



CONFIGURAZIONI 3 (2023)

Poetica | Ostensione. Sui nuovi spazi lirici della poesia visiva iper-contemporanea

Stefano Bottero
Università Ca' Foscari Venezia

Abstract ITA: L'intervento propone un approfondimento rivolto alle questioni di integrazione dei motivi compositivi poetico-visuali nell'area lirica iper-contemporanea. La ricerca si rivolge alle dinamiche di assimilazione di elementi visuali e figurativi nei processi di poiesi lirica – dinamiche 'tradizionalmente' legate all'area poetica della sperimentazione. Si propone così una riflessione critica dedicata a opere in cui l'elemento d'immagine occupa uno spazio non complementare, ma di cardine creativo.

Keywords: Poesia Visiva; Lirica; Poesia Italiana Contemporanea; Parola e Immagine; Teoria Critica.

Abstract ENG: The aim of this paper is to propose an in-depth study of the integration dynamics of poetic-visual compositional motifs in the hyper-contemporary lyrical field. The research addresses the themes of the assimilation of visual and figurative elements in the processes of lyric *poiesis* – 'traditionally' linked to the field of poetic avant-garde. It is thus offered critical reflection, dedicated to artworks in which the element of image occupies a space not complementary, but of creative fulcrum.

Keywords: Visual Poetry; Lyrical Poetry; Contemporary Italian Poetry; Word and Image Studies; Critical Theory.

Stefano Bottero, "Poetica | Ostensione. Sui nuovi spazi lirici della
poesia visiva iper-contemporanea"
Configurazioni N° 3, 2023, pp. 121-140.
<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>
DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/23344>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



Poetica | Ostensione

Sui nuovi spazi lirici della poesia visiva iper-contemporanea

di Stefano Bottero

1. Premessa

In apertura di questo intervento, appare necessario operare una breve premessa metodologica, relativa al carattere principalmente analitico della riflessione che, con il seguente approfondimento, si intende formalizzare. La questione in oggetto, anche solo a livello numerico e di casi di studio possibili, è estremamente vasta. Quella che si propone è dunque una lettura critica riferita parimenti alla fenomenologia della poesia visiva contemporanea in senso allargato e, più nello specifico, ad alcune sue direzioni recenti. I casi di studio presentati sono dunque problematizzati in questo frangente discorsivo, e rispondono a una definizione di poesia visiva o visuale intesa come opera in cui il dato poetico-fonologico, e quindi della parola, trova un'intersezione con un dato, invece, ostensivo – proprio, qualitativamente, di ciò che consideriamo immagine. L'assunzione di una direttiva epistemologica comparativa supporta dunque l'intento della ricerca, che mira a fornire una prospettiva critica a proposito, parimenti, di questioni testuali e storico-letterarie.



2. Dell'origine culturale della poesia visiva

Nel Ventesimo secolo e negli anni recenti, le prospettive di approfondimento dedicate alla poesia visiva hanno conosciuto una fioritura cospicua. Per quanto riguarda il canone poetico occidentale, in questo senso, molto si deve all'azione produttiva delle avanguardie prima e dei gruppi neoavanguardisti poi – oltre che al gran numero di autori sperimentali slegati da questi contesti. Emblematici a questo proposito sono il caso di Gianni Toti, su cui tornerò più avanti, e quello di Stelio Maria Martini, che Alessandro Giammei definisce addirittura come il «primo poeta visivo d'Italia» (2014: 306). Nel frangente delle avanguardie, come è noto, vengono problematizzate le fondamenta stesse della concezione di che cosa sia la poesia – vale a dire, di quali siano gli elementi che rendono un testo effettivamente 'poetico'. Un caso paradigmatico per intendere le radici della concezione occidentale relativa all'oggetto artistico che unisce scrittura poetica e figura è quello di Simia di Rodi, poeta ed erudito del terzo secolo avanti Cristo di area alessandrina. Senza entrare nel merito delle questioni paleografiche e filologiche inerenti all'opera di Simia, è il caso di fare riferimento a un dato su cui gli studiosi si esprimono in maniera sostanzialmente unanime, vale a dire l'atteggiamento autoriale 'duplice' nei confronti della sua contemporaneità poetica: «da un lato desiderio di imitazione, dall'altro voglia di differenziazione» (Di Gregorio 2008: 62-63). Questa tendenza eclettica si risolve nella creazione di una forma poetico-visuale percepita e attestata presso i suoi contemporanei come nuova, ossia quella dei *carmina figurata*.¹ A questo proposito, Gabriele Palermo ha scritto di recente:

Questo sottogenere letterario [i *carmina figurata*] nasce in età ellenistica: il primo autore noto, e probabilmente l'inventore, è Sim(m)ia di Rodi [...]. La metrica vi rivestiva un ruolo fondamentale: è l'estensione dei versi, data dall'impiego di misure metriche di varia origine e natura, che modella la forma dell'oggetto che il carne vuole graficamente riprodurre. (2020: 45)

¹ A proposito del genere letterario, un contributo significativo relativo alle questioni di tradizione e configurazioni formali è stato offerto da: Kwapisz (2013) – a cui si rimanda per approfondimento.



Nell'operazione compositiva, l'autore si avvale del dato figurativo in senso non soltanto integrativo. È il dato stesso a orientare la scansione ritmica del verso, generando un'armonizzazione con esso. Il risultato finale è così la presentazione di un oggetto figurale – attuata nella disposizione della materia prima del testo.

Il valore paradigmatico del caso di Simia non è dunque testimoniato di per sé dal processo di poiesi associativa dei due dati formali, testuale e d'immagine, quanto dalla risonanza della sua poetica compositiva nel contesto culturale della classicità alessandrina. In altre parole: non l'associazione in sé, ma la specifica modalità di intersezione dei due dati. È importante sottolineare la questione perché mostra indirettamente come l'attribuzione di fondatività a Simia non avvenga per il portato culturale della sua operazione, ma in diretta coincidenza della qualità poetica di essa.² Simia non è infatti l'iniziatore della tendenza di associazione poetico-figurativa – tendenza che alberga nel mondo greco già da diversi secoli. Basti pensare, ad esempio, al fenomeno scrittorio-epigrafico del termine *kalós* sulle ceramiche a figure nere del gruppo di Leagros tra il sesto e il quinto secolo a.C. (Boardman 2004: 83). Simia non è quindi iniziatore, ma interprete: compie un'operazione non di rottura ma di assunzione eclettica di tendenze già iscritte nel canone artistico del suo tempo.

Il suo caso non perde di valore emblematico se contestualizzato in una riflessione più generale sul rapporto tra poesia e immagine nel canone occidentale. Guardando alla nostra storia letteraria in senso lato, nell'arco dei secoli gli esempi di tendenza all'orientamento artistico tra parola e figura sono molteplici. A questo proposito, un approfondimento significativo è offerto da Giusi Baldissone in *Gli occhi della letteratura* – saggio in cui la studiosa traccia (a partire proprio da Simia) un compendio delle esperienze del genere nell'arco dei secoli in sequenza diacronica (1999: 156-158). Ad ogni modo, la bibliografia relativa alla tematica, sia nel senso della ricostruzione storica che della riflessione

² La considerazione a proposito dei due ambiti di risonanza – l'uno prettamente *critico* (dunque speculativo e relativo alla riflessione teorica sull'oggetto d'arte) e l'altro *culturale* (attinente allo spazio di condivisione, diffusione e problematizzazione dell'oggetto d'arte nell'ambito di un contesto di riflessione non prettamente specialistico, e su cui influiscono fattori quali i processi di diffusione e riproduzione) – esprime un'impostazione adottata in senso generale nella ricerca presente. Per approfondimento, si rimanda a Hannerz 1998: 10.



teorica, risulta ad oggi sconfinata. Senza volersi addentrare – per ragioni di estensione del discorso – in questioni di ordine bibliografico, si segnala il riferimento a *The First English Pattern Poems* (Church 1946), studio rilevante perché tra i primi tentativi critici di ragionamento teorico sistematico sul genere. Più recente e di pari importanza è invece il lavoro di Paola Bozzi in *Le lettere magiche* (2022), dove la questione della genia culturale della poesia visiva è approfondita riprendendo la concezione di Giorgio Raimondo Cardona, per cui «se dire scrittura equivale a dire “sistema coerente di simboli scritti” (Cardona 1986: 37), è evidente che tutte le scritture storiche, non solo le pittografiche, hanno un intrinseco contenuto figurale e visuale» (Langeli 1995: 5).

Dal panorama degli studi emerge così un’attribuzione di fondamentale importanza alle questioni critiche dedicate a poesia e immagine all’interno del canone occidentale. A proposito di questo carattere di rilievo, Giuseppe Carrara scrive nel recente *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto*:

La storia della critica e della teoria della letteratura, oscillando tra prescrizione, normatività, auspici e analisi, si è sempre occupata dei rapporti fra le varie arti, dall’*ut pictura poiesis*, al Laocoonte di Lessing, fino ad arrivare alla critica novecentesca che sempre con maggiore attenzione si è occupata dei rapporti fra la letteratura (soprattutto la narrativa) e i media visivi (soprattutto fotografia, cinema e televisione). (2020: 23)

Emerge in questi termini un primo punto fondamentale per il discorso presente – punto che coincide, indirettamente, con quanto implicato da Carrara: l’enorme rilevanza delle operazioni visive avanguardistiche e della poesia di ricerca nel Novecento non deriva da una novità nella concezione del nesso parola-immagine, osservabile come parte del canone letterario occidentale fin dalle sue origini. Il merito delle avanguardie, in questo senso, è quello di un riorientamento del paradigma di lettura – vale a dire, quello di una proposta nuova relativa alla percezione della poesia visiva come poesia ‘vera e propria’. O meglio, secondo la dialettica avanguardista, come oggetto che prende il posto di ciò che un tempo



era poesia, dal momento che tutte le barriere di definizione e i parametri percettivi dell'arte sono saltati, perché irrimediabilmente compromessi.

Questa stessa dinamica di rivoluzione, ad ogni modo, rende complicato tracciare una definizione univoca dell'oggetto poetico-visuale. La domanda che viene così a porsi appare come una questione di difficile risoluzione: quello a cui guarda lo spettatore è poesia che ha integrato un dato visuale, oppure opera d'arte che ha integrato un dato poetico? Nel Novecento, questo problema è focalizzato in maniera iconica da *Poème optique*, opera di Man Ray pubblicata sul diciassettesimo numero della rivista dadaista *391*, nel 1924. Il titolo, che assume una fortissima carica assertiva, è utilizzato da Man Ray come livello primo di connessione tra i due termini del poetico e dell'ottico-retinico – e forma, di fatto, un assioma. Il tratto nero, apposto nell'opera sulla parola poetica, porta a un grado zero le possibilità di interazione con il dato semantico, mantenendo tuttavia aperto un canale di relazione tra l'opera e lo spettatore, basato sulla pura ostensione. Vale a dire: sul mostrare, in senso lato, la poesia. Se anche *Poème optique* occupa un ruolo fondativo nel discorso sulla definizione della poesia viva, la questione risulta tuttavia ancora attuale e, ad oggi, aperta. Ancora nel 1977, quindi in un momento della storia letteraria successivo alla prima ondata neoavanguardista del *Gruppo 63*, Vincenzo Accame propone la seguente riflessione metodologica:

cercheremo anche di evitare che si creino contrapposizioni di merito tra una poesia di tipo verbale e una di tipo visuale, essendo consci di quanto sarebbe precaria una scala di valori tendente a fare discriminazioni; anche se ci opponiamo in modo assoluto a qualsiasi tentativo di distinguere i due fatti, verbale e visuale, come appartenenti a due mondi diversi.

Il problema della poesia per noi rimane uno solo, e l'appartenenza o meno alla poesia di un fatto creativo non dipende certo dalla visualità o della verbalità. [...] Ciò che ci sta a cuore è proprio verificare l'esistenza di una dimensione interdisciplinare, che ci aiuti a superare certe situazioni involutive e cancrizzanti, che la reazione è sempre pronta a proporre, ma anche certe definizioni che appunto di fronte allo stato attuale della ricerca mostrano tutti i loro limiti. (1981: 7)



Il passaggio permette due diverse considerazioni – la prima relativa a come Accame si trovi (ancora) a porre l’attenzione sull’insufficienza aprioristica dei tentativi di stabilire una scala valoriale per distinguere l’opera poetica dall’opera visuale, rivelando così la persistente attualità della messa in crisi dei parametri che trae origine proprio dalla stagione di Man Ray. Nel momento storico e culturale della contemporaneità, appare infatti impossibile tracciare una linea di demarcazione critica assoluta tra oggetto poetico-visivo e oggetto artistico-poetico, formulando una definizione univoca relativa. La seconda considerazione, consequenziale, riguarda la focalizzazione della concezione non categorizzante – aperta alla lettura della poesia visiva come poesia a tutti gli effetti – nei termini di un sistema di pensiero a cui si oppone «la reazione». Vale a dire, a cui si oppone una concezione categorizzante della poesia come oggetto che risponde a parametri predeterminati – primo tra tutti, quelli della verticalità del verso.

Questo pregiudizio si radica in una teoria dell’arte e della letteratura basata sulla distinzione tra *intuizione* ed *espressione* (concetto già centrale nella riflessione di filosofi come Schleiermacher³ e Croce⁴) come processi estetici orientati verso *produzioni* distinte, dunque tangenti in senso ispirativo ma non integrabili a livello di compenetrazione oggettuale-empirica. Come sottolineato da Ferroni, la riflessione di Croce attesta la poesia come movimento del linguaggio «verso “la propria poetica natura”» (Ferroni 2016). Se nel processo poetico, per Croce, è dunque osservabile come «s’innovino e s’inventino immaginosamente le parole e fiorisca la poesia», l’integrazione del dato empirico extra-verbale nell’oggetto-poesia risulta come un punto problematico – come testimoniato, ad esempio, nell’ambito della sua riflessione a proposito dei processi che intercorrono tra sensazione e poiesi estetica, dalla prospettiva assunta nei confronti delle esperienze creative futuriste, che «si sforzano di riprodurre

³ La prospettiva del filosofo è tematizzata e ripresa da Croce nell’ambito della riflessione sui rapporti tra processi poetici e cognitivi. Un esempio, a cui si rimanda per approfondimento, è identificabile in Croce 1967: 201.

⁴ Un esempio relativo al punto di vista di quest’ultimo a proposito delle questioni di distinzione tra produzione artistica d’«immagine» e «produzione di concetto», è rintracciabile in Schleiermacher 1922: 3.



gridi, strida, cigolii ed altri rumori, in simultaneità con ogni sorta d'impressioni visive e olfattive e tattili, e credono con ciò di fare non solo cosa nuova, ma poesia» (Ferroni 2016). In questo frangente di elaborazione filosofica del dato estetico osservano così le radici delle prospettive che Accame inquadrava, negli anni Settanta, come reazionarie – ossia orientate a identificare la poesia come fatto creativo unicamente verbale-fonologico.

Osservato, allora, come la relazione tra poesia e immagine nell'oggetto artistico sia un fatto creativo che abita la storia della poesia occidentale fino dalle sue radici, appare quantomeno significativo rilevare come nel Ventesimo secolo, in area italiana, si sia verificata una spaccatura critica a proposito della localizzazione della poesia visiva esclusivamente nell'area dell'avanguardia poetica prima, e nell'area della ricerca poi.

3. Problematiche precontemporanee

La concezione della poesia visiva come testimonianza anti-canonica per eccellenza nel Novecento è conseguenza, almeno in parte, dalla grammatica di rivoluzione adottata nelle operazioni di avanguardia – e dunque dalle annesse retoriche di rottura. I riferimenti genealogici relativi ai predecessori della poesia visiva del Ventesimo secolo, alle spalle della presunta novità avanguardistica, sono tuttavia svariati. Diversi studi hanno ad oggi ricostruito il tracciato bibliografico di una linea pre-novecentesca della poesia visiva, spesso annoverando tra i suoi protagonisti l'opera grafico-poetica di Lewis Carroll – indicato da Accame proprio come uno dei maggiori precursori del Novecento poetico-visuale (1981: 11). Nell'orizzonte anglosassone il caso di Carroll non resta comunque isolato: un altro esempio emblematico è offerto, nel 1893 (e dunque circa trent'anni dopo la composizione di *Alice in Wonderland*), dall'apparizione in Inghilterra del *Typewriter Manual* di Sir Isaac Pitman. Il testo, ristampato svariate volte fino a un'edizione recente del 2018, fornisce delle indicazioni sulle possibili



configurazioni creative e figurative dei caratteri delle – primordiali – macchine da scrivere. Casi di questo genere sono molteplici nell’ambito della poesia occidentale tardomoderna e precontemporanea; tuttavia, il manuale di Sir Isaac occupa tra questi un posto di rilievo in funzione della sua dimensione testuale divulgativa ed esplicativa. Nell’approfondimento di queste esperienze creative in senso genealogico, ad ogni modo, a risultare fondative per il canone occidentale sono soprattutto quella del simbolismo francese e, nello specifico, di Stephan Mallarmé. È infatti l’opera di quest’ultimo che Maurice Blanchot identifica come un primo momento poetico in cui il senso della parola poetica e la sua disposizione nell’atto creativo vengono basati *direttamente* sulla «liberazione dall’oggetto che la parola nomina» (Accame 1981: 34).

Inquadrato in questa prospettiva, il concetto di una rottura avanguardistica come momento iniziale delle tendenze associative di parola e immagine, rivela un carattere problematico, determinato da una dinamica, ancora una volta, più culturale che critica – che si viene ad approfondire. Tale dinamica riguarda la concezione collettivo-sociale dei concetti di *poesia* e *poeta* nella contemporaneità, ancora basati sulla prospettiva tardo-settecentesca, come rilevato da Guido Mazzoni in *Sulla poesia moderna* – dove si legge:

[per la cultura greca] merita il nome enfatico di poeta solo colui che, rispettando un apparato di abitudini tradizionali, sa rappresentare le azioni, i discorsi e i caratteri delle persone [...]. Per il senso comune che comincia ad affermarsi nella seconda metà del Settecento, al contrario, chiunque sappia esprimere sé stesso in modo originale e significativo dev’essere chiamato poeta [...]. (2015: 158)

Facendo un passo indietro, la riflessione sulle questioni sollevate dalla persistenza, nel dibattito critico, di una simile visione, appare già centrale per gli studiosi – e i poeti stessi – degli anni Settanta. Oltre al già citato caso di Accame, un esempio è offerto da Franco Cordelli che, nell’ambito di una considerazione sul valore fondativo della contaminazione nella poesia dei testi poetico e teatrale, scrive:



La poesia di oggi è un risultato “bianco”, un equilibrio tra gli eccessi formali e gli eccessi vitalistici, un’equidistanza o un pareggio tra il costruttivo furore culturale e la marea inarrestabile e distruttiva della sottocultura. È il moltiplicarsi delle maschere, ci si cancella attraverso l’esibizione, l’identità è una battaglia di retroguardia. (2008: 112-113)

Il passaggio fa riferimento a un dato essenziale: lo *status* della poesia italiana nella fase successiva a quella della neoavanguardia è quello di una polarizzazione tra tendenze non più opposte a livello di codificazione critica, come avveniva prima, ma culturale. Il fenomeno ha anche a che vedere con il fatto che il dibattito letterario, negli anni Settanta, appare via via meno orientato dalla retorica dei manifesti e degli intenti di gruppo, e incontra un processo di localizzazione in uno spazio intellettuale e sociale in cui le cosiddette ‘parole d’ordine’ acquistano progressivamente un carattere di anacronismo. Già nel 1985, Dario Bellezza pubblica sul *Corriere della Sera* un articolo intitolato *Poesia post-moderna*, in cui tratta della questione guardando agli anni Settanta come a momento in cui

la Poesia Italiana è uscita dalle secche della polemica postavanguardista contro il neorealismo e l’impegno, per affrontare un cammino forse incerto ma pieno di risultati positivi e di esiti clamorosi, basti pensare a Cucchi, Conte e Zeichen. Nella lotta fra Pasolini e Sanguineti insomma è uscita una generazione libera da condizionamenti formali e ideologici. (1985: 12)

La posizione netta di Bellezza riguardo la «liberazione dai condizionamenti formali» non risulta del tutto condivisibile. Ciò che invece appare corretto affermare in termini di «liberazione», è invece l’esaurimento dei parametri politico-critici della dialettica sanguinetiana da un lato e pasoliniana dall’altro. L’inesattezza del postulato di Bellezza è infatti testimoniata dal fatto che già dai tardi anni Sessanta, e poi a venire, la poesia visiva resta come un frangente creativo localizzato quasi interamente in area post-neoavanguardista, e che poco interagisce con quella nuova generazione di poeti che Princiotta colloca alla ricerca di una «via di rinnovamento della soggettività poetica» (2019: 93) e che



appaiono oggi, in una certa misura, come i padri e le madri della più recente contemporaneità. La «liberazione» è dunque liberazione da condizionamenti ideologici ma non formali, che quindi non azzerano la problematica ancora culturalmente attiva – e determinante – dell’isolamento di campo⁵ della poesia visiva.

A questo proposito, risulta archetipico il caso di Gianni Toti. Oltre all’attività poetico-letteraria in senso stretto, Toti è giornalista e direttore editoriale, cineasta e regista, artista visuale pioniere della videoarte prima in Italia e poi in Canada e in Francia. Le *poemopere* di Toti, come lui stesso le definisce, sono forse il segmento più conosciuto della sua opera pluridecennale (oltre che l’ultimo: Toti muore, nel 2007 e l’ultimo videopoema, intitolato *La morte del trionfo sulla fine*, risale al 2002). Se tuttavia si considerano i materiali precedenti alla fase di produzione video, pubblicati in larga parte su *Carte segrete* (di cui Toti è vicedirettore dal 1967), appare già chiara la sistematicità che orienta la sua operazione di ritorsione lessicale ai fini di una riconfigurazione semantico-poetica. Nel corso degli anni Settanta, Toti non si lega ad alcun gruppo d’avanguardia, né propone la sua associazione al partito comunista come un fattore orientativo rilevante per la sua ricerca artistica e produttiva. Il suo, in altre parole, è il caso di un poeta sperimentale isolato. Allo stesso modo, rimane isolato il suo caso come oggetto di studio critico-letterario: fatta eccezione per operazioni sparute come la realizzazione, nel 2016, di un’edizione digitale complessiva del suo lavoro curata da Francesco Muzzioli, Toti appare oggi come un autore sostanzialmente escluso dal canone letterario recente. Al contrario, in ambito critico artistico-visuale la sua figura gode di una attestazione stabile. Questa dinamica di esclusione/inclusione si mostra come una diretta conseguenza della tendenza pregiudiziale già denunciata da Accame, la cui registrazione in questa

⁵ Il fenomeno, come ampiamente registrato dalla critica, si attesta nel frangente della dialettica oppositiva che definisce i rapporti tra poesia ‘canonica’ e poesia sperimentale tra gli anni Sessanta e Settanta. La prospettiva offerta del canone sanguinetiano, in questo senso, risulta oggi un punto di vista archetipico per identificare gli snodi storiografici (e ideologici) più significativi di tale opposizione – che, come sottolineato da Mengaldo già nel 1971, restituisce il senso di una realtà poetica nazionale non *musealizzabile*, contrariamente a quanto proposto dalle numerose «visioni contemplative così ireniche su questo periodo che si fatica a comprendere che esso sia stato, com’è stato, luogo di tensioni, opposizioni e scelte divergenti anche radicali» (1996: 116).



sede permette l'osservazione di un dato: nel secondo Novecento italiano, la poesia visiva segue di fatto un tracciato in larga parte anti-canonico, e dunque di opposizione a ciò che i poeti e gli artisti percepiscono come norma o tradizione. Gli esempi dello stesso genere di Toti sono diversi – basti pensare a quello di Emilio Villa, a proposito di cui Cecilia Bello Minciocchi scrive nell'introduzione all'edizione de *L'opera poetica*:

quando apparve *Opere poetiche I*, nel 1989, si parlò provocatoriamente di un esordio poetico a settant'anni, per un autore che aveva pubblicato la prima raccolta nel 1934 e la seconda nel 1947, e che poi era stato produttivo e vitalissimo negli ambienti artistici, ma sempre in forme marginali, irritanti per molti. (2014: 10-11)

Il caso di Villa è distinto da quello di Toti perché attualmente al centro di quella che Simone Giusti definisce come un vero e proprio momento di «recupero» (2003: 368). Entrambi appaiono tuttavia emblematici rispetto alla già descritta tendenza alla localizzazione culturale della poesia visiva italiana come parte della sola area sperimentale. Il dibattito critico sulla Neoavanguardia segue infatti in larga parte le direttive retoriche di 'tradizione' vs. 'antitradizione'. Se anche intorno ad essa si coagulano esperienze di ricerca di vario genere (come quella del Gruppo 70, fondamentale nell'ambito della ricerca lirico-visiva), in definitiva, diverse tra queste esperienze artistiche incontrano una frammentazione e una progressiva alienazione dal discorso critico collettivo. Si tratta di una problematica già iscritta nella difficoltà, da parte dei Novissimi, di trovare una «precisa collocazione» a esperienze di ricerca poetico-visuale come quella di Pound (Accame 1981: 99). Ad ogni modo, questa criticità riguarda i fenomeni di avanguardia in senso generale, non solo a proposito dell'area poetico-visuale. Lo ricorda, tra gli altri, il compositore e musicista Stefano Scodanibbio, che sottolinea come il venire meno del dogmatismo di stampo avanguardista abbia portato a una pluralizzazione degli esiti estetici delle opere, ricentrandone la presenza in un discorso critico non più limitato dall'afferenza a categorie rigide – e, nella sua prospettiva, inattuali.



A partire dal '68, però, i dogmi, anche quelli dell'avanguardia, cominciarono a vacillare: ciò ha prodotto la tendenza ad omogeneizzare, e ai giorni nostri è sorprendente la pluralità, i mille cammini che esistono. L'importante per l'arte di oggi è il risultato: l'avanguardia dava maggiore importanza al processo, il discorso era più importante dell'opera. (2019: 34-35)

4. Riflessioni critiche

Parlare di «nuovi spazi lirici» significa implicare che la localizzazione di una relazione tra poesia e immagine in area lirica abbia in sé un carattere innovativo. Il senso di un discorso sull'innovazione lirica poetico-visuale per la poesia iper-contemporanea deriva proprio dalla collocazione, a livello culturale, della poesia visiva del Ventesimo secolo come prodotto della sola area della ricerca – come già sottolineato. Questo processo di collocazione, che appare una specificità del contesto novecentesco italiano, non tiene tuttavia conto del fatto che proprio nel Novecento, come sottolineato da Deidier, della lirica italiana vengono riscritti i parametri stessi.

È infatti in un clima di sostanziale affrancamento da ogni rigidità normativa che il Novecento elabora i nuovi modi e crea le nuove forme della sperimentazione lirica, anche se, proprio nei territori delle avanguardie e delle riviste, e ancor di più all'altezza dell'ermetismo, un certo sentore di *milieu* si lascia cogliere, individuando nella costellazione comune del simbolismo francese una sorta di canone al quadrato. (2003: 323)

Rivolgendo lo sguardo al di fuori dell'Italia, un caso come quello del celebre *A seventh man* di John Berger e Jean Mohr (e più in generale della stagione produttiva condivisa dai due già a partire dal 1967 con *A fortunate man*) mostra



come la proposta poetica-fototestuale⁶ abbia assunto già negli anni Settanta una dimensione non solo artisticamente riconoscibile, ma anche culturalmente collocabile, senza necessarie categorizzazioni di sperimentalismo – come secondo la lettura di Silvia Albertazzi (2017: 121-122).

Focalizzando l'attenzione sul tema della lirica, è necessario specificare che con la definizione di «iper-contemporanea» si fa qui riferimento alla poesia degli ultimi vent'anni (definizione che anima già dal 2019 le attività di ricerca della rivista *Polisemie* di University of Warwick Press). La presente riflessione trae origine da uno sguardo a questo segmento temporale di inizio del Ventunesimo secolo e, in particolare, dalla constatazione di una tendenza nuova, in testi di ordine lirico (più che sperimentale nel senso tradizionalmente inteso del termine) a includere materiali visuali e figurativi nell'ambito della composizione. Per lo sviluppo dell'approfondimento, è necessario partire dal concetto di 'lirico' nel contemporaneo – tutt'altro che facile all'inquadramento. Rifacendosi alla definizione di Mazzoni, lirico risulta il genere in cui originariamente, dall'antichità greca, un io «parla di sé stesso in prima persona, concentrando l'interesse del lettore non tanto sul valore oggettivo delle esperienze raccontate, quanto sul modo di raccontarle e sul significato che queste esperienze hanno per lui» (2015: 45). In stretta relazione a questo concetto, ricorda ancora Mazzoni, fino dall'esaurirsi dell'epoca moderna si lega un'idea di rinnovamento delle forme e dell'espressività – fase che ha in Leopardi il suo maggiore interprete. Questa dinamica lirica, che mette dunque l'io al centro della fenomenologia espressiva, trova un'attestazione fondante nella teoria critica di De Sanctis, e risulta come una delle impostazioni compositive più diffuse del Novecento.

Stante il fatto che la lirica, per sua natura di genere, ha dunque a che vedere con la maniera in cui il soggetto percepisce sé stesso, osservare l'atteggiamento compositivo che ammette sistematicamente l'intersezione con l'immagine

⁶ Il caso fototestuale è qui riportato nel frangente di una panoramica sulle pratiche associative poetico-visuali *latu sensu* – che rispondono, nella presente trattazione, alla definizione allargata di «poesia visiva» come secondo la prospettiva di Cardona (1986: 37). Al caso, saranno così affiancati nel paragrafo i riferimenti a pratiche associative non prettamente verbo-fotografiche, approcciate come oggetti di ricerca appartenenti al medesimo orizzonte poetico.



significa assistere a un vero e proprio riorientamento del linguaggio del sé. La questione offre, all'atto pratico della ricerca, una serie di casi molto ampia – di cui si presenta di seguito un breve approfondimento.

Con il caso di *Corpo striato* di Riccardo Frolloni (2021), ci si trova ad esempio di fronte a un prodotto lirico nel senso puramente *mazzoniano* del termine. Cioè, in cui l'autore attribuisce un primato ai parametri soggettivi dell'elaborazione dell'esperienza singolare – nello specifico, della morte del padre. L'integrazione con l'immagine fotografica, che impatta direttamente sul testo come componente sia formale che referenziale (in quanto portato di un determinato significato espressivo-biografico), appare come un'operazione creativa che non distorce in alcun modo il dato verbale in senso *totiano* – dunque, sul piano dello stravolgimento sistematico del dato semantico. Al contrario, risponde a una necessità di superamento della dimensione puramente semiotica del testo. Frolloni opera così in un frangente *ostensivo* più che 'solo' poetico – che tuttavia non rompe lo schema di una tipologia scrittoria lirica. Riflettendo sugli antecedenti estetici presi a modello da Frolloni, questi sembrano localizzarsi nell'area narrativa fototestuale di stampo 'familiare', non strettamente poetica – come quella di Lalla Romano (che sperimenta la fotoautobiografia già da 1975 con *Lettura di un'immagine*) e Michele Mari. L'operazione di Mari in *Leggenda privata* (2017), in particolare, offre un modello di elaborazione estetica memoriale che presenta diversi punti di contatto con quello successivo di Frolloni: entrambi si rivolgono all'accaduto non come dato testimoniale, ma come accumulo di materia visibile solo alla messa a fuoco dell'io privato. In *Corpo striato*, il verso è così sintomo di una qualità visiva: di una vera e propria funzione dello sguardo. Nel frangente della poesia italiana degli ultimi anni, la raccolta assume un valore emblematico proprio in funzione di questa specificità poetica – in linea, dunque, con la prospettiva aneddiana, che presenta una concezione della pratica associativa-visuale come nesso tra materiali che «non illustreranno mai i testi, né viceversa» (Morra: 2022).

Guardando allo stesso anno di pubblicazione di *Corpo Striato*, un secondo esempio significativo è offerto dalla raccolta *Campi di battaglia* di Jessy Simonini – opera in cui la narrazione biografica-familiare abbraccia un discorso politico e



ideologico di più ampio respiro. A differenza di Frolloni, Simonini crea un'interazione tra il materiale fonologico della parola e quello figurativo dell'immagine fotografica per aprire il discorso alla coincidenza tra le due dimensioni. Nel verso, Simonini localizza infatti la traccia delle azioni compiute, storicizzate, che personalizza nell'immagine proiettandone il volto e la fisionomia – nello specifico: il volto di un parente impegnato nella lotta operaia. La tensione associativa generata dall'autore risulta così orientata da ragioni sincroniche, che definiscono l'interrelazione tra le componenti nel segno della corrispondenza.

I casi di Frolloni e Simonini hanno in comune l'integrazione di un dato figurativo fotografico. Tuttavia, la questione dei rapporti con la lirica ha a che vedere con diverse dimensioni e configurazioni d'immagine. Rimanendo nel segmento degli anni recenti, un ampliamento dello sguardo lirico nella direzione 'prima' dell'immagine – ossia quella del layout editoriale, e cioè della conformazione visivo-tipografica – è localizzabile in *Prisma* di Maria Borio. Nella raccolta, pubblicata nel 2022, l'autrice problematizza il rapporto tra materiali grafici (tavole illustrative di un fisico del diciottesimo secolo) e poetici. Il *focus* epistemologico – oltre che lirico – della poesia di Borio, che centra la prospettiva sull'immagine come dato materiale, e dunque come *componente*, è un'impostazione adottata, tra gli altri, da Giorgiomaria Cornelio e Giuditta Chiaraluce nella curatela delle Edizioni volatili. L'esperienza editoriale dei due prevede la realizzazione di volumi di piccole dimensioni, a tiratura limitata, in cui l'aggiunta sistematica di un apparato figurativo a testi poetici giunge in un secondo momento rispetto alla loro fase di composizione. Il caso, tra i diversi che sarebbe possibile citare, appare interessante proprio in funzione del carattere lirico che connota le diverse immagini, in quanto generate a partire da un nucleo di relazione con un'opera verbale già formata. Gli acquerelli che Giuditta Chiaraluce appone alle edizioni non si integrano infatti al dato poetico come semplice illustrazione, ma come correlativo figurale-materico prodotto da una sensibilità singolare.

Ancora, rimanendo nell'ambito editoriale della plaquette, si muovono su una retta diversa operazioni come quella delle Edizioni Henry Beyle e dei Quaderni di Orfeo di Roberto Dossi (entrambe in attività dagli anni Duemila), o come quella



delle Edizioni PulcinoElefante (addirittura dai primi anni Ottanta) in cui gli editori adottano una *ratio* integrativa – dunque tesa alla presentazione del testo in una cornice formale artisticamente determinata. Un altro caso interessante, in questo senso, è quello de *La consegna delle braci* dello stesso Cornelio – raccolta in cui il tracciato connettivo verbo-figurativo segue una trama visuale basata sul riuso di materiali iconografici per creare un discorso mistico-negativo, in cui l'io tende al grado zero dell'ossimoro tra impermanenza dello spirito e sussistenza a oltranza della carne. Un tracciato, a ben vedere, specularmente opposto a quello dell'operazione di Domenico Brancale ed Hervé Bordas con l'opera *Congiungimenti* (2016 e 2022), dove il rapporto tra le sensibilità creatrici dei due fonda le sue basi proprio sulla programmaticità di una proposta artistica sempre inedita. I volumi di *Congiungimenti* sono infatti costituiti da una raccolta seriale di plaquette, pubblicate nelle Edizioni prova d'artista, in cui Brancale e Bordas raccolgono, a cadenza bimestrale, un'intersezione poetico-figurativa.

Da una breve panoramica relativa agli anni recenti quale la presente, è possibile osservare una traccia di quanto sostenuto da Scodanibbio già a metà degli anni Ottanta, ossia il moltiplicarsi dei «cammini» poetici, artistici e letterari nel momento in cui gli argini delle definizioni culturalmente condivise si fanno più labili. Per quanto riguarda il canone italiano, questo fenomeno ha a che vedere con l'esaurimento delle esperienze di avanguardia, ma non solo: riguarda da vicino anche il modo in cui il genere lirico è percepito e culturalizzato nell'*ipercontemporaneità*, e cioè non più come un'espressione del sé direttamente formata dai processi di ispirazione – come secondo la filosofia crociana. Questo avviene, a sua volta, dal momento che il concetto stesso di Io ha incontrato una problematizzazione, che trova espressione nel processo poetico come momento di focalizzazione ontologica, oltre che empirica (Adorno, 2009: 271-272). Questo concetto, in senso allargato, si pone alla base della realizzazione di opere fototestuali cardinali degli ultimi anni, come *Zio Demostene* di Antonio Moresco (2005) in cui – come sottolinea Maria Rizzarelli (2021: 475) – la componente fotografica è sì motrice della narrazione, ma anche tessuto connettivo tra lo sguardo dell'Io autoriale e quello della persona-oggetto della narrazione; o, per citare un altro caso fondamentale, alla base di operazioni poetiche come quella di



Mario Benedetti in cui, come ricorda Italo Testa (2011), «l'altissimo tasso figurale [...] non dipende solo dalla materia ricchissima di cui sono riempiti i suoi versi, ma è anzitutto una modalità del sentire, un angolo d'incidenza neurale che si configura nei termini della visività».

In conclusione, si intende sottolineare che i casi riportati, come premesso, non rientrano in un'operazione di mappatura della lirica degli ultimi vent'anni. Ciò che si intende porre in luce è come le prospettive di integrazione tra il dato poetico e quello ostensivo dell'immagine accedano, nell'area lirica recente, a una diversificazione non solo in senso numerico (e quindi di moltiplicazione dei casi), ma anche di densità generativa. In questo senso l'uscita – se così si può definire – della poesia visiva dagli argini prescrittivi dei gruppi di ricerca e d'avanguardia, contribuisce in modo sostanziale alla definizione di ciò che oggi leggiamo e consideriamo nei termini di poesia visiva – e che impatta sui percorsi autoriali aprendo lo spazio a nuove forme e nuove prospettive di integrazione.

5. Bibliografia

Accame, Vincenzo. 1981. *Il segno poetico. Materiali e riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*. Milano: Edizioni d'arte Zarathustra.

Adorno, Theodor Wiesengrund. 2009. *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci. Torino: Einaudi.

Albertazzi, Silvia. 2017. *Letteratura e fotografia*. Roma: Carocci.

Bartoli Langeli, Attilio. 1995. "Scrittura e figura, scrittura e pittura, (con esempi di età medievale)". In *Scrittura e figura. Studi di storia e antropologia della scrittura in memoria di Giorgio Raimondo Cardona*, a cura di Attilio Bartoli Langeli e Glauco Sanga. Numero monografico di *La Ricerca Folklorica*, 31, 5-13.

Baldissone, Giusi. 1999. *Gli occhi della letteratura. Miti, figure, generi*, Novara: Interlinea.

Bellezza, Dario. 1985. "Poesia postmoderna". *Corriere della Sera*, 4 settembre, 12.



- Boardman, John. 2004. *Storia dei vasi greci. Vasari pittori e decorazioni*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Bozzi, Paola. 2022. *Le lettere magiche. Dalle iniziali medievali alla poesia visiva*, Milano-Udine: Mimesis.
- Brancale, Domenico e Hervé Bordas. 2016. *Congiungimenti*. Venezia: Prova d'artista.
- Brancale, Domenico e Hervé Bordas. 2022. *Congiungimenti II*. Venezia: Prova d'artista.
- Cardona, Giorgio Raimondo. 1986. *Storia universale della scrittura*, Milano: Mondadori.
- Carrara, Giuseppe. 2020. *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*. Milano-Udine: Mimesis.
- Cordelli, Franco. 2008. *Il poeta postumo*, nuova edizione a cura di Stefano Chiodi. Firenze: Le Lettere.
- Cornelio, Giorgiomaria. 2021. *La consegna delle braci*. Roma: Luca Sossella.
- Croce, Benedetto. 1922. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari: Laterza.
- Croce, Benedetto. 1967. *Storia dell'estetica per saggi*. Bari: Laterza.
- Deidier, Roberto. 2003. "Presenza dell'«altro»". In *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, 323-332. Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Di Gregorio, Lamberto. 2008. "Sui frammenti di Simia di Rodi, poeta alessandrino". *Aevum*, 82.1, 51-117.
- Ferroni, Giulio. 2016. "La poesia. Croce e Gentile". *Treccani*, <[www.treccani.it/enciclopedia/la-poesia_\(Croce-e-Gentile\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-poesia_(Croce-e-Gentile))>. Ultimo accesso: 16 dicembre 2023.
- Frolloni, Riccardo. 2021. *Corpo striato*. Massa: Industria & Letteratura.
- Giammei, Alessandro. 2014. "Poesia visiva e fotopoema. Sei letture e due proposte per Stelio Maria Martini". *Smerilliana*, 16, 303-330.
- Giusti, Simone. 2003. "Critica versus poesia". In *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, 333-356, Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Hannerz, Ulf. 1997. *La complessità culturale*. Bologna: il Mulino.



- Kwapisz, Jan. 2013. *The Greek Figure Poems*. Leuven-Paris-Walpole (MA): Peeters.
- Mari, Michele. 2017. *Leggenda privata*. Torino: Einaudi.
- Mazzoni, Guido. 2015. *Sulla poesia moderna*. Bologna: il Mulino.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1996. *La tradizione del Novecento*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Moresco, Antonio. 2005. *Zio Demostene. Vita di randagi*. Pavia: Effigie.
- Morra, Eloisa. 2022. “Il poeta è l’essere più impoetico del mondo. L’etica del vedere di Antonella Anedda”. *Il Tascabile*, 4 maggio 2022, <www.iltascabile.com/letterature/antonella-anedda/>. Ultimo accesso: 16 dicembre 2023.
- Palermo, Gabriele. 2020. *Metri lirici nella poesia greca d’età imperiale: tra riuso e innovazione*. Trieste: Edizioni Università di Trieste.
- Princiotta, Carmelo. 2019. “Il rumore bianco di Biancamaria Frabotta (1982)”. In *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stroppa, vol. III, 91-113.
- Rizzarelli, Maria. 2021. “Dagli anni Novanta a 2.0”. In *Cento anni di letteratura italiana 1910-2010*, a cura di Marco Bazzocchi, 442-481.
- Scodanibbio, Stefano. 2019. *Non abbastanza per me. Scritti e taccuini*. Macerata: Quodlibet.
- Testa, Italo. 2011. “Visività. Per Mario Benedetti”. *Puntocritico2*, 24 ottobre, <puntocritico2.wordpress.com/2011/10/24/visivita-per-mario-benedetti/>. Ultimo accesso: 16 dicembre 2023.
- Villa, Emilio. 2014. *L’opera poetica*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi. Firenze: Le Lettere.