini; i patti ecfrastici in Elsa Morante; la dialettica parola-paesaggio nella produzione di Vittorio Sereni e Andrea Zanzotto. Lo studio di Federico Fastelli

(211-234) apre invece il torno di saggi dedicato alle neoavanguardie, con particolare riferimento alle produzioni verbovisive, ragion per cui, a tale altezza, il volume si ricollega al già citato *La poesia in immagine / L'immagine in poesia* (2014) e completa, in un certo qual modo, questo dittico *in fieri*. L'ampia disamina di Fastelli è eleggibile allora a inquadramento teorico e parimenti contestuale, rintracciando la genesi di una Nuova Figurazione, dove le riflessioni di Edoardo Sanguineti divengono punto fermo in questo arco di tempo che dagli albori degli anni Cinquanta giunge fino alla nascita del Gruppo 63. La parabola intermediale è poi proseguita da Lorenzo Berti (235-250) nel passare in rassegna la produzione di Adriano Spatola, guardando sia all'arte figurativa che alle successive contaminazioni tra parola e immagine, come testimoniato da alcuni volumi di scrittura verbovisiva (tra cui *Poesia da montare*, del 1965). Sulla stessa linea, si pone altresì il contributo di Daniela Ferrari (251-262), incentrato sulle poetesse visive Mirella Bentivoglio, Betty Danon e Amelia Etlinger: Ferrari, in tal caso, elegge la corrispondenza epistolare tra Danon e Etlinger – conservata presso il Mart di Rovereto – a specula privilegiata, con l'intento di fornire un nuovo inquadramento critico circa la vicenda artistica di Bentivoglio. Valeria Eufemia (263-282), *per contra*, si sofferma sulla figura di Toti Scialoja, la cui esperienza, per quanto tangente agli esiti della poesia visiva, si caratterizza per una “differenza di tipo ontologico tra il codice linguistico e quello visuale” (ivi, 264), anche sulla scorta di un nutrito ipotesto filosofico che elegge la fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty a traccia fondante e parimenti generativa: e ecco perché “dipingere equivale ad esprimere l'esistenza del soggetto entro una temporalità che si concretizza nella ripetizione di eventi, i quali, pur ripetendosi, conservano la propria costitutiva differenza” (ivi, 271). Al limitare del volume, ci si avvicina agli esiti della transavanguardia, da Marco Corsi (283-298) letti “a fronte” della nuova generazione poetica inaugurata dall'antologia *La parola innamorata* di Giancarlo Pontiggia e Enzo di Mauro (1978), ragion per cui letteratura e arte – puntualizza efficacemente Corsi – “si trovano costrette a vivere di un'archeologia più o meno prossima alla loro effettiva e sostanziale identità” (2018b, 297). Lo studio di Giovanna Lo Monaco (299-314) sposta l'arco temporale nell'era dell'intermedialità, dove la specificità dei *media* è superata in nome di una condizione sinestetica, che la studiosa analizza alla luce della produzione del Gruppo 93, costituitosi a Milano nel 1989. Non c'è una poetica comune, rivela Lo Monaco, né tantomeno un ulteriore accostamento tra i vari codici, quanto piuttosto “una rivitalizzazione del codice letterario, una sua reinvenzione [...] che assume la sua importanza proprio alla luce del cambiamento apportato dalle sperimentazioni interartistiche degli anni Settanta” (2018, 305), poi riassorbite dal proliferare dei *media*. Si torna, di conseguenza, alla preminenza dello sguardo, del *gaze*, su cui Riccardo Donati si sofferma nel saggio di chiusura (315-332): nel muovere le fila dal volume *Nell'occhio di chi guarda* (2014) – curato da Clotilde Bertoni, Massimo Fusillo e Gianluigi Simonetti – Donati imbastisce un personale contrappunto, dove sette poeti

contemporanei (Franco Buffoni, Gabriele Frasca, Valerio Magrelli, Maria Grazia Calandrone, Laura Pugno, Guido Mazzoni e Andrea Inglese) consentono allo studioso di indagare quelle che solo le nuove forme di sollecitazione operate dal testo iconico. Nell'era dell'immagine che sembra bastare a sé stessa, allora, i due lavori fin qui presi in esame ci fanno capire che la parola non è mai rientrata dalla porta di servizio, quanto piuttosto ha contribuito ad aumentare la densità della significazione stessa, configurando nuove modalità espressive che corrono sui binari di un doppio racconto: *verba picta*, appunto.

Riferimenti bibliografici

- Berti Lorenzo (2018), “‘Per scrittura non s’intende soltanto pittura’. Un filo rosso nell’attività artistica di Adriano Spatola”, in Spignoli 2018a, 235-250.
- Bertoni Clotilde, Fusillo Massimo, Simonetti Gianluigi, a cura di (2014), *Nell’occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all’immagine*, Roma, Donzelli.
- Calabrese Stefano (2012 [2009]), “Introduzione”, in Id., (a cura di), *Neuronarratologia. Il futuro dell’analisi del racconto*, Bologna, CLUEB, 1-27.
- Carlino Marcello (2014), “L’avanguardia che venne dal caldo: l’utopia dell’intermedialità”, in Spignoli, Corsi, Fastelli, *et al.* 2014, 17-26.
- Ciccuto Marcello (2018a), “Direttrici e orientamenti del dialogo poesia-pittura nel ’900”, in Spignoli 2018a, 53-66.
- (2018b), “Ragioni pittoriche del ‘realismo metafisico’ dietro la poesia di Eugenio Montale”, in Spignoli 2018a, 67-82.
- Cinelli Barbara (2014), “Cesare Vivaldi e il Gruppo 70: tra quadri e poesie”, in Spignoli, Corsi, Fastelli, *et al.* 2014, 53-64.
- Cometa Michele (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Cometa Michele, Coglitore Roberta, a cura di (2016), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet.
- Corsi Marco (2018a), “Dentro e dietro il paesaggio. Uno sguardo di rimando da Sereni a Zanzotto”, in Spignoli 2018a, 197-210.
- (2018b), “Transavanguardia e Parola innamorata. Alcuni accertamenti”, in Spignoli 2018a, 283-298.
- Domenichelli Mario (2018), “Τεχνοπαίγνια: poesia e canone retrogrado. Poesia come arte del tempo e dello spazio, come sequenza e immagine grafica”, in Spignoli 2018a, 3-40.
- Donati Riccardo (2018), “Nell’occhio di chi guarda. Testo, contesto, pretesto in sette poeti contemporanei”, in Spignoli 2018a, 315-332.
- Eufemia Valeria (2018), “Il dialogo tra poesia e pittura nell’opera di Toti Scialoja: dai libri illustrati ai libri d’artista”, in Spignoli 2018a, 263-282.
- Fastelli Federico (2018), “Dalla *Prefigurazione* alla *Nuova Figurazione* (1951-1963): Sanguineti, i Novissimi, le arti visive”, in Spignoli 2018a, 211-234.
- Ferrari Daniela (2018), “Poetesse vive nella collezione del Mart tra corrispondenza e corrispondenze. Mirella Bentivoglio, Betty Danon, Amelia Etlinger”, in Spignoli 2018a, 251-262.
- Higgins Dick (2001), “Intermedia”, *Leonardo* XXXIV, 1, 49-54.

- Lessing Gotthold Ephraim (1994 [1766]), *Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Stuttgart, Reclam. Trad. it. di Michele Cometa (1991), *Laocoonte*, Palermo, Aesthetica.
- Lo Monaco Giovanna (2018), “Relazione fra testo e immagine nel tempo dell’intermedialità: il Gruppo 93”, in Spignoli 2018a, 299-314.
- Mazzocchi Federico (2018), “Piero Bigongiari: ut poesis pictura”, in Spignoli 2018a, 135-154.
- Mitchell William John Thomas (2017 [2008]), *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Milano, Raffaello Cortina.
- Papini Maria Carla (2018), “Testori oltre Bacon: mimesis e ékphrasis”, in Spignoli 2018a, 155-168.
- Pignotti Lamberto (2014), “L’interrogazione incessante della realtà del gruppo 70. Con uno scritto di Luciano Caruso”, in Spignoli, Corsi, Fastelli, *et al.* 2014, 81-84.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio, a cura di (2009), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- , a cura di (2016), *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Pinotti Andrea (2018), “C’è proprio bisogno di dirlo? Parola e immagine dal purovisibilismo ai visual culture studies”, in Spignoli 2018a, 41-52.
- Pontiggia Giancarlo, Di Mauro Enzo, a cura di (1978), *La parola innamorata. I poeti nuovi, 1976-1978*, Milano, Feltrinelli.
- Porciani Elena (2018), “Un’ingiantita tragedia di colori’. A proposito di alcuni versi del *Mondo salvato dai ragazzini*”, in Spignoli 2018a, 185-196.
- Rizzarelli Maria (2018), “Mostrare la mia faccia, la mia magrezza”. Pasolini allo specchio della pittura”, in Spignoli 2018a, 169-184.
- Spignoli Teresa, Corsi Marco, Fastelli Federico *et al.* a cura di (2014), *La poesia in immagine/ L’immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, Pasian di Prato, Campanotto.
- Spignoli Teresa (2014), “Poetica e retorica della poesia visiva”, in Spignoli, Corsi, Fastelli, *et al.* 2014, 40-52.
- , a cura di (2018a), *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, Edizioni ETS.
- (2018b), “Introduzione”, in Spignoli 2018a, v-xiii.
- (2018c), “L’informale e le poetiche degli anni Sessanta. Tre casi esemplari: Ungaretti, Luzi, Bigongiari”, in Spignoli 2018a, 101-134.
- Stefanelli Stefania (2014), “Il presente-futuro del Gruppo 70”, in Spignoli, Corsi, Fastelli, *et al.* 2014, 27-39.
- Taccone Barbara (2018), “De Libero, Sinisgalli e la ‘Scuola romana’”, in Spignoli 2018a, 83-100.
- Wellek Rene, Warren Austin (1949 [1942]), *Theory of Literature*, New York, Harcourt Brace and Company.
- Zanchetti Giorgio (2014), “Il ‘duplice esercizio’ di Luciano Caruso. Post-scrittura e meta-citazione”, in Spignoli, Corsi, Fastelli, *et al.* 2014, 65-78.