

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

13/2014



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Giorgio Bacci, Davide Lacagnina, Veronica Pesce, Denis Viva

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

*Diffondere la cultura visiva:
l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*

- G. Bacci, D. Lacagnina, V. Pesce, D. Viva, *Editoriale* p. 1
- E. Stead, *A Flurry of Images and its Unfurling through the «Revue illustrée»* p. 3
- V. Pesce, *Acquarelli, quadretti, impressioni. «La Riviera Ligure» fra arte figurativa e letteratura* p. 29
- E. Miraglio, *Pubblicità e promozione industriale fra le pagine de «Il Risorgimento Grafico»* p. 49
- A. Botta, *Influenze monacensi nella grafica di Alberto Martini: il caso de La bocca de la maschera* p. 80
- M.L. Paiato, *1913: Aroldo Bonzagni e i disegni per le riviste milanesi «in Tramway giornale per tutti» e «...a quel paese!»* p. 101
- G. Bacci, *Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il XX e XXI secolo* p. 119
- D. Lacagnina, *Esercizi di critica fra riviste, libri e archivi. Lettere di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza* p. 144
- A. Ducci, *Il «Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art» e il dibattito per una moderna storia dell'arte alla Società delle Nazioni* p. 156
- T. Casini, *Il montaggio delle immagini a confronto: le edizioni Skira e il documentario sull'arte* p. 175
- D. Viva, *Gli antenati elettivi: Giacomo Balla astrattista tra Forma 1 e Origine (1948-1954)* p. 195

- F. Ellena, *Testo e immagine nella prima serie di «Arti Visive» (1952-1954). Modelli, obiettivi e strategie di una rivista militante tra arte non figurativa e civiltà del suo tempo* p. 223
- G. Gastaldon, *Emilio Villa e l'esperienza di «Appia Antica»* p. 245
- V. Russo, *Einaudi letteratura di Paolo Fossati* p. 262

ACQUARELLI, QUADRETTI, IMPRESSIONI. «LA RIVIERA LIGURE» FRA ARTE FIGURATIVA E LETTERATURA

Fra le molteplici declinazioni che l'analisi dei rapporti fra letteratura e arte figurativa può trovare¹, si è rivelata di grande interesse, per quanto attiene il Novecento, l'indagine della visualità nella scrittura dei poeti in termini sia di analogie rappresentative, riferite soprattutto all'epoca delle avanguardie, sia più complessivamente di convergenze, pure teoriche, fra i due codici verbale e iconico². Merita tuttavia almeno pari attenzione l'esame della cultura visiva nei suoi aspetti linguistici, anch'essi già oggetto di importanti studi programmaticamente rivolti all'analisi della lingua nella critica d'arte³.

Tanto più nel contesto di un progetto di ricerca⁴ che si propone lo studio della cultura visiva a ogni livello, 'alto' e 'basso', divulgativo e no, ci pare che questo punto di osservazione 'linguistico' non possa essere eluso, anzi meriti un'attenzione speciale soprattutto laddove non si parla, almeno non direttamente, di arte in senso stretto. Va da sé che nel linguaggio della critica o in qualsiasi altro testo che abbia per fine la descrizione e l'analisi di opere d'arte si metteranno in campo strategie specifiche per riprodurre aspetti visivi. Ma un'idea più ampia della diffusione e della definizione della cultura visiva si potrà ricavare soprattutto da quegli ambiti dove la lingua non media contenuti artistici in senso stretto o comunque riferibili alla sfera figurativa, verificando cioè in quale misura il linguaggio letterario e poetico in genere sia permeato, in termini non solo di lessico ma anche a livello retorico e stilistico, di cultura figurativa o consenta di evidenziare precisi aspetti visivi.

Ci valiamo per questa indagine di un *corpus* decisamente privilegiato, ricavato da «La Riviera Ligure», rivista al contempo artistica e letteraria, esito quasi unico di variegata istanze culturali, commerciali e pubblicitarie anzitutto, che fin dal titolo richiama esplicitamente un certo grado di visività. «La Riviera Ligure» nasce, come noto, con una precisa finalità promozionale: è infatti il bollettino pubblicitario della Ditta dell'Olio Sasso di Oneglia (oggi Imperia); questa genesi andrà debitamente considerata per meglio definire e intendere pure le speciali caratteristiche che fanno di questo periodico un precoce esempio di *House Organ*. Fin dal principio, con intuizione particolarmente felice, lo scopo pubblicitario del bollettino si lega a una volontà dichiarata di esaltare la Riviera – prima di Ponente (come recita il titolo scelto inizialmente per la testata⁵) e solo in un secondo momento, con l'eliminazione della precisazione geografica, il periodico diviene rappresentativo dell'intera riviera ligure. La promozione dell'olio diventa dunque, da subito, tutt'uno con la promozione di un territorio. E la rivista finisce col contribuire in modo determinante alla codificazione di una certa immagine

¹ Lo studio delle intersezioni fra i due ambiti artistici catalizza oggi sempre più l'attenzione di molti studiosi, come si può verificare nella nutrita serie di pubblicazioni che hanno visto la luce in tempi più e meno recenti; un paio di titoli: *I SEGNI INCROCIATI* 1998; *LE MUSE CANGLIANTI* 2011.

² Fra i maggiori studi andranno senza dubbio ricordati: CICCUTO 1990; CICCUTO 2010; CICCUTO 2008.

³ Per questa tipologia si ricorderanno i fondamentali studi di Pier Vincenzo Mengaldo sul linguaggio della critica d'arte e quelli di Flavio Fergonzi. La ricerca di Mengaldo verte sul linguaggio dei critici d'arte, in particolar modo sulle descrizioni verbali di opere figurative e i relativi strumenti stilistici, soffermandosi poi diffusamente sulla lingua di Roberto Longhi in *Officina ferrarese*. Cfr. MENGALDO 2005. Lo studio di Fergonzi si rivolge alla lingua dell'arte contemporanea (critica italiana militante e no, scritture d'artista etc.) nell'arco cronologico compreso fra il 1945 e il 1960. Cfr. FERGONZI 1996. Oggi è pure disponibile l'accesso alla banca dati sul *Lessico dell'informale*, a cura del Laboratorio Arti Visive della Scuola Normale Superiore di Pisa:

http://www.artivive.sns.it/progetto_artecontemp.html. Cfr. inoltre STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE 2004.

⁴ Se ne veda la presentazione introduttiva in questo stesso fascicolo e si faccia riferimento alla banca dati: www.capti.it.

⁵ La precisazione «di Ponente» sarà mantenuta per le prime quattro annate, fino al 1898: «La Riviera Ligure di Ponente», IV, 3, 1898-99.

della riviera ligure medesima, con il vantaggio di occuparsi di una terra poco conosciuta ai non liguri. Senza mai abbandonare l'intento pubblicitario, la rivista si apre progressivamente a collaborazioni di rilievo sia in campo letterario sia in campo artistico; già sul finire dell'Ottocento e più ancora con l'inizio del Novecento, «Riviera» annovera la collaborazione di autori di rilievo (Luigi Pirandello, Giovanni Pascoli, Guido Gozzano, Dino Campana, Corrado Govoni, Marino Moretti etc.), talvolta al contempo letterati, artisti, critici (Filippo De Pisis, Ardengo Soffici, Emilio Cecchi etc.). Ma il progressivo farsi osservatorio incredibilmente avanzato sia della poesia italiana del primo Novecento, sul piano letterario, sia dello stile Liberty, sul piano artistico, non comporta il venir meno dell'intento pubblicitario iniziale che anzi trova nuove e sorprendenti forme di sintesi che fanno di «Riviera» un paradigma dentro la storia dei rapporti tra industria, letteratura e arte. Un esempio su tutti: l'illustrazione di Plinio Nomellini all'*Inno all'olivo* di Giovanni Pascoli (pubblicato su «Riviera» nel 1901⁶, Fig. 1) che diviene la celebre «musa all'olivo» del manifesto pubblicitario della ditta dell'Olio Sasso poi riprodotto sulle etichette e sulle lattine dell'olio, in uno straordinario connubio di arte, letteratura, comunicazione pubblicitaria e spirito aziendalistico. Ma anche senza aspettare l'intervento dei massimi collaboratori, come Nomellini e Pascoli ora ricordati, è già di per sé il legame con il territorio insieme con l'intento commerciale che accresce l'interesse «visivo» della rivista, evidente fin dall'editoriale di apertura del primo fascicolo (1895):

[...] Così, – della Riviera udrete spesso vantarvi Pegli, Savona, San Remo, Montecarlo, – come uniche gemme incastonate in quel leggiadro arco di argento che è la strada della Cornice [...] è la Riviera raffazzonata, incipriata e imbellettata per uso e consumo del ricco forastiero [...] Ma troverete invece chi vi sussurrerà parecchi altri nomi: Noli, Laigueglia e Taggia: antichi e oscuri borghi che si nascondono [...] per entro alle loro viuzze sgangherate, in cospetto delle loro torri mezzo diroccate, delle loro vecchie casucce conquassate, dai muri sgretolati e spaccati, che mostrano la pietra e il mattone, dalle scale esterne coi gradini di lavagna su cui cresce la muffa e la paretaria [...] qui davvero potrete credere di respirare il profumo della Riviera; un profumo nativo, acre e selvaggio, che giova ai polmoni e allo spirito!

È specialmente questa la Riviera che noi intendiamo di studiare e di ritrarre. Le sue naturali e storiche bellezze, che han dettato squarci di poesia a Giovanni Ruffini e ad Emilio Praga, e pagine di sonora prosa frondosa ad Anton Giulio Barrili: l'indole, gli usi e i costumi delle sue genti: tutto ciò in una serie di quadretti e di schizzi gettati giù senza pretese, a tocchi rapidi e sprezzati, ma ricchi di sincerità; e, per quanto ci sarà possibile, di colore e di passione. E se – come nutriamo fiducia – riusciremo con ciò a diffondere una più minuta e più esatta conoscenza di questo estremo lembo di terra, a cui più che la nascita o la necessità tanto pazzo amore ci lega, – saremo lieti di non aver speso invano né tempo né fatiche⁷.

Certo di questo territorio alla Ditta Sasso interessa soprattutto la stretta relazione con quel che essa produce, cioè l'olio, e infatti l'olivo è tema cui si dedicano numerose pagine, a cominciare dall'ampio brano, anch'esso descrittivo e dal forte impatto visivo⁸, offerto ai lettori

⁶ Giovanni Pascoli, *Inno all'Olivo*, «La Riviera Ligure», VII, 30, 1901, pp. 305-306.

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=29&artgal=2&lang=IT>.

⁷ P. Sasso e Figli Editori, *Ai Lettori*, «La Riviera Ligure di Ponente», I, numero di saggio, 1895.

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=26&artgal=2&lang=IT>.

⁸ «Un tronco non mai schietto e diritto. Scabroso, nodoso, ronchioso sempre; contorto spesso in atteggiamenti così audacemente bizzarri da parere umani. Nulla di più vario, di più mosso, di più irrequieto, di più ghiribizzoso nell'architettura; nulla di più suggestivo nell'insieme. Guardate. Ve n'hanno alcuni stecchiti, ischeletriti, che si raggricchiano in un moto di paura e di ribrezzo: come se il cupo abisso sovra cui da tanti anni pendon sospesi dovesse, da un momento all'altro, inghiottirli. Altri ve n'hanno tanto ingobbiti che con la cima quasi radono il suolo». Giovanni Mirto, *L'olivo*, «La Riviera Ligure di Ponente», a. I, numero di saggio, 1895. Si noti il «guardate» che esalta l'immediatezza della descrizione e forse al contempo rinvia implicitamente all'illustrazione infratesto che compare nella pagina successiva. Naturalmente non si dimenticherà che la rivista presenta in ogni fascicolo almeno quattro o cinque pagine di pubblicità e per le prime annate è costante la presenza di una rubrica di cucina

sempre nel medesimo primo fascicolo. E tuttavia la volontà descrittiva e promozionale della costa ligure, specialmente dei suoi angoli meno noti e dei suoi borghi più nascosti, pare talvolta prevalente e non manca di acquistare una valenza didascalica e visiva molto forte. Tale visività si traduce dal principio, fin da questo primo brano *Ai Lettori*, sopra parzialmente riportato, in uno scambio intenzionale fra il piano verbale e quello figurativo: «tutto ciò in una serie di quadretti e di schizzi gettati giù senza pretese, a tocchi rapidi e sprezzati, ma ricchi di sincerità; e, per quanto ci sarà possibile, di colore e di passione». È già evidente che nell'impiego dei termini 'quadretti' e 'schizzi' non c'è riferimento esclusivo al disegno, cioè all'arte figurativa, o alla parola, ma si gioca volutamente sulla tangenza dei due campi semantici, figurativo e verbale ('tocchi rapidi', 'colore'), senza contare il valore visivo di alcune metafore («arco di argento che è la strada della Cornice»).

Correda questa componente visiva riscontrabile già sui primi testi, una complessiva attenzione all'aspetto grafico e figurativo che cresce progressivamente fin dalle prime annate del periodico, arrivando come noto al suo esito più alto nel nuovo secolo con l'ingresso di nuovi collaboratori: da Riccardo Galli (1869-1944), cui si deve una testata già più stilizzata, di «tono modernista», ancora destinata a significativi cambiamenti (Figg. 2-3), insieme con una maggiore attenzione all'impaginazione, ai titoli, alle testatine etc., fino a Giorgio Kienerk (1869-1948) cui sarà definitivamente affidato l'intero apparato decorativo della rivista (la testata, i fregi, i finali, i capilettera etc.; Fig. 4) che dai primi anni del 1900 in avanti avrà la sua nota 'marca' grafica. Non andrà altresì dimenticato che, accanto alla raffinata sistemazione grafica, appariranno nel primo quinquennio del 1900 vere e proprie illustrazioni, tavole a tutto testo, ad opera di Plinio Nomellini, Edoardo D'Albertis, Adolfo Magrini, Franz Laskoff, Felice Carena e altri⁹. Sempre sul doppio fronte della promozione del territorio e della pubblicità dell'olio, all'inizio del secolo «Riviera» procurerà in omaggio per i suoi clienti-lettori splendide collezioni di cartoline illustrate e di almanacchi dedicati al territorio ligure e all'olivo, destinati a diventare motivo di lustro per il periodico con echi fin sulla stampa nazionale (Figg. 6-7-8-9).

Ma soffermiamoci ora sul primo quinquennio di vita del periodico (1895-1900). Il racconto della riviera è da subito qualcosa di 'visivo' a tutti gli effetti, fin dalla testata che già dai primi numeri è accompagnata dalla riproduzione, ancora monocroma in nero (diventerà bicroma in nero e rosso a partire dall'anno seguente), di una veduta di Oneglia firmata «Intraina»¹⁰ (Fig. 5). Iniziano quindi fin dal primo fascicolo una serie di reportage lunghi, brevi o brevissimi, che tratteggiano il profilo di alcuni borghi liguri, più e meno noti, da Borgo Peri (Oneglia) ad Alassio, Oneglia, San Remo, Bordighera, Albenga, Ceriana etc. Ci vogliono almeno un paio d'anni perché l'esplorazione si spinga anche alla costa di levante (Nervi, Portofino, Rapallo, San Fruttuoso, S. Michele di Pagana, La Spezia etc.). Con poche eccezioni due sono gli autori che si occupano costantemente di questi contributi: Mario De Maria¹¹, *alias*

(*Pei buon gustai*, firmata con lo pseudonimo di Beatrice) in cui non stupisce che l'olio (Sasso, *ça va sans dire*) sia sempre fra gli ingredienti essenziali.

⁹ Cfr. BOSSAGLIA 1985. È possibile interrogare la banca dati per verificare tutte queste collaborazioni illustrative, si inizi la ricerca, per esempio, da Nomellini:

<http://www.capti.it/search.php?s=nomellini&kindofasearch=1&lang=IT>.

¹⁰ Occorre distinguere fra il disegno a firma «Intraina» e la testata, con il suo inquadramento grafico, siglata «V.T.». L'archivio non conserva tracce di nessuno dei due collaboratori, da riconoscersi rispettivamente in Enrico Edoardo Intraina (Milano 1870-1945: formatosi a Brera, espose ripetutamente alla Permanente di Milano, rimanendo sempre sostanzialmente legato alla tradizione del Naturalismo lombardo) e in Vittorio Turati, incisore cui si deve l'invenzione della sincromia (ossia la stampa simultanea dei colori di una o più vignette, mediante macchina tipografica, con un solo cliché per vignetta e un solo rullo per l'inchiostrazione); al suo nome si legano i noti stabilimenti fotomeccanici di Milano.

¹¹ Mario De Maria (1852-1924), già seguace di Nino Costa e della Società In Arte Libertas, aveva a questa altezza affiancato l'attività di fotografo a quella di pittore. Noto anche per il suo impegno nella grafica e nell'illustrazione, aveva preso parte all'*edictio picta* della *Isotta Guttadauro* di D'Annunzio (Roma, La Tribuna, 1886).

Marius Pictor, o semplicemente Pictor come firma sul periodico, e Salvatore Ernesto Arbocò¹². Al primo si deve per un quadriennio (1895-1899) una serie dedicata alle località litoranee, da Ponente a Levante, da Bordighera a La Spezia¹³, quasi sempre accompagnate da fotoincisioni di varia provenienza, mentre ad Arbocò (collaboratore di «Riviera» fra il 1899 e il 1901) si ascrive la serie degli *Acquarelli liguri* e quella delle *Impressioni*, sempre dedicati a scorci della costa ligure e sempre affiancati da incisioni tratte dalle sue fotografie (vedi *infra*).

Proprio i titoli scelti per queste serie, insieme con altri titoli a venire in anni più tardi sul periodico, hanno offerto uno spunto importante e basilare per il presente studio. Essi chiamano direttamente in causa l'arte figurativa e suggeriscono la loro finalità descrittiva e il loro carattere decisamente 'visivo'. Certamente la presentazione di brevi 'quadretti' della costa ligure si spiega con il fine ultimo della rivista: la pubblicità dell'olio, legata a doppia mandata con l'esaltazione del territorio; tuttavia l'impiego di queste titolazioni dimostra con ogni evidenza un'implicita contaminazione fra sfera verbale e visiva. Volendo intraprendere un esame dei testi e della lingua di «Riviera» nella chiave che abbiamo illustrato – va da sé che il discorso potrà essere in questa sede solo iniziato e, ci auguriamo, ben strutturato nella sua metodologia, ma non certo esaurito – risulterà costruttivo soffermarsi proprio su quello spazio particolare del testo che è per l'appunto il titolo.

Arduo definire la relazione fra il titolo e il testo: ne è parte integrante oppure no? Gérard Genette si collocherebbe su una via pressoché intermedia un poco sbilanciata a favore del legame più stretto: il titolo costituisce con altri elementi il «paratesto»¹⁴ dell'opera, ma è un caso limite o almeno assai particolare di paratesto, che a differenza di una nota, di un'epigrafe o di un'avvertenza ha un alto peso specifico nel testo medesimo. Non c'è dubbio: il titolo offre una chiave di lettura, indirizza il lettore in una direzione più che in un'altra¹⁵. Tutti i titoli assimilabili ai casi ricordati delle *Impressioni* o degli *Acquarelli* si rivelano doppiamente funzionali alla nostra analisi. Sono luoghi di contaminazione verbo-visiva e indirizzano i clienti-lettori a una fruizione non meramente verbale, ma in qualche modo pure 'figurativa', del testo medesimo. La classificazione di questa precisa tipologia di titoli¹⁶ non è affatto immediata; essi sono forse assimilabili ai cosiddetti «titoli rematici»¹⁷ anche se con uno scambio d'ambito artistico o di sfera sensoriale. Tali titoli meritano un'indagine quantitativa e qualitativa a sé

¹² Salvatore Ernesto Arbocò (1863-1922), già membro del «Cenacolo di Sturla» insieme con Plinio Nomellini, Edoardo De Albertis, Giuseppe Sacheri, collaborò a numerosi periodici, non solo liguri. Si hanno scarse notizie di una sua progettata pubblicazione: *Visioni di Riviera con illustrazioni proprie*. Cfr. *LA LETTERATURA LIGURE* 1988, vol. I, p. 32.

¹³ Ne offriamo di seguito l'indice, con i relativi riferimenti al fascicolo su cui i testi sono pubblicati: *Alasio* (I, numero di saggio, 1895), *Oneglia* (I, 2, 1895), *Una gita a Cogoletto con le beffe e coi danni* (II, 3, 1896), *Madama Conconi alle bagnature* (II, 4, 1896), *Cervo, San Remo vecchia e San Remo nuova* (II, 6, 1896), *Bordighera* (III, 7, 1897), *Albenga* (III, 8, 1897), *Ceriana* (III, 9, 1897), *La Spezia* (IV, 1, 1898), *Rapallo* (IV, 2, 1898), *Da Nervi a Bogliasco* (V, 1, 1899). Si confronti sempre: <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=2&lang=IT>.

¹⁴ Ironica e illuminate la precisazione dell'autore medesimo, posta proprio in un paratesto (la nota a piè di pagina): «Da intendersi nel senso ambiguo, se non addirittura ipocrita, presente in aggettivi come *parafiscale* o *paramilitare*». GENETTE 1997, p. 5.

¹⁵ «Come leggeremmo l'*Ulysses* di Joyce se non si intitolasse *Ulysses*?» si chiedeva infatti Genette, proprio ragionando delle cosiddette «soglie» del testo. GENETTE 1989, p. 4. E ancora: il titolo «può essere considerato uno dei luoghi privilegiati della dimensione pragmatica dell'opera, vale a dire della sua azione sul lettore». GENETTE 1997, p. 5. Sempre in chiave genettiana dovremo riconoscere che la scelta del titolo della testata («La Riviera Ligure») non è certo senza significato e non è indifferente rispetto ai contenuti: sia pure una ragione di *marketing*, per quanto *ante litteram*, quella sottesa alla scelta del nome, ma quanto fa modernamente convergere istanze differenti, su tutte la bellezza del territorio e la bontà dell'olio d'olivo, con il corredo di una preziosa grafica liberty e un viepiù ampio respiro letterario, in una sapiente sintesi che va progressivamente raffinandosi negli anni.

¹⁶ Per le diverse tipologie e funzioni dei titoli rinviamo ancora all'ampia trattazione di GENETTE 1989, pp. 55-101.

¹⁷ GENETTE 1989, pp. 85-88.

stante che dovrà in seconda battuta estendersi ai relativi testi, da leggersi quindi nella chiave ‘visiva’ suggerita dal titolo stesso.

Qualche numero: scorrendo gli indici di «Riviera Ligure», fra *Acquarelli, Impressioni, Ritratti, Cartoline illustrate, Studi, Nature morte, Geometrie* etc. contiamo più di cinquanta titoli che rinviano all’ambito figurativo¹⁸. «Riviera» è pubblicata per 25 anni (1895-1919) – la cadenza, dapprima irregolare, si cristallizza via via nella misura mensile – uscendo con oltre duecento fascicoli più e meno ricchi di contributi: si parla di oltre mille testi (e relativi titoli), per ragionare con cifre tonde. Forse l’incidenza visiva o figurativa delle titolazioni non apparirà decisiva, ma almeno ugualmente non trascurabile¹⁹.

Un esame ravvicinato di questi titoli ci porterà ad alcune distinzioni. Da un lato quelli che richiamano la titologia d’ambito figurativo (o un tipo preciso di opera figurativa): *Acquarello, Quadretto di genere, Impressione, Ritratto di..., Studi, Natura morta, Nudo, Effetto di nebbia*. Dall’altro troviamo variegati e più generici riferimenti alla sfera visivo-figurativa: *Geometria, Cartoline illustrate, Descrizione di..., Prospettiva, Effigie, Intagli, Filo d’immagini*.

Gli strumenti lessicografici non sempre vengono in nostro soccorso. Siano essi dizionari storici o dizionari dell’uso, l’impiego di questi termini in ambito letterario è raramente registrato. Per i lemmi ‘acquarello’, ‘sfondo’, ‘immagine’, ‘scena’, ‘studio’, ‘kleksografia’, ‘arabesco’, ‘natura morta’, ‘prospettiva’, ‘effigie’, ‘intaglio’, ‘effetto’, le definizioni²⁰ non

¹⁸ Riportiamo l’elenco completo con le relative indicazioni bibliografiche (il numero del fascicolo figura solo dove presente): Tito Agazzi, *In riva al mare. (Episodi e Macchiette estive)*, II, 5, 1896; Ernesto Arbocò, *Acquarelli liguri: il piano di S. Andrea*, V, 1899; Giovanni Cena, *Quadretti di genere: il pollivendolo*, V, 19, 1899; Ernesto Arbocò, *Acquarelli liguri: Boccadase*, V, 19, 1899; Giovanni Cena, *Quadretti di genere: Naturalezza! L’Orfano*, VI, 21, 1900; Onorato Fava, *Cartoline illustrate*, VII, 28, 1901; Adolfo Albertazzi, *Impressioni*, VIII, 37, 1902; Haydée [Ida Finzi], *Sfondi*, VIII, 38, 1902; Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, *Immagini ed ombre*, XI, 74, 1905; Jolanda [Maria Majocchi Plattis], *Parentesi azzurra*, XII, 88, 1906; Teresah [Teresa Corinna Uberty Gray], *Ritratto*, XIV, 20, 1908; Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, *Filo d’immagini*, XIV, 24, 1908; Giovanni Diotallevi, *Scene d’amore*, XVI, 38, 1910; Ardengo Soffici, *Idillio nero*, XVI, 42, 1910; Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, *Immagini: Come un rosaio. Tramonto d’autunno. Da la finestra alla luna*, XVII, 49, 1911; Emilio Cecchi, *Studi*, XVII, 59, 1911; Mario Vugliano, *Ritratto d’ignota*, XVIII, 6, 1912; Piero Jahier, *Impressioni d’officina*, XVIII, 7, 1912; Agar [Virginia Piatti Tango], *Autoritratti in abbozzo*, XVIII, 9, 1912; Ardengo Soffici, *Impressioni*, XVIII, 11, 1912; Umberto Saba, *A uno scultore fiorentino*, XIX, 13, 1913; Massimo Bontempelli, *Impressione*, XIX, 16, 1913; Emilio Cecchi, *Studi*, XIX, 17, 1913; Piero Jahier, *Ritratto dell’ispettore capo*, XIX, 19, 1913; Scipio Slataper, *Impressioni in margine: [...] Un pittore di stanza*, XIX, 21, 1913; Emilio Cecchi, *Studi*, XIX, 23, 1913; Piero Jahier, *Ritratto di un giovane impiegato*, XIX, 28, 1914; Ugo Bernasconi, *Sera. Vele di porpora. Fantasia*, XXI, 38, 1915; Corrado Govoni, *Kleksografie: Cos’è?*, XXI, 38, 1915; Francesco A. Perri, *Quadretto*, XXI, 42, 1915; Giovanni Boine, *Idillio*, XXI, 44, 1915; Mario Novaro, *Iscrizione*, XXI, 44, 1915; Dino Campana, *Arabesco*, XXII, 51, 1916; Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, *Epigrafe tombale. “1813”. Acquarelli*, XXII, 52, 1916; Marino Moretti, *Cartoline illustrate*, XXII, 52, 1916; Giovanni Papini, *Tessuti di Sciraz: [...] Geometria*, XXII, 54, 1916; Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, *Ombre e richiami: [...] Immagine. Vignetta*, XXII, 52, 1916; Marino Moretti, *Cartoline illustrate*, XXII, 52, 1916; Giannotto Bastianelli, *Nature morte*, XXII, 55, 1916; Corrado Govoni, *Effetto di nebbia*, XXII, 57, 1916; Ugo Bernasconi, *Al museo*, XXII, 60, 1916; Corrado Govoni, *Descrizione di un vaso con due fiori*, XXII, 60, 1916; Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, *Ombre eroiche: [...] Vignette*, XXIII, 1, 1917; Lionello Fiumi, *Prospettiva in oro caldo*, XXIII, 1, 1917; Piero Jahier, *Ritratto del soldato alpino Somacal Luigi*, XXIII, 2, 1917; Corrado Govoni, *Lo scultore*, XXIII, 5, 1917; Mario Bonzi, *Miraggio*, XXIII, 5, 1917; Ugo Tommei, *Tipi: Bernardo contadino. Il filosofo*, XXIII, 5, 1917; Giuseppe Lipparini, *Stati d’animo: Nudo*, XXIII, 5, 1917; Filippo de Pisis, *L’effigie*, XXIII, 7, 1917; Corrado Govoni, *Le due statue tra i pomodori*, XXIII, 7, 1917; Guido Edoardo Mottini, *Vecchi maestri: Holbein. Van Eyck. Tiziano. Gregorio Schiavone. Steen. Braner. Ruysdael*, XXIII, 8-9, 1917; Giuseppe Ungaretti, *Intagli*, XXIII, 10-11, 1917 (i singoli testi saranno d’ora in poi citati con i relativi titoli senza ulteriori precisazioni bibliografiche).

¹⁹ Chiaramente saranno utili, se non indispensabili, analoghe verifiche su altre riviste, coeve e no, e sulla titologia in genere, per ricavare dati più generali, sia per ragionare su un più ampio bilancio sincronico, sia per definire tendenze all’aumento o alla diminuzione di questa peculiare tipologia di titolo sulla linea diacronica.

²⁰ Abbiamo consultato alle relative voci i lessici GDLI e GRADIT. D’altro canto non soccorrono neppure i vocabolari specialistici che circoscrivono il lemma al significato tecnico, pur offrendo informazioni storiche e documentando per esempio i progressivi scivolamenti semantici di alcuni termini, la cui utilità potrà verificarsi andando al di là dell’analisi del titolo in un raffronto tra il testo nella sue caratteristiche stilistiche e strutturali e la tecnica artistica evocata nella titolazione. Abbiamo consultato: GRASSI-PEPE 1995.

rinviano mai a un uso poetico, ma esclusivamente alla tecnica pittorica o all'ambito figurativo (talvolta insieme con altri ambiti d'uso). Abbiamo potuto verificare l'esplicito riferimento all'ambito letterario solo per due lemmi: 'quadretto'²¹ e 'ritratto'²²; paradossalmente i dizionari non registrano nemmeno il pur diffuso significato d'ambito artistico-figurativo alla voce 'impressione'. Il dato è tanto più sorprendente se rapportato all'occorrenza di questo titolo che si registra nella pittura del XIX secolo, basti pensare al celeberrimo *Impression. Soleil levant*, di Claude Monet (1872), da cui si è coniato, come noto con intento denigratorio, il termine «impressionismo». La nostra analisi va a questo punto estesa dai titoli ai testi *tout court*. Non è una regola sistematica, ma possiamo constatare che spesso, laddove il titolo promette figuratività, il testo presenta precise caratteristiche visive²³.

Ci limiteremo a circoscritte riflessioni su questo aspetto, rinviando a successivi interventi analisi più approfondite. Nelle prime annate incorriamo soprattutto in testi descrittivi che più e meno accuratamente ci tratteggiano una veduta urbana, un paesaggio, un piccolo borgo, non senza precisazioni topografiche, osservazioni su distanze e coordinate geografiche e spaziali. Si registra una marcata insistenza sul dato cromatico e un ampio uso di metafore che servono, sia pure con strategie tipicamente verbali che attengono lo stile e l'elaborazione retorica, a migliorare la nostra capacità di desumere da una descrizione verbale un'immagine visiva ben precisa, talvolta addirittura geometrica. Prendiamo ad esempio il primo degli *Acquarelli liguri* di Arbocò, già ricordati, dove si tratta del *Piano di Sant'Andrea*, che vale peraltro come testimonianza storica di un noto cambiamento urbanistico che ha interessato la città di Genova²⁴:

Domina l'angusto spazio che contrasta ironicamente col pomposo nome di piano, dalla vetta del piccolo colle, il campanile delle Carceri di S. Andrea, erigentesi nell'azzurro del cielo con un tono di lacca tenera, rattristata dal nero dei finestroni inferriati. Di fianco, la meraviglia architettonica di Porta Soprana, lancia audacemente il bellissimo arco a sesto acuto in mezzo alle due torri, delle quali una restaurata, mostra la grandezza antica, e l'altra tutta mascherata di intonaci, non mostra che una sovra imposizione di tuguri, segno della miserabilità dei nostri tempi. [...]

Dal piccolo piano, scendono, salgono serpeggiando stradette, vicoli a somiglianza di tentacoli che si spargono in varie direzioni, fra le case altissime asserragliate una all'altra, coi muri scoloriti aperti da innumerevoli finestre, che danno l'idea di enormi alveari umani.

²¹ Nell'uso letterario ed estensivo: «breve vivace rappresentazione di una scena caratteristica: q. di genere» (GRADIT, *a. v.*).

²² Nell'uso estensivo: «descrizione, orale o scritta, dei tratti fisici o morali o psicologici di una persona, esposizione vivida e dettagliata delle caratteristiche di un luogo, di un avvenimento» (GRADIT, *a. v.*).

²³ Segnaliamo subito alcune eccezioni: i *Quadretti di genere* di Giovanni Cena, le *Impressioni* di Adolfo Albertazzi presentano scene di vita domestica, tratteggiano professioni (il giardiniere etc.); il titolo non vuole evocare precise caratteristiche figurative, ma vale come mera indicazione tematica, inquadra semplicemente un certo 'genere' un certo soggetto, che vale ugualmente, in totale interscambiabilità, per i due ambiti letterario e pittorico. In altri testi gli aspetti visivi-figurativi possono diventare oggetti parodici, è il caso di Onorato Fava, *Cartoline illustrate*. A dispetto del titolo, che entrerebbe a rigore nella nostra analisi, non si propone una 'cartolina illustrata' in prosa, ma una novella che ha per protagonista un collezionista di illustrate, pretesto per una non troppo velata polemica sulla 'moda' delle illustrate e sulla 'mania' del collezionismo. Questo *l'incipit*: «Nella imperversante, sfrenata, morbosa mania delle cartoline illustrate, che, da qualche tempo, si è scatenata sulle teste dei miseri mortali, non c'è da meravigliarsi se Guido Giosi, simpatico pubblicista, critico, disegnatore e violoncellista di merito, fosse diventato anch'egli un appassionato collezionista di cartoline». Eccezioni di diverso tenore sono quelle che, a dispetto del titolo, che presenta qualche pertinenza figurativa, esaltano poi nel testo aspetti prettamente verbali (vedi *infra*).

²⁴ <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=76&artgal=2&lang=IT> . Il brano è infatti pubblicato nel 1899: siamo al di qua dei lavori di sbancamento della collina di S. Andrea (1904-1907), da cui avrebbe avuto origine l'attuale piazza Raffaele De Ferrari e la contigua piazza Dante nel centro cittadino.

[...] e allora pare che quel breve spazio di suolo – il piano – sia come la testa di un'enorme piovra e che le straducole, i vicoli che scendono e salgono, i suoi tentacoli formidabili con i quali attira il gregge dei sofferenti.

Oltre all'insistenza sul dato cromatico²⁵ ('azzurro', 'lacca', 'nero', 'scoloriti') che in alcuni punti sconfina quasi nell'*ekphrasis* (la veduta urbana pare essere guardata come si guarderebbe un quadro), andranno rimarcate le metafore e le similitudini che tendono a geometrizzare la rappresentazione o perlomeno a suggerirne una visione sintetica, come da un punto di osservazione elevato: «scendono, salgono serpeggiando stradette», «vicoli a somiglianza di tentacoli», «finestre che danno l'idea di enormi alveari umani».

Procedendo con gli anni la rivista si svincola dal legame più stretto con la costa ligure e si apre a collaborazioni di maggior rilievo. Si annovera già fra i nomi dei primi collaboratori e continua fino agli ultimi tempi a far parte integrante del periodico, da cui trae spesso anche sostentamento economico²⁶, Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi. Rivela un considerevole interesse visivo *Autunno incendiario*, primo di quattro testi raccolti sotto il titolo complessivo di *Immagini ed ombre*. È dedicato a Plinio Nomellini, e non c'è dubbio che le notazioni cromatiche ('oro', 'croco', 'roggio', 'azzurro') insieme con la prevalenza del campo semantico del fuoco ('favillio', 'apprende', 'vampando', 'vampe', 'foco', 'fiammi', 'arde') costituiscano un evidente omaggio all'amico pittore, frequentatore del medesimo «cenacolo di Sturla»:

E prima Autunno
per le siepi nascoso un favillio
d'umido riso luce tra gli sterpi
silenzioso: alita quindi il riso
tra le dischiuse fronde pe' sereni,
ove a sciami di vivo oro e di croco
quel s'apprende vampando — E spira Autunno
fra grand'alberi ancora e il roggio fasto
cangia in vampe selvagge: in aria soffia
infaticato, soffia aperto foco
che abbracci i boschi e ne l'azzurro fiammi.

²⁵ Il cromatismo è ancor più evidente in un *acquarello* successivo dedicato a *Boccadasse* (Fig. 10), cfr. <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=77&artgal=2&lang=IT> : «Il mare internandosi fra le scogliere, forma un piccolo seno, riflettente i colori rosei, gialli bianchi, ferrugini delle case che circondano la breve spiaggia come desiose di avanzarsi nell'onde azzurre. Le casupole hanno un aspetto irregolarissimo; attaccate, ammonticchiate una all'altra con devianti, di angoli e strane linee di tetti. Talune si ergono su degli scogli altissimi, altre sorgono dall'acque profilandosi in un piccolo promontorio, che termina pittorescamente con un terrazzo screpolato e rosso dal salnitro, che a un bel ciuffo verde nel mezzo ed una barchetta bianca pendula al suo fianco, che getta un riflesso lucente sul bruno dell'onda. Sulla spiaggia, le barche numerosissime non lasciano il più breve spazio: si vedono come un miscuglio di tinte vive, di piccole antenne, di vele grigie. [...] Si vedono donne sugli scalini intente a cucire; bimbi scalzi, scarmigliati, ruzzare inconsciamente gridando: vecchi pescatori con la berretta di lana verdastra o turchina, col viso abbronzato, rugoso e la barba grigia incolta, che fumano pensosi una pipetta nera che s'indovina fra i baffi, ed altri seduti nell'ombra delle sale che rammendano reti. Dalle piccole finestre, delle donne spiegano dei panni e ciarlano colle vicine di fronte, altre si affacciano per chiamare con un grido lungo, acuto, qualche bimbo. Guardando negli interni, si vede la mobilia poverissima, e per ogni dove attrezzi da pesca, reti, palamiti, nasse, canne, remi: attaccate ai muri delle semplici immagini di santi mostrano i loro colori sbiaditi, bastimenti e barchette in miniatura, ingegnossissime, pendono dal soffitto o formano l'ornamento dei vecchi cassettoni». L'enumerazione, l'iterazione dei *verba videndi* si sommano alla forte visività già impressa alla scena dall'insistito colorismo: se ne ricava l'impressione di una 'presa diretta'.

²⁶ In merito alle retribuzioni dei collaboratori, artisti e poeti, e a veri e propri casi di mecenatismo sviluppati in seno alla «Riviera», ad opera del suo direttore e proprietario Mario Novaro, rinviamo ai carteggi già editi e al materiale epistolare che è in corso di catalogazione informatica e viene progressivamente reso disponibile sulla banca dati: <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=5&IDArchivio=2&lang=IT> . Cfr. *LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE»* 1980; *LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE»* 2002; *LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE»* 2003; *LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE»* 2014.

Quindi un silenzio, uno stupor pensoso,
una melanconia ch'arde e vapora
per i cieli, ed in cor piange romita.

Ancor più singolare un'altra poesia di Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi: *Filo d'immagini*; ancora con un riferimento visivo nel titolo cui però non fa seguito il prevedibile riscontro visivo nel testo. Anzi: il «filo di immagini» annunciato nel titolo pare contraddetto nei fatti e nelle parole che paiono correre a sovrapporsi per esaltare la sfera uditiva a svantaggio di quella visiva:

Maggio, bel maggio, con un vapor d'aurora
come lieve da monti
la sera inchina su la terra e la sfiora
di un sospir di racconti!
Tale è il sospiro di un racconto canoro
che la mamma ridice
e un bimbo ascolta bevendo al rivol d'oro
di poesia, felice.
Par frema a' detti l'esil vita gioconda
tra un lampeggiar di stelle
come tra 'l sonno cuor che vaghi, e a la gronda
cantin le rondinelle.

Sofferamoci ancora sul primo testo di Emilio Cecchi apparso sul periodico, *Studi*, in stretta connessione con i testi eponimi successivi. Dopo aver definito «Riviera» – nella prima lettera conservata in archivio – «la più pura *casa dell'arte* che sia in Italia»²⁷, così l'autore stesso presenta questo suo lavoro: «Ho intitolato *Studi* queste scene, queste vedute e questo notturno che Le mando: c'è un che di umile e di doloroso, in questo titolo, che mi piace. Il lettore capirà la continuità ideale di queste scene...»²⁸. L'autore ripete il medesimo titolo su «Riviera» per ben tre volte nel giro di tre anni (1911-1913: ma i testi recano sempre in calce la data del 1909) e le riprese successive alla prima la richiamano esplicitamente nel sottotitolo: «(Vedi Riviera Ligure Novembre 1911)». I tre testi hanno infatti per protagonista una giovane pastora, ma non pare essere la trama il dato fondamentale, che piuttosto vale come pretesto per diverse rappresentazioni della campagna, del paesaggio, di brevi scene di genere. Due anni dopo il medesimo scritto è ripreso in versi, dapprima in terza e infine in prima persona, con una progressiva trasformazione del testo da narrativo a lirico. Proprio come un disegno preparatorio, che nell'arte figurativa ha per l'artista la funzione di una 'esercitazione' per approfondire un soggetto, per sperimentare una tecnica o semplicemente per preparare un'opera o un suo particolare, l'autore qui esegue uno 'studio' per il suo testo. Il riferimento all'arte figurativa dunque va inteso in termini di analogia di processo creativo; non sarà casuale che l'autore sia al contempo un critico letterario e d'arte.

Chiudiamo provvisoriamente la nostra rassegna, con il caso forse più emblematico che «Riviera» registra: le *Kleksografie* di Corrado Govoni. Il termine appare come titolo sul periodico nel 1915, ma non si tratta di un *bapax* nella produzione dell'autore: l'aggettivo «kleksografico» ricorre sia nel volume coevo *l'inaugurazione della primavera* sia nella precedente raccolta *Poesie elettriche* (1911). Se in queste altre occorrenze l'impiego dell'aggettivo porta con sé un forte potenziale figurativo, ma allo stesso tempo lo lega strettamente a un'immagine specifica (le più semplici «belle nubi kleksografiche» cui fanno *pendant* poco oltre le «belle notti

²⁷ LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 2003, pp. 121-122.

²⁸ LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 2003, p. 133.

crittografiche»²⁹ nell’attestazione più antica e poi «L’ombrello kleksografico del temporale / con le sue stecche elettriche di fulmini / rovesciato dal vento sulle case»³⁰), ascrivendo infine a questo titolo un gruppo di testi (rispettivamente *Cos’è?*, *Il poeta e la lucciola*, *Piove*) il lettore è indirizzato a leggerli come vere e proprie kleksografie, appunto, ossia complessivamente come ‘disegni’ ottenuti piegando e ripiegando un foglio macchiato d’inchiostro³¹. Il primo testo, in particolare, con la domanda che pone nel titolo (*Cos’è?*), reiterandola nell’*incipit* e sottintendendola continuamente nella successiva enumerazione di domande che costituiscono l’ossatura della poesia, si spiega al lettore in una serie di ipotesi sull’identificazione di un suono – si badi bene: un suono, non un’immagine – come una kleksografia in cui si cerchi di ravvisare una figura. La sfera uditiva decisamente prevale (anche nelle scelte onomatopiche: ‘murmure’, ‘borbottar’, ‘cantilenando’, ‘ninna-nanna’, ‘ronzando’):

Cos’è il murmure ch’io sento
 e non so distinguere?
 È forse il borbottar del vento
 per la gola del camino?
 È il mio bimbo che piange nella culla
 e la mamma lo dondola cantilenando
 una sua dolce ninna-nanna
 ch’è tutto ed è nulla?
 [...]
 O sciamano ronzando l’api
 intorno all’alveare?
 È la piena del torrente
 che sale, sale?
 È il mare sulla ghiaia, calmo e buono,
 che fa un dolce rumor come chi bacia?
 O l’usignolo studia sull’acacia?

Fino ai versi finali che, pur non perdendo precisi connotati uditivi, portano in primo piano qualcosa di visivo e propriamente figurativo, «un’erma rossa»:

Sei tu, sei tu,
 o mio povero cuore,
 che come un’erma rossa
 nel giardino di foglie morte dell’anima mia
 piangi le tue lagrime di sangue
 col ticchettio crudel del pendolo che batte:
 — Mai più! Mai più!

Non è questa la prima volta che laddove il titolo annuncia qualcosa di visivo e figurativo sia poi il suono a diventare protagonista, con un effetto in qualche modo spiazzante per il lettore che indirizzato dal titolo si aspetta di ‘vedere’ più che di ‘sentire’. L’artificio tuttavia non fa che reduplicare lo scambio sensoriale: come in una *mise en abyme*, il titolo rimanda da un

²⁹ GOVONI 1911, p. 37.

³⁰ GOVONI 1915, p. 57.

³¹ Il lemma ‘kleksografia’ per la verità presenta come primo significato la «tecnica di disegno che consiste nel piegare più volte su se stesso un foglio su cui è stata fatta cadere una goccia d’inchiostro» e solo successivamente «il disegno stesso che ne deriva» (GRADIT); al doppio significato può corrispondere una duplice lettura del testo: ‘kleksografia’ sia come tecnica di scrittura, sia come esito del processo. Sarà opportuno segnalare che sia il GDLI sia i dizionari dell’uso, pur registrando la voce, non ne offrono esempi; il GRADIT riporta il 1942 come data della prima attestazione scritta, da retrodatare dunque di almeno trent’anni. Il lemma non è registrato in GRASSI-PEPE 1995.

oggetto verbale all'ambito visivo, ma il testo torna a esaltare con scelte tematiche e pure linguistiche (lessicali e retoriche) aspetti fonici viceversa legati più alla sfera verbale che a quella visiva. Lo scambio sensoriale di partenza dunque si amplifica, si fa esso stesso strumento o motivo stilistico, che andrà esaminato in tutti i suoi risvolti, ma che pare fin da subito sfidare in una nuova e originale sintesi l'irriducibilità dei due codici espressivi.



Fig. 1 Plinio Nomellini, illustrazione per l'Inno all'Olivo di Giovanni Pascoli, «La Riviera Ligure», VII, 30, 1901

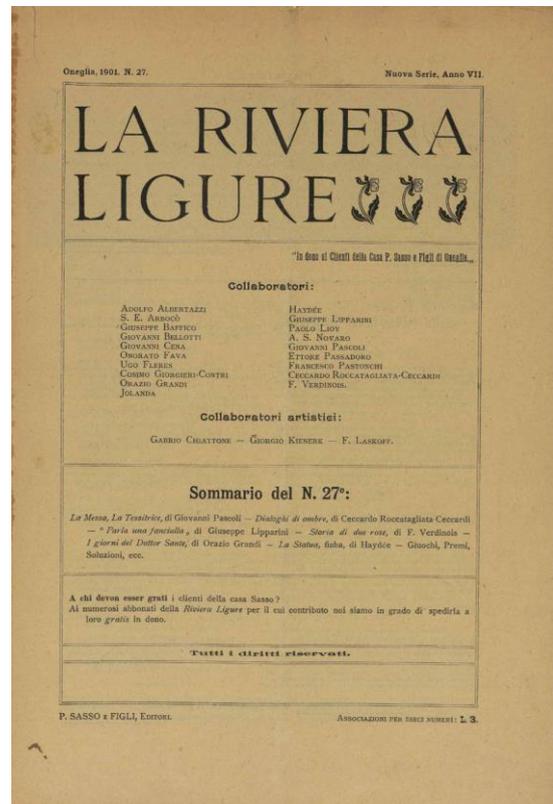


Fig. 2-3: Testate di Riccardo Galli, pubblicate rispettivamente nel 1900 (per l'intera annata) e nel 1901 (per i primi due fascicoli)

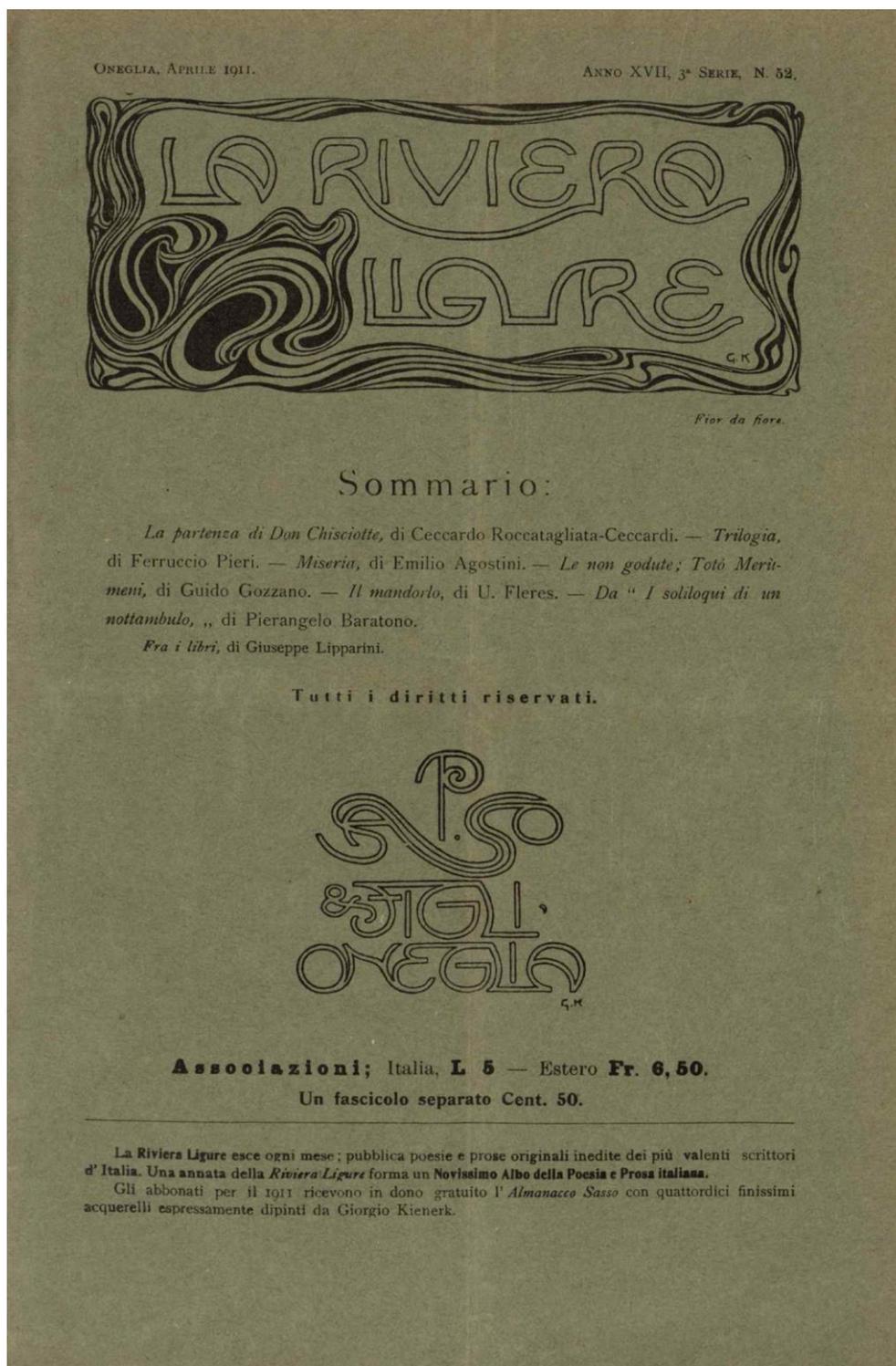


Fig. 4: Testata di Giorgio Kienerk pubblicata a partire dal 1901 (fascicolo n. 33)

Anno III. N. 7. ONEGLIA, Gennaio-Aprile 1897. Tiratura: copie 80.000.

“ IN DONO AI CLIENTI DELLA CASA P. SASSO E FIGLI, ”



La Riviera Ligure

di Ponente

Pubblicazione quadrimestre illustrata dello Stabilimento

P. Sasso e Figli
Produttori di Oli d'Oliva vergini.

ASSOCIAZIONI:
Nel Regno, anno L. 1.50
Estero 2.—
Non si accettano inserzioni.

Per l'amministrazione e la Direzione rivolgersi al Cig. CARLO TALLONE, Oneglia.
I manoscritti non si restituiscono. Le lettere non affrancate si respingono.

SOMMARIO:
Bordighera, Pictor. — D'oltremare, Dott. G. Piombon. — Sciarade e Indovinelli. — Piccola Posta.
ILLUSTRAZIONI: Bordighera, Lungo la Cornice, Vecchi Ponti.

PREMIO agli abbonati ed ai clienti della Ditta P. Sasso e Figli:
Una cassa di 6 bottiglie di Olio d'Oliva
“EXCELSIOR”
(Vedi a pag. 76)

Bordighera

CONOSCETE cosa più meravigliosa di una selva di palme? Esse sorgono snelle dal suolo — intere e diritte od oblique talune a guisa di frecce, altre snodandosi a spira o leggermente incurvandosi — e spargono il ciuffo delle cedevoli rami tra le quali più splendido s'intravede il turchino del cielo.

Trama più atta a ricever le fila preziose dei sogni di un poeta io non saprei. Immaginate poi una esile striscia di terra che si avvanza nel mare, che d'ogni parte attorno le esulta col mormorio e la spuma candida dell'onde, e vedetela popolata di queste nobili piante che vengono a campeggiare così tra cielo e mare!

Di tali miracoli ha, tra gli altri suoi, la Cornice.

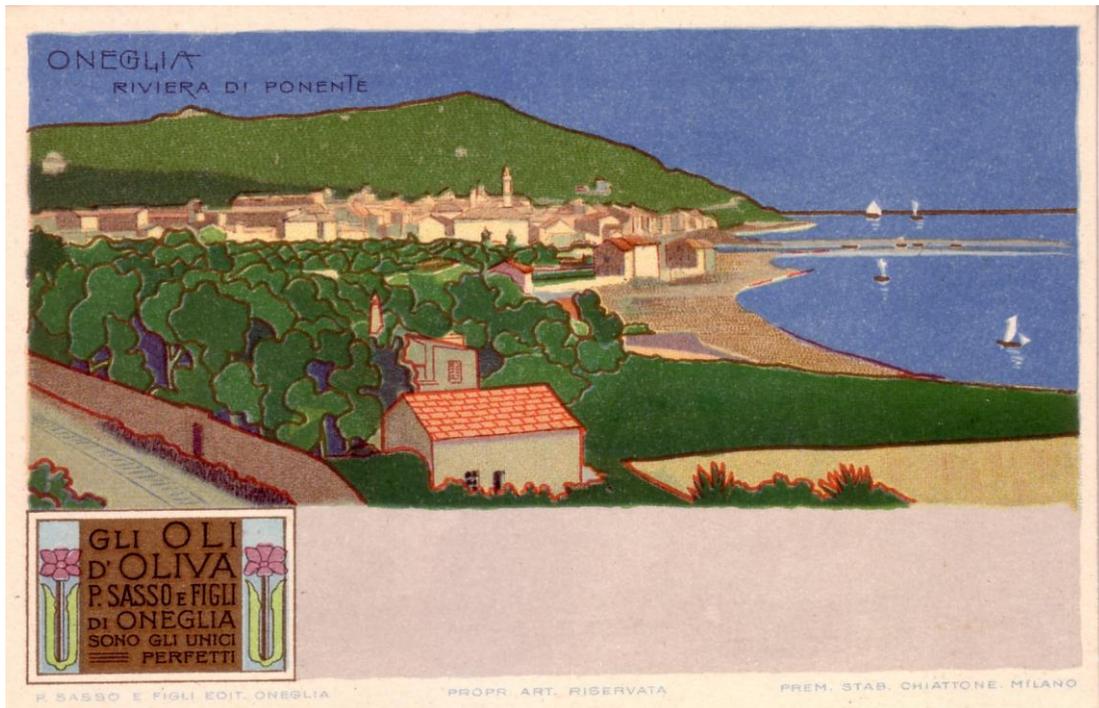
E se lasciate S. Remo e anzi che nel treno impaziente percorrete a vostro agio a piedi o in vettura la strada che conduce a Spedaletti e quindi a Bordighera, ammirerete oltre i *Vecchi Ponti* più di un gruppo di palme dal quale a malincuore vi staccate se non avete modo di portarne via con voi un rapido schizzo o una delicata fotografia che vi delizierà più d'una volta poi in rimirla.

La vista che nella nostra Riviera si va di qua da Noli restringendo nelle graziose curve di piccoli seni, si allarga ora nuovamente ad abbracciare verso ponente un più ampio tratto di promontorii e di coste,

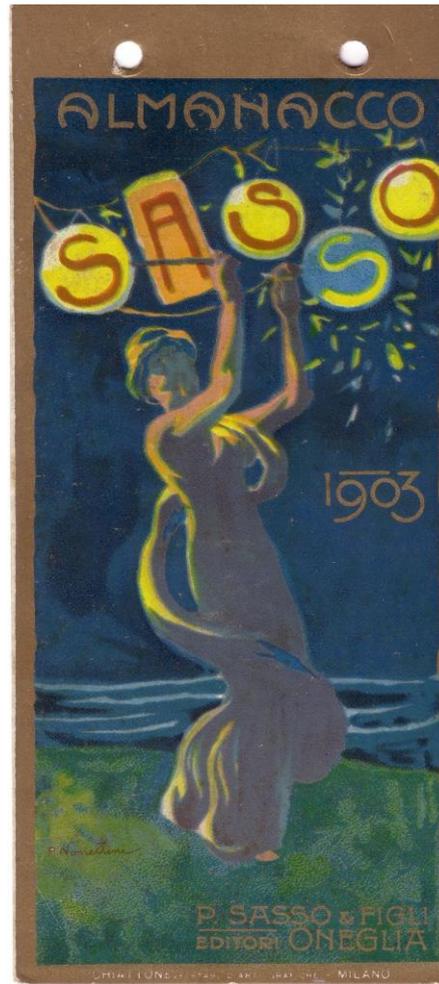
Lo Stabilimento P. Sasso e Figli di Oneglia (Liguria) manda gratis anche verso semplice biglietto di visita i campioni dei suoi rinomati oli d'oliva vergini.



Fig. 5: Testata (bicroma) siglata «VT» con disegno a firma «Intraina», pubblicata fino a tutto il 1899



Figg. 6-7: Due cartoline (Oneglia e Sanremo) della serie «La Riviera Ligure Illustrata» eseguite su disegni di Gabrio Chiattone e offerte in dono ai clienti della Ditta Sasso per la fine dell'anno (1900)



Figg. 8-9: Almanacco Sasso 1903 realizzato da Plinio Nomellini

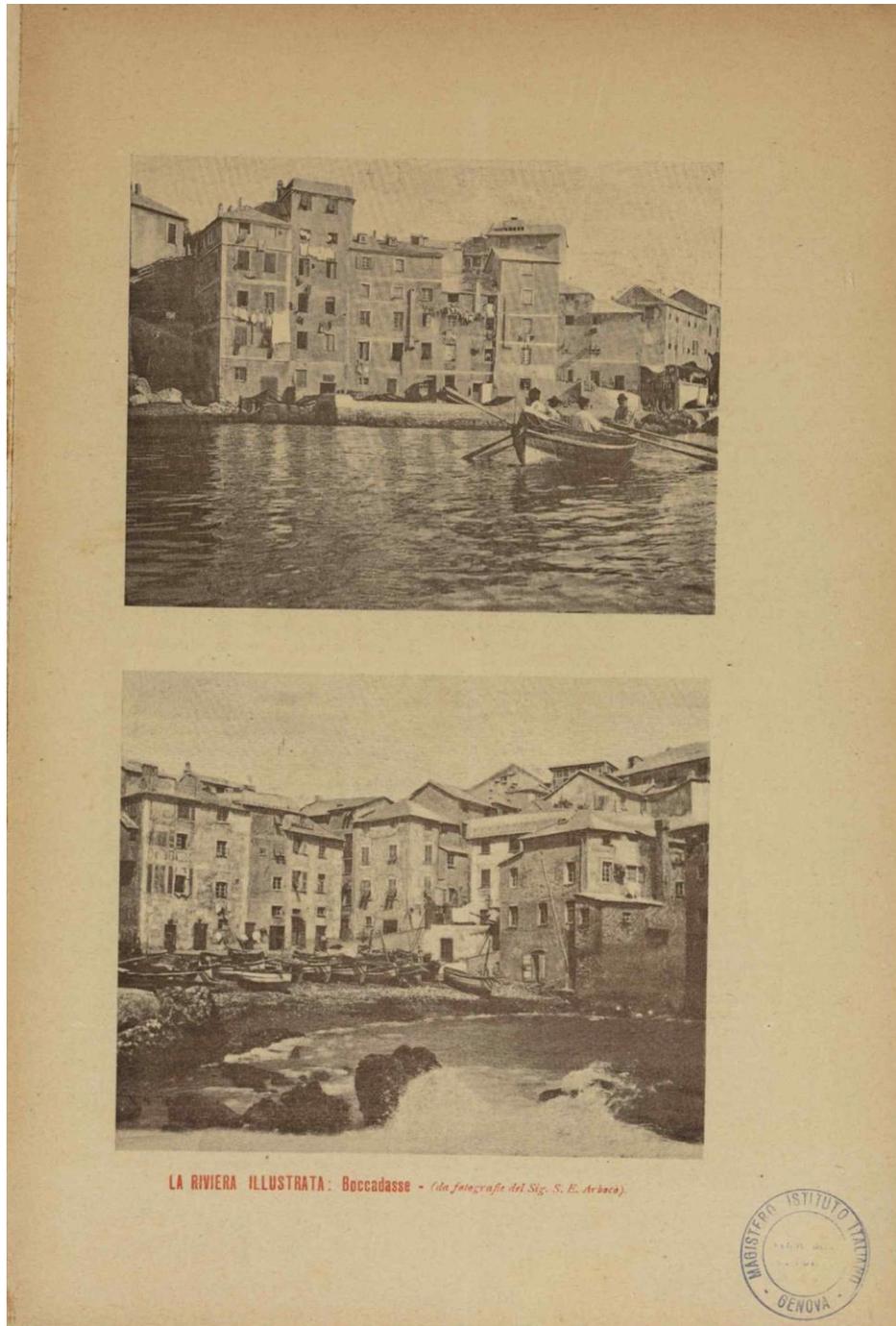


Fig. 10: Illustrazioni per *Aquarelli liguri: Boccadasse* da fotografie di Ernesto Salvatore Arbocò («La Riviera Ligure», V, 19, 1899)

BIBLIOGRAFIA

BOSSAGLIA 1985

R. BOSSAGLIA, *La Riviera Ligure: un modello di grafica liberty*, con un saggio di E. Sanguineti, Genova 1985.

STORIA DELLA LINGUA E STORIA DELL'ARTE 2004

Storia della lingua e storia dell'arte in Italia: dissimmetrie e intersezioni, Atti del III convegno dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Roma, 30-31 maggio 2002), a cura di V. Casale, P. D'Achille, Firenze, 2004.

CICCUTO 1990

M. CICCUTO, *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma 1990.

CICCUTO 2010

M. CICCUTO, *Fondamenti d'arte per la poesia del Novecento*, «Letteratura & Arte», 8, 2010, pp. 213-222.

CICCUTO 2008

M. CICCUTO, *Frangenti cubisti della visualità campaniana*, «Sincronie», vol. 12, fasc. 23, 2008, pp. 49-58;

FERGONZI 1996

F. FERGONZI, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea. 1945-1960*, Pisa 1996.

GENETTE 1989

G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C. M. Cederna, Torino 1989.

GENETTE 1997

G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino 1997.

GDLI

Grande Dizionario della Lingua Italiana, diretto da S. Battaglia, I-XXI, Torino 1961-2004.

GOVONI 1911

C. GOVONI, *Poesie elettriche*, Milano 1911.

GOVONI 1915

C. GOVONI, *l'inaugurazione della primavera*, Firenze 1915

GRADIT

Grande dizionario italiano dell'uso, ideato e diretto da Tullio De Mauro, I-VI, Torino 1999.

GRASSI-PEPE 1995

L. GRASSI, M. PEPE, *Dizionario di arte*, Torino, 1995.

I SEGNI INCROCIATI 1998

I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa, a cura di M. Ciccuto, Lucca 1998.

LA LETTERATURA LIGURE 1988

La letteratura ligure: il Novecento, I-II, Genova 1988.

LE MUSE CANGIANTI 2011

Le muse cangianti. Tra letteratura e arti figurative, Atti del convegno internazionale, a cura di G. Ioli, (Alessandria-San Salvatore Monferrato, 21-22 maggio 2009), Novara 2011.

LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 1980

Lettere a «La Riviera Ligure». I. 1900-1905, a cura di P. Boero, Roma 1980.

LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 2002

Lettere a «La Riviera Ligure». II. 1906-1909, a cura di P. Boero, Roma 2002.

LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 2003

Lettere a «La Riviera Ligure». III. 1910-1912, a cura di P. Boero, F. Merlanti, A. Aveto, introduzione di P. Boero, Roma 2003.

LETTERE A «LA RIVIERA LIGURE» 2014

Lettere a «La Riviera Ligure». IV. 1913, a cura di A. Lanzola, M. Navone, V. Pesce, introduzione di P. Boero, Roma 2014, in corso di stampa.

MENGALDO 2005

P. V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005.

ABSTRACT

Nell'ambito di un progetto avente per fine lo studio della cultura visiva a ogni livello, 'alto' e 'basso', divulgativo e no, si è inteso allargare il campo di indagine all'ambito linguistico-letterario, verificando in quale misura la lingua dei poeti sia permeata a livello lessicale e retorico di cultura visiva. L'analisi, circoscritta al *corpus* della rivista artistico-letteraria «La Riviera Ligure» e in particolare ai titoli che figurano sul periodico, rivela quanto la prassi di queste contaminazioni verbo-visive spesso trovi solo parziale riscontro negli strumenti lessicografici, come emblematicamente dimostrato per il caso di *Kleksografia*.

While studying 'high' and 'low' visual culture, it seemed appropriate to pay attention to linguistic and literary aspects, in order to verify how poets' language is filled with visual culture at a lexical and rhetorical level. The analysis, limited to the *corpus* of the artistic and literary periodical «La Riviera Ligure» and in particular to the titles therein contained, reveals how the practice of this verbal-visual contamination is often only partially reflected in lexicographical tools, as shown emblematically by the case of *Kleksografia*.