

Performare/Trasformare Testo Immagine Azione

a cura di
Floriana Puglisi



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

In copertina: Pia, *rima vera*, 2021

*Volume realizzato con fondi per la Ricerca di Ateneo 2016/2018
dell'Università degli Studi di Catania*

© Copyright 2022

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

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

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676520-8

INDICE

Floriana Puglisi <i>Introduzione</i>	5
Stefania Arcara <i>L'arte sotto attacco. L'iconoclastia suffragista ai primi del Novecento</i>	11
Iain Andrew Halliday <i>«Mescolare pop e politica, mi chiede quale sia l'utilità»: la canzone di protesta in lingua inglese</i>	35
Salvatore Marano <i>Alfabeti volanti. Poesie-aquilone del Novecento americano</i>	49
Floriana Puglisi <i>Connessioni verbo-visive nelle collaborazioni interartistiche di Charles Bernstein</i>	89
Alessandro Mastropietro <i>Elettroacustica, Collage, Performance: l'in(ter)disciplina di Vittorio Gelmetti</i>	127
Tavole a colori	161
<i>Autori/Autrici</i>	175
<i>Ringraziamenti</i>	177

FLORIANA PUGLISI

CONNESSIONI VERBO-VISIVE
NELLE COLLABORAZIONI INTERARTISTICHE
DI CHARLES BERNSTEIN

L'instabile confine fra il verbale e il visuale

«What is the relation between pictures and / writing?»; «What is the relation of the visual to the verbal?» – chiede Charles Bernstein all'inizio di *Words and Pictures*, un saggio che affronta la questione del rapporto fra immagini e parole, percezione uditiva e visiva, differenze e analogie fra i due media. La breve introduzione in versi presenta una discrepanza inconciliabile: «My first answer is no— / no relation—they are as different / as sky and earth, nothing / in common». E ancora, rispondendo con un'ulteriore domanda al secondo interrogativo, «Are they not separate / realms—races—each with their own civilization?» (1986: 114-115). In verità, come suggerisce lo sviluppo interno dell'argomentazione e la sua produzione artistica, Bernstein opera al di là di rigide nozioni puriste che separano nettamente l'immagine dalla parola, o che ne descrivono relazioni asimmetriche.

In ambito letterario la connessione fra scrittura e arti visive vanta una lunga tradizione. Tuttavia, dall'*ut pictura poësis* all'*ékphrasis*, dall'emblema all'illustrazione, l'associazione di parole e immagini ha spesso sottinteso dipendenza, imitazione e/o conflitto, che si consumano intorno alla questione del potere (del verbale e del visuale), dei limiti (per la possibilità di invasione del campo altrui) e della differenza irriducibile fra il dicibile e il visibile (Cometa, 2012: 52). Che l'altro medium funga da modello, come nell'ideale dell'*ut pictura poësis* (che favorisce l'analogia) o da rivale (con enfasi su differenze e manchevolezze), il rapporto non è solitamente mai alla pari; nei generi letterari tradizionali l'immagine rimane secondaria o ancillare.

Nelle poesie ecfrastiche, per esempio, la fonte visiva di ispirazione è tipicamente assente dalla pagina e deve contare solo sull'abilità

evocativa delle parole – e punto di vista necessariamente parziale – per essere visualizzata. La varietà delle funzioni ecfrastiche dimostra la capacità verbale di assimilazione e trasformazione dell'oggetto visivo, che è sempre strumentale alle esigenze del poeta. Nella sua modalità più tradizionale il componimento ecfrastico offre la descrizione di un testo visivo, reale o fittizio¹, e si collega strettamente alla descrizione come espediente della retorica classica, che mirava a “mostrare” scenari od oggetti attraverso le parole. L'*enargeia* – dal greco *enarges*, “visibile” – ha convenzionalmente distinto questo genere. Cionondimeno, nel passaggio dalla dimensione spaziale della fonte visiva a quella temporale del linguaggio, l'*ékphrasis* si è naturalmente evoluta in altre forme: dalla narrazione – della storia rappresentata o della creazione dell'opera d'arte – alla dinamizzazione (di per sé implicita nella forma narrativa) di ciò che è statico e alla drammatizzazione, per cui dà voce all'oggetto muto della visione o ai personaggi rappresentati (*ékphrazein*, dal greco, significa “esprimere”, “dire esaurientemente”). In ciascun caso, l'*ékphrasis* offre un campo di tensioni multiple: spazio-tempo, descrizione-narrazione, stasi-movimento, segno naturale-segno arbitrario; il territorio in cui avviene l'incontro e il confronto con l'Altro. Ponendosi, nella sua accezione più generale e convenzionalmente accettata, come «rappresentazione verbale di una rappresentazione visiva» (Heffernan, 1993: 3) impone l'attenzione sulla rappresentazione in quanto tale e sui media coinvolti, sul “come” ancor più che sul “cosa” (cfr. Hagstrum, 1958; Heffernan, 1991 e 1993; Scott, 1991 e 1995; Krieger, 1992; Mitchell, 1992 e 1994; Hollander, 1988 e 1995).

Nel caso dei generi bimediali, caratterizzati dalla compresenza dei due codici sulla pagina, le immagini svolgono comunemente un

¹ La distinzione si deve a John Hollander, che impiega l'aggettivo «notional» per designare i componimenti ispirati a opere immaginarie. Poiché i primi esempi di poesia ecfrastica, di età classica, sono di tipo nozionale, Hollander fa risalire a questa tradizione i modelli e le strategie dell'*ékphrasis* moderna, ovvero l'attenzione ai processi creativi, rappresentativi e interpretativi (Hollander, 1988: 209). Centrale è la parola, a maggior ragione se si considera la descrizione di ciò che neanche esiste: perché deve arrivare a equiparare la “vividezza” di un'opera d'arte; perché deve risolvere il «problema retorico» della trasposizione di un'esperienza che si svolge primariamente nello spazio e, solo dopo, concettualmente – ovvero occorre identificare gli elementi preminenti e trovare gli espedienti retorici adeguati per rappresentarli in quanto tali sulla pagina (Hollander, 1995: 5-6).

ruolo servile e strumentale. Negli emblemi, ad esempio, che offrono «“illustrazioni” di idee epigrammatiche» (Bath, 1994: 54), la figura ha il compito di mostrare un concetto alla maniera di una parabola, illuminando l'idea di fondo (*ivi*: 48). In tal modo, non è argomentativa o dimostrativa ma “decorativa”, implicando una funzione secondaria e inferiore². Il suo valore simbolico distoglie infatti l'attenzione dall'immagine in sé, ovvero dalla sua forma sensibile e materiale, per trascinarla verso un significato che è sempre al di là. Se, in questo contesto, ha poco senso chiedersi a chi spetti la precedenza fra la figura, trattata come testo, e la parola, trattata come immagine, nel libro illustrato l'immagine, che è realizzata successivamente, è più direttamente sottoposta alla parola; secondaria nel tempo come per valore, è spesso l'elemento di cui potersi sbarazzare in ulteriori edizioni, un elemento del paratesto – e pertanto facilmente dispensabile – piuttosto che del testo. L'avvento della stampa, inoltre, ha contribuito a omogeneizzare e ad appiattire la scrittura con la regolarità garantita dal carattere tipografico e l'esclusione degli elementi grafici tipici delle miniature e dei manoscritti illuminati, i quali, ritenuti puramente ornamentali, potevano essere agevolmente rimossi. Come ha osservato McLuhan, «It was not until the experience of mass production of exactly uniform and repeatable type, that the fission of the senses occurred, and the visual dimension broke away from the other senses» (1962; ed. 2011: 62).

È l'ambito delle collaborazioni fra scrittori e artisti visivi, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo scorso, dopo la spinta delle avanguardie storiche (cfr. Drucker, 2004; Cristofovici – Montefalcone, 2015), a favorire relazioni anti-convenzionali in opere complesse che incarnano le nozioni di *intermedia* – il termine che Dick Higgins, artista di Fluxus, mutua da Coleridge e impiega negli anni Sessanta per identificare un'ampia gamma di opere sperimentali che attraversano i confini fra i media (Higgins, 1966) – e *imagetext* – il termine coniato più recentemente da W.J.T. Mitchell

² Sulle parabole/allegorie, Bath cita J.-C. Margolin nella sua edizione dell'opera omnia di Erasmo: «“Similes are never set out to confirm or confute, but *to adorne*, and to make a matter more plain; and yet is ever more *inferiour* to the matter in hand”» (1994: 48, corsivo mio). Se si considera che gli emblemi privi di immagine sono definiti «naked» (Manning, 2002: 18), la funzione per così dire accessoria (sebbene fondamentale) della figura è tanto più evidente.

per indicare sistemi integrati di immagini e parole (1994: 89)³. Produzioni di questo genere rifiutano la logica dell'asservimento, che implica rapporti di potere, e dell'opposizione, dove immagine e linguaggio sono in competizione fra di loro, dove l'una (l'immagine) è assimilata e trasformata nel/dall'altro (il componimento letterario). La compresenza di segni verbali e grafico-pittorici e la co-creazione di scrittori e artisti delle arti visive espande piuttosto le possibilità di significazione, arricchite dalla associazione di categorie di elementi che non necessariamente si riflettono gli uni negli altri e che sollecitano di conseguenza modi differenti di percepire e leggere un testo. La questione, secondo Mitchell, non è più la differenza o la somiglianza fra le parole e le immagini ma stabilire «“what difference do the differences (and similarities) make?” That is, why does it matter how words and images are juxtaposed, blended, or separated?» (*ivi*: 91). Per lo studioso, concentrando l'attenzione sulla materialità e sulla letteralità, l'analisi di un testo misto dovrebbe partire dal punto stesso di connessione dei suoi elementi differenti, cominciare «with the actual conjunctions of words and images» (*ivi*: 90) e valutare esattamente ciò che, in approcci convenzionali, sarebbe tacciato di relazioni inappropriate, quali ad esempio «metonymic juxtapositions», «incommensurability», «unmediated or non-negotiable forms of alterities» (*ivi*: 87).

Il nuovo campo di studio sull'intermedialità (*Intermedia Studies*) si distingue per la tendenza a decostruire le differenze, per il maggiore interesse rivolto alla modalità materiale dei media⁴ e al modo in cui questa influenza la sfera percettiva, cognitiva e sociale (cfr. Oosterling, 2003; Breder – Busse, 2005; Elleström, 2010a-2010b; Herzogenrath, 2012; Rippl, 2015; Jensen, 2016). Il settore compren-

³ Mitchell pone il termine in opposizione a *image/text*, che suggerisce una falla, una «scissione nella rappresentazione», e *image-text*, che indica invece le relazioni fra il verbale e il visuale (1994: 89). Che sottendano, rispettivamente, differenza o analogia, entrambi implicano approcci che non sono in grado di andare al di là della comparazione.

⁴ “Medium” è una nozione complessa che comprende vari aspetti: tecnico (l'oggetto, fenomeno o corpo fisico che funge da mediatore), modale (materiale, sensoriale, spazio-temporale, semiotico) e qualificativo (aspetto operativo e contestuale). Generalmente inteso come canale per la mediazione di informazione e intrattenimento, significa, letteralmente, “centro”, “intervallo”, “interspazio”. Un approccio *intermediale* evidenzia relazioni e affinità fra i media perché, anche se in porzioni differenti, tutti condividono le quattro modalità fondamentali (Elleström, 2010a).

de e aggiorna quello più tradizionale degli *Interarts Studies*, accogliendo la discussione sull'intermedialità condotta nell'ambito dei *Media Studies* e delle *New Media Poetries*, legate ai media digitali. Nonostante l'apertura alle relazioni intermediali fra letteratura, arti visive, musica, arti performative, teatro, film e architettura, gli *Interarts Studies* rimangono legati al "testo" e, in modo particolare, al testo da poter intendere come opera d'arte, mostrando interessi di natura prevalentemente estetica (Clüver, 2007: 20). Come si è visto, inoltre, in ambito letterario l'attenzione verso altre forme conduce sempre a privilegiare la parola e le intenzioni creative dell'autore/autrice piuttosto che gli altri media coinvolti (*ivi*: 24). Tuttavia, nuovi sviluppi in ambito artistico, teorico e tecnologico – dall'offuscamento dei confini fra cultura "alta" e "bassa" alle teorie dell'intertestualità che, iniziando a considerare ciò che è intorno al testo (pre-, inter- e para-testo), conducono verso la produzione in altri media; dalle neo avanguardie che enfatizzano la materialità dei media coinvolti alle creazioni multi- e intermediali e alle nuove forme artistiche basate sull'uso della tecnologia digitale – hanno necessitato un allargamento di campo e prospettiva che vede il concetto di "medium" sostituirsi a quello di "arte" come categoria di base per il discorso interdisciplinare (*ivi*: 28-30).

D'altro canto, la svolta pittorica rilevata a partire dalla seconda metà del XX secolo – con lo sviluppo di nuove tecnologie di riproduzione visiva che hanno notevolmente potenziato la capacità di simulazione e illusionismo (Mitchell, 1994: 15) – e conseguente affermazione della *Visual Culture* e dei *Visual Studies*, che interrogano la costruzione e l'esperienza visiva (cfr. Mirzoeff, 1999, 2002), porta a riconsiderare la questione del rapporto fra immagine e parola, in ambito letterario e non. Non solo è impossibile parlare di un ritorno semplicistico e riduttivo alla mimesi e alla nozione di corrispondenza alla base della rappresentazione, giacché, in prospettiva post-linguistica e post-semiotica l'immagine implica una pluralità di aspetti – «visuality, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality» così come «the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure» (Mitchell, 1994: 16). Non si può parlare di media visivi – ma neanche verbali – *tout court* perché, come suggerisce Mitchell, «all media are mixed media. That is, the very notion of a medium and of mediation already entails some mixture of sensory, perceptual, and semiotic elements»

(Mitchell, 2005: 260, corsivo nella fonte). Occorre semmai rilevare i contributi specifici e le relazioni in atto poiché i diversi elementi sono coinvolti in modo e misura differente (*ibidem*).

Alla luce di questo contesto, dove è ormai evidente che il concetto di arte pura non può più sussistere, le collaborazioni di Charles Bernstein con artisti visivi rientrano nel più ampio piano dell'autore volto a testare i mezzi e le possibilità della poesia attraverso la sperimentazione con e in altre forme. Opere dal carattere multimediale e intermediale offrono una visione necessariamente complessa perché, ripudiando le relazioni mimetiche, muovono contro la rappresentazione; perché, coinvolgendo sensi e percezioni multiple, si estendono al di là di ciò che è immediatamente visibile («beyond the readily visible, the statically apparent», Bernstein, 1986: 139), frustrando ogni aspettativa di significato. Come prodotto di squadra, inoltre, eludono ciò che Bernstein chiama «“persona”-ism» (1986: 139), ovvero la diretta associazione fra testo e autore/autrice, e offrono prospettive differenti e perfino contraddittorie. Coinvolto in progetti vari con diversi esponenti del mondo delle arti visive (come Mimi Gross, Amy Sillman, Jill Moser), Bernstein ha intrattenuto relazioni più continuative e fruttuose con Susan Bee e Richard Tuttle. Materializzate nella forma del libro d'artista⁵ e/o del *livre de dialogue*⁶, le loro collaborazioni sfidano i limiti e le convenzioni del libro

⁵ Con *artist's book* Drucker designa una forma intermediale (in cui non è più possibile separare nettamente il testo dall'immagine né tantomeno individuare relazioni gerarchiche) auto-riflessiva e altamente innovativa poiché, nella commistione verbo-visiva che avviene sulla pagina, frutto di collaborazione interartistica, interroga e sfida le convenzioni del libro, l'esperienza visiva e di lettura ed offusca i confini fra i media coinvolti. Il termine e la nozione di riferimento sono antitetici a *livre d'artiste*, che comprende il più tradizionale libro illustrato, dove testo e immagine sono nettamente distinti e separati (solitamente su pagine a fronte). Il *livre d'artiste* non ambisce a interrogare, strutturalmente e concettualmente, la forma del libro; orientato al mercato, è frutto della visione dell'editore, che controlla e organizza i materiali (scrittore e artista eseguono il loro lavoro in autonomia, senza interagire per lo sviluppo dell'opera). Cfr. Drucker, 2004: 1-19.

⁶ Termine adoperato da Peyré per indicare l'incontro fra scrittura e «fatto plastico», poeta e pittore, nello spazio comune del libro (2001: 6). La denominazione enfatizza lo scambio e l'interazione fra i due sistemi, verbale e visivo, per cui: «l'illustration, qui, sauf exception, vient en deuxième temps, n'est pas seconde [...] ni simple accompagnement ni pure décoration [...] le peintre ne s'embarrasse ni plus ni moins du texte à illustrer que l'auteur ne s'est préoccupé du peintre au moment de la mise en page. Aussi longuement l'un est l'autre auront-ils parlé (et même en compagnie de l'éditeur), ils se seront avant tout aventurés en eux-mêmes à seule fin de s'atteindre [...] le *livre de dialogue* est ce

così come i confini convenzionali fra l'immagine e la parola posti dai generi della tradizione letteraria.

Le nuove relazioni sono immediatamente riflesse nelle nuove configurazioni spaziali del verbale e del visuale sul terreno comune della pagina. Solitamente, testo e immagine sono divisi l'uno dall'altra dallo spazio bianco che li circonda; dalla quella «striscetta sottile, incolore e neutra» (Foucault, 1968; trad. it., 1988: 37) che mantiene la distanza segnalando una differenza irriducibile. Nel commentare l'opera di Magritte, Foucault individua in questo spazio vuoto una «frontiera comune per incessanti passaggi», dove si formano relazioni di designazione, denominazione, descrizione e classificazione (*ivi*: 36). Tuttavia, non appena tali relazioni sono evase e il desiderio di isomorfismo, che implica conformità tra ciò che si vede e ciò che si articola, è rifiutato (cfr. Deleuze 1986; trad. ingl., 2006: 61-62), nuove connessioni devono essere esplorate al di là della somiglianza. Nella serie delle intersezioni che vengono a crearsi fra il testo e la figura, Foucault non può che descrivere un conflitto duro, una serie di attacchi reciproci e ripetuti che rivelano alla fine «un legame sottile, instabile, insistente e al tempo stesso incerto» (Foucault, 1968; trad. it., 1988: 34). Al contrario, nelle opere che Bernstein co-produce con altri artisti, dove le parole e le immagini si ritrovano a condividere lo stesso campo (nessuna striscia bianca separa le une dalle altre) sussiste invece la condizione per un dialogo sereno e pacifico dove ciascuna forma è integrata e potenziata dall'altra, invece di esserne attaccata. Le modalità e gli effetti di queste relazioni sono indagate nelle pagine che seguono, dedicate alle collaborazioni di Charles Bernstein con Susan Bee (in questa sede *The Nude Formalism* e *Log Rhythms*)⁷ e Richard Tuttle (*Reading Red*; *Richard Tuttle, In Parts*, 1998-2001; *With Strings*).

miracle: deux parallèles [...] se sont rejointes» (*ivi*: 33-34). Tale «miracolo», anche per Peyré, dà vita a una nuova forma che solleva la riflessione sul libro e sul rapporto pittura-poesia (*ivi*: 42).

⁷ Altre collaborazioni includono "Disfrutelos" (1977; il testo combina immagini e versi disegnati a mano con versi prodotti dalla macchina da scrivere); *Asylum* (1975) e *Parsing* (1976), raccolte poetiche per cui Bee realizza le copertine; *The Occurrence of Tune* (1981; poesie e immagini fotografiche); *Little Orphan Anagram* (1989; poesie e immagini); *Fool's Gold* (1991; il libro, le cui pagine si aprono a fisarmonica, abbina poesie ed elementi visivi di vario genere).

Charles Bernstein e Susan Bee

The Nude Formalism (1989) offre un volume accattivante in cui le poesie di Charles Bernstein, eccezionalmente mutevoli in quanto al loro aspetto tipografico, sono incorniciate dalle immagini, ricche e variegata, fornite da Susan Bee. Per la verità Bee gioca un ruolo ben più rilevante nella realizzazione del libro in quanto tale: non solo sceglie la serie dei componimenti di Bernstein da includere, fungendo quindi da curatrice, ma è anche responsabile dell'allestimento stesso dei medesimi, della loro visualizzazione sulla pagina, con riferimento alle scelte tipografiche (come quelle relative al carattere da impiegare) oltre che delle immagini associate – fungendo quindi da “compositore”⁸. Il prodotto finale rievoca la tradizione del libro illustrato e dei manoscritti illuminati (sebbene non ammetta alcun colore oltre al nero), la cui consuetudine (nell'ultimo caso) cessa con l'avvento della stampa e la riproduzione su larga scala. Tuttavia, nella visione d'insieme, il testo moderno rimane avvolto da una maggiore oscurità. Dalla variazione tipografica (che include anche caratteri comunemente impiegati per messaggi pubblicitari e caratteri ornamentali)⁹ ai motivi decorativi, dalla grafica al collage di immagini “ready-made” applicate da Bee, il complesso apparato visivo si relaziona ai componimenti poetici in modi ambigui. A differenza dell'illustrazione tradizionale, le immagini o divergono dal testo – sia per il contenuto sia per lo stile – o sono puramente ornamentali – ripudiando in ciascun caso l'ideale della conformità e l'asservimento a una funzione puramente descrittiva per la logica

⁸ L'importanza dell'operato di Bee trova conferma in questa dichiarazione di Bernstein, che riconosce il valore dell'aspetto fisico e materiale del testo: «the relations of the poems to the books is one of setting, much in the way in which [composer Ben] Yarmolinsky will set a libretto to music syllable by syllable. I see the typographic and book process as a way of setting the poems. I don't see the poems as existing independently from the setting and so the typography gives the poem a visual meaning that doesn't exist otherwise» (in Bee, 1995: 63).

⁹ Bernstein dichiara esplicitamente che questo volume «is about typography and the relation to poetry». Ogni componimento è riprodotto sulla pagina con un carattere diverso (contravvenendo all'uniformità che è convenzionalmente preferita) per esplorare altre possibilità e abbattere l'idea – o piuttosto l'illusione – per cui il contenuto linguistico di un testo poetico sia indipendente dalla sua visualizzazione nell'iscrizione tipografica (Bernstein - Bee, 2003). Bee, dal suo canto, spiega che lo scopo era creare «a continuing dialogue between the typefaces and the poems» (1995: 61).

del contrappunto: «I didn't want my designs to be too literal or just illustrative of the poems, but rather to form a counterpoint and setting for the text» (Bee, 1995: 61). O ancora:

The correlations between the images and the poems are oblique and intuitive [...] I enjoy the serendipity of how Charles changes things in the middle of the poem. I wanted the idea of something appearing suddenly [...] my reading of the poems aren't very direct; they are not meant to be illustrations exactly and that confuses people. It's more like a serendipitous or whimsical relationship, not a straight illustration at all (Bernstein - Bee, 2003).

Selezionate da un più ampio repertorio di elementi visivi precedentemente collezionati (*ibidem*), le immagini si contraddistinguono per il loro anacronismo («The illustrations suggest [...] the yoking of older forms of iconography with extremely contemporary ones which is at the heart of this particular project»; Bee, 1995: 61) evocando in certi casi uno spiccato gusto Rococò e Pre-Raffaelita. Ri-visualizzate in un nuovo contesto, offrono un elemento di dissonanza che, contrariamente alla sobrietà e all'austerità delle creazioni precedenti, permette a Bernstein di esplorare «both the comic possibilities and the textual possibilities» (Bernstein - Bee, 2003).

“Gosh” (Fig. 1), ad esempio, si impone soprattutto per la ricchezza, il manierismo e l'affettazione del contesto visivo, che rimbalzano dall'elemento figurativo a quello tipografico riflettendo in modo obliquo la costruzione verbale del testo. Nonostante svolga una funzione ornamentale, il disegno trascina l'attenzione su di sé e solo secondariamente, richiudendolo al suo interno come a incorniciarlo, sul testo. L'opulenza della decorazione – la tipica ramificazione di arbusti floreali – culmina al centro, nella parte superiore, con l'intensificazione dei fiori nella curva dell'arco, il pullulare di movimenti circolari e la raffigurazione di un putto, anch'esso incorniciato dalla curva ovale di un ricciolo, che riempie lo spazio della pagina prima che questa sia occupata dai versi poetici. Chiusa su ogni lato, la figura traccia un rettangolo che circonda il componimento, il quale, immerso in questo contesto figurativo, sembra esso stesso l'oggetto di un quadro. L'uso insolito del corsivo previsto da Bee, che rende più attraente e aggraziato il carattere in uso, offre un ornamento tipografico che si abbina alla decorazione visiva. Anche elementi verbali interni al testo tradiscono un evidente sapore antico. Dall'impiego della tra-

dizionale forma del sonetto alla costruzione per così dire eccentrica delle frasi che deviano da un ordine più convenzionale («When fled I found my love»; «Of riotous bed she came»; «When dull's the deed wherewith else back I on») e una dizione poetica d'altri tempi. Il clangore dei versi, che non è solo nominato («in clang») ma anche realizzato attraverso l'allitterazione squillante («fled [...] found [...] defamed»; «burn aboard»; «When dull's the deed wherewith»; «torching tease tuned») e i toni striduli di certi gruppi consonantici («scarce», «harsh», «breath-crested scrawl») è l'equivalente sonoro dell'esplosione visiva realizzata dal disegno decorativo. Similmente, la vena languida di un componimento sentimentale («my love», «Of riotous bed she came», «amuse», «burn aboard her ship», «languorous thronement») è corrisposto da una decorazione lussureggiante e fine a se stessa che mira a suscitare il piacere dei sensi (a partire da quello visivo); ovvero, da un ornamento che sembra continuare il componimento poetico, che recita «And floral hung». L'opulenza verbale (l'impianto metrico del sonetto, gli effetti sonori di cui sopra, la sintassi involuta) e visiva (una cornice via via sempre più ricca di dettagli), unitamente al carattere anacronistico delle due dimensioni suscita in chi guarda/legge la sorpresa espressa dal titolo, «Gosh», che spicca sia per l'uso del grassetto sia per la differenza di registro (qui informale e colloquiale) rispetto ai versi e all'impianto figurativo. Il testo intero – nella sua doppia componente – sembra incarnare la poetica descritta nel Manifesto che presiede alla raccolta, «Fragments from the Seventeenth Manifesto of Nude Formalism», per cui la poesia non deve essere «erasure of personality but a caprice of personality»; una poetica anti-imagista, che prescrive «absolutely no word that contributes to the direct sense of a thing seen»¹⁰.

¹⁰ La parola «diretta», volta a rievocare il referente come fosse presente, è quella che si annulla in quanto tale, concedendo l'illusione di un'arte avulsa dal medium, di significati privi di significanti (Silliman, 2003: 14). L'obiettivo dichiarato di Bernstein e degli altri «language poets» è invece quello di riprendere possesso della parola: «It is our sense that the project of poetry does not involve turning language into a commodity for consumption; instead, it involves repossessing the sign through close attention to, and active participation in, its production» (Andrews – Bernstein, 1984: x). A tal fine, Bernstein ripudia pratiche di *assorbimento* che, fondate sulla trasparenza, ipnotizzano i lettori, per il valore opposto dell'*impermeabilità*, che, accogliendo l'artificio, la noia, l'esagerazione, la distrazione, la digressione, la trasgressione, l'anticonvenzionalità e la frammentazione – cioè opacizzando il segno – suscita invece dubbio, scetticismo, rumore e resistenza (Bernstein, 1992: 29-30).

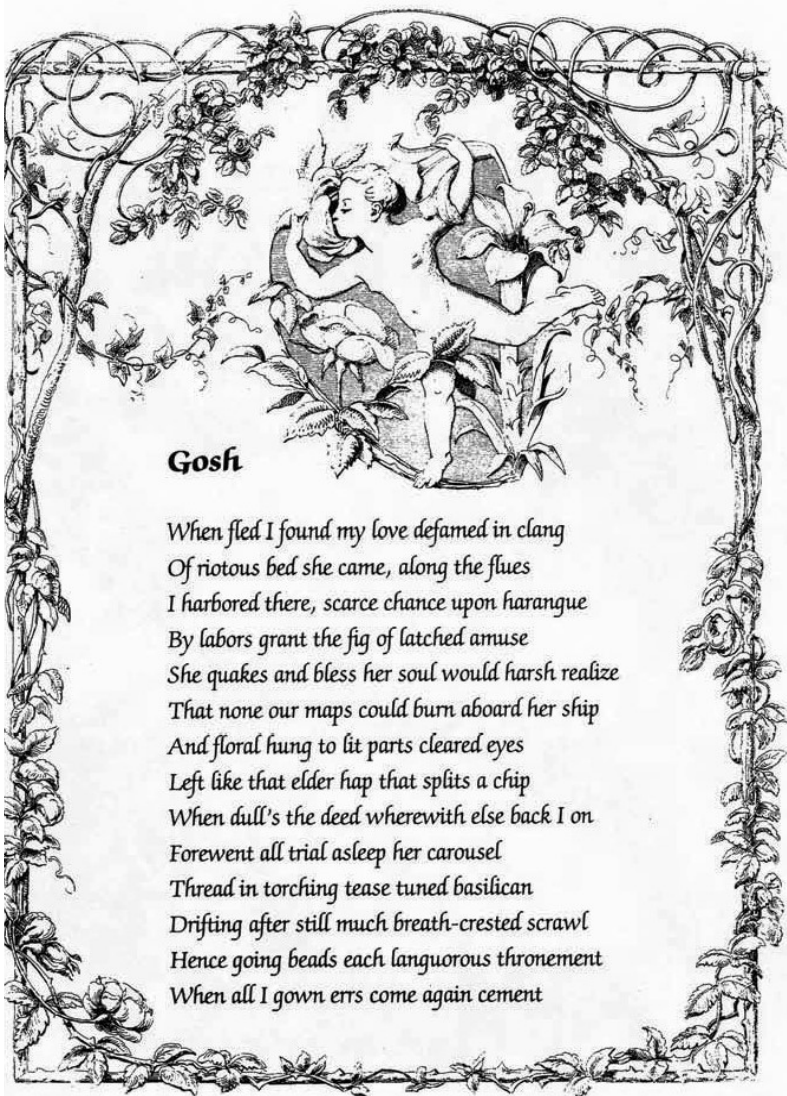


Figura 1. Charles Bernstein e Susan Bee in *The Nude Formalism* (s.i.p.).

In “No Way” (Fig. 2) ritroviamo una costruzione visiva che, per le dimensioni, sembrerebbe imporsi sul componimento verbale. Il testo, infatti, è ora decentrato, occupando una posizione in alto a destra all'interno della stessa immagine. Quest'ultima è di ordine figurativo ma non appare direttamente legata al testo, o, in altri termini, non sembra svolgere alcuna funzione illustrativa. Ritraente un uomo in vestaglia che scruta dalla finestra attraverso un telescopio, l'immagine non è attuale, come si evince a partire dalla forma dello strumento in uso. Delimitata in modo netto da una cornice che scaturisce dalle decorazioni delle pareti domestiche, con l'effetto di rinchiudere al figura su se stessa, l'immagine riflette in parte il carattere tipografico desueto impiegato per il titolo della poesia. Ulteriori corrispondenze rimangono oscure o si mantengono sul piano delle congetture, per suggestione. La «trappola d'acciaio» («steel trap») appare visualmente corrisposta dalla scena di un interno e dalla cornice stessa del disegno, che intensifica il senso di chiusura. Sebbene aperta, la finestra aumenta l'isolamento dell'individuo (la «mente» di cui al primo verso): il suo limite segna una netta suddivisione fra dentro e fuori, un al di là che non può essere penetrato se non attraverso uno strumento ottico, quindi a distanza. Inscritta nel riquadro bianco, che riproduce una pagina sulla pagina, la poesia è accolta nel campo visivo della figura: i contorni del piano che la contiene coincidono infatti con le cornici decorative della parete rappresentata; la superficie così delimitata offre una sorta di tela per il componimento poetico che ne è raffigurato.

Se in testi come questo, per quanto obliquamente, è ancora possibile rintracciare qualche analogia o corrispondenza, l'incongruità di immagine e parola è invece totale in un prodotto come il seguente, che rievoca la tradizione dell'epigramma (Fig. 3)¹¹. L'iscrizione verbale, infatti, è posta sulla superficie di un monumento funebre,

¹¹ Trattandosi di parole che accompagnano un oggetto plastico come una scultura, una pietra tombale o una colonna funeraria, l'epigramma è indicato come un precursore dell'*ékphrasis*. Per Hagstrum, svolge la funzione di parlare all'osservatore, dando voce all'oggetto muto (1958: 23); è questa la funzione che riserva all'aggettivo «ecfrastico», adoperando invece «iconico» per la poesia che descrive l'opera d'arte (*ivi*: 58). Krieger ne individua anche altre funzioni (introdurre la consapevolezza del passare del tempo in opposizione alla permanenza del monumento; esporre il carattere artificioso dell'oggetto, fornire un'interpretazione o un'allegoria) e lo designa come antenato dell'*ékphrasis*, che si evolve affrancandosi dal suo oggetto visivo di riferimento (1992: 15-16).

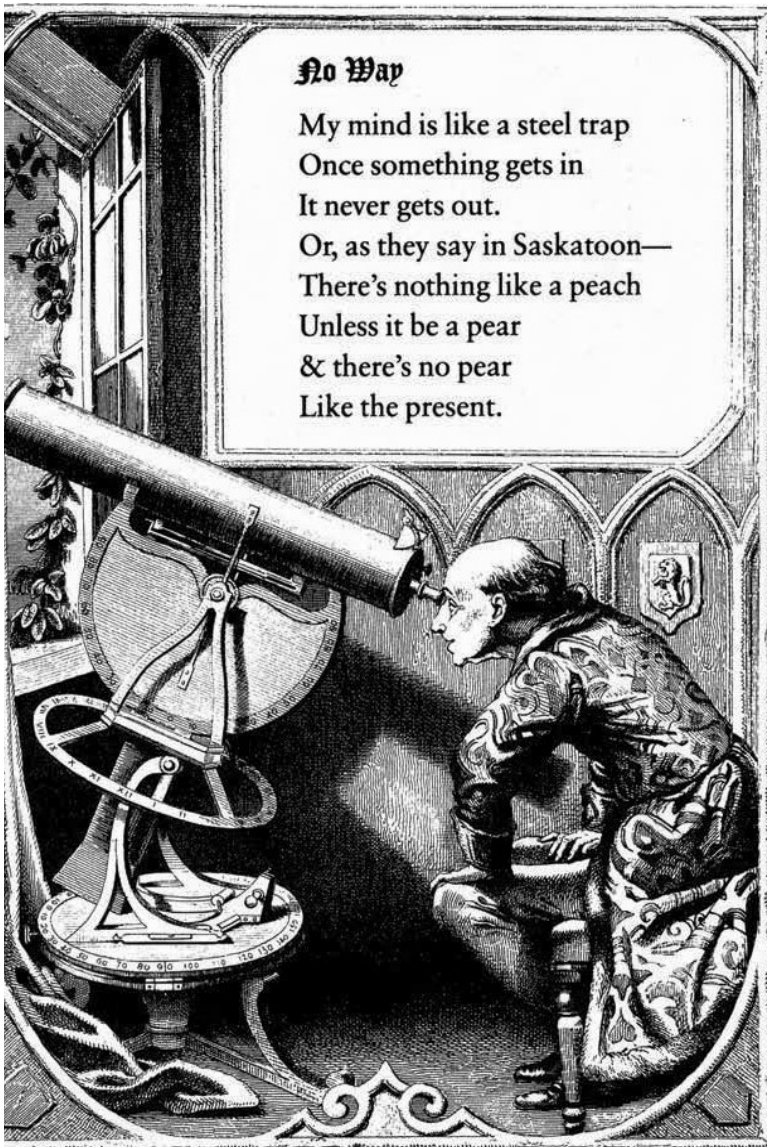


Figura 2. Charles Bernstein e Susan Bee in *The Nude Formalism* (s.i.p.).

arricchito dalle immagini di due putti, due figure femminili e simboli di morte (la clessidra, il teschio, l'urna, il salice piangente). A stridere è l'accostamento verbo-visivo sul piano non solo tematico ma anche stilistico. L'iscrizione è anomala in riferimento al contesto immediato, con effetto anacronistico e, conseguentemente, altamente dissonante. Si tratta infatti della battuta di una popolare *réclame* americana degli anni Sessanta, che sponsorizzava un prodotto contro il mal di testa. Lo spot mostrava una madre invadente suggerire alla figlia, ormai adulta e intenta ai doveri casalinghi, di aggiungere più sale alla pietanza in preparazione. Per il malessere lancinante, la donna perdeva il controllo di sé – quella calma e quella docilità che tanto soddisfacevano le aspettative sociali – rispondendo in maniera irriverente: «Mother, please, I'd rather do it myself!». Riposta sull'immagine di una lapide, oltre a suscitare umorismo per l'assurdità dell'accostamento, la battuta assume un valore ambiguo. È un monito a obbedire e non inveire contro il genitore (l'autorità sociale)? È l'effetto del ritorno alla “normalità” (ovvero, sul piano simbolico, l'annientamento della persona), con il recupero dell'autocontrollo che il farmaco promette? Fra le crepe generate da questa insolita associazione sembra insinuarsi la critica sociale, quella scaturita dall'incipiente femminismo degli anni Sessanta.

Che siano centrali – occupando la maggior parte della pagina – o periferiche – nel caso di elementi puramente decorativi – le immagini tracciano esse stesse confini che includono, invece di escludere, il testo verbale; circoscrivono un campo specificamente visivo, sul fondo della pagina, dove il componimento poetico è invitato a risiedere: un'area composita in cui non è più possibile scorgere limiti ben definiti perché il testo si offre come *imagetext*. *Log Rhythms* (1998) reitera questa formula bimediale nella rinnovata collaborazione fra i due artisti. Le immagini prodotte da Bee – dalle ampie pennellate nere alle figure essenziali – scandiscono il passaggio da un componimento all'altro (Bee scompone in sezioni distinte e indipendenti il testo di Bernstein che, nella versione originaria dell'autore, è concepito come unità)¹², incorporando in sé

¹² Cfr. Bernstein: «Originally, it was one stanza, composed of four different elements. The two different kinds of children's rhyme—nursery rhymes—plus two other parts. They were separate elements, but I had worked to make them converge in the one stanza—they were meant to mesh» (Bernstein - Bee, 2003). L'unità e la continuità, sulla



Figura 3. Charles Bernstein e Susan Bee in *The Nude Formalism* (s.i.p.).

l'elemento verbale piuttosto che accostarsi o giustapporsi ad esso. Anche se non rimane nulla della ricchezza decorativa, floreale e lussureggiante, di "Gosh", il primo componimento della raccolta è avvolto da elementi grafici – una forma ora tondeggiante e stilizzata, dalle diramazioni che ricordano le ramificazioni di un albero – i quali avvolgono, pur senza racchiudere totalmente, i versi (Fig. 4). Questa cornice sinuosa rimane infatti parzialmente aperta su due lati, suggerendo aree di scambio e di passaggio in cui i due sistemi, visuale e verbale, si compenetrano fra di loro. La configurazione dei versi si adatta alle curve tracciate dal pennello, restringendosi intorno al centro (sia a sinistra sia a destra) come per effetto dell'andamento oscillatorio verso l'interno; come per effetto di una spinta all'insinuarsi dell'elemento visivo. Conseguentemente, l'estensione

pagina, sono ripristinate in *With Strings* (Bernstein, 2001: 122-129) dove, ripubblicato senza l'apparato figurativo, il testo circola in veste esclusivamente verbale.

degli ultimi versi («Or whooping [...] but survival») corrisponde alla maggiore ampiezza della curva verso l'esterno. È come se, nel contatto reciproco, segno (verbale) e disegno (grafico) si spingessero l'un con l'altro, allargandosi e contraendosi di conseguenza; come se si adattassero vicendevolmente mutando le loro forme in base al dialogo che si sviluppa. Corrispondenze sul piano grafico mostrano la convergenza dei due sistemi. Il tratto più marcato della prima lettera (in grassetto) così come la sua forma curvilinea («S») e la curvatura stessa del corsivo sul piano tipografico sono ripresi e contenuti dalla e nella pennellata di Bee. L'impianto dialogico del testo verbale, dove i pronomi «I» e «you» designano un emittente e un destinatario, evoca l'interazione tra i due media. L'uso del corsivo, che alleggerisce le sembianze del testo rispetto alle altre modalità (il tondo e il grassetto) traspone ed esegue sul piano materiale la «leggerezza della penna» («the lightness of the pen»). La domanda finale – «but survival / without property?» – pone in evidenza (isolandola nell'ultimo verso) la «proprietà», che può essere tanto la proprietà linguistica – e dunque far riferimento al sistema verbale – quanto il decoro, che, oltre a «dignità», menzionata nel verso precedente, può significare «ornamento», «decorazione». Chiedere se sia possibile sopravvivere senza decoro-*decorazione* ne suggerisce l'importanza e una centralità che, in questo volume, viene riconquistata.

Come già in *The Nude Formalism*, segno e disegno, parole e immagini interagiscono “alla pari”: si compenetrano e formano un unico testo composito. Si consideri ad esempio la combinazione mostrata nella Figura 5. Adoperando (come nell'intera raccolta) solo il colore nero (che si assimila così all'inchiostro per la trascrizione del testo), Bee realizza la sagoma di un albero al cui interno, in caratteri necessariamente bianchi come il resto della pagina, è riprodotto il componimento verbale. Apparentemente semplice ed essenziale, la figura offre in realtà più spunti di lettura. Fornendo elementi bianchi su fondo nero, evoca un'immagine negativa, dove chiaro e scuro, figura e fondo, si invertono. La forma nera si distingue come figura dal fondo bianco della pagina per differenziazione cromatica, che, a sua volta, rende visibile le parole (bianche) sulla pagina (bianca) trasformandole in altrettante figure su un fondo oscuro. Tale convergenza fra la parola, l'immagine e la pagina stessa che offre il supporto a entrambe è inoltre enfaticizzata sul piano visivo. Se il disegno

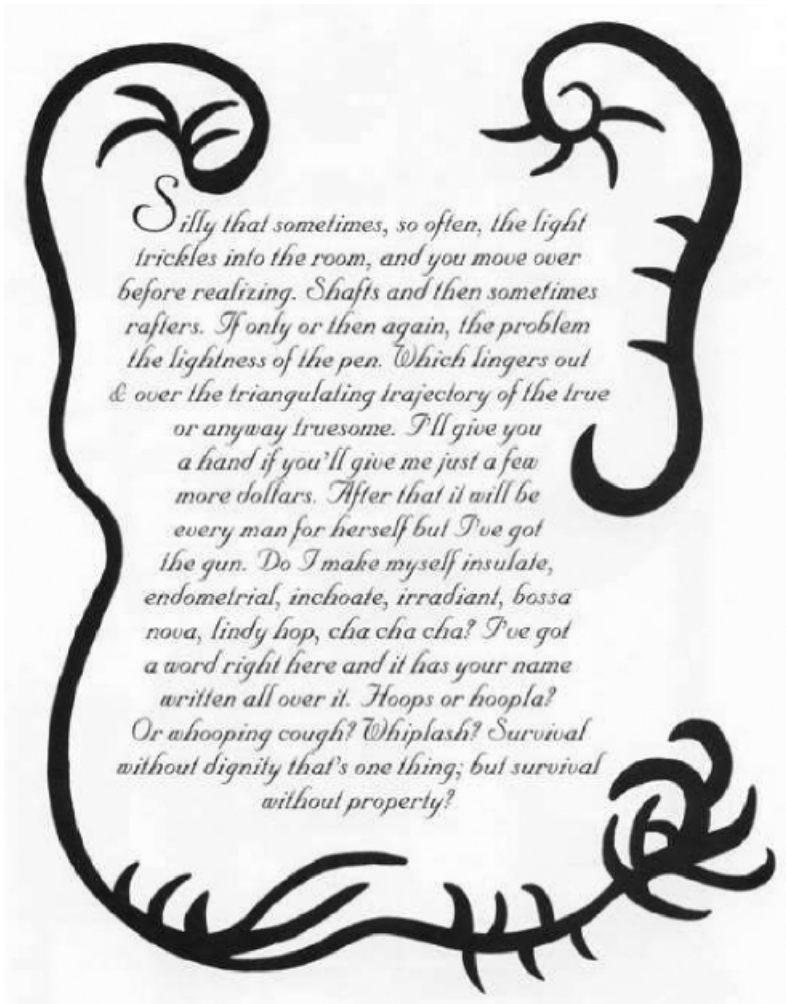


Figura 4. Charles Bernstein e Susan Bee in *Log Rhythms* (s.i.p.).

per intero traccia un albero, riconoscibile a partire dal tronco, la parte superiore è in realtà più simile alla forma di una pergamena. Questa doppia figurazione è tuttavia ridondante: l'albero produce la carta, che, come già la pergamena, offre il supporto alla scrittura e alla pittura. Il "foglio" che ospita la poesia rimanda quindi alla pagina stessa del volume, al contenitore oltre che al contenuto: ciò che, nonostante svolga una funzione fondamentale – quella di veicolare – è tradizionalmente marginale.

La materia dell'albero, da cui si origina la carta, plasma questi componimenti poetici, che sono per l'appunto definiti, dal titolo della raccolta, *Log Rhythms* ("log", in inglese, è "tronco" o "ceppo"). Se la copertina riproduce la trama del legno e pone in alto al centro la foto di Bernstein davanti a una parete di ceppi e un riquadro sotto il quale è inciso «Log Rhythms», altre immagini create da Bee evocano tronchi o rami d'albero. Nel caso successivo (Fig. 6), ad esempio, gli elementi visivi che circondano il testo verbale suggeriscono una ramificazione arricchita di foglie, uno stelo (una volta assunta la visione d'insieme) che termina in una corolla dentro cui è circoscritta la prima parte del componimento. Un riquadro in basso incornicia la seconda parte separandola (apparentemente) dal resto. In realtà, le due unità che occupano la pagina sono unite fra loro in virtù stessa dell'impianto visivo. Le due sezioni sono congiunte dalla sorta di gambo che, partendo dal basso, attraversa il primo riquadro e, proseguendo (sul lato destro), si unisce alla parte terminale del fiore, che contiene l'altra sezione. Fra le due porzioni di testo, così come configurato sulla pagina, si instaura inoltre una relazione speculare: caratteri bianchi su fondo nero, in alto, e caratteri neri su fondo bianco, in basso; il riferimento a un personaggio femminile, in alto («she»), e maschile («his», «he»), in basso; oscurità e luce (sebbene «fixed with a fugue»). Questa specularità, che si traduce in immagini inverse, è suggerita sia verbalmente («mirror», «reflect», nel riquadro in basso) sia visivamente: le "foglie" del gambo sono allo stesso tempo occhi che scrutano, poiché dotate di iride e pupilla. L'enfasi è dunque posta sull'atto del vedere; il componimento stesso, incorniciato in alto e in basso, richiede di essere osservato piuttosto che letto; ogni elemento, verbale e visivo, è infine ricondotto a un'unica figura che, nonostante le differenze interne, si sviluppa in continuità.

Incorniciato o inglobato dalle immagini, più o meno rappresentative o puramente decorative, il testo poetico è trasformato

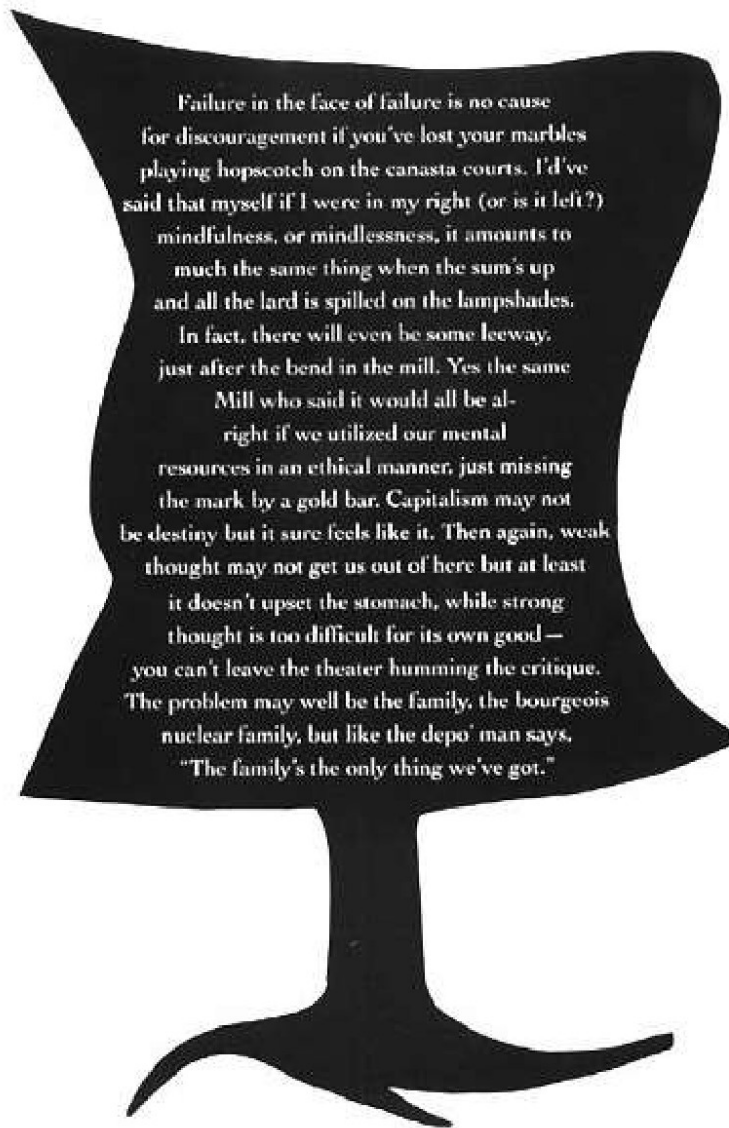


Figura 5. Charles Bernstein e Susan Bee in *Log Rhythms* (s.i.p.).

in oggetto da scrutare e percepire nelle sue proprietà concrete e materiali, oltre che da leggere. Il risultato è un sistema pienamente integrato che, ponendo in evidenza le modalità materiali e sensoriali degli elementi sia verbali sia visivi, funziona e produce senso nella contiguità – e continuità – di elementi che, per tradizione, sono stati nettamente distinti e separati. In altri termini, il senso non è da ricercare nei contenuti veicolati dal testo e dall'immagine, che possono anche stridere fra di loro, ma in ciò che realizzano insieme, in ciò che fanno con l'unione delle loro risorse semiotiche.

Volte a sviluppare l'«idea del libro totale» (Bernstein - Bee, 2003), dove linguaggio, pagina, tipografia, disegno e ogni elemento che presiede alla formazione del libro sono enfatizzati e contribuiscono parimenti alla costruzione del significato, ovvero esempi di *artistexts* (dove il dialogo tra forme grafiche e testuali è serrato) e *typopoiesis* (quando un'opera poetica è realizzata attraverso il mezzo tipografico) (Drucker, 2013), tali produzioni pongono in questione la differenza tra ciò che è centrale e ciò che è marginale, tra figura e fondo, opera (*ergon*) e ornamento (*parergon*). Il confine è già labile se, come osserva Derrida, *parergon* non è semplicemente ciò che risiede fuori dal testo (*hors-d'oeuvre*) ma che agisce a fianco, a ridosso di esso (Derrida, 1978; trad. ingl., 1987: 54). Designa ciò che è estraneo e accessorio rispetto a un testo “principale”; un supplemento all'opera “fatta” (presupponendo quindi una secondarietà che è anche temporale) ma «it does not fall to one side, it touches and cooperates within the operation. From a certain outside. Neither simply outside nor simply inside. Like an accessory that one is obliged to welcome on the border, on board» (*ibidem*).

Il *parergon* sopperisce a una mancanza (che è costitutiva) dell'*ergon* e contribuisce alla sua rappresentazione, se interviene con la forma. Quando, invece, il *parergon* fa appello esclusivo ai sensi, si trasforma in «ornamento seduttivo» che distoglie su di sé l'attenzione. Il filosofo parla di «deterioramento» e «perversione» dell'ornamento che attira alla materia sensibile (*ivi*: 64). Sebbene lui esemplifichi distinguendo, nell'ambito della rappresentazione visiva, fra disegno (esempio positivo) e colore (esempio negativo), nei testi dalla doppia natura, verbale e visiva, è solitamente l'immagine – con tutto ciò che fa appello alla vista come gli elementi grafici e tipografici di cui sopra – a fungere da *parergon* per il testo verbale offrendo la visione che gli manca. Bernstein, ad esempio, osserva come in



Figura 6. Charles Bernstein e Susan Bee in *Log Rhythms* (s.i.p.).

The Nude Formalism «the poems feel like they need something else to make them work; the visual setting feels necessary» (Bernstein - Bee, 2003). Tuttavia, l'uso esplicito di elementi decorativi ("Gosh") e, in generale, la rilevanza dell'apparato grafico-visivo, compresi gli aspetti materiali dell'iscrizione verbale, suggeriscono piuttosto parità o reversibilità stessa dei ruoli come avviene all'interno di un dialogo i cui interlocutori sono al tempo stesso emittenti e destinatari del discorso. Non a caso Bee descrive i suoi contributi in collaborazioni come queste in termini di «visual responses to verbal stimulants» (2015: 102). L'esasperazione stessa dell'elemento ornamentale e/o materiale e i nuovi equilibri che vengono creati fra i due sistemi, verbale e grafico-visivo, rendono essenziale ciò che passa per accessorio. E l'interazione fra le due forme ne crea un'altra ancora, una «terza forma» (Bernstein - Bee, 2003), che le include al suo interno come parti ugualmente strutturanti.

Testi del genere interrogano il processo di significazione a partire dal mezzo di espressione, che non è mai neutrale. Più specificamente, attaccano la presunta neutralità delle convenzioni del libro, che, con l'avvento della stampa, ha privilegiato la linearità e l'uniformità come mezzi e garanzia di trasparenza. La stampa, tuttavia, ha cancellato ogni traccia del lavoro umano dell'autore/autrice; ha separato il testo dal suo creatore, che non è più responsabile della sua forma e apparenza visiva sulla pagina¹³. In questo processo il libro è stato alleggerito degli ornamenti tipici dei manoscritti precedenti; la varietà è stata rimpiazzata dalla sobrietà e dall'economia, che hanno permesso la riproduzione e la distribuzione su larga scala e garantito il profitto. L'arte e l'artigianato hanno lasciato il posto al consumismo e al capitalismo mentre il libro viene mercificato. L'estetica viene superata dalla funzione perché la regolarità delle forme (per la verità essa stessa un artificio che rimane celato) sembra assicurare omogeneità e chiarezza nella ricezione: il contenuto verbale è trasmesso in modo "diretto", vale a dire senza aggiunte superflue di

¹³ Peyré, ad esempio, parla di «esperienza di abbandono», «espropriazione» e «perdita del sé nell'esteriorità» da parte dell'autore nell'edizione industriale del suo testo. Riscontra invece un'inversione di tendenza nelle edizioni limitate delle piccole case editrici e nei libri frutto di collaborazioni interartistiche, che lasciano agli artisti un controllo più diretto sulla pubblicazione dell'opera favorendone la ri-appropriazione (2001: 100). Sulla convergenza delle collaborazioni artistico-letterarie e la piccola editoria, v. anche Montefalcone (2017).

ornamenti e immagini non immediatamente correlate che, suscitando il piacere dei sensi (visivo in particolare), distraggono la mente.

La figurazione, la decorazione e la variazione tipografica reagiscono a una certa «estetica del Bauhaus» in ambito tipografico (Bernstein - Bee, 2003), che riduce la ricchezza della visione (la quale comporta il coinvolgimento di tutti i sensi e ammette prospettive molteplici, non necessariamente conciliabili fra di loro) alla piattezza della vista (che offre invece una prospettiva singola, limitata e univoca) (cfr. Bernstein, 1986: 137-141). Ironicamente, se si considera l'affidamento a mezzi meccanici di riproduzione, l'eterogeneità eccentrica che caratterizza queste opere, da una parte, e il numero limitato di copie, dall'altro, sembrano in qualche modo recuperare e preservare, nella nuova era elettronica, l'aura che l'artigianato ha conservato nell'età meccanica. «This is before the computer», precisa Bee (Bernstein - Bee, 2003): la scelta di non avvalersi del mezzo digitale richiede da parte sua un maggiore coinvolgimento, un lavoro manuale necessario a recuperare e impiegare ogni tipologia di carattere possibile. Bee, infatti, racconta di aver fatto stampare i formati più stravaganti da un compositore tipografico per poi «incollarli» in base alle esigenze (*ibidem*). Poiché non si limita a decorare il testo verbale o ad arricchirlo di immagini suggestive ma lo “componere” (come il compositore fa in musica con un libretto d'opera) visivamente sulla pagina, donandogli le sue sembianze fisiche (carattere tipografico e layout), Bee opera da artigiana che rende unica l'opera di Bernstein.

Charles Bernstein e Richard Tuttle

Il sodalizio fra Charles Bernstein e Richard Tuttle – *Reading Red; Richard Tuttle, In Parts, 1998-2001*; la collaborazione al progetto *Poetry Plastique* (con l'installazione *With Strings*) – offre un'ulteriore esplorazione del rapporto fra parole e immagini a partire, come osservato con Mitchell, dal modo in cui sono «giustapposte, mescolate, o separate» sulla pagina così come dei limiti e delle possibilità del libro, che fornirebbe un luogo tradizionalmente “naturale” alla poesia ma sfavorevole alla pittura. *Reading Red* e *Richard Tuttle, In Parts, 1998-2001* coinvolgono i lettori-spettatori attivamente, richiedendo di compiere qualcosa in più rispetto al semplice atto di

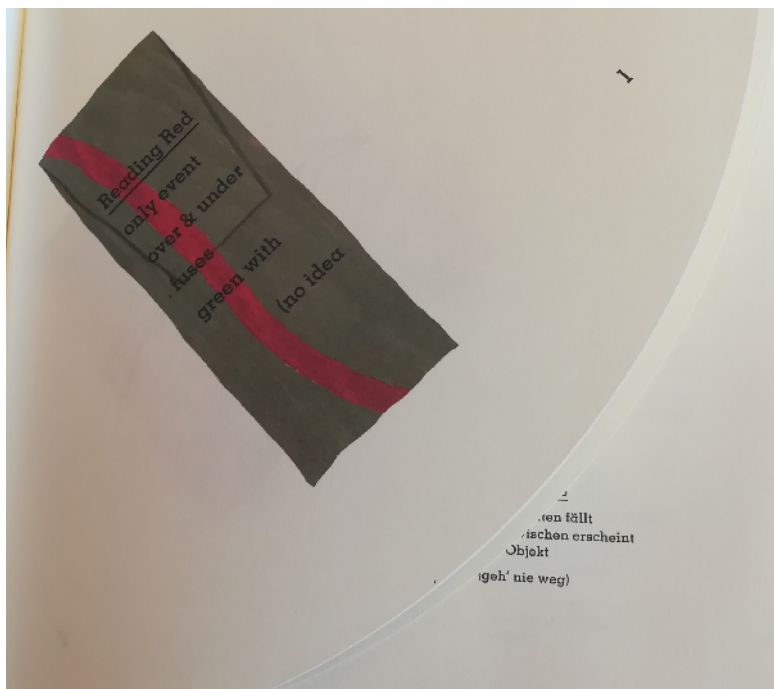


Figura B. Charles Bernstein e Richard Tuttle in *Reading Red*, p. 1.

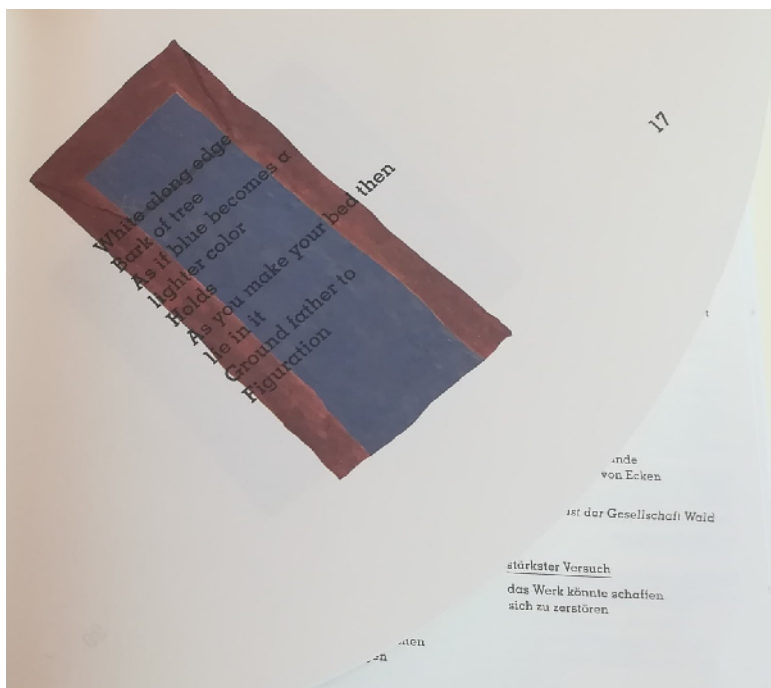


Figura D. Charles Bernstein e Richard Tuttle in *Reading Red*, p. 17.

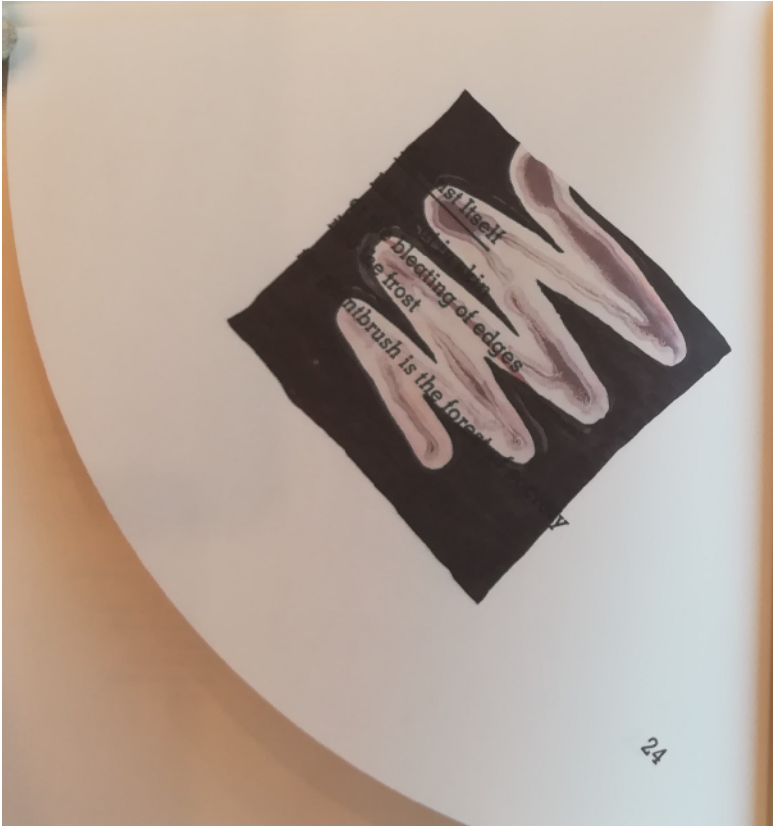


Figura E. Charles Bernstein e Richard Tuttle in *Reading Red*, p. 24.



Figura F. Charles Bernstein e Richard Tuttle in *Reading Red*, copertina (fronte).

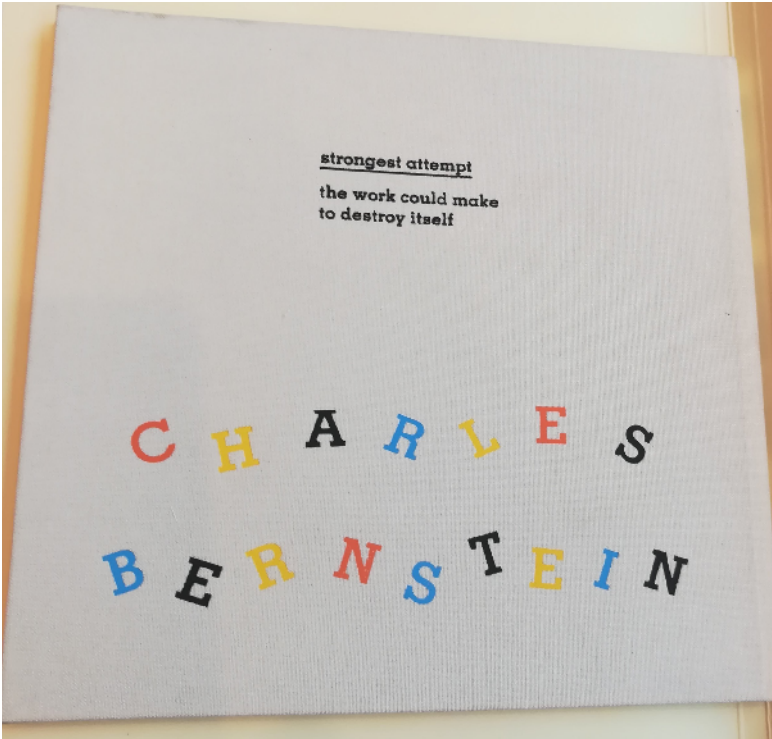


Figura G. Charles Bernstein e Richard Tuttle in *Reading Red*, copertina (retro).

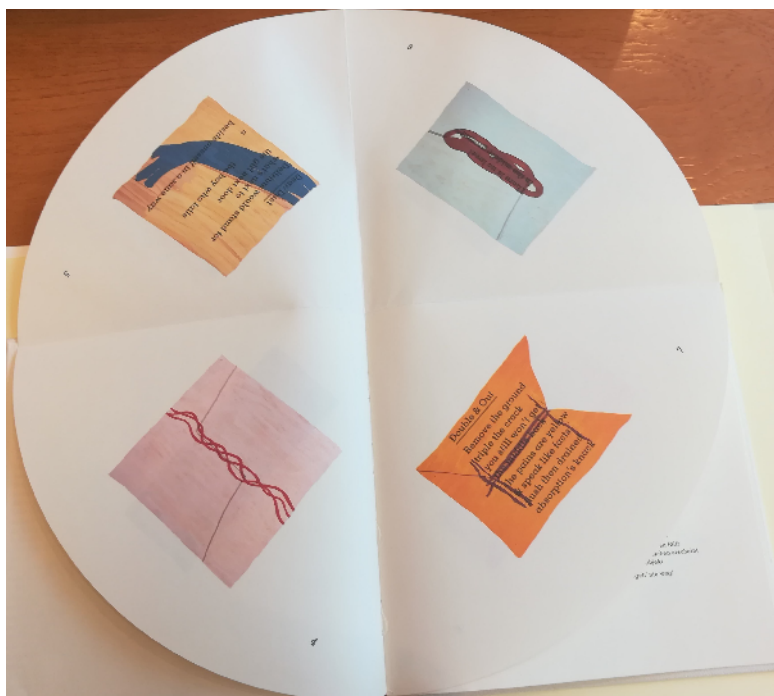


Figura H. Charles Bernstein e Richard Tuttle in *Reading Red*, pp. 4-7.



Figura I. Charles Bernstein, Richard Tuttle e Ingrid Schaffner in *Richard Tuttle, In Parts, 1998-2001* (n. pag.).



Figura J. Charles Bernstein e Richard Tuttle, *With Strings*. Installazione per l'esibizione *Poetry Plastique* (Marianne Boesky Gallery, New York, 9 febbraio – 10 marzo 2001).

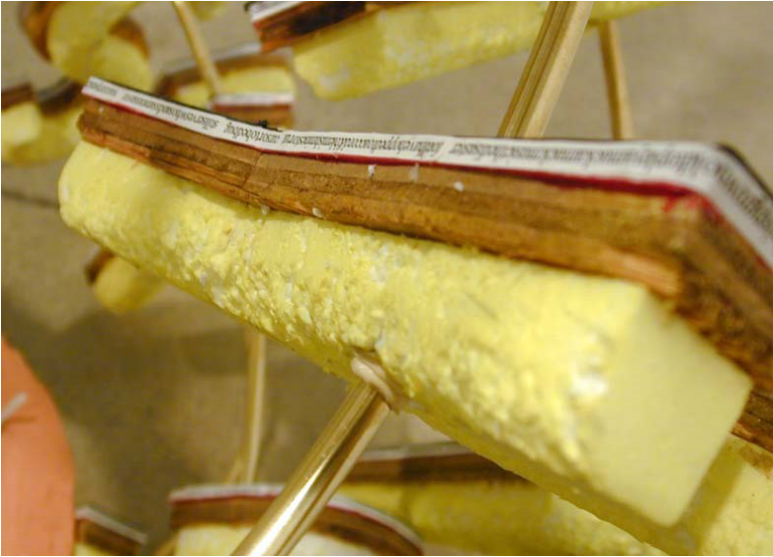


Figura K. Charles Bernstein e Richard Tuttle, *With Strings*. Installazione per l'esibizione *Poetry Plastique*, dettaglio.



Figura L. Charles Bernstein e Richard Tuttle, *With Strings*. Installazione per l'esibizione *Poetry Plastique*, dettaglio.

voltare la pagina – un gesto fisico che è tanto automatico da divenire impercettibile. Le poesie rievocano la tradizione dell'*ékphrasis*, con componimenti ispirati ai dipinti di Tuttle; tuttavia, contrariamente a quanto avviene solitamente, i testi si uniscono alla fonte visiva, che è riprodotta sulla pagina¹⁴.

In *Reading Red* (1998) ogni distanza – e talora anche differenza – fra l'elemento verbale e quello visivo – è abolita. Per opera di Tuttle, che svolge lo stesso ruolo di “compositore” rivestito da Bee, le poesie sono ora sovrapposte ai dipinti (fanno eccezione le versioni in lingua tedesca dei testi raccolte in tre inserti), una serie che l'artista aveva realizzato fra il 1997 e il 1998 mentre faceva il pendolare fra New York e il Nuovo Messico. L'immagine, dunque, non incornicia più il testo ma offre uno sfondo e/o funge da base materiale; inscritte al suo interno, le parole emergono attraverso la mediazione dell'opera visiva, che ne offre il supporto primario (secondariamente la pagina, che li ospita entrambi) (Fig. B). In alcuni casi, il testo attraversa i contorni dell'immagine, cosicché parti di esso – da semplici frammenti di lettere a lettere e parole intere – si posano direttamente sulla pagina (Figg. C-D). Intersecando entrambi i campi, il testo verbale unisce lo spazio tradizionalmente inteso per le parole con il testo visivo, che troverebbe un luogo a sé più consono nella galleria d'arte. Questa trasgressione è tuttavia mitigata dai contorni irregolari delle immagini e dall'assenza di una cornice – o di eventuale altro elemento in grado di svolgere la stessa funzione – che possa separare nettamente la figura dal fondo bianco della pagina – eccetto per i colori decisi e/o lussureggianti solitamente impiegati.

Una volta sovrapposte all'immagine, le poesie di Bernstein diventano parte del dipinto al punto che, in taluni casi eccezionali, difficilmente possono essere differenziate. Quando le lettere nere sono posate su colori scuri, infatti, le parole perdono in chiarezza e si confondono con la figura (Fig. E). Poiché la lettura è ostruita, la capacità di desumere significato vacilla. Inglobato nel campo dell'immagine il linguaggio rischia di perdere la sua funzione signi-

¹⁴ Per la verità, dopo il debutto in forma mista, i testi di Bernstein hanno iniziato a circolare anche autonomamente, raccolti nelle altre opere dell'autore. Le poesie di *Reading Red* sono state ripubblicate singolarmente in Bernstein, 2006 (“Reading Red”, pp. 83-90) e rivisitate in Bernstein, 2021 (“Reading Red Redux”, pp. 26-29). I componimenti di *Richard Tuttle, In Parts, 1998-2001* figurano anche in Bernstein, 2006 (“In Parts”, pp. 96-105).

ficante, o di avere i suoi aspetti materiali enfaticizzati a scapito del senso linguistico. Mentre alcune parole vengono oscurate, infatti, i versi resistono al movimento dell'occhio verso la costruzione della frase. Sebbene chiaramente distinte, o pienamente visibili, le altre parole sono affrancate dal vincolo della sintassi e libere di negoziare il loro significato con gli elementi non verbali del dipinto astratto, con forme e colori.

Ne consegue, sia per la novità di essere accompagnate dalla fonte visiva sia per la peculiare mescolanza che viene a crearsi, che queste poesie declinano in modo inedito le funzioni ecfrastriche tradizionali. L'*ékphrasis* postmoderna, necessariamente influenzata dalla crisi della rappresentazione, fa del componimento ecfrastrico, che figura come rappresentazione al quadrato («rappresentazione verbale di una rappresentazione pittorica»), un terreno critico di indagine sui limiti della medesima traendo spunto proprio dal confronto fra due campi.

Una certa tendenza alla descrizione è in taluni casi manifestata, con enfasi sugli aspetti materiali del colore e dell'esecuzione – il gesto del pittore che traccia le sue forme o riversa le sue tinte. In "Reading Red" (Fig. B), ad esempio, Bernstein descrive letteralmente l'evento («only event») che si offre davanti a noi: la pennellata rossa che, attraversando il riquadro verde si fonde con esso «senza idea» (in quanto non figurativa, può semmai suscitare invece di contenerla). O ancora, nel componimento di pagina 17, senza titolo (Fig. D), i versi «White along edge / Bark of tree / As if blue becomes a / lighter color» procedono dall'esterno all'interno: dal fondo della pagina bianca («White along edge») alla distinzione della figura marrone (per analogia cromatica evoca al poeta la corteccia di un albero, «Bark of tree») da cui a sua volta emerge, per la maggiore lucentezza, l'immagine blu («As if blue becomes a / lighter color»).

Di solito, però, gli elementi descrittivi e/o narrativi deviano dall'immagine sottostante, frustrando eventuali aspettative di corrispondenze più o meno dirette, come invece avviene nei casi appena menzionati. La discrepanza genera un'apertura che amplifica il potenziale di senso del testo in entrambe le sue componenti, verbale e visiva. Bernstein oscilla fra tono personale – come in "No Man's Land (Call and Response)" (Fig. C, p. 11) o "The Knees Have It" (dove emerge un ricordo legato alla figura paterna, p. 18) – e osservazione critica («Where the fold should be / there is no fold», Fig.

C, p. 10; «Ground father to / Figuration», Fig. D): coglie la cifra di Tuttle, una poetica che, come anche nel suo caso, predilige relazioni e attraversamenti – si vedano versi come «There is no level / in the middle ground» (6), «The shadow falls / & the object appears in / the space between» (8), «Not inside but outside / not outside but inside» (15), «north's west passagelessness» (19) – e raggiunge il culmine nella collaborazione interartistica.

Questo libro, infine, è realizzato non solo per essere visto e letto ma anche per essere toccato e manipolato in misura speciale. A partire dalla copertina, ad esempio, le lettere che riproducono i nomi dei due artisti sono in basso-rilievo; la loro qualità plastica è intensificata dall'uso di colori diversi e dal loro disallineamento, che suggerisce movimento (Figg. F-G). Al centro, sul lato frontale, è sovrainposta l'immagine di una busta da lettera. Poiché è realizzata con materiale differente, l'immagine può essere percepita sia visivamente – il suo colore blu, dalle sfumature chiare e scure, la distingue dal fondo bianco – sia al tatto. La busta è preludio ai dipinti Tuttle, una serie di buste di colore, forme e dimensioni differenti. A distinguere i riquadri in quanto tali è la linea adoperata dall'artista per tracciare (con una sfumatura più scura del colore principale in uso) l'ala di chiusura/apertura (chiusa in tutti i casi). Questa idea è a sua volta evocata dalla struttura peculiare del libro. Le pagine, infatti, non devono solo essere voltate ma anche dispiegate. L'apertura genera una ruota le cui sezioni triangolari corrispondono a quattro pagine differenti, ciascuna con una sua propria combinazione di poesia e dipinto (Fig. H); l'azione rivela ciò che si nasconde o è contenuto all'interno. In base alla numerazione progressiva delle sezioni, per leggere i testi e guardare le immagini che sono così scoperte è necessario girare il libro in senso anti-orario. Come i visitatori nelle gallerie d'arte, che non si limitano a contemplare i quadri esposti ma devono dirigersi verso di essi mostrando una partecipazione più dinamica, i lettori-spettatori sono coinvolti sia mentalmente sia fisicamente per accedere ai contenuti del volume.

Lo stesso meccanismo innovativo, che, aggirando il carattere bidimensionale della pagina, richiede partecipazione mentale e manipolazione fisica¹⁵, è utilizzato in *Richard Tuttle, In Parts, 1998-2001*

¹⁵ Espedienti di questo genere (pagine o immagini che saltano fuori ("pop up"), ruotano, si aprono/chiodono a fisarmonica) ottengono l'effetto immediato di attirare

(2001), dove i lettori-spettatori possono accedere a opere d'arte nascoste dispiegando pagine del libro. Il volume, a metà strada fra il catalogo e il libro d'artista, testimonia l'esibizione omonima di Tuttle presso l'Istituto di Arte Contemporanea di Filadelfia dall'8 dicembre 2001 al 10 febbraio 2002. In quanto tale, offre un'opera complessa e stratificata che unisce non solo quadri e poesie ma anche diversi generi di testi visivi e di testi verbali. Le immagini includono principalmente le riproduzioni fotografiche dei dipinti di Tuttle, sia nel contesto della galleria d'arte sia fuori contesto. Nel primo caso offrono una veduta delle installazioni: ampie inquadrature mostrano l'allestimento dei quadri alle pareti; data la distanza alla quale veniamo relegati, non possiamo ispezionare le opere d'arte ma solo individuare la scena dell'esposizione per la fruizione, ovvero percepire la cura della presentazione. La visione più dettagliata, invece, avviene con la riproduzione delle opere fuori contesto (solitamente più di una sulla medesima pagina), soprattutto nei casi cui si accede sollevando le pagine (sinistra e destra unitamente): il raddoppiamento della misura in altezza, infatti, permette la riproduzione più ampia di immagini che balzano in primo piano. L'atto di girare e dispiegare i fogli, quindi, riproduce il percorso dello spettatore all'interno della galleria, che ora si avvicina ora si allontana dai singoli quadri; ora vede da lontano ora ispeziona da vicino. In più, la serie di altre foto dal carattere documentaristico, che mostrano Tuttle e/o altri individui (Bernstein incluso) coinvolti nell'organizzazione dell'evento, estende il contesto alla dimensione socio-professionale della galleria d'arte – nonché alla creatività dell'artista – mostrando scambio e collaborazione.

Testi e immagini sono ubicati su pagine differenti ma adiacenti. Tuttavia, questa distribuzione più tradizionale, dove ogni elemento è isolato nel suo proprio campo, è spesso trasgredita. Occasionalmente, un verso di Bernstein, riprodotto in carattere, colore, forma e dimensione differenti, attraversa le pagine dedicate alle note della curatrice e ai dipinti stabilendo così connessione e continuità

l'attenzione dell'osservatore (infatti sono più comunemente usati nei libri per l'infanzia). Impiegati per potenziare sia gli elementi verbali sia quelli visivi, ne organizzano la presentazione sulla pagina e scandiscono il ritmo. Quando sono adoperati in modo appropriato, il verbale e il visuale offrono entrambi il proprio contributo all'informazione, cosicché solo insieme, rinforzandosi a vicenda, costruiscono il senso completo (cfr. Carothers, 2000).

tra arte, critica e poesia che riflettono le relazioni fra testi visivi e testi verbali nell'ambiente della galleria (Fig. I). Le poesie, inoltre, mostrano un certo grado di convergenza con l'esposizione della curatrice. «The space between» (componimento 1)¹⁶, per esempio, fa eco all'idea «space in between» di Richard Tuttle, che Claudia Gould, prima nell'introduzione, e Ingrid Shaffner, a seguire nelle note testuali, menzionano come cifra distintiva della sua produzione. Allo stesso modo, usando la parola «narrative» in riferimento all'operato di Tuttle («simultaneous double narrative», «the space between's the other narrative», componimento 1; Bernstein, 2006: 96) Bernstein segue il discorso critico di Shaffner, che cita direttamente Tuttle per spiegarne le intenzioni: «Tuttle says he wants to “explore the complexities of narrative line with the fundamentals of line-in-art, using simple techniques and materials”». Come è tipico di Bernstein, che oscura i confini fra poesia e critica, questi componimenti si sviluppano principalmente come meditazione sulle opere di Tuttle ed esibiscono una funzione interpretativa che attraversa i confini della critica d'arte. Nella prima poesia, ad esempio, Bernstein passa dalla descrizione al commento: la variazione è segnalata dall'uso del pronome personale di prima persona plurale «we» – è questa la voce critica collettiva e istituzionale? – e dai tentativi alla classificazione, quando leggiamo «we call it minimalism but it's nearly rococo / where realism is a form of archaism» (*ibidem*).

Il dialogo e la pluralità di voci che Bernstein coglie ricostruiscono la dimensione sociale della galleria d'arte in particolare, che, a differenza del museo, si offre alla raccolta ed esibizione di opere contemporanee e innovative, fornendo un luogo di confronto e sperimentazione (alla luce dei feedback ricevuti) per gli artisti. Come spiega Shaffner, Tuttle in particolare è un'artista che ambisce a «costruire una comunità locale», «community being an expanded consciousness of his work through a process of deprivatization of his own thoughts (through conversation, lectures, writing, or, simply, hanging out) about what it is that he is doing». Così, ad esempio, in base al resoconto offerto, alla visita in galleria

¹⁶ Le pagine di questo volume non sono numerate. Si farà riferimento ai componimenti poetici con il numero progressivo; a seguire sarà fornita l'ubicazione in Bernstein, 2006.

prevista per la mostra Tuttle si sarebbe recato con un ventina di partecipanti (compreso Bernstein e altri poeti) trasformando l'occasione – come documentato da certe immagini fotografiche e dalla socialità evocata dai componimenti di Bernstein – in un evento che ricorda «a sixties happening – an artist-instigated event activated by audience and circumstances into an improvisational work of art». Riflettendo questo contesto, le poesie che accompagnano le immagini offrono uno sguardo sull'esecuzione di Tuttle che intende trascinare chi legge nell'esperienza collettiva della galleria. Già l'uso di «we», nel primo componimento, suggerisce la scena (anche per i testi a seguire). La mancanza di una corrispondenza diretta e immediata fra il testo e le immagini (solitamente più di una) presentate sulla pagina adiacente invita chi legge a scrutare la più ampia collezione di quadri riprodotti, compresi quelli “nascosti” all'interno che occorre scoprire sollevando, con un solo gesto, le facciate di sinistra e destra per rintracciare, condividere e possibilmente elaborare ulteriormente gli stimoli ricevuti. Ancor più della descrizione, che determina la ricerca del suo referente fra le varie fonti visive riprodotte, il coinvolgimento è sollecitato anche da altre modalità ecfastiche. Nel secondo componimento, ad esempio, anziché descrivere il prodotto finito, il testo illustra l'esecuzione dell'opera, citando i passi gradualmente per il suo compimento come ad istruire un'audience:

first, space becomes the frame
 like every solution,
 it looks good at first
 the next step: make the frame the first layer of the visual experience
 the third is getting rid of it
 •
 there is something going on when you make your first mark
 •
 it all begins with the question of how two colors meet
 each with an overlap
 [...] (componimento 2; Bernstein, 2006: 97).

Allo stesso modo, la galleria sollecita la funzione critica e meta-riflessiva dell'*ékphrasis*, con testi che principalmente meditano sulla produzione artistica (in generale e di opere come quelle di Tuttle) – «the artist articulated the differences society obliterates / '68 is the crisis of the simultaneous double narrative» (dal componimento

4; Bernstein, 2006: 99); «a series is a sequence without origin or destination simply occurrence» (dal componimento 5; *ibidem*); «art is not a copy of nature but an extension» (dal componimento 6; *ivi*: 100); «no back no front no top no bottom» (dal componimento 9; *ivi*: 101) – e additano ai limiti della rappresentazione visiva – «[...] how do you paint a picture of a sailboat that shows it moving?» (dal componimento 13; *ivi*: 105) –, all'illusione che l'astrattismo di Tuttle e la poetica anti-rappresentativa di Bernstein eludono.

Interagendo, dunque, non solo con i dipinti di Tuttle ma anche con il luogo che li accoglie per la loro esposizione pubblica, questi componimenti rievocano la situazione descritta da Heffernan, per cui a partire dal XX secolo l'*ékphrasis* «springs from the museum [...] The ekphrastic work of our time, then, represents individual works of art in the context of the museum which of course includes the words that surround the pictures we see», ovvero il variegato paratesto composto da titoli, note curatoriali, cataloghi, recensioni di mostre e critica dell'arte (1993: 138-139). Come dispositivi visivi fra i più complessi, museo e galleria, aggiunge Cometa, hanno inciso sulla retorica dell'*ékphrasis*, stimolando la riflessione sulla sequenza narrativa e sugli aspetti performativi: «Del resto [...] la “sala” è la *conditio sine qua non* dell'eloquenza, lo stimolo e il dispositivo a un tempo che permette e facilita la descrizione» (2012: 72). I componimenti di Bernstein sembrano catturare la serie di disquisizioni critiche suscitate dalla visione dei dipinti. Offrono una voce collettiva più che individuale, perché, ricreando il dialogo e la partecipazione, colgono la dimensione performativa dell'esibizione-evento di Tuttle, inteso a costruire una «comunità».

Se prodotti come *Reading Red* e *Richard Tuttle in Parts, 1998-2001* mettono in discussione il formato tradizionale del libro e introducono espedienti innovativi che possano accogliere dipinti e sollecitare nel contempo un'esperienza multisensoriale (tattile oltre che visiva), *With Strings* (2000-2001) abbandona definitivamente la pagina. L'opera è stata concepita nel contesto del progetto *Poetry Plastique*, che mirava a promuovere la collaborazione di poeti e artisti visivi. L'obiettivo primario del progetto era quello di esplorare poesia e arti plastiche trasferendo la prima dal libro alla galleria: «throwing it up on the wall or down the floor» (Sanders, in Bernstein - Sanders, 2001: 9); «poetry off the page or outside normal typographic constraint» (Bernstein, in *ivi*: 7). Sulla pagina, la poesia si presenta composta da 12 versi di lun-

ghezza irregolare, senza confini fra le parole (v. sotto). L'allestimento di Bernstein e Tuttle intensifica la qualità plastica del testo allorché trasforma la poesia in un oggetto fisico, tridimensionale e autoportante. La scultura è costituita dalle prime lettere di ogni verso appese a un tubo di ottone che fuoriesce da un vaso contenente i versi della poesia, scritti su carta. L'intero testo è quindi incollato lungo il perimetro di ciascuna lettera, che diventa il mezzo (il *medium* tecnico) per la trasmissione del componimento poetico (Figg. J-K-L)¹⁷.

with strings

asmall(orlarge)machinemadeofwords-wcw

cuspo fwispgrown oldtoplay amuckamuckmusic the disaster
forI havehoppedto accord&blemish mine storust
cursortobedbug
still serves whosandssame assavor
succor punch on the back ballbingo stileto
survivor orethos of neither& arrived around angle of vocational dependence
I'm an angle to impart at the Fresh Meadow winter loop that lets
frivolity favor antecedent gush& uminate
forI have ravaged wild burlap& serenaded the lost lancet
give me a gurgle from which to hurdle& I will truck my cares into pore that glare
noticing the buckled inability toward labile incontinence a in ment aside hiccup
fondle the bundle you bungle

(Charles Bernstein e Richard Tuttle in Bernstein – Sanders, 2001: 58).

Come testo-scultura che esce/cresce fuori dal libro – qui ridotto ai brandelli di carta (su cui sono scritti i versi) contenuti nel vaso – *With Strings* rappresenta il progresso più innovativo verso l'attraversamento – se non l'abbattimento – dei confini fra le arti e i media: «Not poems about pictures but pictures that are poems. Not words affixed on a blank page but letters in time» (Bernstein, in Bernstein - Sanders, 2001: 7). Una simile integrazione e co-dipendenza di testo e immagine produce una terza forma o genere in cui il linguaggio diventa esso stesso un «evento visivo» (Cristofovici, 2015: 17). Se,

¹⁷ Cfr. http://writing.upenn.edu/epc/features/poetryplastique/Images/With_Strings/WithStrings1.JPG (Fig. 15); http://writing.upenn.edu/epc/features/poetryplastique/Images/With_Strings/withstrings3.JPG (Fig. 16); http://writing.upenn.edu/epc/features/poetryplastique/Images/With_Strings/withstrings5.JPG (Fig. 17). Ultimo accesso 20.10.2021.

da una parte, il libro resta il sito di incontro, come mostrato dalla proliferazione dei libri d'artista o "libri del dialogo" del XX secolo, dall'altro progetti come *Poetry Plastique* testano nuove possibilità e sedi per la composizione poetica. A un autore come Bernstein, che è particolarmente interessato ai molteplici modi in cui la poesia può essere espressa, le collaborazioni con altri artisti permettono di esplorare una nuova frontiera del formato testuale e poetico, spingendo i confini oltre il territorio del libro. «The collaboration», afferma, «is less about the illustration, interpretation, or explication and more about EXTENSION: the continuation of poems by other means» (Bernstein - Bee, 2003). Nel contempo, muta anche la posizione del poeta, che vede ridurre la propria centralità e assumere un ruolo addirittura secondario non perché la poesia diventi influente ma proprio perché l'opera visiva eccede il testo verbale sviluppandolo in un altro mezzo, esattamente come avviene quando il compositore traspone in musica un libretto, nel paragone suggerito dallo stesso Bernstein a proposito di *The Nude Formalism*. «It's not that the text is unimportant» – spiega il poeta – «but, in the end, it's the composer's medium» (*ibidem*).

Conclusioni

Dal libro alla galleria d'arte, opere composite di questo genere cambiano non solo le forme della poesia ma anche il modo in cui se ne fruisce. Il grado inconsueto di manipolazione richiesto ai lettori in libri come *Reading Read* e *Richard Tuttle in Parts, 1998-2001* determina il coinvolgimento fisico e una partecipazione più attiva. Invece di dar luogo a un processo esclusivamente mentale – come nell'*ékphrasis* tradizionale, che costruisce e guida lo sguardo dei lettori con il potere evocativo della parola – questi volumi ricreano materialmente l'esperienza dell'opera visiva nella galleria d'arte perché trasformano letteralmente i lettori in spettatori, facendoli muovere da un'opera all'altra mentre dispiegano le pagine per scoprire i dipinti della serie; in spettatori chiamati, nel confronto, a contribuire al dialogo fra il poeta e l'artista (si noti come i testi di Bernstein non arrivino mai ad ancorare saldamente le immagini ma sollecitino piuttosto l'apporto di chi legge e osserva) invece che più semplicemente disposti ad immaginare quanto descritto.

Dall'attacco alle convenzioni grafiche e tipografiche del libro nelle collaborazioni con Susan Bee agli esperimenti con Richard Tuttle che culminano in *With Strings*, queste produzioni non solo reintroducono e sviluppano prepotentemente aspetti visivi e materiali che, nell'economia del testo, e nel contesto dell'industria editoriale, sono trascurati – relegati a “ornamento” di cui potersi disfare; esse alterano altresì i rapporti fra le parti in campo trasformando la classica sequenza verbo-visiva in un insieme sintetico, un sistema complesso e stratificato caratterizzato dall'unità, dalla continuità e dall'interdipendenza dei suoi vari livelli. Bernstein offre un indizio quando, accompagnando i dipinti di Richard Tuttle, scrive, «you can see it but you can't process it in an algebraic or binary way» (Bernstein - Tuttle - Schaffner, 2001, componimento 1; Bernstein, 2006: 97). Il pubblico dei lettori-spettatori, infatti, percepisce un sistema complesso – intermediale – i cui elementi, collaborando all'insieme, non possono più essere separati e/o distinti in quanto differenti od opposti. Attraverso l'incongruità e la contraddizione, spesso al livello del gioco e dell'effetto comico, come nei testi “messi in scena” da Susan Bee, queste opere resistono esplicitamente a ciò che Bernstein chiama «frame lock», ovvero l'insistenza su una «superficie univoca», sulla «sobrietà, neutralità, oggettività, autorevolezza, o astrazione inanimata» (1999: 92), che determina la chiusura interpretativa. Con l'integrazione e la cooperazione – del verbale e del visuale, degli artisti, dei lettori-spettatori che si ritrovano direttamente coinvolti (sia fisicamente, per le operazioni richieste dagli espedienti innovativi in uso e, in generale, per la plasticità dei materiali verbo-visivi, sia concettualmente, per il contributo al processo di significazione) – sconvolgono le dinamiche sociali della rappresentazione che, definita da Mitchell come «qualcosa fatta a qualcuno, con qualcosa, da qualcuno, per qualcuno», implica relazioni asimmetriche di potere/conoscenza/desiderio (1994: 180). Al contrario, infatti, in virtù del dialogo interartistico e intermediale, che moltiplica prospettive ed esperienze, sensibili e cognitive; in virtù della loro dimensione performativa – che si esplica nell'azione, nella collaborazione, nella partecipazione – manifestano una capacità trasformativa e radicale in quanto tale offrendo «not sight of a world already totalized or complete», per dirla con Bernstein, «but vision as a process of constituting and reconstituting the world» (1986: 141).

Bibliografia

- Andrews B., and Bernstein, C. (1984), *Repossessing the Word*, in B. Andrews and C. Bernstein (1984, eds.), *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, pp. ix-xi.
- Bath, M. (1994), *Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture*, Longman, London and New York.
- Bee, S. (1995), *Design Elements in The Nude Formalism and Fool's Gold*, in C. Alexander (1995, ed.), *Talking the Boundless Book. Art, Language, and the Book Arts*, Minnesota Center for Book Arts, Minneapolis, pp. 57-67.
- Bee, S. (2015), *On My Collaborations*, in A. Cristofovici and B. Montefalcone (2015, eds.), *The Art of Collaboration. Poets, Artists, Books*, Cuneiform Press, Austin, pp. 99-105.
- Bernstein, C. (1986), *Words and Pictures*, in *Content's Dream. Essays 1975-1984*, Northwestern University Press, Evanston, pp. 114-161.
- Bernstein, C. (1992), *Artifice of Absorption*, in *A Poetics*, Harvard University Press, Cambridge and London, pp. 9-89.
- Bernstein, C. (1999), *Frame Lock*, in *My Ways. Speeches and Poems*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 90-99.
- Bernstein, C., *With Strings* (2001), University of Chicago Press, Chicago and London.
- Bernstein, C. (2006), *Girly Man*, University of Chicago Press, Chicago and London.
- Bernstein, C. (2021), *Topsy-Turvy*, University of Chicago Press, Chicago and London.
- Bernstein, C., and Bee, S. (1989), *The Nude Formalism*, Sun & Moon Press, Los Angeles.
- Bernstein, C., and Bee, S. (1998), *Log Rhythms*, Granary Books, New York.
- Bernstein, C., and Bee, S. (2003), *An Interview with James Shivers*, in «M/E/A/N/I/N/G Online #2», <http://writing.upenn.edu/pepc/meaning/02/bernstein-bee.html> (ultimo accesso 26.09.2021).
- Bernstein, C., and Tuttle, R. (1998), *Reading Red*, König, Köln.
- Bernstein, C., and Tuttle, R. (2001), and Schaffner I., *Richard Tuttle, In Parts, 1998-2001*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- Bernstein, C., and Tuttle, R. (2001), *With Strings*, for the *Poetry Plastique Show* (Marianne Boesky Gallery, New York, 9 febbraio –

- 10 marzo 2001), Views 1-8, http://writing.upenn.edu/epc/features/poetryplastique/Images/With_Strings/index.html, (ultimo accesso 27.10.2021).
- Bernstein, C., and Tuttle, R. (2001), "with strings", in C. Bernstein and J. Sanders (2001, eds.), *Poetry Plastique*, Marianne Boesky Gallery and Granary Books, Inc., New York, p. 58.
- Bernstein, C., and Sanders, J. (2001, eds.), *Poetry Plastique*, Marianne Boesky Gallery and Granary Books, Inc., New York.
- Breder, H., and Busse, K.P. (2005, eds.), *Intermedia: Enacting the Liminal*, Dortmunder Schriften zur Kunst, Norderstedt.
- Carothers, M.L. (2000), *Novelty Books: Accent of Images and Words*, in J. Rothenberg and S. Clay (2000, eds.), *A Book of the Books*, Granary Books, New York, pp. 319-333.
- Cometa, M. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Clüver, C. (2007), *Intermediality and Interarts Studies*, in J. Arvidson et al. (2007, eds.), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Intermedia Studies Press, Lund, pp. 19-37.
- Cristofovici, A. (2015), *Unfolding Possibilities: Artists' Books, Cultural Patterns, Forms of Experience*, in A. Cristofovici and B. Montefalcone (2015, eds.), *The Art of Collaboration. Poets, Artists, Books*, Cuneiform Press, Austin, pp. 13-24.
- Cristofovici, A., and Montefalcone B. (2015, eds.), *The Art of Collaboration. Poets, Artists, Books*, Cuneiform Press, Austin.
- Deleuze, G. (1986), *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit; trad. ingl. di S. Hand (2006), *Foucault*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Derrida, J. (1978), *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion; trad. ingl. di G. Bennington e I. McLeod (1987), *The Truth in Painting*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Drucker, J. (2004), *The Century of Artists' Books*, Granary Books, New York.
- Drucker, J. (2013), *Books. Artistexts, and Typopoiesis*, The University of Arizona Poetry Center, <https://poetry.arizona.edu/blog/books-artistexts-and-typopoiesis> (ultimo accesso 26.09.2021).
- Elleström, L. (2010a), *The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations*, in L. Elleström (2010, ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 11-48.

- Elleström, L. (2010b, ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave Macmillan, New York.
- Foucault, M. (1968) *Ceci n'est pas une pipe*, «Les cahiers du chemin»; trad. it. di Roberto Rossi (1988), *Questo non è una pipa*, SE, Milano.
- Hagstrum, J.H. (1958), *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Heffernan, J. (1991), *Ekphrasis and Representation*, in «New Literary History», Vol. 22, no. 2 (Spring), pp. 297-336.
- Heffernan, J. (1993), *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago University Press, Chicago.
- Herzogenrath, B. (2012, ed.), *Travels in Intermediality. Reblurring the Boundaries*, Dartmouth College Press, Hanover.
- Higgins, D. (1966), *Intermedia*, in «Something Else Newsletter», vol. 1, no. 1, pp. 1-6; reprinted with an Appendix by H. Higgins (2001), in «Leonardo», vol. 34, no. 1, pp. 49-54.
- Hollander, J. (1988), *The Poetics of Ekphrasis*, in «Word & Image», vol. 4, pp. 209-219.
- Hollander, J. (1995), *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago University Press, Chicago.
- Jensen, K.B. (2016), *Intermediality* in K.B. Jensen and R.T. Craig (2016, eds.), *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*, John Wiley & Sons, Inc., <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/9781118766804.wbiect170>, pp. 1-12 (ultimo accesso 27.10.2021).
- Krieger, M. (1992), *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- Manning, J. (2002), *The Emblem*, Reaktion Books, London.
- McLuhan, M. (1962; 2011), *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto.
- Mirzoeff, N. (1999), *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London and New York.
- Mirzoeff, N. (2002, ed.), *The Visual Culture Reader*, 2nd edition, Routledge, London and New York.

- Mitchell, W.J.T. (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Mitchell, W.J.T. (2005), *There Are No Visual Media*, in «*Journal of Visual Culture*», vol. 4, n. 2, pp. 257-266.
- Montefalcone, B. (2017), *Small Presses and Literary/Artistic Collaboration in the U.S. after 1945: The Example of the Black Mountain Review, Jargon Press, and Granary Books*, in «*IdeAs*», vol. 9 (Primetemps/Été), pp. 1-15.
- Oosterling, H. (2003), *Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-Between*, in «*Intermédialités*», n. 1 (Printemps), pp. 29-46.
- Peyré, Y. (2001), *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, Éditions Gallimard, Paris.
- Rippl, G. (2015, ed.), *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*, DeGruyter, Berlin and Boston.
- Silliman, R. (2003, 4th printing), *Disappearance of the Word, Appearance of the World*, in *The New Sentence*, Roof, Berkeley, 2003, pp. 7-54.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2022