

PAROLE E IMMAGINI MIGRANTI. GLI “ICONOTEXTS” E “PHOTOTEXTS” DI ELIZABETH BISHOP

Andrea Mariani*

Benché quella che Ezra Pound definì *phanopoeia* costituisca un ingrediente essenziale nella produzione di Elizabeth Bishop (si veda l'uso frequente di sinestesia, ecfrasi, allitterazione), solo alcuni studiosi hanno esaminato a fondo l'intersezione/interazione fra la dimensione verbale e quella visiva nell'organizzazione delle sue strategie creative. Il presente saggio si propone di interpretare tre prodotti poco noti dell'immaginazione della poetessa, secondo un metodo che dia conto dei suoi magistrali esperimenti intersemiotici. Una breve sezione introduttiva prende le mosse dai testi poetici di Bishop, li contestualizza e approfondisce le forme e le strategie dei rapporti con la sua immaginazione “figurativa”, nonché il ricorrente interesse dell'autrice per l'arte e la tecnica fotografica. La sezione successiva affronta quelli che definisce “iconotexts espliciti”, analizzando i prodotti dell'arte visiva di Bishop, nei loro rapporti con i sottotesti poetici. Una terza sezione affronta il problema dell'interazione tra parola e immagine quando quest'ultima è inserita come illustrazione, commento, supplemento della prima. Nel reportage *Brazil* (1962), che può ben dirsi un testo “collaborativo”, prodotto da più autori operanti in campi semiotici distinti, il testo di Bishop stabilisce un dialogo col ricchissimo apparato fotografico. Nell'agile volume *Exchanging Hats* (catalogo di una retrospettiva postuma di acquerelli di Bishop, tenutasi a Key West nel 1993), pubblicato a cura di William Benton, i quadri costituiscono una sorta di controcanto implicito rispetto alle poesie, la cui efficacia visiva da virtuale si traduce in realtà sulla tela. Nel postumo *E. A. Poe and the Juke-box* (A. Quinn Ed., 2006), la contemporanea presenza di appunti, schizzi, schemi, pagine dattiloscritte e autografe, assieme a riproduzioni dalle pagine dei diari di Bishop, permette agli studiosi di sentirsi immersi nel processo creativo della poetessa in azione.

Parole chiave: intersemiosi, migrante, iconotexts, phototexts, Bishop

Migrating Words and Images. The “Iconotexts” and “Phototexts” of Elizabeth Bishop

In spite of the fact that what Pound called *phanopoeia* is an essential ingredient in Elizabeth Bishop's production (see her frequent and consistent use of ekphrasis, synesthesia, alliteration), only a few scholars have analyzed in depth the successful intersections/interplay between the verbal and the visual dimensions in the organization of her creative strategies. The present essay aims at interpreting three less known outputs of Bishop's imagination, according to a method which gives full account of her masterly intersemiotic experimentations. A short introductive section moves from Bishop's poetic outputs, provides the necessary contextualization, and examines in depth the varieties and modalities of the relationship with her visual imagination, as well as the recurring interest in the art and technique of photography. The following section

* Università “Gabriele d'Annunzio”, Chieti-Pescara.

deals with what can be defined “explicit iconotexts”, analyzing Bishop’s visual production, in its intersection with her poetic subtext. A third section faces the problem of interactions between word and image, when the latter is introduced as an illustration, a commentary, or an integration of the former. In the reportage *Brazil* (1962), a work that can be defined a “collaborative output”, since it is the result of the cooperation of several authors working in different epistemological fields, the written text establishes a fruitful dialogue with an extremely rich apparatus of photographs. In the supple volume *Exchanging Hats* (a catalogue of Bishop’s watercolors exhibited in 1993), edited by William Benton, the paintings create an implicit, intriguing counterpoint to her poems, whose virtual figurative effectiveness materializes on canvas. In her posthumously published *E. A. Poe and the Juke-box* (A. Quinn Ed., 2006), the presence of visual and verbal sketches, handwritten and typewritten pages, along with snapshots of Bishop’s journals, allows scholars to feel immersed in the poet’s creative energy in its making.

Keywords: intersemiosis, migrant, iconotexts, phototexts, Bishop

“Iconotexts” e “phototexts” impliciti

La produzione di Elizabeth Bishop ben si presta a un’analisi intersemiotica (Anastácio 57-62; 118-120): i versi offrono numerosi esempi – per usare la formula poundiana – di *phanopoeia*, e quindi si presentano come paradigmatici *iconotexts*, benché l’elemento visivo sia spesso implicito, intrecciato con discrezione alle altre tecniche di scrittura¹. Nel campo delle arti figurative (acquerelli, *gouaches*, *collages*) l’attività di un’immaginazione che resta, pur sempre, quella di un poeta, rimanda a quella verbale soprattutto nel caso in cui contempli l’inserimento di frasi e lessemi all’interno dello spazio visuale, del quale possono occupare delle porzioni piuttosto estese. Si tratta, quindi, di *iconotexts* espliciti. Ci sono poi dei prodotti ibridi, in cui parole, schizzi, grafemi ornamentali, pagine dattiloscritte, correzioni, testimoniano le strategie messe in atto tramite un uso “prismatico” dei codici delle varie arti². C’è, infine, il testo più pertinente dal punto di vista della presente raccolta, ossia il saggio/reportage *Brazil* (1962), in cui il testo in prosa viene affiancato da un ricco apparato fotografico e dialoga con esso nel modo più fruttuoso. Prodotto durante il lungo soggiorno in Brasile, esso documenta la natura migrante dell’intera opera della poetessa statunitense: la pluralità di identità e la disposizione al dialogo con l’alterità vi si espongono in modo inequivocabile³.

1 Nonostante l’estrema sintesi, risulta fra i migliori interpreti del tema Jonathan F.S. Post (2022).

2 Tali prodotti sono stati pubblicati in Bishop (2006), suscitando opposte reazioni. Concorro con l’opinione di John Ashbery, secondo cui «The arrival of this trove of unknown manuscripts is [...] a stupendous event» (Bishop 2006, quarta di copertina).

3 Per un orientamento sul sottogenere di “letteratura della migrazione” cui appartiene Bishop, si veda Kevin Potter (2023). Bishop affermò in più di un’occasione di essersi sentita un’*ospite*

La collaborazione tra diverse categorie di migrazione si coglie anche nel caso di quelli che ho definito *iconotext* impliciti, ossia i testi verbali di Bishop. La grande poetessa è incantata sia dai colori della natura, sia da quelli delle carte geografiche. In "The Map" assistiamo alla costruzione dell'ecfrasi di una carta dei paesi del Nord Atlantico: la sinfonia di verdi (foreste e pianure), blu (mari e laghi), gialli (le coste sabbiose), si arricchisce di colori "artificiali", a mano a mano che il testo passa dalla realtà alla sua rappresentazione cartografica. I colori pastello che designano le diverse nazioni appaiono altrettanto affascinanti, grazie all'arte dei cartografi: «More delicate than the historians' are the map-makers' colors» (Bishop 1983, 3). "In the Waiting Room" mette in scena una bambina intenta a sfogliare le carte geografiche e le fotografie del *National Geographic*, e le fotografie risultano ancora più suggestive delle mappe; il risultato è un vero e proprio *phototext*: «Carefully/ studied the photographs:/the inside of a volcano,/black, and full of ashes,/then it spilled over/in rivulets of fire» (160).

Anche in "First Death in Nova Scotia" Bishop produce un frammento di *phototext*, quando accenna al fascino esercitato su di lei, adolescente, da quel tipo particolare di fotografie che si chiamavano, ai primi del Novecento, "chromographs": ritratti di personaggi noti, colorati a mano per rendere omaggio al prestigio di autorità come «Edward Prince of Wales/with Princess Alexandra/and King George with Queen Mary» (125). La consuetudine alla fotografia e l'amore per questo strumento di produzione di immagini sono suggeriti anche da un altro frammento di *phototext*: un verso inserito nella nota poesia "The Man-moth". Il misterioso uomo-falena, abitatore della notte, emerge dal buio del sottosuolo e cerca di scalare i palazzi, verso la luna, che considera un accesso verso un'altra dimensione: «Up the façades,/his shadow dragging like a photographer's cloth behind him» (14). L'efficace similitudine indica la curiosità, ma anche l'esperienza della tecnica, oltre che degli aspetti estetici, della professione del fotografo. Un altro frammento di ecfrasi, più che mai originale, compare in "Over 2,000 Illustrations and a Complete Concordance", nell'immagine di una strana Natività («The dark ajar, the rocks breaking with light [...] a family with pets» [58-59]) alla quale non si è prestata sufficiente attenzione quand'era il momento giusto. I nostri viaggi, riflette l'io poetante, dovrebbero essere «serious, engravable» (57), non esperienze frammentarie; donde l'ironica conclusione, che nega la possibilità della «concordance» (57) presente nel titolo stesso.

in ognuno dei luoghi in cui visse. La tensione verso gli spazi più diversi non annulla, peraltro, il dubbio espresso in modo memorabile nella poesia "Questions of Travel": «Is it the lack of imagination that makes us come/to imagined places, not just stay at home?/Or could Pascal have been not entirely right/about just sitting quietly in one's room?» (Bishop 1983, 94).

“Iconotexts” espliciti

Passo ora in rassegna casi in cui gli *iconotexts* di Bishop sono espliciti, esaminando alcuni suoi prodotti di arte visiva, in cui l’inserimento della scrittura denuncia il desiderio di aggiungere un segno distintivo che rimanda all’attività di poeta, o il progetto di muoversi sul doppio binario visuale/verbale, magari per pura sperimentazione. Fonte primaria è il volume *Exchanging Hats*, curato da William Benton in occasione di una mostra, postuma, di “pittura” di Elizabeth Bishop (Key West, gennaio 1993)⁴. Naturalmente accenno appena agli acquerelli, ai pastelli, in cui compare solamente la firma, anche se essa a volte rivela un *surplus* di elaborazione, nella maggiore o minore inclinazione del corsivo. Mi pare importante sottolineare che la firma è apposta con delle pennellate di un colore che è sempre in armonia coi colori prevalenti nel soggetto rappresentato: essa dimostra, quindi, di dialogare con la totalità dell’opera, nei confronti della quale non costituisce un semplice “timbro” o una rivendicazione di appartenenza.

Un discorso a sé merita l’acquerello “Pansies”, in cui a destra, in alto, compaiono le “sigle” L. de M. S. (dedicatario) e la dedica «from E.B.», oltre alla data «10-28-60» (Bishop 1996, 75); la completezza dei riferimenti, per quanto i nomi siano abbreviati in semplici lettere puntate, rivela sia una consapevole intimità, sia la volontà di non omettere i dati che documentano la realtà del rapporto stesso, aldilà di ogni bisogno di “privacy”. Le lettere e le cifre contribuiscono al tono monocromatico della composizione, nella quale le viole del pensiero sono rese con colori che variano all’interno della gamma del marrone-bruno. La presenza del cognome può indicare una minore confidenzialità nel rapporto tra autrice e dedicatario – come in “Meadow with Rock”: «for Oscar, with love, Elizabeth Bishop» (Bishop 1996, 71) – ma può anche essere un’affermazione di identità, una pienezza nel rivendicare l’*authorship* dell’oggetto d’arte, con cui Bishop si identifica, mettendosi in gioco in un territorio che esula dalla sua sfera professionale primaria. Singolare il caso di «E. Bishop’s patented slot machine» (77), in cui, in un tono da *divertissement*, il cognome sembra necessario, appunto, per assicurare all’autrice non solo l’attribuzione del disegno, ma anche il brevetto sulla strana macchina rappresentata.

Interessanti sono i casi in cui Bishop ritiene opportuno inserire il titolo, come nel parigino “Palais du senat” (9), di “Merida from the roof” (27), con data prima della firma (*May 1942*, e le iniziali *E. B.*) e dei due “ritratti” di un grande fiore di cactus e di un’elegante foglia di croton variegato, entrambi riprodotti con meticolosità e ammirazione per la loro semplice (nella foglia) o complessa

4 La mostra comprendeva 27 opere e si svolse presso l’East Martello Tower Museum, come complemento del Key West Literary Seminary sulla poesia di Bishop.

(nel fiore) bellezza. Le parole "STAR CACTUS" e "CROTON" occupano, a stampatello, una larga sezione dei due dipinti. Nel ritratto del fiore prevalgono i toni del giallo e del marrone, mentre il nome della pianta è scritto in un inchiostro di un azzurro pastello che si accorda col fiore e col giallo pallidissimo della carta, che costituisce lo sfondo. Anche il ritratto del croton usa la stessa carta/sfondo, e il nome compare in un nitido inchiostro nero. L'inserimento delle parole costituisce un vero e proprio omaggio al fiore e alla foglia, ovvero l'*acknowledgment* della loro inconfondibile, preziosa identità.

All'opposto siamo nel caso di "County Courthouse" (23), un acquerello/*gouache* definito da William Benton «a view composed of what obstructs it» (1996, 22). Il tribunale di Key West, col suo intonaco rosso, il tetto marrone scuro e la torre da cui pendono due cavi elettrici, è soffocato da piante tropicali di un verde quasi "marcio". All'interno del timpano che sovrasta l'ingresso si leggono, in un inchiostro sbiadito, le parole che lo identificano. Il dipinto e le parole che completano lo scenario costituiscono una critica all'amministrazione della giustizia, che dovrebbe essere associata al palazzo. Il risultato, conclude giustamente Benton, è «an image of impasse» (22).

In "Olivia" (Bishop 1996, 19) la parola indica sia il titolo dell'acquerello, sia il nome della strada su cui insiste la chiesetta. Dietro una colonna del portico c'è un cartello, che riproduce una scritta illeggibile. L'inserimento di elementi illeggibili è frequente. Si vedano i titoli sul giornale in "Table with Candelabra" (59), le etichette su borsa e valigie in "Cabin with Porthole" (45). Si veda, infine, "The Armory" (25) in cui le parole sul piccolo cartello bianco, a destra della porta, non si leggono, ma rivelano la non totale autosufficienza dell'elemento pittorico. Si leggono, invece, il titolo, il luogo (Key West) e la firma, nella forma «Lizzie» (25): il diminutivo allude a un momento di buon umore, in sintonia coi colori chiari dell'edificio, che si staglia sullo sfondo di un cielo con pennellate lilla.

Mi soffermo, infine, su due quadri che meritano la massima attenzione, in quanto contengono non solo firma, data e dedica, ma anche una coppia di versi rimati, nell'antica tradizione dei *couplets*: "Lamp" e "Red Stove and Flowers", entrambi realizzati durante il più felice periodo del soggiorno brasiliano. Il primo rappresenta un'elegante lampada ad olio; la dedica alla compagna Lota è seguita dal distico «Longer than Alladin's burns,/Love, & many Happy Returns – March 16th, 1952, Elizabeth» (60). Il buon umore e la sincerità dell'affetto sono espressi sia a livello visivo, sia verbale: i versi (ottonari con ritmo trocaico) aggiungono un tocco esplicito di *logopoeia* alle pennellate; la rima contribuisce all'insieme con una nota di *melopoeia*. Le pennellate costruiscono con sicurezza i lineamenti dell'oggetto. Nel testo iconico vanno sottolineati la solida posizione della lampada, le linee curve, l'assenza di contrapposizione tra l'aura che circonda l'oggetto in primo piano e lo sfondo.

Il caso di “Red Stove and Flowers” è diverso, in quanto l'affetto, che non è meno intenso e sincero, e il buon umore, si esprimono non già tramite una concordia cromatica, bensì tramite il contrasto tra lo sfondo (la parete nera e il pavimento di legno tra il marrone e il grigio scuro) e il bianco dei fiori nel gran vaso a destra, e del riso, che bolle nella pentola sulla stufa a sinistra (su cui è apposto un nome: *Magic*)⁵. Una scritta in gesso bianco occupa tutta la riga in alto: «May the Future's Happy Hours/Bring you Beans & Rice & Flowers – April 27th, 1955» (67). Il distico è composto, di nuovo, di ottonari trocaici. A livello figurativo si osserva la sproporzione fra la grandezza del vaso e la stufa accostata alla parete, come se l'autrice volesse suggerire la maggiore importanza dei fiori rispetto al cibo⁶. Ma la composizione funziona perché la stufa, con la sua aria dimessa, diffonde un senso di sicurezza domestica e di *calore*, un elemento, in questo caso, più importante del *colore* dei fiori. Una consapevole strategia sinestetica si esplica al meglio in quest'opera. L'idea dell'invitante odore di ciò che si sta cucinando dà assai meglio conto della felicità raccolta nell'ambiente che non il profumo dei fiori.

“Iconotexts” e illustrazione

La raccolta di inediti *Edgar Allan Poe & the Juke-Box* propone una quantità di materiale sulla cui base si potrebbe a lungo continuare il presente discorso. Mi limito, di nuovo, a qualche significativo esempio. Parto da quello, in apparenza, più facile da commentare: l'illustrazione della poesia “Close close all night...” (Bishop 2006, 140). Le sei quartine dattiloscritte sono accompagnate da sei disegni (in uno stile da libro di favole), a sinistra e a destra dei brevi versi. Essi si riferiscono in modo piuttosto ovvio al contenuto verbale: una casa di legno («my compass/still points north/to wooden houses», 140), un'oca («flaxen-headed/younger sons/bring home the goose», 140), un cespuglio («Springs are backward», 140), un contenitore di legno, per raccogliere i prodotti dei campi («cranberries [ripen]/ to drops of blood», 140), un cigno («swans can paddle/icy water», 140), un letto («we'd go to bed, dear, early», 140). Ma, come sempre in Bishop, ogni facilità è apparente: la poesia illustrata dai disegni risale al tardo periodo brasiliano, quando Bishop, stanca della frenetica vita di Rio de Janeiro, sente la nostalgia degli ambienti del Nord America della sua infanzia:

⁵ Si tratta di un esempio della capacità di Bishop di unire l'acutezza dell'“osservazione” alla “simpatia” che non solo ogni essere vivente, ma ogni “oggetto” merita. L'analisi di Thomas Tra-visano (2019) si basa su questo binomio.

⁶ La cifra individuata da Colm Tóibín per sintetizzare l'arte di Bishop è la collaborazione tra *concentration* e *irony* (2015, 1-8).

case di legno, fienili, ragazzini dai capelli biondi, cigni che scivolano su acque gelide. Ma i frammenti di nostalgia, che potrebbero sembrare portatori di un parziale ottimismo, collegato all'ipotesi di migrare "a ritroso", vengono negati dagli ultimi versi; il desiderio di andare presto a coricarsi, per riscaldarsi insieme, è frustrato da un perentorio «never to keep warm» (140).

L'illustrazione a pagina 74 presenta il manoscritto di una poesia, "The Traveller to Rome", stampata a pagina 75. A destra, in basso, Bishop disegna uno spicchio della cupola di San Pietro, non tanto per illustrare i versi in cui accenna al monumento («the sagging historical dome», 74), ma per intensificarne l'evidenza espressiva: il tratto è, in effetti, tra *surrealista* ed *espressionista*⁷. La cupola è aggredita da segnacci neri, che dovrebbero renderla più decrepita di quanto dica il testo verbale. Invece essa si riscatta, conquistando un'evidenza in cui la mole, *ominous*, virtualmente esplosiva, si impone, in un *surplus* di senso rispetto a quanto il testo verbale propone. Analogo discorso vale per la coppia alle pagine 90-91. Il disegno a sinistra è più che un'illustrazione della poesia stampata a destra ("The Owl's Journey"). Il tratto, come nel caso precedente, è volutamente ingenuo: rende bene la *suppleness* del coniglio cavalcato dal gufo, meno bene il profilo del gufo. L'ultimo verso, con uno scarto che, di nuovo, nega ogni ipotesi ottimistica, recita «But the dream has never got any further» (91). Il disegno è completato da una maniacale cornice di segni circolari che lo chiudono ai lati, sottolineando l'impossibile soluzione del viaggio compiuto dai due animali.

L'illustrazione a pagina 52 ci presenta il testo iconico di Bishop più avvincente per chi ami l'espressionismo astratto: il solito foglio di *notebook* a righe è riempito da versi in frammenti, appunti di idee appena abbozzate, parole scritte in modo obliquo. Linee curve circondano gruppi di parole, frecce tentano di mettere in collegamento frammenti diversi, macchie di inchiostro rendono difficile l'orientamento all'interno di un labirinto di vari segni. Correzioni negano ma non cancellano; numeri romani senza referente alludono a un insieme che non trova sistemazione. Si tratta di un affascinante palinsesto, in cui i tratti ad inchiostro si sovrappongono a una rete di segni a matita che si intersecano come in una carta geografica decostruita e lasciata sbiadire sullo sfondo. Tutto è pervaso da un'energia che, appunto, ricorda l'*action painting*, a dimostrazione di quanto, anche nel caso di un'evidente confusione progettuale, la potenza dell'immaginazione di Elizabeth Bishop fosse in grado di "lasciare il segno", di scuotere l'osservatore, mostrando il proprio processo creativo, ancorché irrisolto, "in the making", ovvero nell'ardore di un'epica lotta fra *pars destruens* e *pars construens*.

7 Megan Marshall (2017) sottolinea più volte in Bishop l'interesse per il surrealismo insito nella vita di ogni giorno.

Brazil come “phototext collaborativo”

Prima di classificare *Brazil*, etichettandolo come *phototext* appartenente a una precisa categoria, devo specificare che si tratta di un progetto realizzato per merito della collaborazione tra più menti e competenze. Bishop, affascinata – come abbiamo visto – dalla tecnica e dall'estetica della fotografia, non è autrice tanto del testo verbale quanto dell'apparato illustrativo. Quest'ultimo è dovuto a un'eccellente *équipe* di fotografi professionisti, i cui scatti provengono dall'archivio della rivista *Life* e di altre agenzie, nord-americane e brasiliane. Fra coloro che più hanno contribuito vanno citati Paulo Muniz, Dmitri Kessel e Lisl Steiner, cui si devono quasi la metà delle 81 illustrazioni. Ma Bishop non è nemmeno autrice di tutto l'aspetto verbale del reportage. Alcune delle fotografie più importanti, infatti, sono commentate dalle osservazioni di un giornalista/saggista destinato a chiara fama: Walter Karp. I commenti di Karp sono definiti addirittura «picture essays» (Bishop 1962, 7): si vedano, per esempio, quelli a pagina 47, 59, 89⁸. Bishop ha di certo partecipato alla scelta delle fotografie (e delle poche stampe, oltre, ovviamente, della stupenda mappa del 1502: 27)⁹ e ha approvato le didascalie di cui sono corredate. Il testo verbale e quello iconico, quindi, sono cresciuti all'unisono, ognuno rispettando i codici dell'altro, senza invasioni di campo e, soprattutto, senza protagonismi. Anzi, il testo verbale va lodato particolarmente per essere riuscito a trovare un tono discorsivo, una retorica mai sopra le righe, per giungere a un risultato convincente, fra il divulgativo, l'aneddotico e lo specialistico. Si tratta, insomma, di un perfetto esempio di quanto Bishop padroneggiasse anche l'arte della prosa e il genere saggistico.

La scrittura di Bishop non fa quasi mai riferimento diretto alle illustrazioni, ma procede ben sapendo che chi legge “vede” le fotografie, “gode” dell'apparato iconografico, si allontana, se vuole, dalla lettura; il suo testo procede in modo nitido e lineare, sicché il lettore possa riprendere le fila del discorso dopo ogni “distrazione”. È difficile dire quali, fra i dieci capitoli, siano meglio riusciti in questo senso. In generale si può affermare che l'intento è sistematico: vengono trattate la geografia, la storia dell'esplorazione, la storia recente, la politica, la realtà sociale; ma poi ci sono gli aneddoti, le leggende, il folklore, i ritratti dei personaggi, sia quelli per i quali il volume fornisce anche un ritratto fotografico,

8 Purtroppo, Walter Karp (1934-1989) era, all'epoca, in una fase iniziale dell'elaborazione del suo pensiero politico. Qualche anno dopo il suo contributo avrebbe arricchito *Brazil* in modo che è difficile sopravvalutare.

9 Bishop aveva certo meditato sui versi di Charles Baudelaire, dalla poesia “Le Voyage”: «Pour l'enfants amoureux de cartes et d'estampes/l'univers est égal à son vast appétit/ Ah que le monde est grand à la clarté des lampes!/ Aux yeux du souvenir que le monde est petit!» (1868: 344).

sia quelli per i quali viene fornito solo il testo scritto. La sistematicità si esprime in una prosa limpida, anche nelle sezioni che avrebbero potuto risultare noiose. Il settimo capitolo, dedicato alle arti, sorprendentemente, è quasi del tutto privo di fotografie; la prosa di Bishop si fa allora più incisiva e *visiva* che mai, con un'intenzione di supplenza che non sfugge al lettore più accorto.

Un esempio paradigmatico di intersemiosi è costituito dalla grande fotografia a colori, in cui, sopra un titolo a caratteri cubitali ("A Culture Stirred by a New Confidence") si legge la didascalia «On a balcony in Rio, the late composer Heitor Villa-Lobos experiments with the sounds of a native percussion instrument» (105). Il breve commento di Walter Karp avrebbe dovuto essere, per quanto sintetico, meglio sviluppato. Ma, nella pagina precedente, Bishop aveva anticipato il discorso sulla collaborazione tra le arti citando l'importanza storica della figura di Mário de Andrade: «He was interested in music, folk art, poetry and prose, and almost everything in the country's contemporary artistic life continues to benefit from his influence» (104). L'ammirazione riflette l'intrinseca vocazione molteplice di un'artista come Bishop: la musica brasiliana, la cui intersezione con la poesia è più forte che in altre tradizioni culturali, non poteva lasciarla indifferente.

L'acuto interesse per l'arte della fotografia, l'emozione nei confronti delle fotografie storiche, che contengono una narrazione e documentano dei "fatti", hanno come conseguenza che Bishop non si accontenti dell'apparato iconografico, con cui, come s'è visto, dialoga di continuo, intrecciandosi col testo verbale. Bishop non resiste alla tentazione di trasferire la fotografia dallo statuto di collaboratore (pur sempre esterno) nell'emissione del messaggio, al ruolo di contenuto del messaggio stesso. Questo procedimento ha come caso emblematico un passo di pagina 44, su cui vale la pena soffermarsi, in chiusura del nostro discorso. La scrittrice fornisce al lettore una riflessione sul Brasile, mentre commenta una fotografia del 1876. Si tratta di una foto scattata alle cascate del Niagara, durante i festeggiamenti per la visita *in loco* dell'Imperatore Dom Pedro II:

There is something sad, even tragic about this foreign-looking group paying the conventional visit to the conventional "sights" and having its picture taken. The situation is somehow symbolic of the late 19th century Brazil. The eagerly grasped-at foreign influences, the attempt to adopt the inappropriate and the neglect or ignorance of resources at home [...] Nevertheless, it was during Dom Pedro's long reign that Brazil's material expansion really began (Bishop 1962, 44-45).

La foto, come si vede, non viene descritta tramite un'ecfrasi esauriente: si preferisce sottolineare la strana atmosfera di *dis-placement* che essa rivela, nonostante le convenzioni del *tour* tardo ottocentesco, per passare subito all'interpre-

tazione di cosa la foto dice, aldilà del suo aspetto di mero documento visivo. Paradossalmente, al centro della pagina che contiene questo passo non c'è la foto di cui si parla ma una stampa coeva, che illustra un altro momento del viaggio dell'augusto personaggio. Ennesima prova dell'intelligente struttura dell'intera opera, grazie alla riuscita interazione fra i contributi dei diversi "autori".

Opere citate

- Anastácio Guerra, S. (1999): *O jogo das imagens no universo da criação de Elizabeth Bishop*. São Paulo: Annablume.
- Baudelaire, C. (1868): *Les fleurs du mal*. 1857. Paris: Michel Lévy.
- Benton, W. (1996): Introduction. In Bishop, E. *Exchanging Hats*. W. Benton (Ed.). New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Bishop, E. (1983): *The Complete Poems 1927-1979*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Bishop, E. (1962): *Brazil*. New York: Time Incorporated.
- Bishop, E. (1996): *Exchanging Hats*. W. Benton (Ed.). New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Bishop, E. (2006): *Edgar Allan Poe & the Juke-Box*. A. Quinn (Ed.). Manchester: Carcanet.
- Marshall, M. (2017): *Elizabeth Bishop: A Miracle for Breakfast*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Post, J. F.S. (2022): *Elizabeth Bishop: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University.
- Potter, K. (2023): *Poetics of the Migrant. Migrant Literature and the Poetics of Motion*. Edinburgh: Edinburgh University.
- Tóibín, C. (2015): *On Elizabeth Bishop*. Princeton: Princeton University.
- Travisano, Th. (2019): *Love Unknown: The Life and Worlds of Elizabeth Bishop*. New York: Viking Penguin.