

Il poeta esposto. Un 'album di famiglia' dei poeti italiani d'oggi

Abstract

Bringing together a conspicuous group of photographic portraits of 20th-century poets, Niva Lorenzini's volume *Le parole esposte. Fotostoria della poesia italiana del Novecento* (2002) can be seen as a particular type of album, presenting hundreds of photographic reproductions laid out on the page to create a narrative about the large 'family' of Italian poetry. Such narration develops in an intergenerational perspective by way of inclusion, exclusion, and dialogues among individuals belonging to the same small community. Most important, this ideal album raises crucial questions about the representation and self-representation of the poet as a member of a closely knit community, (presumably) characterized by a strong quest for identity.

Keywords

COMMUNITY; GIOVANNETTI, GIOVANNI; ITALIAN POETRY;
LORENZINI, NIVA; PHOTOGRAPHIC ALBUM

Nei primi anni Duemila una delle voci più autorevoli della critica letteraria italiana, Niva Lorenzini, dava alle stampe una pubblicazione iconotestuale intitolata *Le parole esposte. Fotostoria della poesia italiana del Novecento*⁻¹. Si tratta di un volume sostanzialmente unico nel suo genere, e per questo ancor oggi di estrema originalità nel panorama nazionale. Il libro è bipartito: la prima sezione, la più sostanziosa, si intitola *Reportage sulla poesia*; la seconda, *Cento poeti più uno*. La 'fotostoria' cui fa riferimento il sottotitolo coincide sostanzialmente con il primo capitolo, nel quale, tra testo e immagini, si offre un ampio profilo critico della scrittura in versi novecentesca entro un arco cronologico che da Aldo Palazzeschi – subito identificato, attraverso un ritratto collocato in posizione incipitaria, come 'padre' nobile – giunge agli autori nati negli ultimi decenni del

secolo. *Reportage*, lo definisce Niva Lorenzini, ricorrendo a un termine che di solito viene impiegato in ambito giornalistico, e che di fatto sembra qui valere come sinonimo di resoconto, di *compte rendu* di quasi cento anni di poesia⁻². In realtà, se è vero che le pagine della studiosa bolognese hanno un andamento piano e ben scandito, tuttavia il tono e il linguaggio adoperati risultano piuttosto sostenuti, mostrando tutti i crismi della scrittura critica più colta e rigorosa.

Il termine *reportage* parrebbe allora alludere non tanto alla natura del testo scritto, quanto al rapporto che esso instaura con le immagini che lo accompagnano: un rapporto misto, anche piuttosto articolato, ma che in sostanza attribuisce loro una funzione di carattere illustrativo. Il vivace e competentissimo panorama tracciato dalla *reporter* d'eccezione Lorenzini, infatti, solo in rari casi entra in dialogo diretto con il ricco corredo iconografico, commentando o facendo giocare tra loro le fotografie, al punto che se queste mancassero, come di norma mancano nelle storie letterarie, il risultato finale ne uscirebbe certo impoverito, ma resterebbe comunque perspicuo, laddove sarebbe difficile sostenere il contrario. Ben lo dimostra la scelta di arricchire la pagina disponendo ad arte qualche ritratto fotografico di eminenti studiosi i cui acuminati giudizi sono richiamati nel testo a supporto del discorso storico-critico, mentre la loro autorevole presenza intellettuale è convocata in effigie a fianco dell'autore trattato. Difficile insomma negare che in questa prima sezione la componente fotografica soggiaccia ancora interamente all'istanza verbale: ogni scatto appare infatti, e davvero letteralmente, "impregnato di linguaggio"⁻³, sicché lo sguardo del lettore risulta fortemente condizionato dalla ingente presenza di segni tipografici.

Resta da aggiungere qualcosa circa le immagini che figurano in questo primo capitolo. L'apparato iconografico del *Reportage sulla poesia* è composto da una notevole quantità di fotografie prelevate dalle fonti più disparate e poi assemblate in modo da restituire un suggestivo percorso tra gli autori, le scuole e gli indirizzi più significativi del ventesimo secolo. Si tratta di materiali estremamente eterogenei, che vanno dal ritratto del singolo poeta alla fotografia di gruppo, dalla posa professionale, e magari cerimoniale, d'apparato, a quella domestica, fino allo scatto rubato. A tale varietà corrisponde naturalmente anche una molteplicità di forme, stili, codici iconici, risultati. Alcune immagini provengono da importanti archivi, come quelli milanesi di Arnoldo Mondadori (Ame) e dell'agenzia fotogiornalistica Effigie; altri sono stati messi a disposizione dagli eredi dei poeti. Tuttavia è significativo che circa la metà del *corpus* iconografico di questa prima parte, soprattutto là dove compaiono autori nati tra le due guerre e nel dopoguerra, sia stato realizzato da un'unica mano e da un unico occhio: quelli di Giovanni Giovannetti, un fotografo, ha scritto Maria Antonetta Terzoli, "[...] simpatetico ai suoi oggetti, testimone o compagno di strada degli scrittori, artisti, poeti, letterati, attori o scienziati che fotografa"⁻⁴.

Queste dunque le caratteristiche del primo capitolo, al quale mi pare che la definizione di *reportage* o di inchiesta non si attagliano

perfettamente: siamo piuttosto di fronte a un panorama storico-critico affidato a un originale, almeno per l'Italia, ibrido verbovisuale, dove la narrazione però non si fa 'per' immagini ma semmai 'con' le immagini, le quali pur essendo numerose e in media di buona qualità, sono tuttavia chiamate a supportare e arricchire il testo da posizione tutto sommato ancillare (spesso anche a livello di impaginato). Per questo anche il termine "fotostoria" credo risulti sostanzialmente fuorviante, e sarebbe più corretto, a mio avviso, parlare di storia letteraria illustrata.

Discorso diverso per il secondo capitolo, *Cento poeti più uno*. L'eterogeneità dei materiali iconografici che contraddistingue la prima parte cede qui il passo a una totale omogeneità, visto che *Cento poeti più uno* è composto esclusivamente da scatti d'autore: centouno, appunto, ritratti di poeti d'oggi, tutti realizzati da Giovanni Giovannetti. Il medium verbale si fa ora da parte, o meglio è ridotto alla servile presenza della didascalia di accompagnamento: il potere del linguaggio, se non scompare, almeno diventa discreto e cessa di determinare la struttura dell'opera. Si ha dunque uno scarto di modello, che poi naturalmente implica una differente configurazione degli aspetti materiali dell'oggetto-libro, con il passaggio dalla tipologia della storia illustrata a quella dell'album, o almeno di una configurazione iconografica che credo possa essere definita album. Ma un album che, stante la natura bipartita del libro, entra giocoforza in rapporto con ciò che lo precede. Ritengo che la peculiarità de *Le parole esposte*, e il motivo del suo interesse, risieda proprio in questo, nel discorso relazionale che le due parti – per molti aspetti diverse, e quasi inconciliabili, se a unirle non ci fosse almeno il *fil rouge* degli scatti di Giovannetti – intrattengono, concorrendo, proprio in virtù dello scarto che le separa, a un medesimo traguardo, che è poi quello appunto di attribuire coesione, riconoscibilità e profondità storica alla famiglia dei poeti italiani.

I poeti italiani 'formato famiglia'

Cerco di chiarire il mio discorso attraverso un confronto. Nel 1986 esce negli Stati Uniti un volume intitolato *The Poet Exposed*⁻⁵: il parallelo con il libro di Lorenzini appare inevitabile, se non altro per l'evidente somiglianza fra i titoli, anche se dubito che ci sia stato un rapporto di filiazione consapevole. Ne è autore il fotografo Christopher Felver, anche *filmmaker*, noto per aver ritratto centinaia di personalità di spicco del mondo letterario, musicale e cinematografico statunitense; il suo lavoro più recente, apparso nell'aprile del 2017, è una galleria di volti di poeti e scrittori nativi americani⁻⁶.

In *The Poet Exposed* l'elemento verbale è ridotto ai minimi termini, e non c'è nessun inquadramento storico-critico che presenti sia pur sinteticamente il panorama della poesia americana moderna. Il fatto che si tratti di poeti è certificato da un solo elemento: la riproduzione di alcuni versi, spesso vergati a mano e dunque non trascritti ma a loro volta fotografati, pubblicati a fianco dei singoli ritratti. Secondo un modello tipicamente statunitense di strutturazione identitaria, siamo dunque in

presenza di una rassegna di individualità, ciascuna colta nella propria unicità (non a caso tutti i ritratti sono a pagina intera). Avrebbe senso definire un'opera del genere un album? Credo di sì. Avrebbe però senso definirlo un 'album di famiglia', anche prendendo in considerazione un'accezione allargata della parola 'famiglia', intesa non solo come "nucleo fondamentale della società umana costituito da genitori e figli", ma come "complesso delle persone unite da uno stesso vincolo che hanno un ascendente diretto comune"? ⁻⁷ Ritengo di no, nella misura in cui l'orizzontalità dell'identità collettiva che Felver viene costruendo non prevede quella dimensione di profondità storica e connessione intergenerazionale, appunto determinata dalla presenza di un "vincolo" e di un "ascendente", che è invece richiesta dalla forma dell'album di famiglia.

Senza naturalmente voler sminuire il valore artistico del suggestivo lavoro di Felver, sarei propenso ad avvicinare *The Poet Exposed* al modello di certi album istituzionali, come gli *school yearbooks* dei *colleges* e delle *high schools* statunitensi, pensati appunto in orizzontale, a certificare, e magari cementare, una struttura identitaria collettiva basata sì su una comune appartenenza, ma che risulta piuttosto aleatoria, instabile (per mancanza dell'"ascendente") e che soprattutto si forma per addizione di singolarità, di soggettività iconiche chiamate a esprimere una presunta, intrinseca qualità eidetica dell'esser poeta (scarso peso del "vincolo"). Non è un a caso, credo, che Christopher Felver opti invariabilmente per il primo piano, mettendo sempre in evidenza il volto dei soggetti ritratti, cioè la cifra stessa dell'individualità irriducibile, a costo di sacrificare del tutto la componente fisico-gestuale e il contesto ambientale. Diversamente, scorrendo gli scatti di Giovanni Giovannetti, ci si accorge che i primi piani sono relativamente rari, e comunque quasi mai ravvicinati; il fotografo toscano lavora molto sul corpo dello scrittore ritratto, attribuendo valore agli atteggiamenti e alla mimica, spesso anche al luogo che quella persona abita, alla città dove vive, insomma all'intimità e alle risonanze emotivo-culturali di un preciso *cadre de vie* ⁻⁸.

Per questo, a differenza di *The Poet Exposed*, che definirei un ispirato repertorio tipologico, il capitolo *Cento poeti più uno*, la seconda parte del libro che sto analizzando, può essere considerato come un peculiare 'album di famiglia'. Sono almeno due le ragioni che motivano tale affermazione. La prima è che le pagine in questione, facendo a meno delle parole – eccezion fatta per le asciutte didascalie d'accompagnamento – si sottraggono di fatto a ogni giudizio storico-valutativo o formale. Il solo criterio che le ordina è quello della successione alfabetica, in assenza di qualsivoglia distinzione o tassonomia generazionale, geografica o ideologica. Si osserva, naturalmente, un accorto, e ben ritmato, lavoro di organizzazione e disposizione delle immagini; le retoriche del *layout*, la cui importanza per il genere del fototesto Michele Cometa ha recentemente ricordato ⁻⁹, sono qui adoperate con grande perizia, in modo da suggerire scambi e reciproche risposdenze tra le figure coinvolte. In tal senso anche i ritratti a pagina intera, che pure sono relativamente rari,

non creano mai le condizioni d'un isolamento individualizzante, non certificano l'irriducibile singolarità del soggetto raffigurato, ma partecipano invece a una narrazione collettiva che si sottrae sistematicamente all'effetto congelante del *photo-tableau*. Proprio come negli album di famiglia, ogni immagine non è che la tessera d'un discorso più ampio, e conta per la rete di rimandi di volta in volta instaurata con ciò che precede e con ciò che segue.

La seconda ragione che consente di parlare di album di famiglia è appunto legata al discorso relazionale che unisce le due parti de *Le parole esposte*: i poeti sono tali perché rientrano in una storia, in una tradizione che il capitolo d'esordio si incarica, soprattutto a parole, di affermare. Non voglio dire che il secondo capitolo sarebbe incomprendibile in assenza del primo: credo però di poter affermare che il suo significato sarebbe molto diverso⁻¹⁰. Se per famiglia intendiamo, si è detto, il "complesso delle persone unite da uno stesso vincolo che hanno un ascendente diretto comune", il primo capitolo di questo libro mi pare certifichi l'esistenza di entrambe queste condizioni, ossia il "vincolo", dato dal sussistere di una comunità transtemporale, sia pure estremamente articolata e 'plurale', e l'"ascendente", rappresentato dalla tradizione stessa della poesia italiana, che al pari d'ogni altra tradizione è il risultato di una storia a pendenza lieve, fatta di scontri, conflitti, magisteri accolti e rifiutati, canoni e anticanoni continuamente ridiscussi. Vi è insomma una logica identitaria che funziona da garanzia di *auctoritas* circa l'esistenza di una diretta correlazione tra il lascito degli autori più remoti, diciamo gli antenati, e la presenza attuale dei loro eredi. Su questo elemento si basa la correlazione tra le due parti, con i ritratti degli scrittori nati nel secondo Novecento che, potremmo dire parafrasando le parole con cui Pierre Bourdieu commentava gli album di famiglia, "testimoniano concretamente l'antichità e la continuità della stirpe, consacrano la sua identità sociale, sempre indissociabile dalla permanenza nel tempo"⁻¹¹.

La fotografia del singolo poeta, insomma, come documento socio-culturale da inserire nell'albero genealogico di una famiglia virtuale. A sostegno di questo argomento vorrei ricordare un aspetto della *Fotostoria* di Niva Lorenzini che ho finora volutamente tralasciato, ovvero il passaggio dal bianco e nero della prima parte al colore della seconda. È questo un altro elemento di cui tener conto: *Le parole esposte* è un volume ibrido non solo in ragione della sua natura iconotestuale, o della partizione di cui abbiamo dato conto, ma anche perché a comporlo ci sono immagini realizzate da uno stesso autore, Giovannetti, impiegate in due diversi modi. Si noti infatti che quasi tutti i poeti ritratti dal fotografo toscano nella seconda parte sono già raffigurati nella prima: ma il significato della loro immagine varia notevolmente da un capitolo all'altro, e le due istanze si completano a vicenda. Il bianco e nero del capitolo iniziale in qualche misura livella e apparenta: livella perché pone tutti, i vivi e i morti, sullo stesso piano, ma anche li apparenta perché appunto conferisce loro un ruolo 'storico', ne fa anelli d'una catena che

congiunge le epoche. I poeti sono insomma tutti, i vivi e i morti, le voci d'inizio Novecento e quelle dei primi anni Duemila, monumentalizzati da un'istanza autoritativa fortissima, che non solo il testo ma appunto la scelta del bianco e nero si incarica di accreditare. Viceversa nel capitolo finale il colore attribuisce un *quid* di vitalità e fascino, forse anche di *glamour*, ai poeti ritratti, il che peraltro rafforza l'effetto di realtà delle immagini, grazie anche alla consistenza quasi sensuale dell'elemento cromatico, esaltata dall'esperienza aptica della carta lucida. Tale rapporto dialettico tra spettrale (ma qualificante) funzione del bianco e nero e vivificante, addirittura voluttuosa, presenza del colore, esemplifica alla perfezione proprio quel sotteso discorso relazionale di continuità storica che qui ho cercato di analizzare.

Tra istanza autoritativa e istanza attualizzante

In conclusione, direi che nel volume di Niva Lorenzini i volti di ieri cedono il posto a quelli di oggi, ma non c'è alcuna cesura: c'è, semmai, continuità, e la famiglia dei poeti vi appare peraltro non troppo diversa da ogni altra famiglia, se la sua storia è fatta di divergenze e conflitti anche laceranti, con qualche figlio obbediente e tanti ribelli, spesso più in sintonia con i nonni che con i genitori. Come Milly Buonanno osservava ormai quasi cinquant'anni fa, "in misura quasi esclusiva la pratica della fotografia adempie a una funzione d'integrazione familiare ed è a sua volta funzione di quest'ultima" ⁻¹². Argomento che ben risponde alla definizione, proposta da Elizabeth Edwards, di album come peculiare manifestazione materiale d'un desiderio sociale ⁻¹³. Per questo *Le parole esposte* risulta un libro costruito, come del resto ogni album di famiglia, su un doppio movimento: da un lato autorizza i poeti d'oggi a considerarsi tali, a porsi in continuità con una certa storia e a rivendicare una data appartenenza (istanza autoritativa: la storia illustrata diventa storia di una famiglia); dall'altro garantisce un dopo, la sopravvivenza della famiglia nel presente (istanza attualizzante, che il colore certifica e rafforza). Quanto alle immagini in sé, poi, la presenza d'una ingente quantità di fotografie d'autore rinsalda la continuità tra le due parti del volume, che è visiva e non solo, e in certa misura ne favorisce il dialogo. Dal canto suo, il testo firmato da Niva Lorenzini beneficia notevolmente dell'apparato iconografico perché ciò che afferma nei termini astratti del linguaggio, e tanto più del linguaggio settoriale, storico-critico, è appunto come 'provato', materiato attraverso l'oggetto-fotografia, ossia un elemento concreto, tangibile e persino sensuale nel caso degli scatti a colori.

Libri come *Le parole esposte* sollevano un interrogativo: la poesia ha qualcosa da guadagnare nel rapporto con la fotografia? Credo di sì. Non tanto la possibilità di essere ammessa nel seducente e ambito, ma insidioso, gioco della civiltà delle immagini, quanto semmai l'opportunità di rinsaldare, con i mezzi dell'eloquenza visiva, quel processo identitario e memoriale, di continuità nel e oltre il tempo, che dal Settecento a oggi è il fine ultimo della storia letteraria. Come dimostra il libro di

Lorenzini, unite a far sistema le immagini dei poeti possono offrirci come un elemento di coesione e affermazione della pratica letteraria. Proprio per questo credo che la poesia, arte nient'affatto isolata o aristocratica come spesso la si dipinge, potrebbe trarre grande vantaggio dall'incrociare più spesso il proprio cammino con una diffusa e riconosciuta pratica sociale quale quella dell'album fotografico, molto vicino all'esperienza quotidiana ed emotiva di ognuno e per questo capace, come osservava Elizabeth Edwards, di

—
rinsaldare reti e identità costruite sulla memoria cui fanno riferimento, posizionando gli individui in relazione al gruppo, legando passato e presente, e, forse, presupponendo un futuro ⁻¹⁴.

—
⁻¹ Cfr. Lorenzini 2002.
⁻² Sul concetto di "reportage di poesia" proposto dalla studiosa bolognese, cfr. *ivi*, pp. 9, 18.
⁻³ Prendo questo sintagma in prestito da Grojnowski 2002, p. 9.
⁻⁴ Terzoli 2006, p. 8. Da ormai trent'anni Giovannetti sta costruendo un vasto repertorio internazionale di ritratti di narratori, poeti, saggisti, in parte già edito in pubblicazioni simili: cfr., oltre al libro appena citato, De Giovanni 2003.
⁻⁵ Cfr. Felver 1986.
⁻⁶ Cfr. Felver 2017.
⁻⁷ Cito dalle definizioni del lemma "famiglia" offerte dal vocabolario Zingarelli (ed. 2017).

—
⁻⁸ "Unica resta l'immagine di sé suggerita tramite elementi e segnali non verbali: lo sguardo, i gesti delle mani, la posizione del corpo, gli abiti indossati, a volte l'arredamento della casa, gli oggetti o gli animali che si vedono in alcune fotografie" (Terzoli 2006, p. 9).
⁻⁹ Cometa 2016, p. 78.
⁻¹⁰ "Senza il racconto che la circonda allargandone i confini spazio-temporali, la foto di famiglia risulta incomprensibile (o meglio, inutile) per chi non appartenga alla comunità raffigurata" (Albertazzi 2017, p. 50).
⁻¹¹ Bourdieu et al. 2004 [1965], p. 70.

—
⁻¹² Buonanno 2004 [1965], p. 14.
⁻¹³ "[Albums are] specific material manifestations of social desire. These relate to the function and appropriateness of form, which makes possible authorial ordering, and text, which is central to evocation and the construction of memory" (Edwards 1999, p. 231).
⁻¹⁴ "[Photographs] reinforce networks and identity built on the memory to which they relate, positioning individuals vis à vis the group, linking past, present and perhaps implying a future" (*ivi*, p. 233).

—
Note

—
Albertazzi 2017 Silvia Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017.
Bourdieu 2004 [1965] Pierre Bourdieu, *Culto dell'unità e differenze colte*, in Bourdieu et al. 2004 [1965], pp. 49-121.
Bourdieu et al. 2004 [1965] Pierre Bourdieu / Luc Boltanski / Robert Castel / Jean-Claude Chamboredon (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi, 2004 [ed. orig. francese 1965].

—
Bibliografia

- Buonanno 2004 [1965]** Milly Buonanno, *Presentazione di Bourdieu et al.* 2004 [1965], pp. 13-18.
- Cometa 2016** Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Michele Cometa / Roberta Cogliore (a cura di), *Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-116.
- De Giovanni 2003** Neria De Giovanni, *E dicono che siamo poche... Scrittrici italiane dell'ultimo Novecento*, a cura di Giacomo F. Rech, con le fotografie di Giovanni Giovannetti, Roma, Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria, 2003.
- Edwards 1999** Elizabeth Edwards, *Photographs as Objects of Memory*, in Marius Kwint / Christopher Breward / Jeremy Aynsley (a cura di), *Material Memories. Design and Evocation*, Oxford, Berg, 1999, pp. 221-236.
- Felver 1986** Christopher Felver, *The Poet Exposed*, prologue by Gary Snyder, foreword by Robert Creeley, afterword by William E. Parker, New York, Alfred Van der Marck Editions, 1986.
- Felver 2017** Christopher Felver, *Tending the Fire 2017. Native Voices and Portraits*, foreword by Simon J. Ortiz, introduction by Linda Hogan, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2017.
- Giovannetti 2006** Giovanni Giovannetti, *Un archivio italiano. Scrittori di lingua italiana nelle fotografie di Giovanni Giovannetti*, introduzione di Maria Antonietta Terzoli, Milano, Effigie, 2006.
- Grojnowski 2002** Daniel Grojnowski, *Photographie et Langage. Fictions illustrations informations visions théories*, Paris, Corti, 2002.
- Lorenzini 2002** Niva Lorenzini, *Le parole esposte. Fotostoria della poesia italiana del Novecento*, Milano, Crocetti, 2002.
- Terzoli 2006** Maria Antonietta Terzoli, *Fotografare l'artista*, in Giovannetti 2006, pp. 7-10.