

Simone Marsi

Università di Parma – Università degli Studi di Urbino

Appunti sulla rappresentazione spaziale. Il Veneto disegnato da Giosetta Fioroni e l'Emilia fotografata da Cuchi White

Abstract

The aim of this essay is to investigate how two female artists, Giosetta Fioroni and Cuchi White, interpreted and represented two Italian real places: the Venetian countryside around the Piave River, and the places around the Via Emilia, an ancient Italian road still essential for communications and economy nowadays. Starting from Westphal's reflection on geocriticism, this article analyses the book *Attraverso l'evento* (1988), which contains both Andrea Zanzotto's poems and Giosetta Fioroni's illustrations. The relationship between words and images re-creates a Venetian countryside as a place of ancestral memory, where the nature is inhabited by fabulous creatures belonging to old fairy-tales. The second part of this essay analyses Cuchi White's photographs. These images, as her famous *trompe l'œil*, represent both a real space and the way in which the human being perceives, lives, and creates the space.

1. Osservazioni preliminari

Questo saggio vuole indagare il modo in cui due artiste italiane del secondo Novecento hanno riconfigurato lo spazio nelle loro opere. Si tratta di comprendere, cioè, come la realtà fisica, geografica, paesaggistica italiana sia stata personalmente e artisticamente reinterpretata, offrendoci così nuove prospettive di osservazione sul reale e stimolando riflessioni sul modo di esperire i luoghi che ci circondano.

In particolare, saranno considerati i lavori di Giosetta Fioroni e Cuchi White. La prima è stata un'artista contemporanea, parte del Gruppo di Piazza del Popolo di Roma, legata a una produzione che spazia dai disegni alle pitture, dalle installazioni agli happening. La seconda, americana, formatasi nella Photo League di New York, ha ritratto nelle sue fotografie luoghi e spazi dell'Europa, specie in Italia e Francia. È proprio in relazione a quest'ultimo aspetto che strade apparen-

temente divergenti finiscono per incrociarsi, tracciando un terreno comune che ci permette di affiancare linguaggi artistici diversi: la rappresentazione e riconfigurazione di luoghi reali. Il così detto *spatial turn*¹, sottraendo alla temporalità l'egemonia negli studi umanistici, ha imposto quella di uno spazio molteplicemente inteso e variamente studiato, che ha prodotto, per gli studiosi di argomenti letterari, una varietà di approcci e riflessioni teoriche fittissime attorno a quello che ormai è divenuto un "arcitema" (Iacoli 2008, 24). Tra i critici, Bertrand Westphal ha avuto il merito di proporre un metodo di analisi che ha come oggetto di studio il modo in cui la letteratura racconta lo spazio reale, il referente extratestuale. Come evidenza un'attenta scelta terminologica, questo metodo non egocentrato ma anzi geocentrato, dunque focalizzato sul reale referente extratestuale, sull'elemento geografico, si pone l'obiettivo di superare anche l'impasse della proposta imagologica, che studiando lo spazio soggettivamente esperito e letterariamente riconfigurato indaga la costituzione di cliché e stereotipi, ritagliati soprattutto sull'altro, sullo sconosciuto, sullo straniero. La geocritica, pertanto, sposta l'attenzione dall'ego, e dunque dall'autore dell'elaborazione narrativa, allo spazio, alla realtà oggetto di narrazione. Da questa opposizione giunge la necessaria multifocalizzazione come perno centrale dell'analisi di Westphal (2009, 161):

Il punto di vista geocritico, plurale perché situato all'incrocio di rappresentazioni distinte, contribuisce così a determinare uno spazio comune. L'essenza identitaria dello spazio di riferimento non può che essere il frutto di un incessante lavoro di creazione e ricreazione. Da questa constatazione deriva uno dei perni della metodologia geocritica: la multifocalizzazione degli sguardi su uno spazio di riferimento dato.²

Questa posizione è stata da altri studi per così dire mitigata, reinterpretata, ridiscussa teoricamente. Un primo esempio può essere individuato nella formulazione della parola "geotematica", un termine ma soprattutto un metodo che "riconosce al paesaggio piena dignità di geotema dinamico, di approccio soggettivo, mutevole" (Iacoli 2016, 43). Un secondo è riscontrabile nella lunga discussione degli studi spaziali operata da Robert T. Tally Jr. Lo studioso americano inizia la sua riflessione sottolineando la necessaria flessibilità della geocritica come prassi ermeneutica (Tally 2011, 1), per poi soppesarne altre declinazioni e sfumature vagliando il rapporto tra letteratura e mappe geografi-

1 Si vedano, come introduzione all'argomento, Maxia 2007 e Sorrentino 2010.

2 Oltre a questo riferimento, si veda anche il precedente Westphal 2000.

che (Tally 2014), e suggerendo un incrocio tra geocritica ed ecocritica (Tally e Battista 2016, in particolare Prieto 2016). Uno dei più recenti approdi di questo lavoro è la definizione di un campo di studi ampio e variegato dal nome “spatial literary studies” (Tally 2021a), che alla precisa identificazione di una precisa prassi critica preferisce un fluido campo in cui convivono pratiche eterogenee.³

Se, come scrive Prieto, possiamo considerare lo spazio “as a manifestation of the dynamic interpenetration of consciousness and world” (Prieto 2011, 25), questa indagine ci permetterà di addentrarci nella poetica delle due artiste, e di scoprire, attraverso la rappresentazione di un referente reale, come la peculiare visione di ciascuna è concretizzata nelle riconfigurazioni spaziali realizzate attraverso differenti mezzi espressivi. Ci collocheremo proprio lì, nella compenetrazione di cui parla Prieto, nell’interazione tra coscienza soggettiva e mondo reale, per comprendere, per mezzo delle peculiari sensibilità delle due artiste, i diversi modi di percepire, vivere e abitare alcuni spazi della penisola. Vedremo, più nello specifico, la rappresentazione della campagna e del paesaggio veneto limitrofo al Piave nel libro *Attraverso l’evento* (1988), che contiene poesie di Andrea Zanzotto e disegni a esse affiancate di Giosetta Fioroni, e la rappresentazione del paesaggio emiliano di Cuchi White, all’interno del progetto espositivo *Esplorazioni sulla via Emilia* del 1986, al quale collaborarono numerosi fotografi e scrittori.⁴ Un’indagine tra percorsi a distanza, dove la sensibilità, la poetica, la ricerca individuale delle artiste si confronta con un paesaggio reale sovrascritto da contemporanee riletture. Se il paesaggio non è “qualcosa di misurabile o di identificabile, di oggettivo, ma [...] un fenomeno che si sottrae a qualunque tentativo di fissarlo troppo rapidamente” (Jakob 2009, 27), allora i paesaggi qui analizzati saranno la risultante del legame tra interpretazioni liriche e semiotiche diverse, che cercheranno di definire “l’identità fluttuante, aperta, forse anche irritante” (Ibid.) del paesaggio.

3 “I think that spatial literary studies could still serve as a broad category that could include a number of different scholarly and critical practices involving space and literature” (Tally 2021b, 329).

4 La mostra si tenne a Reggio Emilia, Bologna e Ferrara, tra febbraio e aprile del 1986. Il catalogo, a cura di Giulio Bizzarri ed Eleonora Bronzoni fu pubblicato nello stesso anno per Feltrinelli. Al progetto parteciparono fotografi (Olivo Barbieri, Gabriele Basilico, Vincenzo Castella, Giuseppe Chiaramonte, Vittore Fossati, Luigi Ghirri, Guido Guidi, Mimmo Jodice, Klaus Kinold, Claude Nori, Cuchi White, Manfred Willmann) e scrittori (Ermanno Cavazzoni, Corrado Costa, Daniele del Giudice, Antonio Faeti, Giorgio Messori, Giulia Niccolai, Beppe Sebaste, Antonio Tabucchi e Gianni Celati).

2. *Gioietta Fioroni attraverso la campagna veneta*

Sfogliando le pagine di *Attraverso l'evento* di Andrea Zanzotto e Gioietta Fioroni, edito in copie numerate nel 1988 dalla casa editrice Eidos, specializzata nella pubblicazione di libri di artiste, ci si rende subito conto che non si tratta di un semplice libro di poesie illustrato, né di un libro di illustrazioni affiancato da componimenti, ma di qualcosa di nuovo, di un'alchimia nata dal fulminante incrocio di due percorsi artistici diversi, dove il significato finale è composto dal legame covalente di parola e immagine; un "ecosistema" (Brogi 2018, 12) che dunque andrà decodificato ponderando "gli effetti prodotti dall'interazione dei differenti piani mediali" (Seligardi 2014, 4).⁵

Prendiamo le prime pagine della raccolta.



Figura 1. Fioroni, Gioietta, e Zanzotto, Andrea. 1988. *Attraverso l'evento*.
Mirano: Eidos. Su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale
Centrale di Firenze. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo

⁵ Il termine "ecosistema", particolarmente calzante per rendere il rapporto testo-immagine, è stato ripreso anche da Giuseppe Carrara per definire i fototesti, in Carrara 2020, 369-372.

Il primo testo che incontriamo è la poesia *Nella valle*, composta da Zanzotto come un ricordo della fine della Seconda guerra mondiale nella notte di San Silvestro, della gioia e delle speranze sgorgate come una primavera invernale. Quella dell'io lirico è una presenza subito espressa fin dal primo verso – “oltre la mia porta le ultime colline” (Zanzotto 1999, 107) – mediante un aggettivo possessivo che, legato alla parola “porta”, evoca immediatamente la traccia umana attraverso l'architettura abitata; un paesaggio, quello della valle, dunque antropizzato. Ma quella dell'uomo è una figura evanescente, una figura che pur provando la gioia della fine del conflitto, pur muovendosi nella valle “per conoscere / il proprio oscuro matrimonio / con il cielo e le selve”, “non sa parlare” (Ibid.). È un uomo che vive non con la natura, ma nella natura, un uomo che ha il letto “di cruda indivia e di vischio” (Ibid.). E dalle parole poetiche ai tratti di china l'uomo svanisce, lasciando il posto a una valle terrosa su cui si staglia una bianca luna, che ha preso il posto della stella che “dai suoi paesi / di solitario cristallo / ha osato sporgersi più acuta” (Ibid.); la “luna... quel senso di alone, di luminosità simbolica... e tutto il corredo notturno, sognato, le stelle che io ho adoperato incessantemente negli anni” (Boatto 1990, 12), come l'autore ha riferito in una conversazione con Alberto Boatto. Mentre il centro della scena è dominato da questa unione oscura di cielo e foreste, in alto a sinistra appaiono strane figure notturne, e sul limite sinistro segue il perimetro dell'immagine una densa linea rossa, che presto si perde approssimandosi al centro, come a rappresentare il passato sanguigno della guerra che si affaccia alla memoria. Gli unici richiami all'essere umano sono i numeri che compaiono in alto a destra, 0422 e 0438, cioè i prefissi telefonici del distretto di Treviso. Si tratta di un richiamo a una geografia e, se vogliamo, a un paesaggio istituzionale, utilitaristico, funzionale all'amministrazione umana del territorio e che investe la quotidianità degli abitanti. Come per l'appropriazione dello spazio da parte dell'uomo attraverso la memoria della guerra, anche in questo caso l'appropriazione dello spazio attraverso una sua ridefinizione a scopi telecomunicativi rimane evanescente, astratta come i numeri appena accennati a matita. La memoria dell'uomo, e il suo lavoro di ridefinizione e impossessamento del territorio sono rarefatti, una debole sfumatura nel dominio naturale.

Anche nella raffigurazione della poesia *Sul Piave* la figura umana, con la sua memoria, svanisce.



Figura 2. Fioroni, Giosetta, e Zanzotto, Andrea. 1988. *Attraverso l'evento*. Milano: Eidos.
Su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.
È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo

Centrale è il fiume, con i “sedimenti / da cui prendemmo forma e forza a vivere” (Zanzotto 1999, 225), mentre sullo sfondo, le montagne accennano al “dilagante ardore dei nevai” (Ibid.). Il paesaggio, nelle parole del poeta, reca le vestigia umane (Ibid.):

sulla tua riva sinistra mia madre patì sola,
a destra combatteva mio padre ed io ero solo.

Fiume unico
che segui tutta la mia vita,
che mi legghi e convinci,
ed ecciti e sconvolgi
ogni mattino della vita:
in questi giorni oscuri d'offensiva
vano forse non fu, forse fu santo
scendere coi fratelli
ad arrossarti, linfa senza fine.

Quella descritta è una orografia della memoria umana, una memoria personale ma anche, in qualche modo, nazionale, della comunità di chi ha combattuto e adesso, come *Nella valle*, sta vivendo la fine della guerra e l'attesa per ciò che a essa deve succedere. Ma il disegno di Giosetta Fioroni rende nuovamente astratta questa presenza umana, ricreando un paesaggio notturno, dove protagonista si leva nel cielo la luna, alla cui ombra scura si animano uccelli e creature.



Figura 3. Fioroni, Giosetta, e Zanzotto, Andrea. 1988. *Attraverso l'evento*. Milano: Eidos.
Su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.
È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo

In (*Che sotto l'alta guida*) Zanzotto rievoca la figura di Giovanni Comisso, sfamato durante un giorno di guerra dall'"ilare sangue" (Ibid.: 631) di un ciliegio. Nel disegno di Fioroni, però, la memoria del conflitto sbiadisce nell'aridità senza storia del terreno, sul quale svettano solo un albero, verde e imperlato di carmino, e un altopiano lontano, all'orizzonte. Il paesaggio raffigurato richiama la seconda strofa (Ibid.):

Nell'ora che più intenta al suo banco squartava la battaglia
quando come a pidocchi si sentenziavano destini,
neutrali a sé stavano le bestiepiante della boscaglia
e a divine fogliate pause portavano i cammini.

Stava il ciliegio con le sue gocce rosse
privilegiatamente dimenticato e dimentico
tra piante qua e là per sbaglio ferite, tra fosse
di granate e il bruum delle artiglierie ardenti.

Se nella poesia “le vicende umane si intrecciano a quelle dei vegetali, degli animali [...] e la storia culturale dell'uomo non resta separata da quella naturale” (Benedetti 2011, 35), come è stato scritto per Gadda, nel disegno la figura umana, con la sua storia e i suoi destini, è relegata a piè di pagina e astratta nella scritta “Giovanni Comisso”, in stampatello, parzialmente sbuffata.

Sebbene non presenti echi della guerra e della storia di individui o di una comunità, lo stesso processo di progressivo scoloramento dell'immagine umana e della sua storia nel passaggio da poesia a disegno è presente anche in *Epifania*.

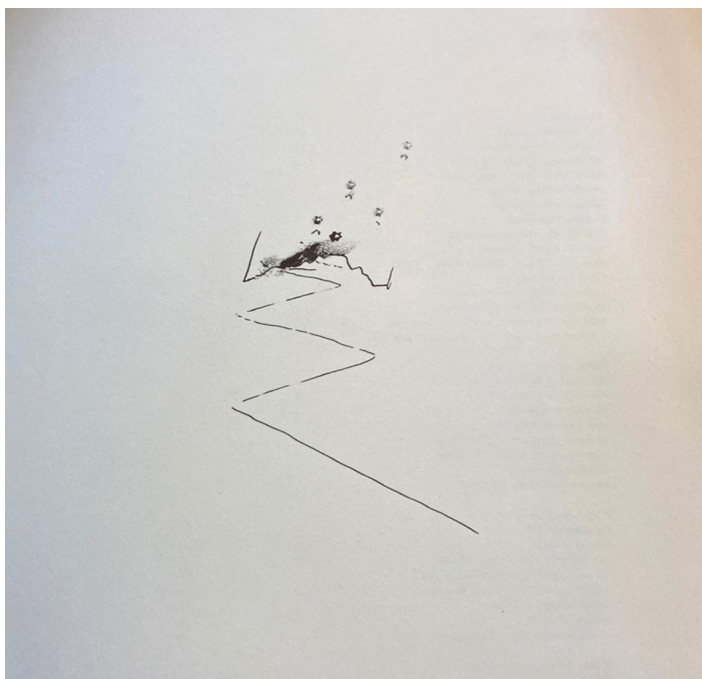


Figura 4. Fioroni, Giosetta, e Zanzotto, Andrea. 1988. *Attraverso l'evento*. Milano: Eidos.

Su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo

Se nel componimento, infatti, il brulicare della natura subisce l'intrusione antropica del “soffio del claxon” (Zanzotto 1999, 133), ben rappresentata an-

che stilisticamente dall'utilizzo di un termine non-poetico e di uso comune all'interno di un componimento dal linguaggio piano, ordinato e omogeneo, la rappresentazione grafica è dominata dal "Piave muscolo di gelo" (Ibid.), un labile filo nero che scava nella pagina bianca scendendo dalla montagna scura che si staglia sul fondo, mentre sopra di essa campeggia l'onnipresente notte contornata di stelle. Un notturno davvero dominante in tutto il libro, come dimostrano anche */()* e *Docile, riluttante*. Il primo componimento richiama già la notte, come lo stesso autore dichiara in un'intervista (Ibid.: 1285):

In questi ultimi trent'anni si è abusato moltissimo delle parentesi; io le impiego, un po' scherzosamente, come una lontana immagine lunare che incombe sempre sul bosco.

La luna è sempre lì, osserva, gira in mezzo alle fronde, distante e vicina nello stesso tempo. Questa luna si riduce nel mio testo a luna crescente e luna calante, a forma di falce-parentesi. Le due parentesi, però, evocano anche l'immagine delle gambe vare o valghe – secondo il linguaggio dell'ortopedia – e, quindi, una scarsa capacità di deambulazione sicura, caratteristica del nostro tempo. Nell'immagine c'è un po' d'ironia, come a dire: siamo tutti, più o meno, coinvolti dentro una certa storpiatura della realtà.

[...] Nell'altra poesia, invece, appare la luna; ancora quella meravigliosa che apparirà sempre, se non la tireranno giù dal cielo, come un fiore che sboccia dal bosco. L'andamento è qui dolce e rammemorativo.

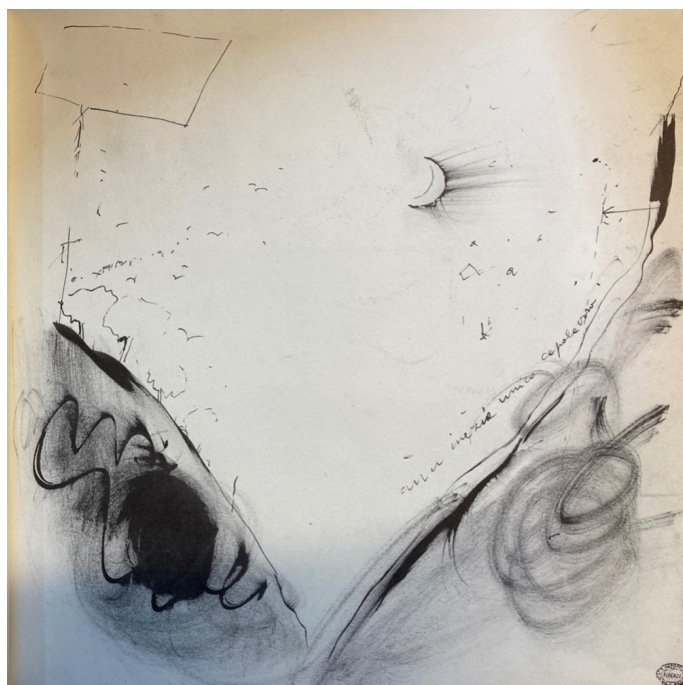


Figura 5. Fioroni, Giosetta, e Zanzotto, Andrea. 1988. *Attraverso l'evento*. Milano: Eidos.
Su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo

Tale intento “rammemorativo” emerge anche dal disegno relativo a)((). Non vi sono colori, se non il nero e il bianco, e in alto, dominante, accentuata da una scia scura, sta la luna, che svetta come un ombelico femminile su questa valle che ricorda un ventre. Sul ripido pendio, infine, sbiadiscono le parole “inezia unico capolavoro”, ultimo verso della poesia, come l’eco di un ricordo. Un clima di contemplativa oscurità troviamo anche nell’immagine che affianca la seconda poesia, *Docile, riluttante*, che chiude la raccolta *Idioma* (prima edizione 1986, la poesia è del 1984).



Figura 6. Fioroni, Giosetta, e Zanzotto, Andrea. 1988. *Attraverso l'evento*. Milano: Eidos.
Su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.
È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo

Qui, il lavoro dell’uomo, Nino⁶, svanisce nell’inarrestabile pullulare della vita che il feudo “emana emana emana” (Ibid., 809), in una ripetizione del verbo al tempo presente senza punteggiatura che evoca la continuità ricorsiva ed eterna della vita. Parlando degli ambienti di uomini e animali, il biologo e pensatore estone Jakob von Uexküll ha scritto (2013, 55):

⁶ Per la figura di Nino descritta dallo stesso Zanzotto si veda Zanzotto 2013, 157-70.

Ogni soggetto tesse intorno a sé una ragnatela di relazioni con alcune proprietà specifiche possedute dalle cose che lo circondano ed è proprio grazie a una rete tanto fitta che può condurre la propria esistenza.

[...] Troppo spesso ci culliamo nell'illusione che le relazioni intrattenute da un soggetto con le cose che costituiscono il suo ambiente si collochino nello stesso spazio e nello stesso tempo di quelle che intratteniamo noi con le cose che fanno parte del mondo umano. È un'illusione che si nutre della fede nell'esistenza di un unico mondo, in cui sarebbero inseriti tutti gli esseri viventi.⁷

Per Uexküll ogni specie animale vive e opera all'interno di un suo proprio ambiente, costituito dai legami che la specie intrattiene con le cose che la circondano, esteso per un particolare spazio e scandito da un preciso tempo. Il passaggio da una specie all'altra segna il passaggio a differenti scale spaziali e temporali di riferimento. Ecco, in questo componimento di Zanzotto percepiamo lo scarto tra il tempo umano, quello di Nino, e il tempo naturale, quello del suo podere, dove la vita si rinnova di continuo, dove gli esseri vegetali rispondono a leggi proprie, rinnovando la propria esistenza dall'uomo appena addomesticata ("docile e qua e là riluttante assai", Zanzotto 1999, 809). Una temporalità che, almeno per la percezione umana, sfiora l'eternità (Ibid.):

feudo di Nino
– ti mantieni
con la tua stessa immensità
con la tua stessa intensità
per tante valli e dossi posati qui in te
da chissà quante e quali eternità.

E anche lo spazio, a ben vedere, è uno spazio che trascende le possibilità percettive dell'io lirico, "i buffi dei tuoi rovi / che sono i fior-fiori dell'invernale universo" (Ibid.), evocando una dimensione dai limiti rarefatti, evanescenti e sterminati che si perdono nell'infinità cosmica. E il disegno di Giosetta Fioroni rappresenta questa vitalità eterna in una statica orizzontalità: da un nero impenetrabile emerge la terra senza orizzonte, dove la natura è reificata in un solo albero, sul quale si apre un cielo immenso solcato dagli uccelli. La composizione dell'immagine rimanda a una temporalità statica, una eternità

7 La riflessione di Uexküll è inoltre un nodo essenziale nell'analisi di Scaffai sul rapporto tra letteratura ed ecologia, in Scaffai 2017.

irraggiungibile, e difatti priva di esseri umani, che limiterebbero col proprio *principio individuationis* l'atemporalità dell'immagine. Il risultato finale, nel rapporto tra testo e immagine, è un clima di oscura contemplazione priva di connotazione antropica.

Ma in *Attraverso l'evento* anche gli esseri umani, o almeno loro apparenti raffigurazioni, come simulacri antropomorfi, emergono nei contrappunti figurativi dei testi poetici.

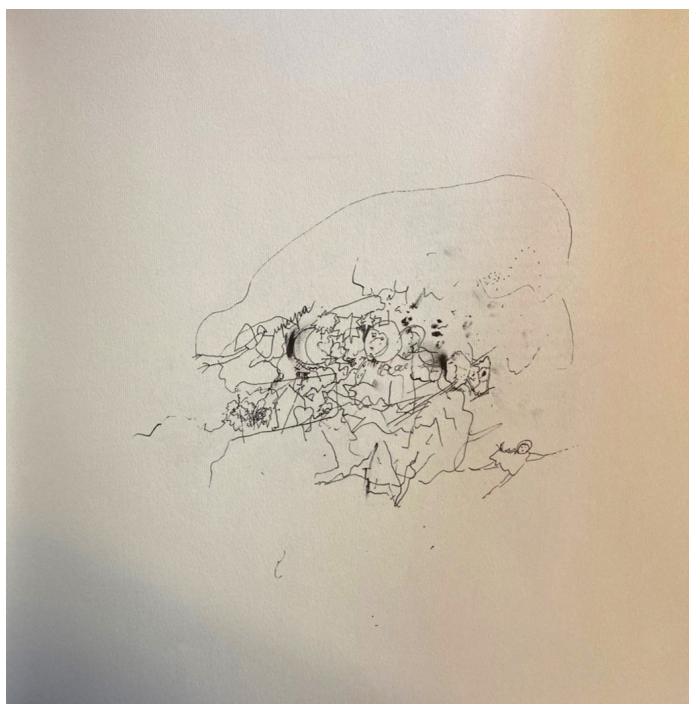


Figura 7. Fioroni, Giosetta, e Zanzotto, Andrea. 1988. *Attraverso l'evento*. Milano: Eidos.
Su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.
È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo

In *Ipersonetto I*, nell'intricato groviglio del pennino, che sembra riprodurre "le ife e i fili / di nervi spenti", (Zanzotto 1999, 594) emerge al centro un volto umano, mentre in basso a sinistra un'infantile figura di bambino sospesa, in volo. Vediamo anche un cuore stilizzato, figura ricorrente nel libro e in tutta la produzione di Giosetta Fioroni, e la scritta "upupa", al contempo didascalica al vicino essere volante, verso onomatopeico e nomenclatura fornita dall'uomo al mondo animale. A ben vedere, questa rappresentazione umana

è una rappresentazione giocosa, ironica, apparentemente infantile, in una deformazione magica che si situa in continuità con la produzione nata dalla riscoperta di una vecchia edizione delle fiabe dei fratelli Grimm (Celant 2009).

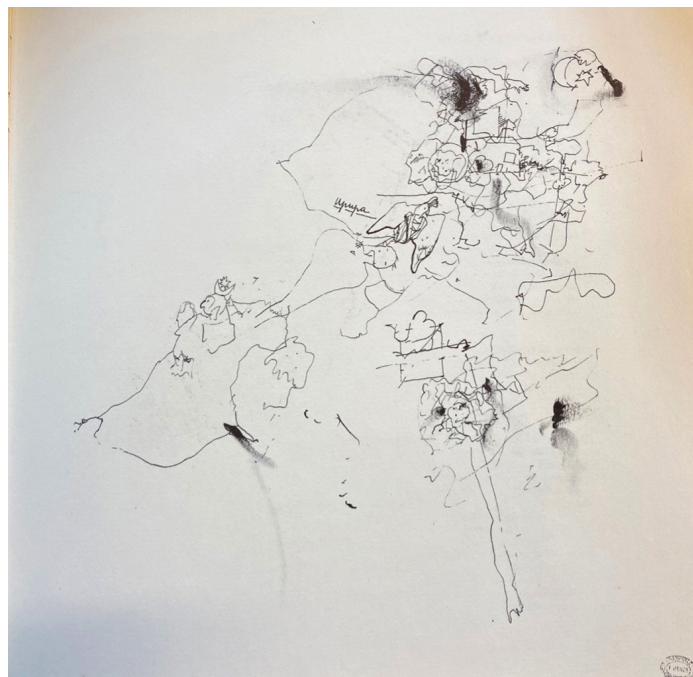


Figura 8. Fioroni, Giosetta, e Zanzotto, Andrea. 1988. *Attraverso l'evento*. Milano: Eidos.
Su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.
È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo

Simili riflessioni possono essere avanzate per il testo *Subnarcosi*, dove il groviglio di fili neri abbraccia figure simili a bambini, esseri di favole e leggende popolari, con in testa una luna e una stella, simboli della notte foriera di sogni, incubi e oniriche apparizioni. E a queste si annodano cuori, figure antropomorfe e, al centro, un uccello, a rappresentare il motore stesso del componimento: “Uccelli / crudo infinito cinguettio / su un albero invernale” (Zanzotto 1999, 391), udito in uno stato, come afferma il titolo, di subnarcosi, in quello stato, cioè, di veglia che appena precede il sonno. Si tratta, però, di un immaginario “nemmeno infantile ma / adulto occulto nella sua minimità” (Ibid.), cioè percezioni di versi animali che nella situazione di ridotta narcosi creano un mondo di misteri e apparizioni. L'afflato magico delle rappresentazioni di Giosetta Fioroni appare anche nella raffigurazione

della poesia in dialetto *Onde éla la Urora e i buzholà*, che rievoca la figura di Aurora, la donna che vendeva dolciumi ai bambini del paese.



Figura 9. Fioroni, Giosetta, e Zanzotto, Andrea. 1988. *Attraverso l'evento*. Milano: Eidos. Su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo

Qui le figure vagamente umane – una all'interno della casa, un volto in un groviglio di fili sfumati in una nube azzurra, una seconda che pare galleggiare con un'ampia veste nell'aria al di sotto della luna, e una terza che ascende a essa, fino a toccare il blu della notte in cui è immerso l'alone diafano – evocano un rapporto dell'uomo con il paesaggio naturale fondato su sogni e misteri.

Attraverso l'evento è un progetto dalle molte sfaccettature, un'indagine multimediale sul rapporto tra uomo e natura, e sulle potenzialità e i limiti degli strumenti umani, cioè della grammatica linguistica e della grammatica visiva, usati per investigare e rappresentare il paesaggio. La rappresentazione del componimento *Attraverso l'evento*, ad esempio, in una sorta di grande abbecedario, in una tassonomia di numeri, alfabeti, simboli, segni, risemantizza la poesia stessa trasformandola in una esplorazione all'interno

delle percezioni umane della natura e dei modi umani di appropriarsi della natura, rappresentandola.

Dopo questa lettura del testo di Giosetta Fioroni e Andrea Zanzotto, possiamo chiederci: tra le ironie, le scomposizioni, tra i “mille ghirigori della fantasia che possono presentarsi ai rigiri di questa ricerca” (Zanzotto 2013, 37), nell’interazione che si innesca tra le parole e le immagini, quale rappresentazione emerge del paesaggio veneto, e in particolare della campagna attorno al Piave e al colle Montello? Il paesaggio che emerge dal libro *Attraverso l’evento* vede prevalere l’elemento naturale, la cui pullulante vitalità supera i confini percettivi umani o rimane in una dimensione di misteriosa incomprendibilità, trasportandoci in un ambiente, per usare la terminologia di Uexküll, che risponde a una temporalità propria, che ai nostri occhi prende il nome di eternità. Ma “il paesaggio non è un fenomeno oggettivo, misurabile ed esistente di per sé, bensì qualcosa che nasce in virtù dell’azione dell’uomo e che da questi dipende” (Jakob 2005, 9). Questa vitalità pullulante della natura, infatti, appare qui come un paesaggio della memoria, dove non solo l’uomo esplora la natura, ma in questa riscopre la sua natura onirica e magica, dove le memorie individuali sbiadiscono, sfumano in memorie collettive, archetipiche: sono memorie di fiabe antiche, di esseri fantastici, di creature magiche che popolano i boschi della nostra fantasia, di sogni notturni, come il cielo scuro che domina tutte le opere. E proprio quest’ultimo aspetto deriva dalla penna e dai colori di Giosetta Fioroni. Ripercorrendo il suo itinerario artistico, non possiamo non notare la grande produzione stimolata dalla lettura di *Morfologia della fiaba* (1928) di Propp e *La struttura della fiaba* (1976) di Meletinskij, che ha portato sia “ad una lunga serie di acquarelli dedicati ai luoghi deputati della Fiaba di Magia” (Boatto 1990, 21), sia al ripopolamento grafico dei boschi veneti di creature magiche e fiabesche, attestati nel catalogo della mostra *Giosetta Fioroni: Fiaba di magia: opere 1962-1972* e il volume *Ozio* (1989), scritto da Goffredo Parise e illustrato da Giosetta Fioroni. Come ben racconta l’artista in una “giustificazione” che chiude il libro (Parise e Fioroni 1989, 26):

Nella casa vicino al Piave, tra Ponte e Salgareda, Goffredo ed io abbiamo passato tra i giorni più felici della nostra vita. Il racconto *Ozio* è autobiografico e si riferisce a questo luogo. Un uomo lunatico passa il suo tempo senza fare niente; ma da quel far niente nasce per il lettore un sentimento bellissimo di vita interiore e fantastica. Vicino alla casa dove abitava Goffredo, viveva un contadino quasi centenario di nome Vittorio. Costruiva oggetti con vecchi pezzi di legno: scale, scalette, trespoli, attaccapanni, rudimentali e molto belli. Lavorando

farfugliava di eventi che si riferivano alla campagna circostante. A «esseri», o animaletti, o apparizioni. Vaghe storie incomprensibili di minacce, dispetti, accadimenti lillipuziani, intrecciati al tempo, al maltempo, alle stagioni, con misteriose ricorrenze lunare.

Così si parlava molto di Elfi, di Gnomi e di Salbanelli e Salbani – una setta di spiritelli locali inventata da Goffredo, con possibilità magiche di ogni tipo. Sedurre le ragazze, volare, regalare, rubare, cucire... E soprattutto ridere, prendere un po' in giro tutti.

Seguendo tali piste biografiche, scopriamo che la rappresentazione grafica di *Ecloga IX Scolastica* di Zanzotto originariamente si intitolava *Baba volante* (1972), che il disegno di *Profezie o memorie o giornali murali* è parte di un acquarello del 1971 intitolato *Limbus del Piave*, che la *Femene che la lava* è in realtà un Baba di Busco del 1972, e che la raffigurazione di Aurora, la donna che vendeva dolci ai bambini finendo vittima dei loro scherzi, era in realtà parte di un acquerello intitolato *Coboldo soffione*.⁸ Una sorta di mitologia fiabesca che popola i boschi della vita dell'artista, della nostra vita. Come ha ben scritto Giorgio Agamben in un catalogo di opere di Giosetta Fioroni proprio dedicato alle fiabe (Agamben 1979, 15):

la figuralità del mondo della fiaba è funzione del suo tenore di inespresso: le creature della fiaba sono non mistero, ma figure dell'indicibile, che non rimandano a un significato nascosto, ma "portano la figura" dell'infanzia dell'uomo.

Questi lavori, nati autonomamente all'interno di un preciso percorso artistico, e ispirati da esperienze biografiche dell'artista, una volta poste a fianco alle poesie di Zanzotto compongono un layout espressivo unico. Seguendo l'andamento naturale della lettura, infatti, in *Attraverso l'evento* le opere di Giosetta Fioroni sono disposte subito dopo ciascuna poesia di Zanzotto, divenendone una sorta di commento, di rilettura critica da parte dell'artista. Un vero e proprio iconotesto (si veda la tassonomia prodotta da Cometa 2005, 21-23) a posteriori, assemblato con materiale proveniente da autonomi percorsi letterari e artistici, ma che agli occhi del lettore, presentati in un unico volume, si riconfigurano, in una vicendevole risemantizzazione di prossimità. E proprio questo ordine di lettura (prima la poesia, poi il disegno) ci fa esperire una sorta di continua smaterializzazione dell'essere umano, che nel passaggio da ogni poesia ad ogni relativa immagine svanisce, lasciando il posto allo spazio naturale e alle creature oniriche e magiche che lo popolano. In questo modo, i disegni di Giosetta Fioroni e le poesie di Andrea Zanzotto (e la loro disposizione nel

⁸ Si vedono, ad esempio, in Celant 2009, 206-12.

prodotto libro) ricreano un paesaggio in cui la natura, padrona della vita umana, è popolata di sogni, memorie antiche come le leggende tramandate dai nonni, dove il tempo è un'eternità in cui possiamo ritornare a esperire la nostra infanzia, e dove assieme alle nostre radici è possibile riscoprire le facoltà stesse della nostra fantasia.

3. *Cuchi White e le geometrie della via Emilia*

Per addentrarsi nella produzione di Cuchi White è tutt'oggi fondamentale il volume a lei dedicato dall'archivio CSAC di Parma (White 1995, 78), dove sono riportate, oltre le opere contenute nell'archivio, notizie sugli studi pubblicati in cataloghi di mostre, scritti accademici e quotidiani. Nata a Cleveland nel 1930 e formatasi presso la Photo League, in un contesto di fotografia sociale che aveva come oggetto privilegiato di indagine le strade di New York, Cuchi White ha trascorso molto tempo in Europa, sviluppando il proprio personale percorso tra Francia e Italia. Entrata in contatto con Luigi Ghirri, instaurando con lui “un rapporto di amicizia e collaborazione, [...] uno scambio fra intellettuali che operano in ambiti affini” (Quintavalle 1993, 46), ha preso parte ai progetti collettivi *Viaggio in Italia* ed *Esplorazioni lungo la via Emilia*, nonché al confronto *Caserta Versailles: Luigi Ghirri, Cuchi White*, che compara non solo due delle regge più grandi e importanti d'Europa, ma anche due diversi modi di osservare la realtà. Come dimostrano i quattro scatti racchiusi nella minima ed esemplare raccolta, di fronte all'immensità incontenibile dello spazio, i due fotografi hanno assunto atteggiamenti profondamente diversi. Ghirri “per riportare l'ambiente a misura umana ha usato soprattutto il colore: toni tenui sbiancati, quasi acquarellati che accentuano il senso di riflessione intima e privata così in contrasto con la pompa dei luoghi” (come scrive Palazzoli in Ghirri e White 1990⁹). Ma non solo non ha disumanizzato l'ambiente, ma anzi ha accolto nelle sue inquadrature “i turisti, i nuovi abitanti della corte del Re Sole, come protagonisti contemporanei adeguati a questo scenario” (Ibid.). Ghirri crea delle immagini attese: sospese in un costante presente e modellate sulla percezione comune e diffusa di quello spazio. Per questo le immagini della reggia raffigurano i turisti: non solo perché essi sono i nuovi abitanti di quegli spazi, ma perché la percezione stessa dello spa-

9 Il testo Ghirri e White 1990 si compone di cartelle non rilegate con 2 pagine di testo e 4 fotografie. La riflessione di Palazzoli non presenta numero di pagine.

zio è mediato da loro e dalla loro esperienza del luogo. Diversamente da Ghirri, dal quale potrebbe aver ricevuto nuove prospettive “sull’ombra e sulle cornici, sull’inganno della foto e sulla ambiguità delle immagini riprodotte” (Quintavalle 1993, 46) Cuchi White cerca di (come scrive Palazzoli in Ghirri e White 1990)

non uscire mai dalla finzione scenica, dal gioco di illusioni e di meraviglie che questi palazzi e giardini cercavano di creare in un contesto alternativo all’esistenza, così grande da dare l’illusione che potesse non finire mai, che fosse non un temporaneo esercizio di prestigio dell’immaginazione, ma una nuova forma di realtà.

Anche quella di Cuchi White è una ricerca sulle percezioni, ma non tanto sulla percezione sociale dei luoghi, quanto sulla percezione ottica, biologica dell’essere umano. Le due immagini riportate nella raccolta *Caserta Versailles* ci conducono in un’ esplorazione di spazi che è al contempo un’ esplorazione delle nostre capacità di vedere gli spazi. La volta a botte della prima fotografia della raccolta, oltre a raccontarci una monumentalità diruta, prima ammalia i nostri occhi con il sole che penetra dalla frattura nella pietra in alto, e dopo li attrae in un percorso sinuoso il cui esito rimane frustrato dall’imponderabilità del buio che ne tinge il fondale. La seconda immagine, anch’essa con un forte contrasto tra il sole diretto che illumina parti della statua e ombre scure proiettate dalla vegetazione, ci pone innanzi un’illusione che riusciamo a sciogliere solo con attenta osservazione: ci troviamo di fronte a una sola statua che si eleva dalla metà dell’immagine verso l’alto, mentre la metà che si trova in basso è solo il riflesso della stessa statua nello specchio d’acqua, e non un’altra statua o la sua prosecuzione. La statua è solo una, oppure sono due, come quelle che i nostri occhi percepiscono nitidamente? Se l’esperienza dei luoghi è forgiata dalle nostre percezioni, cosa avviene quando le percezioni ci fanno esperire un’illusione? Queste sono le domande che pone la ricerca di Cuchi White, la quale usa gli spazi delle regge come pretesti, come palcoscenici di una personale ricerca sulle possibilità e i limiti della percezione umana, in un continuo gioco di illusioni e sorprese. Un gioco che sta alla base dei lavori della fotografa sul *trompe l’œil*, che trova una sua formalizzazione nel libro *L’œil ébloui* (1981), dove fotografie di Cuchi White sono affiancate a poesie di Georges Perec, in modo tale che “the poetry appears as a kind of textual equivalent of the visual image” (James 2016, 868). Eppure, quello di Cuchi White, come percepibile anche dalle immagini della reggia di Versailles e Caserta, non è un asettico gioco di specchi e riflessi ma, come sottolinea lo stesso Perec nella prefazione del libro, una sfida alla percezione che porta su di sé l’usura del tempo (Perec 1981, senza pagina):

Ce n'est pas la première fois que la peinture oppose au temps ses simulacres d'éternité. Mais je crois que ce qui me touche et me trouble le plus dans les photographies de trompe-l'œil que Cuchi White nous donne à voir, c'est précisément le contraire: le retour du temps, l'usure, l'effacement, quelque chose comme la reprise en main, par le temps réel, par l'espace réel, de cette illusions péculaire qui se serait voulue impérissable.¹⁰

Le geometrie dell'illusione portano su di sé le cicatrici del tempo, che rivelano la dimensione culturale di queste lusinghe alla percezione. Elementi, questi, riscontrabili in alcune fotografie conservate presso lo CSAC (Centro Studi e Archivio della Comunicazione) di Parma.



Figura 10. Modena (dalla serie «Fondali» et fenêtres peintes – Backdrops and painted windows), 1980, 29,5x21 cm, stampa fotografica a colori Cibachrome © CSAC 2022

10 Per un'analisi del testo in cui si confrontano poesie di Perec e immagini di White si veda Cammarata 2016.

In questa prima immagine, ad esempio, scattata nel 1980 a Modena e parte della serie «Fondali» et fenêtres peintes, vediamo come l'erosione della parete dipinta, pur coerente con l'usura che logora le scale e le colonne che si levano al soffitto, rivela allo spettatore la natura artefatta del paesaggio dipinto sulla parete. Ciò è ancor più evidente in questa seconda immagine.



Figura II. Hotel Balestra, Sanremo (dalla serie «Fondali» et fenêtres peintes – Backdrops and painted windows), 1980, 29,7x21 cm © CSAC 2022

Qui, l'illusorietà del cortile che si apre al di là dell'arco è rivelata dal passaggio del tempo che è, soprattutto, passaggio dell'uomo: le scritte "Martinit for president", "morte ai bastardi rossi", "msi" e la svastica rossa in basso a destra creano un cortocircuito percettivo che rivela l'illusorietà del *trompe l'œil* mar-

chiandolo con connotazioni politiche lasciate da anonimi visitatori. Vale qui la pena ricordare le parole di Barthes (1980, 43):

In questo spazio quasi sempre unario, io sono talvolta attratto [...] da un 'particolare'. Io sento che la sua sola presenza modifica la mia lettura, che quella che sto guardando è una nuova foto, contrassegnata ai miei occhi da un valore superiore. Questo 'particolare' è il punctum (ciò che mi punge).

Ciò che punge, in quest'ultima foto di White, sono proprio quelle scritte: tracce che, una volta entrate nell'occhio dell'osservatore, modificano la lettura dell'intera immagine: non più la rappresentazione di un'illusione, ma il suo doloroso fallimento. La fotografia di Cuchi White rappresenta le illusioni perdute: quelle creazioni artistiche nate per illudere l'occhio umano ma delle quali il tempo ha rivelato, con il proprio passaggio, con le proprie tracce, con i propri sedimenti, la natura ingannevole e artificiale. La natura illusoria dell'arte è al contempo ricercata e tradita: ricercata nelle minute rappresentazioni inquadrature (un paesaggio bucolico, la tridimensionalità di un muro), ma tradita da tutti quei detriti che il tempo vi ha lasciato sopra. E forse proprio per questo le geometrie illusorie che White ci mostra ci ammaliano ancor di più, rivelandoci persistenze e precarietà del mistero della percezione.

Se c'è un'eredità delle sue prime esperienze di fotografia sociale maturate a New York, questa è da rintracciare nell'attenzione rivolta all'usura dei luoghi, al loro essere vissuti, alla silente accettazione dell'illusione ottica ormai inglobata in una quotidianità distratta, come nell'immagine bolognese, dove la vegetazione reale in primo piano rivela l'illusorietà di quella pitturata sul muro. Nelle foto di White si ha sempre la sensazione di essere arrivati dopo: dopo la perfetta efficacia dell'illusione, dopo il passaggio del tempo che ha eroso gli edifici. Mentre quella di Ghirri è una rappresentazione d'attesa, dove tutto è sempre in procinto di accadere, in Cuchi White tutto è già accaduto, e noi siamo arrivati troppo tardi. White fotografa una condizione sempre postuma. Per questo ho parlato, a proposito dei suoi scatti, di illusioni perdute: perché White fotografa la perdita delle illusioni, il momento in cui la vita è passata sopra l'arte, rivelandone la natura ingannevole. L'autrice ritrae la decadenza dei tentativi umani di appropriarsi dei luoghi attraverso l'arte. Le illusioni che ritrae sono illusioni nelle quali non possiamo più credere, arti che non possono più illuderci; eppure il loro continuo ammiccare al nostro occhio con miraggi di altri spazi, e la percezione del tempo che ne ha eroso la forza le rende ancora più misteriose, più ipnotiche.



Figura 12. Sassuolo (dalla serie «Fondali» et fenêtres peintes – Backdrops and painted windows), 1980, 29,5x21 cm, stampa fotografica a colori Cibachrome. ©CSAC 2022



Figura 13. Bologna, Università degli studi (dalla serie «Fondali» et fenêtres peintes – Backdrops and painted windows), 1980, 21x29,5 cm, stampa fotografica a colori Cibachrome. ©CSAC 2022

E l'usura di queste geometrie della percezione ritorna, riconoscibile, anche nel contributo della fotografa in *Esplorazione della via Emilia*. Tra gli sguardi di Ghirri, che rappresenta luoghi che abbiamo sempre avuto davanti pur non avendoli mai visti, e quelli di Manfred William, che dedica primi piani, come fossero reperti di un'indagine, alla terra e a grappoli d'uva, cioè il fondamento dell'attività antropica nella zona, Cuchi White propone la monumentalità dimessa delle statue nella campagna emiliana, nascoste da uno strato di cellophane e nastro adesivo, dove la maestosa opulenza della statuaria classicheggiante lascia il posto alla vulnerabilità della pietra, e dove il biancore abbacinante della neve che ricopre il pavimento rende ancora più evidente l'epidermide grigia, giallognola e sporca dei marmi raschiati dal tempo (Bizzarri e Bronzoni 1986, 34 e 36). Ma ci propone anche uno dei suoi *trompe l'œil*, dove le architetture, gli stemmi nobiliari, le profondità dipinte sulla parete piana di una casa sporcata dal declino celano e al tempo disvelano l'enigma della percezione (Ibid.: 93). Introducendo il volume *Vedute di paesaggio*, il primo che compone *Esplorazione della via Emilia*, Luigi Ghirri parla della necessità di "riuscire contemporaneamente a meravigliarsi, o a restare stupiti come se fosse la prima volta che guardiamo questo territorio stracolmo di storie, segni e memorie" (Ghirri 1986, xi). La fotografa americana si colloca proprio qui: tra la ricerca di prospettive geometriche, allusive, e sorprendenti, e la stratificazione di memorie umane che su quelle geometriche si sono depositate.

La via Emilia di Cuchi White, dunque, è uno spazio di geometrie e illusioni costantemente alluse e nascoste all'occhio umano, che attraverso le cicatrici del tempo dischiudono l'ineffabile stratificazione di storie e di uomini che vi si sono succeduti. Anche la fotografa americana, come Giosetta Fioroni, si interroga e ci interroga sulle modalità di percezione dello spazio. Per Cuchi White, insomma, fotografare è vedere e far vedere come vediamo. Sembra quasi dirci che lo spazio è l'insieme della percezione istantanea, quella che ci fa scambiare una parete per una scena bucolica lontana, e il tempo è ciò che lentamente leviga gli spazi e li riempie di storie, mostrandoci la fallacità di ciò che credevamo di aver visto. La fotografia della sua via Emilia non solo è ontologicamente "insieme una pseudopresenza e l'indicazione di un'assenza" (Sontag 1978, 15), ma ne è anche raffigurazione plastica: la rappresentazione delle geometrie umane e del tempo che costantemente ne disvela l'illusorietà, caricandole di memorie, e conferendo loro una bellezza ipnotica, misteriosa ed enigmatica.

4. *Conclusioni*

Riprendendo una celebre domanda di Mitchell e declinandola al nostro percorso, potremmo chiederci: che cosa vogliono davvero le fotografie di Cuchi White e le immagini di Giosetta Fioroni? (Mitchell 2017, 107-124). Come tutte le immagini, “vogliono essere considerate come individualità complesse che occupano molteplici posizioni e identità” (Ibid.: 124). Certo. Ma più nello specifico, queste immagini vogliono suggerirci il loro modo di vedere e intendere lo spazio. L’analisi dei lavori di Giosetta Fioroni e di Cuchi White, comparati con poesie di Andrea Zanzotto e fotografie che hanno partecipato al progetto curato da Ghirri, ha portato a definire le personali rielaborazioni della campagna veneta e dell’Emilia. L’artista romana, cancellando memorie individuali, biografiche e personali, ha ricreato una campagna popolata di magiche memorie ancestrali, dove appare una natura abitata non dall’uomo, ma dalla sua facoltà immaginativa. La fotografa americana, invece, mostra una via Emilia dove le seduzioni geometriche per l’occhio sono costantemente alluse e deluse, dove tra i veri protagonisti vi è il tempo, che con la sua incessante opera di erosione mostra tutte le illusioni della rappresentazione umana. Questa indagine, dunque, non solo ha permesso di addentrarci nell’opera delle singole artiste, ma ci ha mostrato anche come il loro sguardo ha saputo vedere e ricodificare due luoghi reali, mostrandoceli attraverso nuove prospettive. Le loro opere rientrano in un caso particolare di “usi sociali delle immagini” (Pinotti e Somaini 2016, 221-266): non sono una documentazione di paesaggi reali, ma una loro riscoperta attraverso sensibilità personali. Le immagini strappano il velo di quotidianità attraverso cui osserviamo questi spazi, mostrandoceli sotto nuove forme e donando loro un nuovo significato.

Nonostante le differenze di mezzi e di occasioni, tra i lavori delle due artiste c’è un punto di contatto. Per entrambe, infatti, la rappresentazione di luoghi definiti non può essere separata dalla riflessione sui mezzi umani per percepire e raccontare lo spazio. Ogni indagine sullo spazio, insomma, è al contempo un’indagine sulle nostre facoltà, e sui nostri limiti, di vivere lo spazio stesso. Per Giosetta Fioroni lo spazio è un luogo reale, che interagisce fatalmente con le nostre memorie profonde, con le nostre facoltà immaginative, quasi che non vi possa essere uno spazio reale che non sia, in qualche modo, anche uno spazio immaginato. Lo spazio, suggeriscono i suoi disegni, è il labile confine dove realtà naturale e immaginazione umana si incontrano. Anche per Cuchi White

ogni fotografia è un confine: lo sfumato limite tra lo spazio piano o plastico dell'arte, e il suo lento danneggiamento e disvelamento da parte del tempo. L'arte, dunque, non come documentazione del reale, ma come sua riconfigurazione, come sua in qualche modo, invenzione. Anzi, di più. Cuchi White utilizza una pratica artistica (la fotografia) per mostrare l'illusorietà dell'arte, in enunciato meta-artistico. Se, come scrive Nelson Goodman, l'arte denota la realtà che vuole rappresentare, e nell'arte "la denotazione è il nocciolo della rappresentazione" (2013, 13), allora la fotografia di Cuchi White indaga proprio i limiti e le possibilità denotative dell'arte stessa: si muove nello sfumato confine delle rappresentazioni simboliche che sta tra arte e realtà.

Dopo aver analizzato i lavori di queste due artiste, viene da chiedersi quali siano i successivi passi da compiere. A questo proposito, penso che la conclusione di questo lavoro possa rappresentare il preludio per un successivo sviluppo, che consisterebbe nell'analizzare le opere di altre artiste del secondo Novecento, delineando così una mappatura di luoghi della penisola attraverso immagini e fotografie che sia anche una riflessione sulle modalità e possibilità di percepire, vivere e raccontare lo spazio. Una sorta di geografia artistica della penisola che, tra le diverse peculiarità artistiche, possa farci riscoprire la realtà che abitiamo, dando centralità alle pratiche che hanno permesso di ridefinire gli spazi della penisola.

Acknowledgments

This research has financially been supported by the Programme "FIL-Quota Incentivante" of University of Parma and co-sponsored by Fondazione Cariparma".

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 1979. "Fiaba e figura. Per la fiaba di magia di Giosetta Fioroni." In *Giosetta Fioroni: Fiaba di magia: opere 1962-1972*, catalogo a cura di Laura Baccaglioni, Egidio Del Canto, e Alberto Lui, 13-15. Mantova: Publi-Paolini.
- Baccaglioni Laura, del Canto, Egidio, e Lui, Alberto. 1979. *Giosetta Fioroni: Fiaba di magia: Opere 1962-1972*. Mantova: Publi-Paolini. 13-15.
- Barthes, Roland. 1980. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Tradotto da Renzo Guidieri. Torino: Einaudi.
- Benedetti, Carla. 2011. *Disumane Lettere: indagini sulla cultura della nostra epoca*. Roma – Bari: Laterza.
- Bizzarri, Giulio, e Bronzoni, Eleonora. 1986. *Vedute del paesaggio*. Milano: Feltrinelli.
- Boatto, Alberto, Sauzeau, Anne Marie, e Carancini, Andrea. 1990. *Giosetta Fioroni*. Ravenna: Essegi.
- Brogi, Daniela. 2018. *Un romanzo per gli occhi: Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*. Roma: Carocci.
- Cammarata, Valeria. 2016. "Sfide della rappresentazione: i Trompe l'œil di Georges Perec e Cuchi White." In *Fototesti: Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Roberta Coglitore, 9-47. Macerata: Quodlibet.
- Carrara, Giuseppe. 2020. *Storie a vista: retorica e poetiche del fototesto*. Sesto San Giovanni: Mimesis.
- Celant, Germano. 2009. *Giosetta Fioroni*. Milano: Skira.
- Cometa, Michele. 2005. "Letteratura e arti figurative: un catalogo." *Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione* 3: 1-15.
- Fioroni, Giosetta. 1998. *I disegni di Giosetta Fioroni*. Milano: Rizzoli.
- Fioroni, Giosetta, e Zanzotto, Andrea. 1988. *Attraverso l'evento*. Mirano: Eidos.
- Ghirri, Luigi. 1986. "Fotografia e rappresentazione dall'esterno." In *Esplorazioni sulla via Emilia. Vedute nel paesaggio*, a cura di Giulio Bizzarri ed Eleonora Bronzoni. Milano: Feltrinelli.

- Girri, Luigi e White, Cuchi. 1990. *Caserta / Versailles*. A cura di Christian Depuyère e Danielle Londei, testi di Anna Maria Matteucci e Daniela Palazzoli. Ravenna: Essegi.
- Goodman, Nelson. 2013. *I linguaggi dell'arte*. Milano: Il Saggiatore.
- Iacoli, Giulio. 2016. *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*. Firenze: Franco Cesati.
- Iacoli, Giulio. 2008. *La percezione narrativa dello spazio: teorie e rappresentazioni contemporanee*. Roma: Carocci.
- Iacoli, Giulio. 2012. *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le discipline umane*. Milano – Udine: Mimesis.
- James, Alison. 2016. "Interlingual Oulipo." *MLN*, 131, no. 4 (*French Issue: Translating Constrained Literature / Traduire la littérature à contraintes*): 864-76.
- Jakob, Michael. 2009. *Il paesaggio*. Tradotto da Adriana Ghersi e Michael Jakob. Bologna: Il Mulino.
- Jakob, Michael. 2005. *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Olschki.
- Maxia, Sandro. 2007. "Letteratura e spazio. Introduzione." *Moderna* 9, no. 1: 9-17.
- Meletinskij, Eleazar Moiseevič. 1977 (1976). *La struttura della fiaba*. Tradotto da Donatella Ferrari-Bravo e Simonetta Signorini. Palermo: Sellerio.
- Mitchell, William J. T. 2017. *Pictorial turn: Saggi di cultura visuale*. A cura di Michele Cometa e Valeria Cammarata. Milano: Raffaello Cortina.
- Parise, Goffredo, e Fioroni, Giosetta. 1989. *Ozio*. Verona: G. Castiglioni & A. Corubolo.
- Perec, Georges. 1981. "Préface." In *L'Œil ébloui*, photographies de Cuchi White. Paris: Chêne.
- Pinotti, Andrea, e Somaini, Antonio. 2016. *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino: Einaudi.
- Prieto, Eric. 2011. "Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy, and Beyond." In *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, a cura di Robert T. Tally Jr., 13-28. New York: Palgrave Macmillan.

Prieto, Eric. 2016. "Geocriticism Meets Ecocriticism: Bertrand Westphal and Environmental Thinking." In *Ecocriticism and Geocriticism: Overlapping Territories in Environmental and Spatial Literary Studies*, a cura di Robert T. Tally Jr. e Christine M. Battista, 19-36. New York: Palgrave Macmillan.

Propp, Vladimir Jakovlevič. 1988 (1928). *Morfologia della fiaba*. Tradotto da Gian Luigi Bravo. Torino: Einaudi.

Quintavalle, Arturo Carlo. 1993. *Muri di carta. Fotografia e paesaggio dopo le avanguardie*. Milano: Electa.

Scaffai, Niccolò. 2017. *Letteratura e ecologia: forme e temi di una relazione narrativa*. Roma: Carocci.

Seligardi, Beatrice. 2014. "Per una retorica intermediale: corpo femminile, pubblicità e ideologia nelle opere digitali di Young-Hae Chang Heavy Industries." *Between IV*, no. 7. <https://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/27> (ultimo accesso: 27/11/2023).

Simoncelli, Silvia, e Iaquinta, Caterina. 2018. *Donne artiste in Italia. Presenza e rappresentazione*. Milano: Naba Milano. https://iz.res.240.it/pdf2010/Editrice/ILSOLE24ORE/ILSOLE24ORE/Online/_Oggetti_Embedded/Documents/2018/11/15/Donne_artiste_in_Italia.pdf (ultimo accesso: 22/09/2022).

Sontag, Susan. 1978. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Tradotto da Ettore Capriolo. Torino: Einaudi.

Sorrentino, Flavio. 2010. *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma: Armando Editore.

Tally, Robert T. Jr. 2011. *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York: Palgrave Macmillan.

Tally, Robert T. Jr. 2014. *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative*. New York: Palgrave Macmillan.

Tally, Robert T. Jr., and Battista, Christine M. 2016. *Ecocriticism and Geocriticism: Overlapping Territories in Environmental and Spatial Literary Studies*. New York: Palgrave Macmillan.

Tally, Robert T. Jr. 2021a. *Spatial Literary Studies: Interdisciplinary Approaches to Space, Geography, and the Imagination*. York: Palgrave Macmillan.

Tally, Robert T. Jr. 2021b. "Spatial Literary Studies Versus Literary Geography? Boundaries and Borders Amidst Interdisciplinary Approaches to Space and Literature." In *Spatial Literary Studies: Interdisciplinary Approaches to Space, Geography, and the Imagination*, a cura di Robert T. Tally Jr., 317-331. New York: Palgrave Macmillan.

Uexküll, Jakob von. 2013. *Ambienti animali e ambienti umani: una passeggiata in mondi sconosciuti e invisibili*. A cura di Marco Mazzeo. Macerata: Quodlibet.

Westphal, Bertrand. 2000. *La géocritique: mode d'emploi*. Limoges: Pulim.

Westphal, Bertrand. 2009. *Geocritica. Reale finzione spazio*. Tradotto da Lorenzo Flabbi. Roma: Armando.

White, Cuchi. 1995. *Cuchi White: un viaggio tra le illusioni della realtà*. A cura di Lucia Miodini. Milano: Skira.

Zanzotto, Andrea. 1999. *Le poesie e prose scelte*. Milano: Mondadori.

Zanzotto, Andrea. 2013. *Luoghi e paesaggi*. Milano: Bompiani.

Simone Marsi insegna Cultura italiana contemporanea all'Università di Urbino e Letteratura italiana e cultura europea all'Università di Parma, dove è assegnista di ricerca. Tra i suoi interessi di ricerca la storiografia letteraria e la letteratura italiana contemporanea, argomenti ai quali ha dedicato diversi saggi, apparsi su riviste e in volume, e una monografia.

