

Èkphrasis urbana e sguardo poetico: la Roma 'antigoethiana di Rafael Alberti

Laura Carlevaris
Giovanna Spadafora

Abstract

L'opera di Rafael Alberti (1902-1999), artista visivo e poeta andaluso, si muove su un terreno dove visuale, verbale e recitazione non trovano una decisa demarcazione, in una sintesi delle espressioni artistiche che sembra interpretare pienamente le aspirazioni del Novecento d'avanguardia. La ricerca, che qui si presenta nelle sue fasi di avvio, mira a ricomporre l'immagine che Alberti ci offre della città di Roma, luogo nel quale ha trascorso 14 dei 40 anni vissuti come esule. La città che emerge dalle sue parole è una città amata e temuta, nella quale la vita appare a tal punto stratificata da arrivare a volte a respingere il camminante, il viandante, colui che, non essendo propriamente un turista, ne frequenta le strade. Il progetto propone un itinerario attraverso le poesie della raccolta *Roma, peligro para caminantes* [Roma, pericolo per i viandanti, Alberti 2000]; le tappe del percorso sono rappresentate dai luoghi descritti, presentati in una sintesi attuata attraverso immagini fotografiche e frammenti di video che supportano visivamente la recitazione del testo poetico in italiano e la lettura dello stesso nella lingua di origine, lo spagnolo. Un percorso, quindi, che intende ricostruire la sintesi "liricografica" così cara al poeta, nella convinzione che, come scrive Loretta Frattale, quella di Alberti sia "memorabile e policlebrata poesia letteraria" e, al contempo, "smagliante e molto personale poesia dipinta".

Parole chiave

Rafael Alberti, Roma, èkphrasis urbana, poesia, liricografia, voce recitante.



A large, expressive handwritten signature in black ink, reading 'Rafael Alberti' followed by a stylized 'F' and the year '69'.

Firma di Rafael Alberti,
Roma 1969.

"Si la voz se sintiera con los ojos
¡ay, cómo te vería!"
Pedro Salinas 1936

L'immagine della città di Roma viene restituita, in questo contributo, attraverso le parole e i versi di un artista che si muove su un terreno dove visuale, verbale e recitazione non trovano una decisa demarcazione, dove espressioni artistiche diverse convivono in una modalità di correlazione nella quale il Novecento sembra rispecchiarsi perfettamente.

La città che emerge dalle parole di Rafael Alberti (1902-1999), artista andaluso che ha speso quasi 40 anni come esule, 14 dei quali trascorsi a Roma, è una città al contempo amata e temuta, una città nella quale la vita appare a tal punto stratificata da arrivare a volte a respingere il "*pelegrino*", il viandante, colui che, non essendo propriamente un turista, ne frequenta spazi urbani e strade (fig. 1).

Coetaneo e amico personale di Federico García Lorca (1898-1936), di Salvador Dalí (1904-1989), di Pablo Picasso (1881-1973) e di molti altri artisti del Novecento spagnolo, Alberti è stato uno dei rappresentanti di quella che viene definita la 'Generazione del '27', unita dall'età, dall'amore per l'arte e dal rifiuto nei confronti degli sconvolgimenti politici che hanno avuto esito nel lungo periodo della guerra civile e della dittatura franchista [1]. La figura di Alberti è qui proposta nello spessore caratteristico della sua opera che, come scrive Loretta Frattale [Frattale 2018, p. 9], è "memorabile e policlebrata poesia letteraria" e al contempo "smagliante e molto personale poesia dipinta", tanto che il poeta stesso la definirà "*liricografia*", termine nel quale intende comprendere parola e disegno, "prodotto intermediale, in quanto composizione verbografica ove le due componenti costituiscono un



Fig. 1. Rafael Alberti nel suo quartiere. Roma 1976 (fotografia: da Alberti 1976).

ensemble sincronico e inscindibile e sono, dunque, percepite simultaneamente" [Assumma 2021, p. 166].

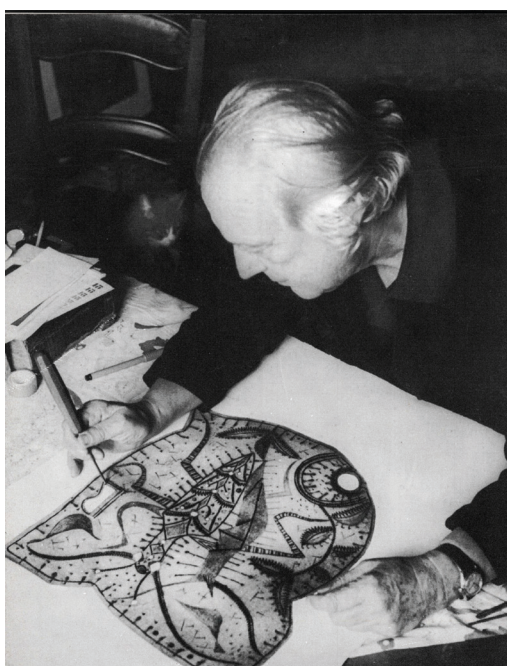
È alla stessa Frattale che si deve l'aver associato il concetto di *èkphrasis* al lavoro di Alberti, in un importante studio del 2018 in cui definisce gli aspetti che ricompongono la "multimedialità" dell'ispirazione nell'opera dell'artista, in particolare a proposito dell'opera *A la pintura* [Frattale 2018, pp. 89 e ss.].

Rafael Alberti tra immagine e parola

Nel 1917, Rafael Alberti si trasferisce dalla sua città natale a Madrid. Nella capitale spagnola conferma la sua attitudine per la pittura: disegna, dipinge, gira musei e collezioni per replicare opere d'arte e completare un percorso di formazione fondamentalmente autonomo e tutto rivolto all'arte figurativa [Frattale 2010, p. 11]. A partire dalla metà degli anni Venti, l'attività artistica di Alberti passa da un ambito prevalentemente figurativo a una produzione letteraria e lirica. Cercando di spiegare questo momento, Alberti dirà, molto più tardi, che la sua insoddisfazione per la pittura rappresentava un sintomo: "lo desideravo dipingere le parole; quello che mancava alla pittura era la parola, e la parola l'ho trovata a poco a poco, rivolgendomi alla poesia" [Bayo 1974, p. 30].

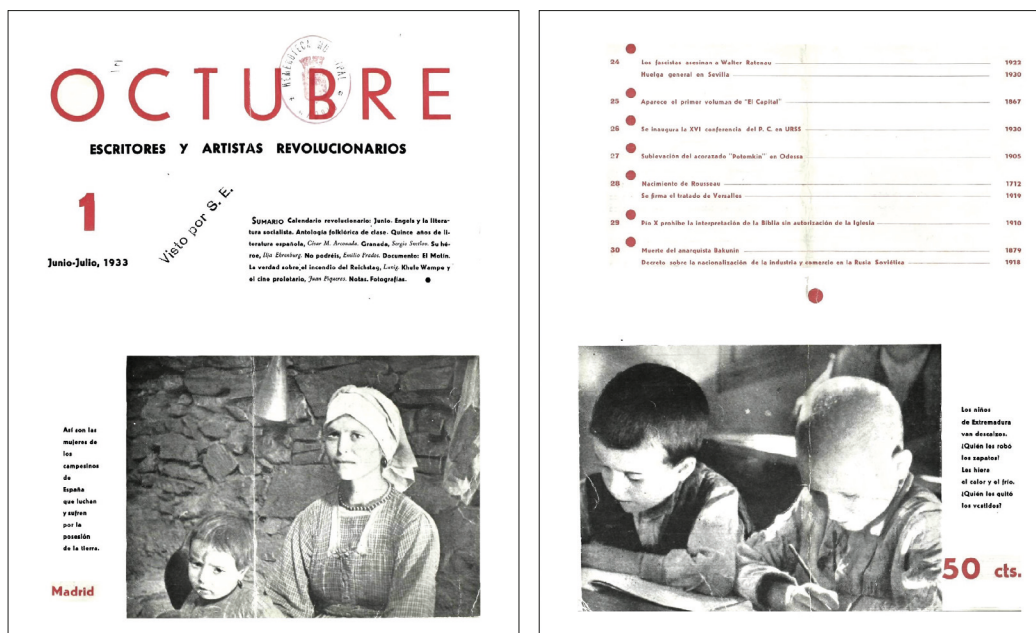
Pur riconoscendosi come poeta, Alberti non abbandonerà mai una relazione intima e decisamente fertile tra il potere comunicativo delle immagini (figg. 2, 3) e la componente testuale dell'espressione scritta e, anche, della voce recitata: il rapporto dell'artista con le forme dell'espressione visiva e con la fascinazione per il mondo della grafica resterà vivo lungo tutto il corso della sua vita, così come la sua spiccata propensione per uno stretto rapporto tra visuale e verbale, arrivando ad unirli in forme complesse di integrazione tra immagine e testo.

Già nel 1933 l'artista aveva avviato, con Maria Teresa León Goyri, sua compagna di vita, la pubblicazione di una rivista a carattere politico di orientamento comunista e filosovietico. Pur non avendo una veste editoriale caratterizzata da una peculiare propensione per la grafica, la rivista pubblica, a fianco di testi e poesie connotate da una scelta politica forte,



Figg. 2, 3. Rafael Alberti, incisore. Roma 1976 (fotografie: da Alberti 1976).

Fig. 4. Rivista *Octubre*.
Escritores y artistas revolucionarios, n. 1, 1933.
A sinistra: copertina; a
destra: ultima pagina
(indice).



fotografie e immagini dall'intenso valore espressivo, che richiedono, in una Spagna che si avviava alla guerra civile che avrebbe preceduto la dittatura franchista, un indubbio coraggio (fig. 4).

Della rivista Alberti risulta direttore; il titolo scelto, *Octubre* – sottotitolo: *Escritores y artistas revolucionarios* – viene evocativamente pubblicato in rosso, unico colore di una impaginazione semplice, basata prevalentemente sul bianco e nero [2].

Alberti si era accostato al mondo delle pubblicazioni politiche e avanguardiste fin dall'invio di una poesia (non pubblicata) alla rivista *Ultra* (fig. 5). In seguito, nel corso delle loro lunghe vite professionali, il poeta e Maria Teresa León daranno vita a diverse altre riviste: si tratta di strumenti di taglio prevalentemente letterario e politico ma che, per il fatto stesso di presentarsi

Fig. 5. Rivista *Ultra*. A
destra: copertina del n.
7, anno I, 1921; a sinistra:
copertina del n. 19, anno
I, 1921.



in forma di rivista, testimoniano la stretta vicinanza dei due artisti al mondo dell'editoria e della grafica, ambito che gioca sulla composizione di materiali visivi e testi, immagini e parole e che, nel corso del Novecento, rimanda immediatamente alle correnti artistiche di avanguardia. Delle parole, Alberti, fin dall'infanzia, coglie il fondamentale valore comunicativo, che si esercita anche sul piano grafico: le stesse lettere dell'alfabeto avevano sempre esercitato su di lui un fascino non legato al solo valore sonoro e auditivo, ma anche e prevalentemente visuale, come egli stesso riconosce nel suo *El alborado perdido* [Alberti 2010]. Questa sensibilità per

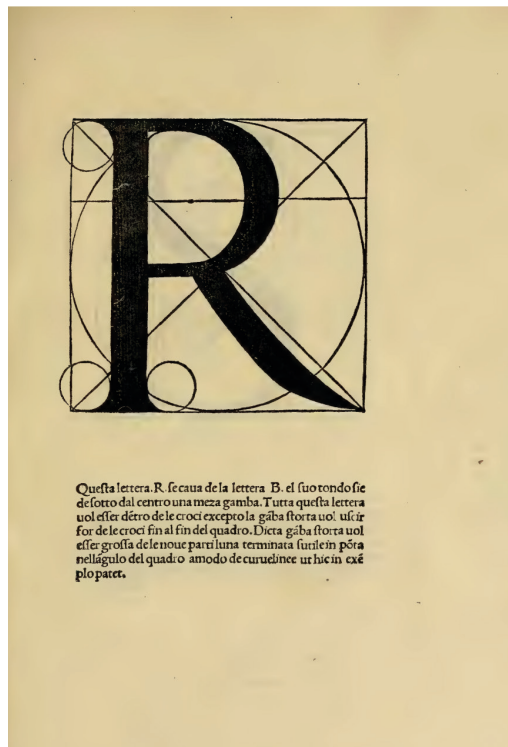


Fig. 6. Luca Pacioli, *Divina proportione*, 1509, Venetia: A. Paganius Paganinus. Pagine relative alla costruzione delle lettere 'R' e 'A'.

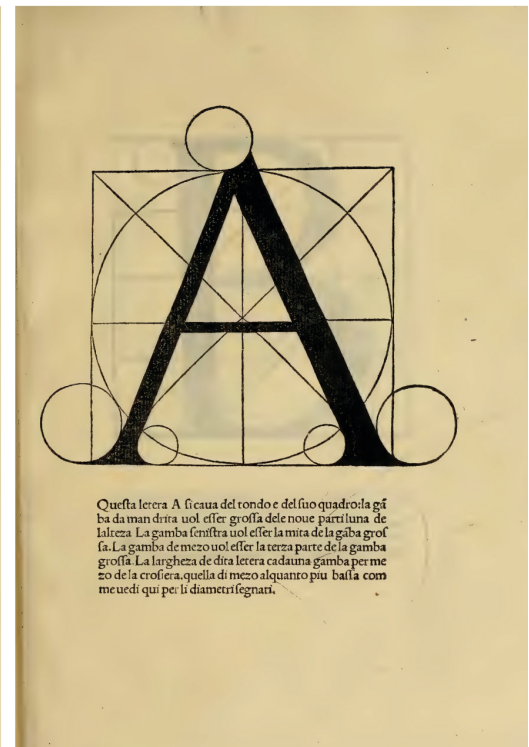
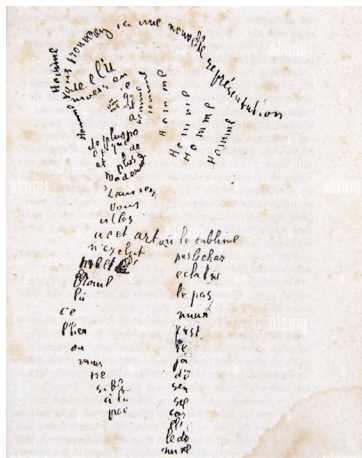


Fig. 7. Rafael Alberti, Lettere 'R' e 'A' (da Alberti 1972).



Fig. 8. Guillaume Apollinaire, *Cavallo*. Calligramma.

Fig. 9. Rafael Alberti, *Lincografia*. Litografia.



uno strettissimo legame tra forma e suono, immagine e testo in relazione alle lettere dell'alfabeto troverà infine un riscontro proprio nel periodo del soggiorno romano dell'artista, che, tra il 1967 e il 1972, darà vita a una serie di incisioni dall'esplicito titolo *Il lirismo dell'Alfabeto* [3], la cui ispirazione sembra essergli derivata dall'opportunità di osservare da vicino il *De divina proportione* di Luca Pacioli, per la cui riedizione aveva composto, nel periodo di esilio argentino, un sonetto [cfr. Frattale 2018, pp. 99-101] (figg. 6, 7).

La vena pittorica di Alberti, presto passata in secondo piano a fronte dell'ispirazione poetica, non si spegne, ma si trasforma presto in qualcosa di molto vicino alla poesia calligrafica di Guillaume Apollinaire (1880-1918) (fig. 8), un tutt'uno testo-immagine che non ha senso cercare di districare, dove la parola è forma e il suono si fa immagine.

Se già in precedenza Alberti aveva sperimentato a fondo quelle che lui stesso definisce 'liricografie' (fig. 9) – poemi "in cui versi e disegni si intersecano in una stessa superficie contagiandosi reciprocamente" – è a Roma che giunge a compimento "il bipolarismo perfetto tra poesia letteraria e poesia grafica" [Frattale 2015, p. 17].

Rafael Alberti e Roma

Alberti si trova costretto a lasciare la Spagna in quello stesso 1939 che culminerà con l'assassinio del suo amico Federico García Lorca: inizia così l'esilio volontario dell'artista e della sua compagna, prima a Parigi, poi, dal 1940, in Argentina. Nel 1963 Rafael e Maria Teresa si trasferiscono, sempre da esuli, a Roma dove si fermeranno per 14 anni, un lungo periodo in cui il mondo di relazioni artistiche e di amicizie personali di Alberti incrocerà letterati come Pier Paolo Pasolini, Vittorio Bodini (che sarà anche suo traduttore verso l'italiano), Alberto Moravia, e anche artisti figurativi, tra i quali Renato Guttuso, Aligi Sassu, Corrado Cagli, Umberto Mastroianni. È anche il periodo in cui Alberti stringerà una duratura amicizia con Pablo Picasso, che raggiungerà spesso ad Antibes e al quale dedicherà diverse composizioni [cfr. Frattale 2015, pp. 25-29]. In questo periodo l'artista scrive e, parallelamente, sperimenta tecniche e strumenti grafici, esponendo in mostre e gallerie.

Anche la recitazione assume un ruolo importante in questo periodo, durante il quale Rafael e il suo amico Ignazio Delogu tengono recital poetici girando per l'Italia [Delogu 2010, pp. 256-258].

Un'opera, in particolare, caratterizza il periodo romano della vita di Alberti. Si tratta di un'importante raccolta di poesie dal titolo *Roma, peligro para caminantes* [Alberti 2000], tradotto come *Roma, pericolo per i viandanti*.

Le poesie di questa raccolta abbandonano il grafismo di altre sue opere precedenti e successive, pur mantenendo uno strettissimo rapporto tra testo e immagine, un'immagine, in questo caso, strettamente legata allo sguardo. Lo sguardo di Alberti, innamorato e intimo, è uno sguardo crudo, realista, privo di qualsiasi volontà di edulcorazione. La Roma del poeta è una Roma viva, e per questo sporca, rumorosa, a tratti violenta, spesso pericolosa.

La città che emerge poesia dopo poesia, al contempo vera e venata di surrealismo [4], deserta e sovraffollata, sembra quasi anticipare lo spazio in cui, pochi anni dopo, si muoverà l'operatore della pressa per il macero dei libri di una *Solitudine troppo rumorosa* [5], opera di un autore geograficamente lontano da Alberti, quale il ceco Bohumil Hrabal (1914-1997), forse, anche lui, esule, sia pure in patria, e spesso vicino a quella stessa tendenza surrealista che si intravede e si intralegge spesso nell'opera di Alberti.

Come la Praga di Hrabal e di tanta letteratura ceca [cfr. Ripellino 2014], anche la Roma di Alberti è popolata di esseri viventi – e frequentemente “orinanti” [Alberti 2000, *Se prohíbe hacer aguas*, p. 36] – ma anche di fantasmi, che rendono a volte inospitale lo spazio urbano fino a doverne fuggire per rintanarsi in casa. Tra questi fantasmi, uno, amico e compagno, risulta più presente di altri: si tratta di Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863), la cui opera influenza senz'altro fortemente l'Alberti dei vagabondaggi romani e trova spazio nella sua opera.

La città che emerge dalla raccolta è stata definita da Vittorio Bodini “la Roma [...] antiufficiale e anti monumentale, più antigoethiana che si possa immaginare” [cfr. Alberti 2000, p. 14]; si tratta di una città, forse perché girata senza meta, forse perché spesso frequentata di notte, più vicina all'immagine Seicentesca che emerge dai tanti racconti di faide tra Spagnoli e Francesi e di risse notturne. Si tratta, però, anche della Roma coeva, la città paralizzata e deserta, svuotata dal clima di terrore legato alla lotta armata e a quel periodo che sarà definito, a seguito del film di Margarethe Von Trotta, degli “anni di piombo” [6].

Un racconto della città

“Questo è un libro della strada, delle due rive del Tevere” (figg. 10, 11). Così si apre la prefazione al libro di poesie *Roma, pericolo per i viandanti*, nel quale il racconto della città si snoda attraverso la descrizione della vita che vi si svolge, con uno sguardo rivolto ai suoi abitanti, uomini e animali, a tutto ciò che producono, perdono, scartano, eliminano in una narrazione per opposti: suoni e silenzi, caos e deserto, velocità e lentezza, giorno e notte, piccolo e grande. Strade difficili da percorrere – “apri cento occhi, le pupille affina, schiavo soltanto dei suoi pavimenti: [Alberti 2000, *Roma, pericolo per i viandanti*, p. 33] – che inchiodano lo sguardo a terra, sul selciato che raccoglie le tracce di questa vita brulicante e chiassosa mentre, di contro, l'architettura monumentale resta sullo sfondo, contrappunto solenne ma che improvvisamente si trasforma anch'essa in corpo vivo, capace di ‘ingerire’ e ‘triturare’ il viandante: “Roma però t'ingoia, t'impastoia, t'inghiotte nella salda architettura” [Alberti 2000, *Che fare?*, p. 65].

Attraverso le sue parole si snodano spazi diversi e inaspettati – “Mi dilato o assottiglio per vie e piazze [Alberti 2000, *Monserato*, 20, p. 19]” –, in un girovagare senza meta tra suoni e odori pungenti, ma con lo sguardo disincantato di chi non è in città da turista ma è, in

Fig. 10. Roma, Palazzo Podocataro, via Monserrato 20, prima residenza romana della famiglia Alberti. Cortile (Roma, Biblioteca Hertziana, GFNM 1267, timbro n. 256949).



Fig. 11. Roma, via Garibaldi. Sulla sinistra, il civico 88, seconda residenza romana della famiglia Alberti (Roma, Biblioteca Hertziana, Foto Fichera, timbro n. 251078).



qualche misura, costretto a viverci. Roma è anche una città che si vuole percorrere per possederla, di giorno e di notte e attraverso i colori delle stagioni: "Autunno a Roma. L'oro delle foglie degli alberi va incontro alla tinta dorata dei palazzi" [Alberti 2000, p. 99, I]. È il racconto di un corpo nel corpo della città.

Il progetto sperimentale che qui si presenta è una sorta di *èkphrasis* inversa, che restituisce oggetti, spazi, visioni in cui può aver preso forma il testo poetico, restituendo l'unitarietà lirico-visiva-sonora della sua interpretazione di Roma. Un linguaggio si traduce in un altro, ma le immagini non illustrano; dialogano liberamente con il testo senza vincolarsi a una funzione didascalica. Il bianco e nero fotografico si rivela congeniale alla trascrizione perché, come scrive Roland Barthes, "La Fotografia non è una 'copia' del reale ma una emanazione del reale passato, una magia, non un'arte" [Barthes 1980, p. 89], che attesta "che ciò che vedo è effettivamente stato" [Barthes 1980, p. 83]. La sua definizione di '*punctum*' – "Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)" [Barthes 1980, p. 28] – è quella che ha guidato, sul filo di una possibile analogia tra immagine e realtà del testo poetico, la struttura di questo percorso.

I versi necessitano di un'attività ermeneutica e la scelta delle immagini concorre a definire una visione, che tuttavia non cristallizza un brano di realtà, ma rappresenta solo uno degli sguardi che possono essere rivolti alla Roma di Alberti.

Ogni città ha le sue innumerevoli storie, alcune raccontano le trasformazioni materiali, quelle che riguardano le modifiche degli spazi; altre raccontano il vissuto, il complesso di eventi immateriali che in quegli spazi si svolge e che da quegli spazi inevitabilmente è influenzato. Nel progetto, sia i versi delle poesie di Alberti sia le fotografie narrano la città ciascuna con i propri mezzi espressivi. La lettura, attività ricostruttiva che interagisce con la visione interiore, porta ad immaginare i luoghi attraverso le parole, a percepirne, quasi, gli odori, e rievocarne i suoni; analogamente, guardare una immagine fotografica innesca un gemmare di pensieri e di sensazioni. Immagini e testi insieme risuonano, rafforzandosi reciprocamente nel potere suggestivo.

Ma la poesia non può che ricevere un arricchimento dall'espressività dell'interpretazione: le dimensioni uditive e performative, delle quali Ezra Pound sottolineava l'importanza in relazione alla poesia [7], permettono un abbandono dell'intervento attivo che garantisce un'interiorizzazione ancora maggiore, facilitando quella che potremmo definire 'ricostruzione ecfrastica' personale. Per questa ragione nel progetto è stata aggiunta una voce narrante – è il *corpo* che ritorna attraverso la "*le grain de la voix*" [Barthes 1981] –, e così le espressioni artistiche care ad Alberti si completano e si integrano, per offrire un racconto della sua Roma. Il risultato è un'opera aperta: solo uno dei tanti racconti – attraverso la voce e la fotografia – che le parole scritte potrebbero evocare. Ciò che tiene insieme il tutto è l'occhio del *caminante* che non è solo turista, non è solo un espatriato costretto a vivere in un altrove, non è presenza radicata, ma neanche estranea. Con il *caminante* interagiscono l'intrico di vie e piazze del centro storico, i frammenti di città che consentono anche di proporre un itinerario per percorrere i luoghi narrati e di guardarli con gli occhi di Rafael Alberti.

Progetto di un itinerario tra parole, voce, immagini

L'itinerario poetico dedicato da Alberti a Roma e i suoi stessi spostamenti per le strade della città sono qui riproposti in forma multimediale, attraverso l'ascolto della voce dell'attrice Silvia Luzzi [8] che legge le poesie in italiano, mentre una sequenza di immagini selezionate in alcuni repertori dell'epoca [9] scorre a fianco del testo in lingua originale. Lo stesso itinerario può anche essere esperito fisicamente, addentrandosi nei vicoli e nelle piazze della città accompagnati dal solo suono della voce recitante, cercando di sovrapporre all'immagine del presente le suggestioni visive, sonore e atmosferiche percepite dal poeta nel suo girovagare. In questa fase di avvio, il progetto si è concentrato sulla narrazione ecfrastica di quattro poesie: *Monserato*, 20; *Roma, pericolo per i viandanti*; *Campo de' Fiori*, *Si proibisce di buttare immondezze*. Ciascuna si rivela attraverso la



1 MONSERRATO, 20



3 CAMPO DE' FIORI



5 È PROIBITO PISCIARE



2 ROMA, PERICOLO PER I VIANDANTI



4 È PROIBITO BUTTARE IMMONDEZZE



6 PASQUINATA



Fig. 12. In alto: individuazione delle prime 6 tappe dell'itinerario proposto (base: cartografia IGM 1949, dettaglio; elaborazione grafica E. Tortora); in basso: QR codes per l'accesso ai contenuti multimediali (elaborazione grafica e multimediale E. Tortora).

'grain de la voix', uno scorrere di immagini e video e la trascrizione del testo in spagnolo. Per altre due poesie (*Pasquinata*; *È proibito pisciare*), al momento, l'immagine dall'alto della città di Roma e la statua di Pasquino fanno da sfondo fisso alla voce recitante.

L'accesso ai contenuti multimediali si attiva inquadrando il QR code che corrisponde ai luoghi evocati dal poeta, indicati all'interno di uno stralcio della pianta del centro storico di Roma (fig. 12). La pianta, estrapolata dalla cartografia dell'IGM del 1949, è stata selezionata perché non fossero presenti sostanziali differenze rispetto alla città coeva al testo poetico.

Il percorso – attualmente limitato al cosiddetto 'quartiere degli spagnoli' – segue, laddove possibile, la successione data da Alberti alle poesie della raccolta. Esistono comunque luoghi ricordati in due o più poesie o temi che si ripetono più volte: ciò rende comunque

la progressione delle tappe alquanto libera, peraltro in analogia con il modo errante di spostarsi per Roma che sembra essere connaturato allo sguardo di Alberti su questa città. Ricordiamo che la prima residenza della famiglia Alberti (Rafael, María Teresa León Goyri e la figlia Aitana) a Roma è stata nei pressi di Campo de' Fiori: da questa zona, dunque, il percorso si snoda arrivando a Trastevere, dove Alberti sposterà la sua residenza in via Garibaldi, al numero 88.

1. Monserrato, 20 [Alberti 2000, pp. 18-22]. *Il palazzo Podocatarsi*.

Nei primi anni del soggiorno romano, Alberti e la famiglia risiedono in quello che viene detto 'quartiere degli spagnoli', al numero 20 di via Monserrato, in un appartamento all'interno dello splendido palazzo Podocatarsi Corsini, fatto realizzare alla fine del Quattrocento da monsignor Ludovico Podocataro, già medico di Innocenzo VIII e in seguito medico e segretario di Alessandro VI, divenuto cardinale nel 1500. Passato in eredità al nipote di Ludovico, Livio, l'edificio ospitava un'importante collezione di arte romana che con gli anni e i successivi passaggi di proprietà è andata in gran parte dispersa. Lo stesso Livio chiamò Perin del Vaga e altri artisti ad affrescare i saloni del palazzo, realizzando il ciclo di dipinti sulla vita di Ignazio di Loyola (1491-1556) che vi aveva soggiornato e che Alberti ricorda nelle sue liriche, unitamente a figure mitologiche appartenenti alla collezione.

Così Alberti descrive il palazzo: "Cortile-giardino con una bella ninfa nel fondo, scala fitta di bassorilievi – atleti, dei marini, danzatrici... – che mi guardavano nel salire e scendere gli scalini alti e disuguali. Il mio appartamento era al terzo piano, il più ammodernato, con una terrazza sulla quale potevamo appena affacciarsi per non macchiarci della pioggia di fuliggine che scendeva dai fumaio vicini. Ma vivere lì, in quel piccolo palazzo, era affascinante. Mi basta ricordare ora che per il primo piano era passato Sant'Ignazio di Loyola, essendo rammemorati i primi episodi fondamentali della Compagnia del Gesù in un dipinto che copriva gli alti marmi della sala dove sicuramente era stata la cappella" [Alberti 2000, Prefazione, p. 11]. Il palazzo è ricordato in due poesie della raccolta, quella di apertura dal titolo *Monserrato*, 20, e *Campo de' Fiori* [Alberti 2000, *Monserrato*, 20, pp. 18-22; *Campo de' Fiori*, p. 40].

2. Roma, pericolo per i viandanti [Alberti 2000, p. 33]. *Trastevere*.

Dopo un periodo passato in via Monserrato, la famiglia si sposta in via Garibaldi, dove Alberti termina le poesie contenute in *Roma, peligro para caminantes*. 'Pericolo per il viandante' sì, – spiega Alberti – non solo perché in questo quartiere la paura di un poeta pedone fosse ancora più grande, dovuta al fatto che per la strettezza il delirio automobilistico dei romani mozza il fiato, ma perché il suo irresistibile fascino diventa più piacevole, cioè, più pericolosa la maniera di perdere tempo – l'esaltato vagare senza far niente – per le sue piazze e vicoli popolari, pieni di una grazia infinita" [Alberti 2000, Prefazione, p. 13]. Per i vicoli di Trastevere Alberti gira con l'amico Vittorio Bodini [10], traduttore verso l'italiano delle sue poesie, e con Antonella "la sua [di Bodini] florida moglie dalla bella aria moresca" [Alberti 2000, Prefazione, p. 13]. Di Trastevere viene ricordato anche il suono delle campane: l'evocazione di suoni e rumori completa, unitamente a rime e immagini, quella "multimedialità" segnalata da Frattale [Frattale 2018, pp. 89 e ss.] e che questo progetto mira a ricomporre, sia pure in maniera del tutto parziale.

3. Campo de' Fiori [Alberti 2000, p. 40]. *La piazza, la statua di Giordano Bruno, il mercato*.

I richiami alla piazza che è polo e anima del quartiere dove Alberti risiede nel suo primo periodo romano sono molti. Lo spazio urbano e il mercato si fondono in un insieme di voci, colori, odori e incombenti, onnipresente, la figura di Giordano Bruno.

Nella zona, un altro incontro frequente diventa centrale per Alberti, a sottolineare una certa vocazione surreale: si tratta di Giuseppe Gioacchino Belli, figura ispiratrice con la quale il poeta si confronta: "non con l'ombra [...] ma con lo stesso poeta in persona, giacché la sua presenza era reale, veridica, in tutto quello ch'io vedevo e sentivo, tanto lì quanto più tardi nel cuore di Trastevere, dove mi trasferii" [Alberti 2000, Prefazione, p. 12]. Belli diventa così guida e riferimento per il poeta nei suoi vagabondaggi romani. Nelle sue parole trova conferma della sua personale immagine di una città tutt'altro che aulica e a lui dedica dieci sonetti della raccolta.

4. Si proibisce di buttare immondezze [Alberti 2000, p. 52]. *Le targhe marmoree*.

A Roma sembrano essere rimaste ancora oggi 67 targhe marmoree che riportano il divieto di gettare rifiuti. Le targhe – dette dei ‘mondezzari’ – furono apposte sulle facciate di chiese e palazzi dalla metà del Seicento alla fine del Settecento. La scritta intimava il divieto “di fare il mondezzaro” o di “gettare immondezze”. Molte di queste targhe si trovano proprio nelle strade frequentate da Alberti, in particolare nei rioni Campo Marzio, Ripa e Campitelli [11]. Quella riportata nel collegamento audiovisivo relativo alla poesia *Si proibisce di buttare immondezze* si trova in via dei Cappellari, strada che si diparte proprio da Campo de’ Fiori.

5. Pasquinata [Alberti 2000, p. 60]. *Piazza di Pasquino, la statua*.

Una delle poesie della raccolta è dedicata alla statua parlante, spregiudicata e irriverente del rione Parione.

6. È proibito pisciare [Alberti 2000, p. 37].

Qui la protagonista non è la città, ma in qualche modo, nuovamente, i corpi che in essa si muovono e ne ‘omaggiano’ le pietre con le proprie deiezioni. In una poesia dove la suggestione olfattiva avrebbe potuto prendere il sopravvento, Alberti sceglie di descrivere in maniera irriverente ma anche divertita una consuetudine che, evidentemente, ritiene diffusa a Roma in maniera trasversale, perché, a suo dire, “*quien no las mea, si es que no tiene retención de orina, si es que no ha muerto es que ya está expirando*”.

Crediti e attribuzioni

Le autrici ringraziano Silvia Luzzi, attrice, per la lettura delle poesie. Ringraziano inoltre Michele Giuliani, maestro di batteria e fonico, per la registrazione, ed Elisabetta Tortora, dottoranda presso il Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma Tre, per il montaggio del video.

I testi in spagnolo e in italiano sono tratti da Rafael Alberti, *Roma, pericolo per i viandanti*. A cura di Vittorio Bodini. Firenze, Passigli Editori, 2000 (1ª ed. *Roma, peligro para caminantes*, Roma 1968). La traduzione in italiano è dello stesso Vittorio Bodini. Fonti immagini e video: Le fotografie utilizzate nel video provengono dalla Biblioteca Hertziana - Max-Planck Institute für Kunstgeschichte, Rom; dall’ICCD - Archivio Gabinetto Fotografico Nazionale; dal Getty’s Open Content Program; dall’Archivio storico Ufficio Stampa Roma Capitale. Gli spezzoni di video sono tratti da filmati disponibili in rete: Rai Teche (<https://www.teche.rai.it/>); Roma Ieri Oggi (<https://www.youtube.com/@Romaierioggi/>).

La registrazione è stata realizzata presso la Scuola di musica Music Core, via Famagosta 4A, Roma.

Nella piena condivisione del lavoro, la parte introduttiva va attribuita ad entrambe le autrici; a L. Carlevaris si devono attribuire i paragrafi *Rafael Alberti tra immagine e parola* e *Un racconto della città*; a G. Spadafora i paragrafi *Rafael Alberti e Roma* e *Progetto di un itinerario tra parole, voce, immagini*.

Note

[1] Dopo tre anni di guerra civile (1936-1939) tra sostenitori della Seconda Repubblica Spagnola e nazionalisti guidati dal generale Francisco Franco (1892-1975), quest’ultimo prese il potere nel 1939. La dittatura militare franchista finirà solo nel 1975, con la morte del *Generalísimo de los Ejércitos* o *Caudillo de España*, avvenuta nel 1975. Gli oppositori subirono violenti attacchi e ritorsioni: Federico García Lorca fu ucciso già nel 1939, non appena i militari presero il potere; Rafael Alberti e molti altri furono costretti all’esilio.

[2] Tra gli altri poeti e scrittori che collaborano alla rivista c’è anche Antonio Machado, si veda Funes 2023, p. 21.

[3] Si tratta di una doppia serie di serigrafie, una in bianco e nero, l’altra a colori, dedicate alle lettere dell’alfabeto.

[4] Scrive Ignazio Delogu: “A dir la verità, Rafael si è sempre opposto, non senza qualche ragione, che gli venisse affibbiata la qualifica di surrealista. Ma come negare che molte delle cose che accadevano in quei treni peninsulari erano puro surrealismo?”; si tratta dei treni con i quali Alberti e Delogu giravano l’Italia per fare dei recital di poesia: Delogu 2010, p. 257.

[5] *Una solitudine troppo rumorosa* è stato scritto intorno al 1976, pubblicato nel 1977 in ceco, e tradotto all’estero dal 1980. Il testo, inizialmente scritto in una forma che guardava al verso libero di Guillaume Apollinaire, ha avuto diverse stesure.

[6] Margarethe Von Trotta, *Die bleierne Zeit (Anni di piombo)*, 1981.

[7] “The way to learn the music of verse is to listen to it”: Pound 1991, p. 56.

[8] Le poesie scelte per questa prima sperimentazione, e riportate nel presente contributo mediante collegamenti accessibili tramite QR Code, sono lette e interpretate da Silvia Luzzi. Si veda <https://accademiadelcinema.it/docenti/silvia-luzzi/>.

[9] Per le fonti di immagini e video si vedano i crediti.

[10] Vittorio Bodini (1914-1970), ispanista, traduttore e poeta, fu anche aeropoeta futurista.

[11] L’associazione culturale Info.roma ha creato una mappa per l’individuazione delle “targhe dei mondezzari”: https://www.info.roma.it/monumenti_dettaglio.asp?ID_schede=1171.

Riferimenti bibliografici

- Alberti, R. (1971). *Alla pittura*. Roma: Editori Riuniti (prima ed.: *A la pintura: poema del color y la línea: 1945-1948*, Buenos Aires 1948).
- Alberti, R. (1972). *Il Lirismo dell'Alfabeto*. S.L.: Círculo del Arte.
- Alberti, R. (1976). *Una vita per la poesia, per la libertà, per la Spagna*. Roma: Editori Riuniti.
- Alberti, R. (2000). *Roma, pericolo per i viandanti*. V. Bodini (a cura di). Firenze: Passigli Editori (prima ed.: *Roma, peligro para caminantes*, Roma 1968).
- Alberti, R. (2010). *L'albereto perduto. Primo e secondo libro*. D. Puccini (a cura di). Editori Riuniti University Press. (prima ed.: *La arboleda perdida (libro primero de memorias) y otras prosas*, México dopo il 1938; *La arboleda perdida. Libros I y II de Memorias*, Buenos Aires 1959).
- Assumma, M.C. (2021). Alberti dipinge Lorca. L'immaginario coreutico nell'illustrazione albertiana del *Romancero gitano*. In *InterArtes* [online], n. 1, *Confini*. L. Brignoli, S. Zangrandi (a cura di), pp. 162-190. <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/52e-e22f4-2ce4-46c6-be30-a31ccd4105cf/9+Assumma+.pdf?MOD=AJPERES>.
- Barthes, R. (1986). *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, trad. di L. Lonzi. Torino: Einaudi.
- Bayo, M. (1974). *Sobre Alberti*. Madrid: CVS Ediciones.
- Borras, M.L. (1984). Entrevista. La plástica poética. In *Quimera*, nn. 39-40, pp. 58-65.
- Delogu, I. (2010). Rafael Alberti, italiano, romano e anticolano. In *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari*, vol. 7, pp. 247-259.
- Frattale, L. (2010). Introduzione. In *Alberti 2010*, pp. 7-17.
- Frattale, L. (a cura di). (2015). *Rafael Alberti a Roma. Un poeta tra pittori*. Roma: Editori Riuniti University Press.
- Frattale, L. (2018). *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*. Padova: Cluep.
- Funes, F. (2023). *Rafael Alberti entre España republicana (1941-1942) y Sur (1940-1945). Redes, trayectorias, publicaciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Federico Funes, teseopress.com. DOI: 10.55778/ts310003467.
- Hrabal, B. (2014). *Una solitudine troppo rumorosa*. Torino: Einaudi (prima ed.: *Příliš hlučná samota*, 1977).
- Pacioli, L. *Divina proportione. Opera a tutti gliingegni perspicaci et curiosi necessaria...* M. Antonio Capella eruditiss. recensente: A. Paganus Paganinus Characteribus elegantissimis accuratissime imprimebat. <https://dn790006.ca.archive.org/0/items/divinaproportion00paci/divinaproportion00paci.pdf>.
- Pound, E. (1991). *ABC of Reading*. London-Boston: Faber & Faber.
- Ripellino, A.M. (2014). *Praga magica*. Torino: Einaudi (prima ed. 1973).
- Salinas, P. (2006). *Ragioni d'amore*. V. Nardini (a cura di). Firenze: Passigli Editori (prima ed. *Razón de amor*, 1936).

Autori

Laura Carlevaris, Sapienza Università di Roma, laura.carlevaris@uniroma1.it
Giovanna Spadafora, Università Roma Tre, giovanna.spadafora@uniroma3.it

Per citare questo articolo: Laura Carlevaris, Giovanna Spadafora. (2025). *Èkphrasis urbana e sguardo poetico: la Roma 'antigoethiana' di Rafael Alberti*. In L. Carlevaris et al. (a cura di). *Èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/Èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Atti del 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Milano: FrancoAngeli, pp. 2457-2480. DOI: 10.3280/oa-1430-c883.

Urban *Èkphrasis* and the Poetic Gaze: Rafael Alberti's 'Anti-Goethian' Rome

Laura Carlevaris
Giovanna Spadafora

Abstract

The work Rafael Alberti (1902-1999), Andalusian visual artist, and poet, moves within a realm where the visual, the verbal, and recital intertwine without clear boundaries –creating a synthesis of artistic expressions that seems to fully embody the aspirations of the avant-garde twentieth century.

The research presented here in its initial stages aims to reconstruct the image Alberti offers us of the city of Rome, where he spent 14 of the 40 years he lived in exile. The city that emerges from his words is one both loved and feared, where life appears so layered that it sometimes seems to reject the *caminante* –the wayfarer– someone who, not quite a tourist, walks its streets.

The project proposes an itinerary via the poems in the collection *Roma, peligro para caminantes* [Alberti 2000]. The stops along the way are marked by the places described, presented through a synthesis of photographic images and video fragments that visually support the recitation of the poem in Italian and the transcription in the original Spanish.

A path, therefore, that seeks to reconstruct the "lyrico-graphic" synthesis so dear to the poet, in the belief that, as Loretta Frattale writes, Alberti's work is "memorable and widely celebrated literary poetry" and, at the same time, "radiant and deeply personal painted poetry."

Parole chiave

Rafael Alberti, Roma, urban *èkphrasis*, poetry, lyricography, performing voice.



Rafael Alberti's signature,
Rome 1969.

"Si la voz se sintiera con los ojos
¡ay, cómo te vería!"

Pedro Salinas 1936

The image of the city of Rome is conveyed in this study through the words and verses of an artist who navigates a terrain where the visual, the verbal, and performance intertwine without clear boundaries, a space in which different artistic expressions coexist in a form of correlation that seems to perfectly reflect the spirit of the twentieth century.

From the words of Alberti –an Andalusian artist who spent nearly 40 years in exile, 14 of them in Rome– emerges a city that is at once both loved and feared, a place where life appears so deeply layered that it sometimes repels the '*caminante*', the wanderer, one who is not quite a tourist yet frequents its streets (fig. 1).

A contemporary and personal friend of Federico García Lorca (1898-1936), Salvador Dalí (1904-1989), Pablo Picasso (1881-1973), and many other twentieth century Spanish artists, Alberti was a key figure of the '*Generación del 27*', a group united by age, a love for art, and resistance to the political upheavals that led to the Spanish Civil War and Franco's dictatorship [1].

The figure of Alberti is presented here in the characteristic depth of his work that, as Loretta Frattale notes, is both "memorable and widely celebrated literary poetry" and "dazzling, deeply personal painted poetry" [Frattale 2018, p. 9] so much so that the poet himself termed it "*liricografía*", a fusion of word and image, an "intermedial product where verbal and visual components form a synchronous, inseparable ensemble perceived simultaneously" [Assumma 2021, p. 166].



Fig. 1. Rafael Alberti in his district. Rome 1976 (photo: Alberti 1976).

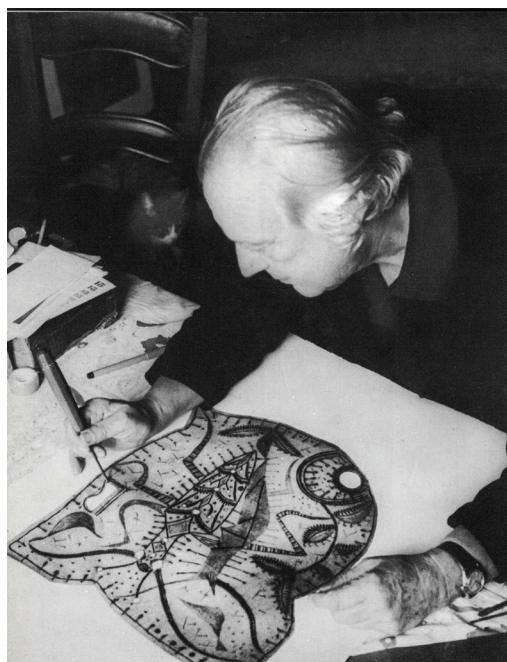
Frattale herself was the first to associate the concept of *ekphrasis* with Alberti's work, particularly in her 2018 study, where she analyzes the aspect that articulates the "multimediality" of his inspiration, especially regarding the work *A la pintura* [Frattale 2018, pp. 89 e ff.].

Rafael Alberti: between image and word

In 1917, Alberti moved from his hometown to Madrid. In the Spanish capital, he nurtured his passion for painting: he drew and painted, and visited museums and collections to replicate works of art and pursue a largely self-directed education focused entirely on figurative art [Frattale 2010, p. 11]. By the mid-1920s, his focus shifted from the figurative to the literary and lyrical. Reflecting on this transition, Alberti later explained: "I wanted to paint words; what painting lacked was the word, and I found it gradually, turning to poetry" [Bayo 1974, p. 30]. Although identifying himself primarily as a poet, Alberti never abandoned the intimate and decidedly fertile relationship between the communicative power of images (figs. 2, 3) and the textual component of the written expression –as well as the spoken voice. His engagement with visual forms of expression and his fascination with the world of graphic art remained alive throughout his life, as did his strong inclination toward the close connection between the visual and the verbal, ultimately bringing them together in complex forms of integration between image and text.

As early as 1933, alongside his lifelong partner María Teresa León Goyri, Alberti launched *Octubre*, a communist, pro-Soviet political journal. Although its layout was not specifically oriented towards graphic design the journal published, alongside texts and poems characterized by strong political choices, photographs and images of intense expressive power –an undeniably bold stance in a Spain on the brink of the Civil War that would soon give way to Franco's dictatorship (fig. 4).

Alberti is featured as the director of the journal, and the chosen title *Octubre* –subtitled *Escritores y Artistas Revolucionarios*– was evocatively printed in red against a stark black-and-white layout [2].



Figg. 2, 3. Rafael Alberti, engraver: Rome 1976 (photo: Alberti 1976).

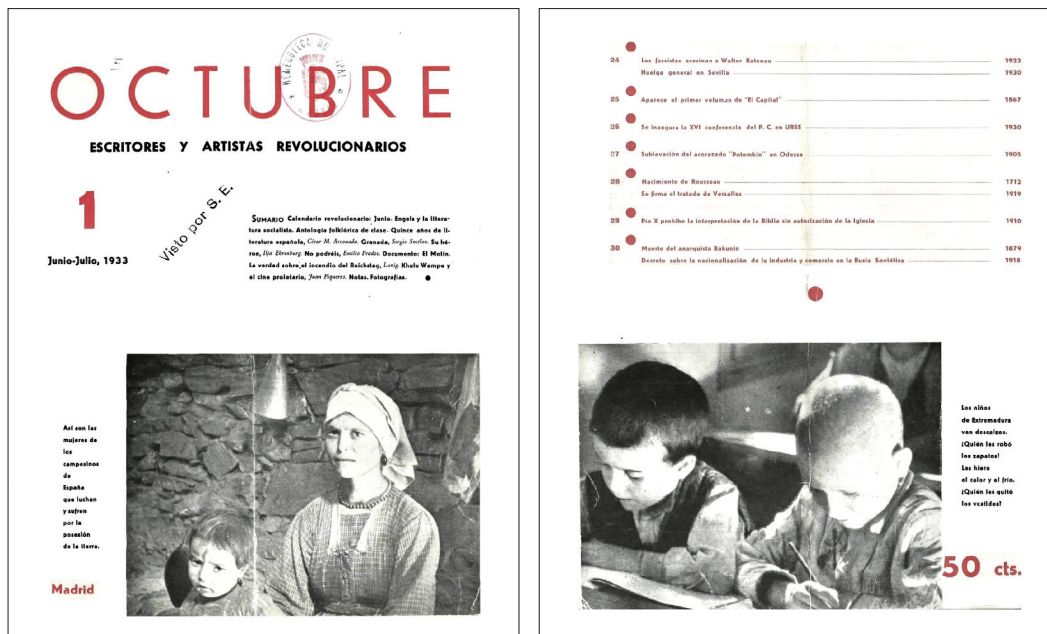


Fig. 4. The journal *Octubre*. *Escritores y artistas revolucionarios*, n. 1, 1933. Left: cover; right: last page (summary).

Alberti's engagement with avant-garde and political publications began earlier, with an unpublished poem sent to the journal *Ultra* (fig. 5). Over the course of their long professional lives, he and Maria Teresa León would go on to launch several other publications: these were primarily literary and political in nature, but their very format as journals attests to the close connection both artists maintained with the world of publishing and graphic design—an area rooted in the interplay of visual material and text, images and words, and one that, throughout the twentieth century, was closely linked to the avant-garde artistic movements. Since childhood, Alberti grasped the fundamental communicative value of words, which also operates on a graphic level: the very letters of the alphabet had always fascinated him not only for their sound and auditory value but, above all, for their visual impact, as



Fig. 5. The journal *Ultra*. Right: no. 7, 1921, cover; left: no. 19, 1921, cover.

he himself acknowledges in his *El alborado perdido* [Alberti 2010]. This sensitivity to the close relationship between form and sound, image and text, in relation to the letters of the alphabet, finds its fullest expression during the artist's stay in Rome, where, between 1967 and 1972, he produced a series of engravings explicitly titled *Il lirismo dell'Alfabeto* [3]. This inspiration seems to have stemmed from his opportunity to closely study Luca Pacioli's *De divina proportione*, for which Alberti had composed a sonnet during his exile in Argentina [cfr. Frattale 2018, pp. 99-101] (figs. 6, 7).

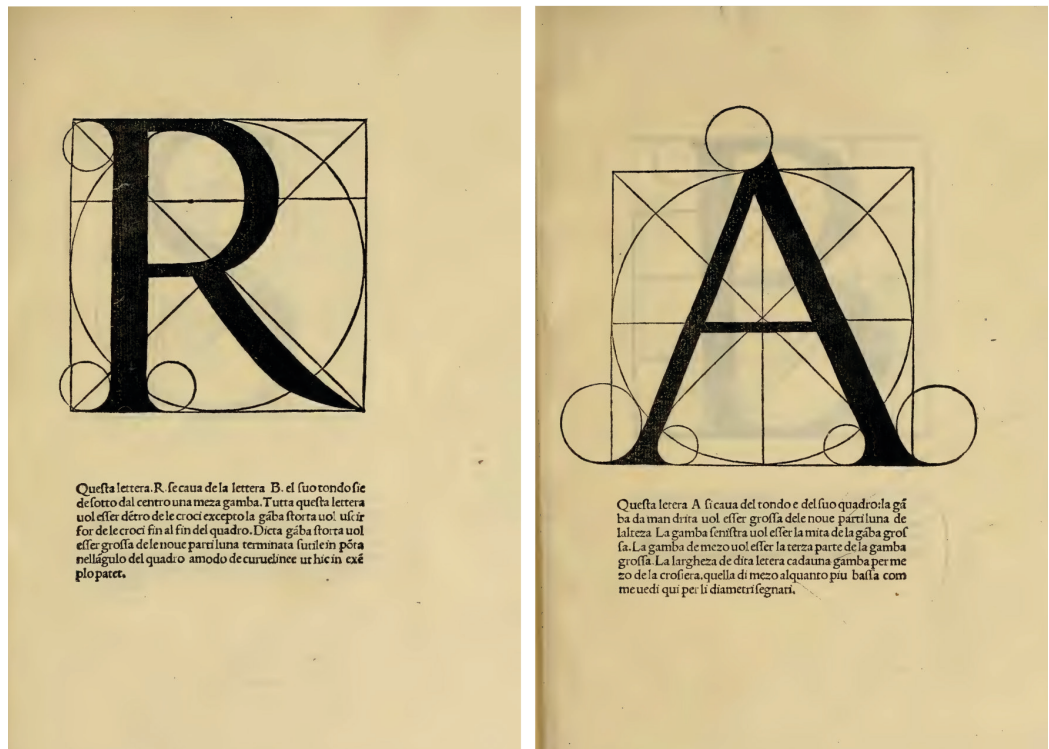


Fig. 6. Luca Pacioli, *Divina proportione*, 1509, Venetis: A. Paganius Paganinus. Pages relating to the construction of the letters 'R' and 'A'.



Fig. 7. Rafael Alberti, Letters 'R' and 'A' (from: Alberti 1972).

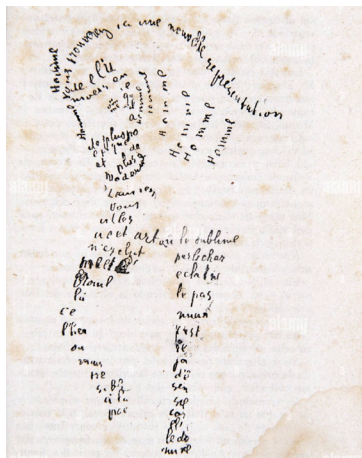


Fig. 8. Guillaume Apollinaire, Cheval. Calligramme.



Fig. 9. Rafael Alberti, Lyricography. Lithography.

Although Alberti's pictorial vein soon was overshadowed by his poetic inspiration, it did not vanish but rather transformed into something very close to Guillaume Apollinaire's (1880-1918) calligraphic poetry (fig. 8), a text-image unity that resists dissection, where word is form and sound becomes image.

While Alberti had previously experimented extensively with what he himself called 'lyricographies' (fig. 9) –poems "in which verses and drawings intersect on the same surface, mutually infecting each other"—it was in Rome that the "perfect bipolarism between literary poetry and graphic poetry" reached its culmination [Frattale 2015, p. 17].

Rafael Alberti and Rome

Forced to leave Spain in 1939 –the same year that would culminate in the assassination of his friend Federico García Lorca– Alberti began a voluntary exile with María Teresa León, first in Paris, then in Argentina from 1940 onward. In 1963, still exiles, they settled in Rome, where they would reside for 14 years. During this long period, Alberti's circle of artistic relationships and personal friendships crossed literary figures such as Pier Paolo Pasolini, Vittorio Bodini (who also translated his work into Italian), Alberto Moravia, as well as figurative artists including Renato Guttuso, Aligi Sassu, Corrado Cagli, and Umberto Mastroianni. It was also during this time that Alberti formed a lasting friendship with Pablo Picasso, whom he often visited in Antibes and to whom he dedicated several compositions [cfr. Frattale 2015, pp. 25-29]. Throughout this period, the artist wrote and simultaneously experimented with graphic techniques and tools, exhibiting in shows and galleries.

Recitation also played an important role during this time, as Rafael and his friend Ignazio Delogu toured Italy giving poetry recitals [Delogu 2010, pp. 256-258].

One work in particular characterizes Alberti's Roman period: an important poetry collection titled *Roma, peligro para caminantes* [Alberti 2000], translated as *Rome, Pedestrians Beware*. In the poems of this collection he abandons the graphism of his previous works and the works following, though maintaining an intense dialogue between text and image, the image is now tied to the gaze itself. Alberti's gaze, both loving and intimate, is raw, unflinching in its realism. His Rome is alive and therefore dirty, noisy, at times violent, often dangerous.

The city that emerges, poem after poem –both real and tinged with surrealism [4], deserted and overcrowded at once, seems almost to anticipate the setting in which, a few years later, the pulp mill press operator in *Too Loud a Solitude* [5] would operate. This is a work by a writer geographically distant from Alberti, the Czech author Bohumil Hrabal (1914-1997), who was perhaps also an exile, albeit in his own country, and often close to that same surrealist tendency that can frequently be glimpsed and read between the lines in Alberti's work.

Like Hrabal's Prague and much of Czech literature [cfr. Ripellino 2014], Alberti's Rome is also inhabited by living beings –frequently caught "urinating" [Alberti 2000, *Se prohíbe hacer aguas*, p. 36]– but also by ghosts, which at times render the urban space so inhospitable

that one must flee and take refuge in one's house. Among these ghosts, one in particular, both a friend and companion, stands out: Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863), whose work strongly influenced the Alberti of Roman wanderings and found a place within his own writing.

The city that emerges from the collection has been described by Vittorio Bodini as “the most anti-official and anti-monumental Rome imaginable, more anti-Goethean than one could conceive” [cfr. Alberti 2000, p. 14]; it is a city that, perhaps because it is wandered without direction, or often visited at night, feels closer to a seventeenth-century image one evoked by tales of feuds between Spaniards and Frenchmen and nocturnal brawls. But it is also the contemporary Rome: a paralyzed and deserted city, emptied by the climate of fear linked to armed struggle and to what would later be called “anni di piombo,” inspired by the film Margarethe Von Trotta [6].

A tale of the City

“This is a book of the street, of the two banks of the Tiber” (figs. 10, 11). So begins the preface to *Roma, peligro para caminantes*, where the city unfolds through depictions of daily life, with a look towards its inhabitants, humans and animals, all that they create, lose, discard, and waste, in a description of opposites: sound and silence, chaos and emptiness, speed and slowness, day and night, small and large. Streets treacherous to navigate – “open a hundred eyes, sharpen your pupils, slave only to its pavements” [Alberti 2000, *Rome, Danger for Wanderers*, p. 33]– force the gaze downward, to cobblestones bearing traces of this clamorous, teeming life. Meanwhile, monumental architecture lingers in the background, a solemn counterpoint that suddenly transforms into a living body, capable of “ingesting” and “grinding” the wanderer: “But Rome swallows you, entangles you, devours you in its steadfast architecture” [Alberti 2000, *What to Do?*, p. 65].

Through his words, unexpected spaces unfold – “I dilate or shrink myself through streets and piazzas” [Alberti 2000, *Monserato*, 20, p. 19] –, in aimless wanderings amid pungent sounds and smells, viewed with the disenchanted eye of one who is no tourist but somehow bound to the city. Rome is also a city to be traversed so as to possess it, by day and night, through the colors of the seasons: “Autumn in Rome. The gold of tree leaves meets the gilded hue of palazzos” [Alberti 2000, p. 99, 1]. It is the tale of a body within the body of the city.

The experimental project here proposed is a form of ‘inverse’ *èkphrasis*, reconstructing objects, spaces, and visions that may have shaped the poetic text, restoring the lyrical-visual-sonic unity of Alberti’s Rome. One language translates into another, but the images do not merely illustrate; they dialogue freely with the text, unbound by didactic function. Black-and-white photography proves especially apt for this transcription, as Roland Barthes writes: “The Photograph is not a ‘copy’ of reality but an emanation of past reality, a magic, not an

Fig. 10. Rome, Palazzo Podocataro, Via Monserrato 20, first Roman residence of the Alberti family. Courtyard (Rome, Biblioteca Hertziana, GFNM 1267, timbro n. 256949).



Fig. 11. Rome, Via Garibaldi. The second Roman residence of the Alberti family was in Via Garibaldi 88, on the left in the picture (Rome, Biblioteca Hertziana, Foto Fichera, timbro n. 251078).



art” [Barthes 1980, p. 89], attesting “that what I see has indeed existed” [Barthes 1980, p. 83]. His concept of the ‘*punctum*’ – “The punctum of a photograph is that accident which pricks me (but also bruises me, is poignant to me)” [Barthes 1980, p. 28]– guided this project’s structure, drawing an analogy between image and the poetic text’s reality.

The verses demand hermeneutic engagement, and the selected images contribute to a vision, one that does not crystallize a fragment of reality but offers just one of many possible gazes upon Alberti’s Rome.

Every city has countless stories: some recount material transformations, the reshaping of spaces; others tell of lived experience, the intangible events unfolding in, and inevitably shaped by, those spaces. In this project, both Alberti’s verses and photographs each narrate the city through their own expressive means. Reading, a reconstructive act interacting with inner vision, invites us to imagine places through words, to almost perceive their smells and evoke their sounds; similarly, viewing a photograph sparks a cascade of thoughts and sensations. Together, images and texts resonate, amplifying each other’s suggestive power.

Yet poetry cannot be but enriched by performative expression: the auditory and performative dimensions, whose importance Ezra Pound emphasized [7], allow a surrender of active interpretation, enabling deeper interiorization and facilitating what might be called ‘personal ekphrastic reconstruction’. For this reason, the project incorporates a narrative voice –it is the body that returns through “*le grain de la voix*” [Barthes 1981]– and thus, the artistic expressions dear to Alberti complete each other and converge, offering a tale of his Rome. The result is an open work: just one of many possible tales –through voice and photography– that the written words might evoke. What binds it all together is the eye of the *caminante*, who is neither tourist nor rooted expatriate, neither native nor stranger. The wanderer interacts with the labyrinth of alleys and piazzas, fragments of a city that also suggest an itinerary, a way to retrace narrated places seen through Rafael Alberti’s gaze.

The project of an itinerary through words, voices, and images

Alberti’s poetic itinerary through Rome and his own wanderings are recreated here in multimedia form: the voice of actress Silvia Luzzi [8] recites the poems in Italian, while a sequence of period images [9] accompanies the transcription of the original Spanish text. The same journey can also be experienced physically, wandering Rome’s alleys and squares with only the recitation as a guide, overlaying the present with the poet’s visual, sonic, and atmospheric impressions.

In this initial phase, the project focuses on the ekphrastic narration of four poems: *Monserato*, 20; *Roma, pericolo per i viandanti*; *Campo de’ Fiori, Si proibisce di buttare immondezze*. Each unfolds through the ‘*grain of the voice*’, a flow of images and video, and the transcribed Spanish text. For two additional poems (*Pasquinata*; *È proibito pisciare*), an aerial view of Rome and the statue of Pasquino provide a fixed backdrop to the recitation.

Multimedia content is accessed via QR codes corresponding to locations evoked by the poet, indicated on the section of a map of Rome’s historic center (fig. 12). The map is taken from the 1949 IGM edition because it does not differ substantially from the city as it was at the time the poetic texts were written.

The itinerary –currently restricted to the so-called ‘Spanish Quarter’– follows, where feasible, the sequence assigned by Alberti to the poems in the collection. Nevertheless, certain locations are evoked in two or more poems, and specific themes recur multiple times. As a result, the progression of the stops remains relatively open-ended, reflecting the errant mode of traversal through Rome that appears intrinsic to Alberti’s vision of the city. It is worth recalling that the first residence of Alberti’s family in Rome (Rafael, María Teresa León Goyri, and their daughter Aitana) was located near Campo de’ Fiori. From this area, the itinerary extends toward Trastevere, where Alberti would later move to Via Garibaldi, number 88.



1 MONSERRATO, 20



3 CAMPO DE' FIORI



5 È PROIBITO
PISCIARE



2 ROMA, PERICOLO PER I
VIANDANTI



4 È PROIBITO BUTTARE
IMMONDEZZE



6 PASQUINATA



Fig. 12. Top: identification of the first six stages of the proposed itinerary (based on IGM 1949 Cartography, detail; graphic elaboration by E. Tortora); bottom: QR codes for access to multimedia content (graphic and multimedia elaboration by E. Tortora).

1. Monserrato, 20 [Alberti 2000, pp. 18–22]. *The Palazzo Podocattari*.

In the early years of his stay in Rome, Alberti and his family lived in what was known as the 'Spanish quarter', at number 20 Via Monserrato, in an apartment inside the splendid Palazzo Podocattari Corsini. The palace was built in the late 15th century at the behest of Monsignor Ludovico Podocattari, physician to Innocent VIII and later to Alexander VI, before becoming a cardinal in 1500. Inherited by Ludovico's nephew, Livio, the building housed an important collection of Roman art, much of which was lost over the years due to changes in ownership. Livio himself commissioned Perin del Vaga and other artists to fresco the palace halls, thus realizing the cycle of paintings depicting the life of Ignatius of Loyola (1491–1556), who had sojourned there, a figure Alberti references in his poetry, alongside mythological figures from the collection.

Alberti describes the palace as follows: “A courtyard-garden with a beautiful nymph at the far end, a staircase dense with bas-reliefs –athletes, sea gods, dancers...– watching me as I climbed up and down the tall, uneven steps. My apartment was on the third floor; the most modernized, with a terrace where we could barely lean out without being stained by the rain of soot falling from nearby chimneys. But living there, in that small palace, was enchanting. It’s enough for me now to remember that St. Ignatius of Loyola had passed through the first floor; with the foundational episodes of the Society of Jesus memorialized in a painting covering the high marble walls of the hall that had surely once been a chapel.” [Alberti 2000, *Preface*, p. 11]. The palace is recalled in two poems from the collection: the opening one, titled *Monterrato*, 20, and *Campo de’ Fiori* [Alberti 2000, *Monterrato*, 20, pp. 18-22; *Campo de’ Fiori*, p. 40].

2. Roma, pericolo per i viandanti [Alberti 2000, p. 33]. *Trastevere*.

After some time on Via Monterrato, the family moved to Via Garibaldi, where Alberti finished the poems included in *Roma, peligro para caminantes*. “Danger for the wayfarer; yes –Alberti explains– not only because in this neighborhood, the fear of a poet on foot was even greater, due to the narrow streets where the Romans’ reckless driving took your breath away, but also because its irresistible charm made idleness –that ecstatic wandering without purpose– all the more pleasurable, and thus all the more dangerous, through its popular squares and alleys, brimming with infinite grace.” [Alberti 2000, *Preface*, p. 13]. Along Trastevere’s alleys, Alberti wandered with his friend Vittorio Bodini [10], the Italian translator of his poems, and with Antonella, “Bodini’s flourishing wife, with her beautiful Moorish air” [Alberti 2000, *Preface*, p. 13]. Trastevere is also remembered for the sound of its bells, an evocation of sounds and noises that, along with rhymes and images, contributes to the “multimediatric” quality noted by Frattale [Frattale 2018, pp. 89 ff.], which this project aims to reconstruct, albeit only partially.

3. Campo de’ Fiori [Alberti 2000, p. 40]. *The Square, the Statue of Giordano Bruno, the Market*. References to this square, the heart and soul of the neighborhood where Alberti lived during his first Roman period, are numerous. The urban space and the market merge into a chorus of voices, colors, and smells, all under the omnipresent shadow of Giordano Bruno. Another frequent encounter in the area becomes central to Alberti, highlighting a certain surreal inclination: Giuseppe Gioachino Belli, an inspirational figure with whom the poet engages: “not with his ghost [...] but with the poet in person, for his presence was real, truthful, in everything I saw and heard, both there and later in the heart of Trastevere, where I moved.” [Alberti 2000, *Preface*, p. 12]. Belli thus becomes a guide and reference for the poet in his Roman wanderings. In Belli’s words, Alberti finds confirmation of his own vision of a city far from lofty ideals, and he dedicates ten sonnets from the collection to him.

4. Si proibisce di buttare immondezze [Alberti 2000, p. 52]. *The Marble Plaques*.

In Rome, 67 marble plaques still survive today, bearing prohibitions against dumping waste. These plaques –known as ‘mondezzari’– were affixed to churches and palaces from the mid-17th to the late 18th century. The inscriptions forbade “creating a rubbish dump” or “throwing filth.” Many of these plaques are found precisely in the streets Alberti frequented, particularly in the Campo Marzio, Ripa, and Campitelli districts [11]. The one referenced in the audiovisual link for the poem “Dumping Rubbish is Forbidden” is located on Via dei Cappellari, a street branching off from Campo de’ Fiori.

5. Pasquinata [Alberti 2000, p. 60]. *Piazza di Pasquino, the Statue*.

One of the collection’s poems is dedicated to the ‘talking statue’ of Pasquino, bold, irreverent, and located in the Parione district.

6. È proibito pisciare [Alberti 2000, p. 37].

Here, the protagonist is not the city itself but rather, once again, the bodies that move through it, “paying homage” to its stones with their excretions. In a poem where olfactory

suggestion could have taken over; Alberti instead chooses to describe –with irreverence but also amusement– a custom he evidently considers widespread in Rome, because, as he puts it: “*quien no las mea, si es que no tiene retención de orina, si es que no ha muerto es que ya está expirando*” (He who doesn’t piss, if he isn’t holding his urine, if he hasn’t died, must be dying already.)

Credits and acknowledgments

The authors wish to thank Silvia Luzzi, actress, for her poetic readings. We thank Michele Giuliani, drum teacher and sound engineer, for audio recording and Elisabetta Tortora, PhD candidate at the Department of Architecture, Roma Tre University, for video editing.

Spanish and Italian texts are taken from: Rafael Alberti, *Roma, pericolo per i viandanti*, Edited by Vittorio Bodini. Florence: Passigli Editori, 2000 (1st ed. *Roma, peligro para caminantes*, Rome 1968). The Italian translation is by Vittorio Bodini himself.

Image and Video Sources Photographs come from: Hertziana Library - Max Planck Institute for Art History, Rome; ICCD - National Photographic Archive; Getty Open Content Program; Rome Capital Historical Press Office Archive. Video clips from: Rai Teche (<https://www.teche.rai.it/>); Roma Ieri Oggi (<https://www.youtube.com/@Romaierioggit/>).

Recording Location: Music Core School of Music, Via Famagosta 4A, Rome

Author Contributions: in a complete sharing of the work, the introductory section is jointly attributed to both authors. L. Carlevaris wrote *Rafael Alberti between image and word* and *A tale of the City*. G. Spadafora wrote *Rafael Alberti and Rome* and *A project for an itinerary of words, voice, and images*.

Notes

[1] After three years of civil war (1936-1939) between supporters of the Second Spanish Republic and nationalists led by General Francisco Franco (1892-1975), Franco seized power in 1939. The Francoist military dictatorship lasted until 1975, ending with the death of the *Generalísimo de los Ejércitos* or *Caudillo de España*. Opponents faced violent attacks and reprisals: Federico García Lorca was killed in 1939 when the military took power; Rafael Alberti and many others were forced into exile.

[2] Among other poets and writers contributing to the journal was Antonio Machado: see Funes 2023, p. 21.

[3] This refers to a double series of serigraphs –one in black and white, one in color– dedicated to alphabet letters.

[4] Ignazio Delogu writes: “To tell the truth, Rafael always opposed –not without reason– being labeled a surrealist. But how can one deny that much of what happened on those peninsula trains was pure surrealism?” referring to trains Alberti and Delogu used for poetry recitals across Italy: Delogu 2010, p. 257.

[5] *Too Loud a Solitude* was written around 1976, published in Czech in 1977, and translated internationally from 1980. Originally composed in a form inspired by Guillaume Apollinaire’s free verse, it underwent several revisions.

[6] Margarethe von Trotta, *Die bleierne Zeit (The Leaden Years)*, 1981.

[7] “The way to learn the music of verse is to listen to it”: Pound 1991, p. 56.

[8] Poems selected for this initial experiment (accessible via QR codes in this article) were interpreted by Silvia Luzzi. See: <https://accademiadelcinema.it/docenti/silvia-luzzi/>.

[9] For image and video sources see *Credits*.

[10] Vittorio Bodini (1914-1970), Hispanist, translator and poet, was also a futurist aeropoet.

[11] The cultural association Info.Roma created a map locating the “plaques prohibiting rubbish”: https://www.info.roma.it/monumenti_dettaglio.asp?ID_scheda=1171.

Reference List

- Alberti, R. (1971). *Alla pittura*. Roma: Editori Riuniti (prima ed.: *A la pintura: poema del color y la línea: 1945-1948*, Buenos Aires 1948).
- Alberti, R. (1972). *Il Lirismo dell'Alfabeto*. S.L.: Círculo del Arte.
- Alberti, R. (1976). *Una vita per la poesia, per la libertà, per la Spagna*. Roma: Editori Riuniti.
- Alberti, R. (2000). *Roma, pericolo per i viandanti*. V. Bodini (a cura di). Firenze: Passigli Editori (prima ed.: *Roma, peligro para caminantes*, Roma 1968).
- Alberti, R. (2010). *L'albereto perduta. Primo e secondo libro*. D. Puccini (a cura di). Editori Riuniti University Press. (prima ed.: *La arboleda perdida (libro primero de memorias) y otras prosas, México dopo il 1938; La arboleda perdida. Libros I y II de Memorias*, Buenos Aires 1959).
- Assumma, M.C. (2021). Alberti dipinge Lorca. L'immaginario coreutico nell'illustrazione albertiana del *Romancero gitano*. In *InterArtes* [online], n. 1, *Confini*. L. Brignoli, S. Zangrandi (a cura di), pp. 162-190. <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/52e-e22f4-2ce4-46c6-be30-a31ccd4105cf/9+Assumma+.pdf?MOD=AJPERES>.
- Barthes, R. (1986). *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, trad. di L. Lonzi. Torino: Einaudi.
- Bayo, M. (1974). *Sobre Alberti*. Madrid: CVS Ediciones.
- Borras, M.L. (1984). Entrevista. La plástica poética. In *Quimera*, nn. 39-40, pp. 58-65.
- Delogu, I. (2010). Rafael Alberti, italiano, romano e anticolano. In *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari*, vol. 7, pp. 247-259.
- Frattale, L. (2010). Introduzione. In *Alberti 2010*, pp. 7-17.
- Frattale, L. (a cura di). (2015). *Rafael Alberti a Roma. Un poeta tra pittori*. Roma: Editori Riuniti University Press.
- Frattale, L. (2018). *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*. Padova: Cluep.
- Funes, F. (2023). *Rafael Alberti entre España republicana (1941-1942) y Sur (1940-1945). Redes, trayectorias, publicaciones*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Federico Funes, teseopress.com. DOI: 10.55778/ts310003467.
- Hrabal, B. (2014). *Una solitudine troppo rumorosa*. Torino: Einaudi (prima ed.: *Příliš hlučná samota*, 1977).
- Pacioli, L. *Divina proportione. Opera a tutti gl'ingegni perspicaci et curiosi necessaria...* M. Antonio Capella eruditiss. recensente: A. Paganus Paganinus Characteribus elegantissimis accuratissime imprimebat. <https://dn790006.ca.archive.org/0/items/divinaproportion00paci/divinaproportion00paci.pdf>.
- Pound, E. (1991). *ABC of Reading*. London-Boston: Faber & Faber.
- Ripellino, A.M. (2014). *Praga magica*. Torino: Einaudi (prima ed. 1973).
- Salinas, P. (2006). *Ragioni d'amore*. V. Nardini (a cura di). Firenze: Passigli Editori (prima ed. *Razón de amor*, 1936).

Authors

Laura Carlevaris, Sapienza Università di Roma, laura.carlevaris@uniroma1.it
Giovanna Spadafora, Università Roma Tre, giovanna.spadafora@uniroma3.it

To cite this chapter: Laura Carlevaris, Giovanna Spadafora. (2025). Urban Èkphrasis and the Poetic Gaze: Rafael Alberti's 'Anti-Goethian' Rome. In L. Carlevaris et al. (Eds.). *Èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/Èkphrasis. Descriptions in the space of representation*. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano: FrancoAngeli, pp. 2457-2480. DOI: 10.3280/oa-1430-c883.