

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
in cotutela con
SORBONNE UNIVERSITÉ
ÉCOLE DOCTORALE 4 - Laboratoire de recherche ELCI - UR 1496

DOTTORATO DI RICERCA IN
CULTURE LETTERARIE E FILOLOGICHE
CICLO XXXIV

Settore Concorsuale: 10/F2 - LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/11 - LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA

IL TESTO ESPOSTO.
FORME ICONOTESTUALI ED ECFRASTICHE NELLA
LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA (1988-2021)

Presentata da:

Lavinia TORTI

Coordinatore Dottorato

Marco Antonio BAZZOCCHI

Supervisore

Giuliana BENVENUTI

Supervisore

Davide LUGLIO

Esame finale anno 2022

A Raph

Abstract (EN). In the last decades we have witnessed a phenomenon that the founder of Visual Studies, W. J. T. Mitchell, has called the pictorial turn, which refers to the progressive predominance of images over texts. Against the idea that literature is being cancelled out in favor of new forms of visual communication, many contemporary writers have changed the very way they do literature in response to the proliferation of images. More specifically, many writers have interacted their texts with images, giving life to new verbo-visual forms that have become widespread in recent years: iconotexts. My thesis aims at investigating the modalities of interaction between word and image within a corpus of literary texts in which images are present, in order to define the questions of auctorality, reception and the nature of the object.

Starting from the theoretical debate proposed by the scientific community (French, English, American, Italian, German), which affirms that in iconotexts the images do not illustrate the text and the texts do not describe the images, and that between the two languages there exists a relationship of insubordination and conflict (Roland Barthes, Alain Montandon, W. J. T. Mitchell, Peter Wagner, Michele Cometa), the main purpose of my thesis is to identify how such a relationship takes shape in the corpus. After tracing the history of iconotext, this thesis proposes a definition of a new category of iconotext, present in Italian and foreign contemporary literature.

In this typology, images and texts are exposed inside other images. These can be photographs taken by the authors or by other photographers, or archival images: in this case the question of the author as a writer and artist is extended further, since it concerns the aspect of collections (the photos kept for years are repropounded later in a completely new situation) and the novelty of the setting (some authors, just before taking the photograph, prepare the set, thus becoming scenographers). This type of iconotext refers to the Warburghian *Bilderatlas Mnemosyne* and to the characteristics of montage theorized by Walter Benjamin and by the first cinema. In these iconotextual forms, some elements are recurrent, in the image and in the text, such as montage, *mise en abyme*, repetition and detail, and a particular form of *ekphrasis*, which I call *ekphrasis-didascalia* (*ekphrasis*-legend), according to which the presence of the image implies a metamorphosis of the traditional conception of the text describing an image, through the passage from description to monstration.

My corpus is composed by Italian and foreign authors (John Berger, Sophie Calle, W. G. Sebald, Julio Cortázar, Orhan Pamuk, Jorge Luis Borges), and I have selected some Italian texts on which to focus a close reading. I will analyze the production of Tommaso Pincio (*Hotel a zero stelle*, 2011, and other works), Michele Mari (in particular *Asterusher*, 2015 then 2019), Filippo Tuena (namely *Le galanti*, 2019) and then specific works by Daniele Del Giudice (*Nel museo di Reims*, 1988), Umberto Eco (*La misteriosa fiamma della regina Loana*, 2004), Giorgio Agamben (*Autoritratto nello studio*, 2017), Emanuele Trevi (*Sogni e favole*, 2018), Antonella Anedda (*La vita dei dettagli*, 2009).

My aim is to describe the presence of these elements in the texts of the corpus, to show the formal influences of the Warburghian atlas and to verify in which way this typology is more and more widespread in contemporary literature, as a projection of a tendency to hypertextuality.

Abstract (IT). Negli ultimi decenni abbiamo assistito a un fenomeno che il fondatore dei Visual Studies, W. J. T. Mitchell, ha definito *pictorial turn*, riferendosi al progressivo predominio delle immagini sui testi. Contro l'idea che la letteratura venga cancellata a favore di nuove forme di comunicazione visiva, molti scrittori contemporanei hanno cambiato il modo stesso di fare letteratura in risposta alla proliferazione delle immagini. Più precisamente, molti scrittori hanno fatto interagire i loro testi con le immagini, dando vita a nuove forme verbo-visive che si sono diffuse negli ultimi anni: gli iconotesti. Questa tesi si propone di indagare le modalità di interazione tra parola e immagine all'interno di un corpus di testi letterari in cui sono presenti immagini, al fine di definire le questioni dell'autorialità, della ricezione e della natura dell'oggetto.

Partendo dal dibattito teorico proposto dalla comunità scientifica (francese, inglese, americana, italiana, tedesca), che afferma che negli iconotesti le immagini non illustrano il testo e i testi non descrivono le immagini, e che tra i due linguaggi esiste un rapporto di insubordinazione e conflitto (Roland Barthes, Alain Montandon, W. J. T. Mitchell, Peter Wagner, Michele Cometa), lo scopo principale della mia tesi è quello di individuare come tale rapporto prenda forma nel corpus selezionato. Dopo aver tracciato la storia dell'iconotesto, questa tesi propone una definizione di una nuova categoria di iconotesto, presente nella letteratura contemporanea italiana e straniera.

In questa tipologia, immagini e testi sono esposti all'interno di altre immagini. Si può trattare di fotografie scattate dagli autori o da altri fotografi, oppure di immagini d'archivio: in questo caso la questione dell'autore come scrittore e artista si estende ulteriormente, poiché riguarda l'aspetto delle collezioni (le foto conservate per anni vengono riproposte successivamente in una situazione del tutto nuova) e la novità dell'ambientazione (alcuni autori, poco prima di scattare la fotografia, preparano il set, diventando così scenografi). Questo tipo di iconotesto rimanda al *Bilderatlas Mnemosyne* warburghiano e alle caratteristiche del montaggio teorizzato da Walter Benjamin e dal primo cinema. In queste forme iconotestuali sono ricorrenti, nell'immagine e nel testo, alcuni elementi come il montaggio, la *mise en abyme*, la ripetizione e il dettaglio, e una particolare forma di *ekphrasis*, che chiameremo *ekphrasis-didascalia*, secondo la quale la presenza dell'immagine implica una metamorfosi della concezione tradizionale del testo che descrive un'immagine, attraverso il passaggio dalla descrizione alla mostrazione.

Il mio corpus è composto da autori italiani e stranieri (John Berger, Sophie Calle, W. G. Sebald, Julio Cortázar, Orhan Pamuk, Jorge Luis Borges). Ho inoltre selezionato alcuni testi italiani su cui concentrare una lettura ravvicinata. Analizzerò la produzione di Tommaso Pincio (*Hotel a zero stelle*, 2011, e altre opere), Michele Mari (in particolare *Asterusher*, 2015 poi 2019), Filippo Tuena (in particolare *Le galanti*, 2019) e poi opere specifiche di Daniele Del Giudice (*Nel museo di Reims*, 1988), Umberto Eco (*La misteriosa fiamma della regina Loana*, 2004), Giorgio Agamben (*Autoritratto nello studio*, 2017), Emanuele Trevi (*Sogni e favole*, 2018), Antonella Anedda (*La vita dei dettagli*, 2009).

Il mio obiettivo è descrivere la presenza di questi elementi nei testi del corpus, mostrare le influenze formali dell'atlante warburghiano e verificare in che modo questa tipologia sia sempre più diffusa nella letteratura contemporanea, come proiezione di una tendenza all'ipertestualità.

Abstract (FR). Au cours des dernières décennies, nous avons assisté à un phénomène que le fondateur des *Visual Studies*, W. J. T. Mitchell, a appelé le *pictorial turn*, qui fait référence à la prédominance progressive des images sur les textes. Contre l'idée que la littérature s'efface au profit de nouvelles formes de communication visuelle, de nombreux écrivains contemporains ont modifié la manière même de faire de la littérature en réponse à la prolifération des images. Plus précisément, de nombreux écrivains ont fait interagir leurs textes avec des images, donnant vie à de nouvelles formes verbo-visuelles qui se sont répandues ces dernières années : les iconotextes. Cette thèse vise à étudier les modalités d'interaction entre le mot et l'image au sein d'un corpus de textes littéraires dans lesquels les images sont présentes, afin de définir les questions de l'auctorialité, de la réception et de la nature de l'objet.

Partant du débat théorique proposé par la communauté scientifique (française, anglaise, américaine, italienne, allemande), qui affirme que dans les iconotextes les images n'illustrent pas le texte et les textes ne décrivent pas les images, et qu'entre les deux langages existe une relation d'insoumission et de conflit (Roland Barthes, Alain Montandon, W. J. T. Mitchell, Peter Wagner, Michele Cometa), l'objectif principal de la thèse est d'identifier comment une telle relation prend forme dans le corpus. Après avoir retracé l'histoire de l'iconotexte, cette thèse propose une définition d'une nouvelle catégorie d'iconotexte, présente dans la littérature contemporaine italienne et étrangère.

Dans cette typologie, les images et les textes sont exposés à l'intérieur d'autres images. Il peut s'agir de photographies prises par les auteurs ou par d'autres photographes, ou encore d'images d'archives : dans ce cas, la question de l'auteur en tant qu'écrivain et artiste est élargie, car elle concerne l'aspect des collections (les photos conservées pendant des années sont reproposées plus tard dans une situation complètement nouvelle) et la nouveauté du *setting* (certains auteurs, juste avant de prendre une photographie, préparent la scène, devenant ainsi des scénographes). Ce type d'iconotexte renvoie au *Bilderatlas Mnemosyne* warburgien et aux caractéristiques du montage théorisées par Walter Benjamin et par le premier cinéma. Dans ces formes iconotextuelles, certains éléments sont récurrents, dans l'image et dans le texte, comme le montage, la mise en abyme, la répétition et le détail, et une forme particulière d'*ekphrasis*, que j'appelle *ekphrasis-didascalia* (*ekphrasis*-légende), selon laquelle la présence de l'image implique une métamorphose de la conception traditionnelle du texte décrivant une image, à travers le passage de la description à la monstration.

Le corpus est composé d'auteurs italiens et étrangers (John Berger, Sophie Calle, W. G. Sebald, Julio Cortázar, Orhan Pamuk, Jorge Luis Borges), et j'ai sélectionné quelques textes italiens sur lesquels je vais concentrer une lecture attentive. J'analyserai la production de Tommaso Pincio (*Hotel a zero stelle*, 2011, et d'autres œuvres), Michele Mari (notamment *Asterusber*, 2015 puis 2019), Filippo Tuena (notamment *Le galanti*, 2019) puis des œuvres spécifiques de Daniele Del Giudice (*Nel museo di Reims*, 1988), Umberto Eco (*La misteriosa fiamma della regina Loana*, 2004), Giorgio Agamben (*Autoritratto nello studio*, 2017), Emanuele Trevi (*Sogni e favole*, 2018), Antonella Anedda (*La vita dei dettagli*, 2009).

Mon objectif est de décrire la présence de ces éléments dans les textes du corpus, de montrer les influences formelles de l'atlas warburgien et de vérifier en quoi cette typologie est de plus en plus répandue dans la littérature contemporaine, comme projection d'une tendance à l'hypercentualité.

INDICE

INTRODUZIONE.....	10
-------------------	----

PRIMA PARTE. L'ICONOTESTO TRA LETTERATURA E CULTURA VISUALE

Capitolo 1. “La confusione delle arti”

1.1. Cultura visuale, arte e letteratura.....	19
1.2. Tra testo e immagine: le possibili interazioni.....	28

Capitolo 2. Che cos'è l'iconotesto

2.1. Iconotesto o fototesto: ricognizione di un dibattito.....	39
2.2. Generi, retoriche, forme.....	58

Capitolo 3. Una storia dell'immagine nel testo

3.1. I primi esperimenti, da Breton a Vittorini.....	64
3.2. Nuove antinomie tra testo e immagine dagli anni Settanta a oggi.....	77

Capitolo 4. L'iconotesto oggi: temi e modi della rappresentazione

4.1. Vite, figure, corpi ritratti.....	91
4.2. Luoghi, viaggi e storie: non solo foto.....	100

SECONDA PARTE. DOPPIA ESPOSIZIONE: LA RIPRODUZIONE E L'EKPHRASIS

Capitolo 5. L'atlante *nel* libro

5.1. Strategie metafigurative.....	120
5.2. Dal <i>Bilderatlas Mnemosyne</i> all'ipertesto.....	127

Capitolo 6. Esposizioni e archeologie: esempi internazionali

6.1. Una critica per immagini: il caso Berger.....	150
6.2. Atlanti e almanacchi: Borges e Cortázar.....	157
6.3. Musei o bazar: Pamuk e Sebald.....	172
6.4. Sophie Calle e il testo esposto al museo.....	187

Capitolo 7. L'*ekphrasis* ovvero il testo che espone

7.1. Vecchi e nuovi Laocoonti.....	195
7.2. <i>Zum Bild, das Wort: l'ekphrasis-didascalia</i>	201

7.3. Immagini non descritte: l' <i>ekphrasis</i> narrativa	219
------------------------------------------------------------------	-----

TERZA PARTE. ICONOTESTI E *METAPICTURES* IN ITALIA: *CASE STUDIES*

Capitolo 8. Romanzo e memoria

8.1. Del Giudice e il museo delle opere inesistenti	233
8.2. La regina Loana e la memoria visuale di una generazione	242

Capitolo 9. Auto-etero-ritratti per immagini

9.1. L'autoritratto negli studi di Giorgio Agamben	255
9.2. Michele Mari: per un'autofinzione iperesposta.....	272
9.3. Tommaso Pincio e le costellazioni di vite	288
9.4. Filippo Tuena e la ricerca dei fantasmi della memoria	299

Capitolo 10. Tra storia dell'arte, vita e verità

10.1. Emanuele Trevi e il ritratto artistico-letterario.....	314
10.2. Antonella Anedda e lo "sguardo come coltello"	325

CONCLUSIONI	337
-------------------	-----

BIBLIOGRAFIA

Opere: testi e iconotesti.....	341
Bibliografia critica sugli autori	345
Bibliografia teorico-metodologica.....	354

INDICE DEI NOMI	363
-----------------------	-----

RESUME EN FRANÇAIS	370
--------------------------	-----

RINGRAZIAMENTI	402
----------------------	-----

INTRODUZIONE

Nella letteratura degli ultimi anni la presenza di immagini all'interno dei testi è diventata quasi una costante. Senz'altro è a causa dei sorprendenti progressi della tecnica e del conseguente abbattimento dei costi che molte case editrici si sono cimentate nella produzione intermediale di libri, infatti la quantità di nuove uscite *iconotestuali* nell'ambito della narrativa, o per meglio dire, della prosa italiana, è davvero rilevante. A questo si aggiungano le riedizioni di testi finora dimenticati e tornati all'attenzione delle case editrici, anche grazie a una inedita cura da parte della critica nei confronti delle produzioni verbovisive. In una sorta di circolo virtuoso, sarà poi la stessa critica, di nuovo, a manifestare interesse nei confronti di tali *nuove* opere.

Anche il presente lavoro, d'altra parte, prova a entrare in questo circolo: partendo da un corpus più o meno determinato nel 2018, ci siamo trovati di fronte a un metaforico inseguimento delle novità editoriali, non solo perché l'iperproduzione è un fatto nella nostra contemporaneità, ma anche perché moltissime delle opere pubblicate negli ultimi anni presentano immagini riprodotte al loro interno. E di conseguenza molti dei saggi critici e teorici pubblicati di recente, sempre in ambito italiano, sono sempre più attenti a tale ondata iconotestuale. Si capirà anche guardando la bibliografia di questo lavoro – di nuovo, primaria e secondaria – che la maggior parte delle pubblicazioni si colloca tra il 2018 e il 2021. Questo mi sembra di per sé un elemento probatorio per la nostra indagine: è necessario studiare queste opere in quanto segno di una precisa *vague* contemporanea, in quanto rappresentazione di un cambiamento epocale avvenuto negli ultimi decenni. Esse, anzi, *sono* il contemporaneo, in un senso agambeniano del termine, ovvero rappresentano non solo ciò che sta verificandosi in questo momento nell'attualità letteraria, ma la osservano loro stessi e operano rispetto a essa uno scarto volontario, un distanziamento.¹

Va precisato che il fenomeno dell'inserimento di immagini fotografiche all'interno dei testi è molto meno recente di quello che si potrebbe pensare, e anzi, come vedremo, sembra concomitante alla nascita della fotografia. Tuttavia, non si è mai trattato – fino agli ultimi anni – di un fenomeno particolarmente rilevante. Negli anni Cinquanta del Novecento si potevano contare isolati testi narrativi pubblicati con un supplemento fotografico, peraltro, come dicevo, solo recentemente riediti: faccio l'esempio di *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, pubblicato con un apparato di fotografie di Luigi Crocenzi nel 1953, poi

¹ Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2007.

ripubblicato in un'edizione Rizzoli nel 2007 e di nuovo nel 2021 per Bompiani; o di *Un paese* con testi di Cesare Zavattini e fotografie di Paul Strand, pubblicato per la prima volta nel 1955 per Einaudi e che, dopo due rarissime riedizioni nel corso della seconda metà del Novecento per altre piccole case editrici, solo nel 2021 ha rivisto una riedizione presso la casa editrice in cui è nato. Solamente in questi ultimi anni, infatti, il fototesto ha assunto una tale frequenza di pubblicazione da indurre la critica a tentare di mappare il fenomeno. Molti degli ultimi lavori critici più importanti, infatti, presentano almeno la questione: da *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo* (2007) di Alberto Casadei a *La letteratura circostante* (2018) di Gianluigi Simonetti, a *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta a oggi* (2018) di Carlo Tirinanzi De Medici. Menziono, infine, un caso a mio avviso lampante: il manuale per studenti di laurea triennale pubblicato nella fine del 2021 per Einaudi a cura di Marco Antonio Bazzocchi intitolato *Cento anni di letteratura italiana (1910-2010)* tenta già di descrivere in una forma sistematica le esperienze fototestuali verificatesi nel primo decennio del ventunesimo secolo, presentando al lettore la cogenza del fenomeno pur senza l'intento di canonizzarlo. A questi esempi si aggiungono poi raccolte di saggi, convegni, monografie, persino riviste che nascono e immediatamente proliferano nel segno dell'iconotestualità.

Tutti questi lavori non solo affrontano temi comuni e prendono in esame, molto spesso, le stesse opere; inoltre, essi rispondono al comune appello di un approccio il più possibile comparativo e trasversale alle discipline. Di fronte alla diffusione sempre più evidente di forme d'espressione intermediali, la critica internazionale ha infatti trovato necessario tentare approcci interdisciplinari, comparati, transnazionali. Le diverse intersezioni della critica vanno di pari passo, insomma, con le intersezioni dell'attività creativa. Il lavoro che si presenta qui, allo stesso modo, prende in considerazione strumenti teorici lontani dalla critica letteraria, abbracciando i *Visual Culture Studies*, gli studi di iconologia e teoria dell'arte, di teoria e storia della fotografia, pur rimanendo fedeli il più possibile al metodo a nostro avviso più efficace, ovvero l'analisi del testo. Con testo, in questo caso, si intenderà barthesianamente anche l'immagine, si tenterà perciò di analizzare simultaneamente le due forme espressive, al fine di verificare in che modo esse convergano verso un unico prodotto che conservi purtuttavia una sua coerenza. E quando si dice testo letterario in questo caso si intende la prosa, sebbene un discorso altrettanto valido potrebbe farsi per la poesia: la scelta di non considerare la letteratura in versi in questo lavoro è stata dettata da ragioni sia quantitative che di contenuto. Ovvero, dopo uno scandaglio delle opere iconotestuali contemporanee si è compreso che non solo i testi in prosa che presentassero immagini erano molto più numerosi di quelli in versi, ma che inoltre sono davvero pochi i testi poetici che presentano

immagini rispondenti alla categoria iconotestuale che proporremo in questa sede (anche se, lo vedremo nell'ultimo capitolo, sarà possibile portare un paio di esempi piuttosto significativi). Alla selezione del corpus, poi, si affianca la scelta di circoscrivere il campo di studi agli ultimi trent'anni, scelta segnata dalla data del primo testo che ci interessa inserire nella tipologia che presentiamo. Il 1988 è l'anno in cui viene pubblicato *Nel museo di Reims* di Daniele Del Giudice, da noi considerato un testo spartiacque tra il vecchio modo di fare iconotestualità e il nuovo. Pochi sanno, infatti, che uno dei racconti più noti di Del Giudice presentava nella sua prima edizione, ora diventata rarissima, un apparato iconografico, poi espunto. L'eliminazione dei dipinti di Marco Nereo Rotelli dà in qualche modo la cifra del fatto che i tempi non erano ancora sufficientemente maturi per una proliferazione delle immagini-in-testo. D'altro canto, vedremo che la presenza di un certo tipo di immagini per così dire metafigurative, anticiperà già in quell'anno tendenze qui considerate *sintomo* dell'ipercontemporaneità. A questo si aggiunga che la parola *iconotexte* nasce proprio nel 1988, e a pronunciarla è lo studioso Michael Nerlich durante un convegno a Clermont Ferrand in cui il neologismo occupa una posizione centrale nel dibattito (a tal punto che *Iconotextes* sarà poi il titolo dato agli atti del convegno stesso). Anche quest'ultimo è forse un segno di quella urgenza che si cominciava a sentire alla fine degli anni Ottanta, l'urgenza di studiare più da vicino queste forme di espressione ibrida, come del fatto che, lo abbiamo detto, la critica e la letteratura sono spesso sintoniche, si *ascoltano*, si *seguono*, per così dire. Per queste ragioni, comincerà dal 1988 la selezione di opere iconotestuali italiane di cui è composto principalmente il corpus di questo lavoro, anche se uno sguardo alla letteratura internazionale – anche precedente – permetterà di verificare le mie ipotesi a livello globale.

Il seguente elaborato è diviso in tre parti: nella prima si ripercorrerà lo stato dell'arte, la storia dell'iconotesto fotografico e si proporrà una metodologia di approccio alla questione di alcune opere in particolare che presentano, a detta di chi scrive, alcuni elementi in comune; nella seconda si presenterà una categorizzazione di tali opere sulla base di una proposta teorica, riguardante da una parte le immagini e dall'altra i testi; la terza parte tenta quindi di mostrare l'applicazione di tale proposta su alcuni testi contemporanei italiani attraverso otto *close reading*.

Il primo capitolo si presenta come una ricognizione degli studi fondativi della cultura visuale e una disamina delle possibili interazioni tra testo e immagine, ancora prima di quelle tra letteratura e arte figurativa. Secondo una sorta di procedimento a piramide rovesciata si approderà poi a una specifica forma di interazione, considerabile la più contemporanea, ovvero l'iconotestualità.

Nel secondo capitolo si ripercorrerà il dibattito europeo (inglese, francese e italiano in particolare) e statunitense in merito al termine iconotesto, di cui ho appena segnalato la genesi. L'obiettivo non è solo quello di fornire uno strumento per mappare le diverse possibilità di interpretazione dell'etichetta, ma anche quello di proporre un ulteriore tassello al dibattito. Negli ultimi anni, infatti, si è utilizzato il termine fototesto come sinonimo di iconotesto fotografico, al fine di intendere ogni testo che contenesse fotografie al suo interno. In questo capitolo, ponendomi una domanda circa il contenuto delle immagini anziché il supporto, il *medium* (ovvero sempre la macchina fotografica), cerco di compiere una distinzione ontologica tra la fotografia e la riproduzione fotografica. O per meglio dire, dato che ci troviamo di fronte a un libro stampato si tratterà sempre di riproduzioni fotografiche, ma alcune sono riproduzioni di fotografie, altre lo sono di opere d'arte, per esempio, o di altri supporti a loro volta iconotestuali (lettere, locandine, fotogrammi, etc.). Come diceva già Benjamin nel famigerato saggio *L'opera d'arte all'epoca della riproducibilità tecnica* (1936): «Una cosa è la riproduzione che la fotografia procura a un dipinto, un'altra quella che procura a uno svolgimento che ha luogo in uno studio cinematografico», perché «[n]el primo caso il riprodotto è un'opera d'arte mentre la sua produzione non lo è», tutt'al più si tratterebbe – dice Benjamin – «di una prestazione artistica»². Al di là di come prosegue Benjamin circa l'aspetto cinematografico, è bene precisare qui che la distinzione che vogliamo fare in questa sede sta proprio nella produzione dell'immagine, che nel caso della fotografia vera e propria è arte, mentre nel caso della riproduzione non lo è. Per questa ragione, le immagini non rispondono tutte alle istanze dello strumento fotografico, o per meglio dire, sussiste una differenza tra ciò che è fotografico e ciò che è, più semplicemente, *fotografato*.

E questo è un elemento che esiste sin dall'inizio della produzione cosiddetta fototestuale. Come vedremo nel terzo capitolo, ripercorrendo la storia dell'iconotesto a partire dalle prime integrazioni fotografiche, per esempio, *Conversazione in Sicilia* nell'edizione con le fotografie di Luigi Crocenzi, considerato dalla critica il primo fototesto, già presenta riproduzioni fotografiche di opere d'arte. Ma la storia dell'iconotesto si intreccia alla storia dell'editoria ed è costellata di censure e cassature, soprattutto agli esordi. Sarà solo a partire dagli anni Settanta che questo tipo di produzione comincerà a fiorire e a diffondersi, grazie ai miglioramenti della tecnica, alla diffusione della fotografia e all'esplosione della visualità *tout court*, a discapito dell'arte figurativa più propriamente intesa.

² Walter Benjamin, *Opere complete. VI. Scritti 1934-1937*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2004, p. 284.

A partire dalle proposte degli studiosi che prima di me hanno tentato di categorizzare gli iconotesti fotografici in funzione della loro forma e delle retoriche annunciate nei testi, oltreché di suggerire sottocategorie di genere, nel capitolo quarto mi propongo di creare una tassonomia dell'iconotesto che si basi in particolare sul contenuto delle immagini. In molti degli iconotesti italiani contemporanei, infatti, le immagini hanno un contenuto comune, ovvero altre immagini e altri testi. Guardando prima alle sole immagini è possibile notare un procedimento di *mise en abyme* che risponde, come cercherò di verificare nel quinto capitolo, al concetto mitchelliano di *metapicture*,³ con cui si intende sia l'immagine che presenta altre immagini al suo interno, sia l'immagine che mostra, che *significa* il suo essere immagine. Tale definizione è assimilabile, inoltre, alla teoria della *métapeinture* di Victor Stoichita, che ripercorrerò per mostrarne le sopravvivenze nella contemporaneità. La prima forma (e di conseguenza il primo metodo) cui, però, faccio principale riferimento, è il *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg. Vedremo, infatti, che ci sono determinate caratteristiche presenti nel metodo warburghiano che tornano poi in molti iconotesti contemporanei. Oltre al montaggio, elemento ricorrente in ogni iconotesto per ragioni formali evidenti, una caratteristica comune è la succitata *mise en abyme*: le immagini di *Mnemosyne* sono fotografie di altre fotografie, di riproduzioni di opere d'arte, di immagini pubblicitarie, di pagine di manoscritti. Inoltre, vedremo la presenza di una combinazione di immagini mai davvero definita, sempre passibile di modifiche, e di conseguenza sempre modificata. Attraverso l'operazione che Didi-Huberman chiama *spostamento combinatorio*, come le tavole di Warburg così le opere letterarie che presentano immagini al loro interno non sono mai definite, poiché queste ultime sono effettivamente ripetute e spesso spostate non solo all'interno della stessa opera ma anche da un'opera all'altra. Infatti, un'ulteriore caratteristica notata presso gli autori contemporanei è la tendenza alla non conclusione dei propri testi: con *uscita dal testo*, con *ipermedialità*, si intenderà dunque non solo una tensione all'uso di media sempre diversi, ma anche una tendenza all'aggiornamento tipica dell'era digitale. La ripetizione delle immagini, inoltre, prevede un'altra caratteristica individuata anche nell'atlante di Warburg, ovvero l'uso del dettaglio. Quest'ultimo può presentarsi sia come vero e proprio ritaglio della riproduzione fotografica, spesso riportato accanto (sotto, sopra o poco dopo) l'immagine intera, sia come nuova immagine: questo mi pare un caso interessante perché abbraccia simultaneamente anche la questione della *mise en abyme*, in quanto in alcuni casi sono gli stessi fotografi – spesso autori del testo – a scattare e poi inserire una nuova fotografia, dove l'oggetto è *preso* più da

³ W. J. T. Mitchell, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago; London, The University of Chicago Press, 1994.

vicino. In entrambi i casi quello che si fa è dare importanza al particolare, ma è solo nel secondo, a mio avviso, che questa operazione simula l'avvicinamento concreto dello sguardo all'immagine, come in un'esposizione museale.

Infine, un elemento presente nell'opera iconotestuale e allo stesso tempo in *Mnemosyne* è il testo. Manoscritti, pagine di altri libri, locandine, sono visibili in entrambe le forme e alimentano l'idea di una *lettura* dell'immagine, stavolta in un senso non più metaforico. Eppure, questo avviene dentro le immagini, mentre *fuori*, nel caso delle tavole dell'atlante, è noto che lo storico dell'arte tedesco aveva pensato e cominciato a stendere una serie di commenti alle composizioni di volta in volta realizzate, al fine di *didascalizzarle*. Questo testo, però, non interagisce nel suo *layout* con le immagini: i due linguaggi non sono simultaneamente visibili. Lo sono, invece, negli iconotesti contemporanei. Il testo è accanto alle immagini, può parlare di esse o può "eluderle", creando spesso un cortocircuito semantico che dà una possibilità di esegesi dell'opera ancora diversa. Quando esso le descrive, però, si crea una doppia presentazione dello stesso oggetto attraverso due strumenti espressivi diversi, creando così nel lettore una percezione di *refrain*, corroborata eventualmente dalla ripetizione delle immagini stesse. È per questo che proporrò di adottare, nel caso degli iconotesti che prenderò in esame, il concetto di *doppia esposizione*, indicando una tecnica fotografica che consiste in una giustapposizione, sovente involontaria, di due scatti, dunque in una sovraimpressione di immagini. Nel nostro caso l'espressione andrebbe a rappresentare la duplice presentazione dell'oggetto-immagine, una volta come riproduzione fotografica, un'altra volta come descrizione efrastica. Essa andrebbe a integrare, inoltre, la presenza in molte di queste opere del *topos* del museo. L'idea di esposizione, infatti, segue – anche da un punto di vista cronologico – quella di collezione. Molti autori contemporanei collezionano e poi espongono nelle proprie opere l'esito di un procedimento che a volte può somigliare a una distesa di rovine, a un bazar da cui il *bricoleur* levi-straussiano può creare qualcosa di nuovo, altre volte a un museo oppure, ancora, a un *cabinet d'amateur*. Lo vedremo negli esempi internazionali che ci siamo proposti di analizzare insieme a quelli italiani, per mostrare come questa tendenza si sia sviluppata, a partire dagli anni Settanta, anche fuori dal contesto nazionale: nel capitolo sesto si analizzeranno alcune opere di Sophie Calle e di Julio Cortázar, poi *Ways of seeing* (1972) di John Berger, *Atlante* (1984) di Jorge Luis Borges, tutta l'operazione intermediale che ruota intorno al *Museo dell'Innocenza* (2008) di Orhan Pamuk e infine parte dell'opera iconotestuale di Winfried Georg Sebald. Si vedrà che le caratteristiche formali e metodologiche dell'atlante warburghiano corrispondono spesso con le peculiarità

di queste opere, sebbene – lo ribadiremo spesso – esse distino dalle intenzioni di Warburg di ricostruire una storia universale e atemporale dell'arte e della cultura tramite immagini.

Se già in questa sezione sarà possibile vedere in che modo il testo interagisce con l'immagine, sarà nel settimo capitolo che diventerà centrale la questione dell'*ekphrasis*. La descrizione assume infatti un ruolo inedito in presenza dell'immagine in quanto, invece di ispirare l'immaginazione, guida il lettore alla visione. Si presenta, dunque, come una sorta di didascalia, spesso creata stilisticamente attraverso strumenti deittici con cui il narratore-descrittore si inserisce all'interno dell'immagine stessa come un *dicitore* manierista. È un'operazione che potremmo dunque denominare *ekphrasis*-didascalia e che proveremo a definire a partire dal primo esempio di iconotesto fotografico saggistico, ossia *The Pencil of Nature* (1844-46) di William Henry Fox Talbot, fino ad arrivare alla raccolta di scritti curata da Clotilde Bertoni, Massimo Fusillo e Gianluigi Simonetti dal titolo *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine* (2014), per mostrare, sì, la continuità della descrizione, ma allo stesso tempo la presenza di uno scarto avvenuto nella nostra contemporaneità.

Si può d'altra parte verificare anche l'opposto di tale operazione, quando entrambe le forme espressive sono accolte ma il testo, pur partendo dall'immagine, non la descrive e se ne serve come motore per una narrazione. Ecco, dunque, che l'*ekphrasis* si fa invece narrativa, come vedremo attraverso l'analisi testuale di due opere contemporanee, *Racconti con figure* (2011) di Antonio Tabucchi, che presenta in realtà una oscillazione tra l'uno e l'altro tipo di *ekphrasis*, e *Salons* (1987) di Giorgio Manganelli, in cui invece spiccano le *ekphraseis* narrative proprio perché si tratta di un testo che nasce come scritto d'arte e che quindi ha (a priori, ma sappiamo che la questione con Manganelli è ben più complessa) un afflato più saggistico.

Gli ultimi tre capitoli sono quindi consacrati allo studio di otto casi italiani che mi sembrano i più significativi nel panorama contemporaneo in quanto rispondono, tutti in modo diverso e in maniera più o meno evidente, alla mia proposta di una doppia esposizione. Pur avendo strutture retoriche molto diverse tra loro, infatti, le opere sembrano condividere alcuni connotati precisi: la presenza di immagini non solo fotografiche, il montaggio tra le varie immagini e con il testo, la relazione tra testo e immagini nel segno di un'*ekphrasis* variamente presentata.

Alle ibridazioni tra tipologie di segni si accompagnano quelle di genere, per cui – e lo vedremo lungo tutto il corso dell'elaborato – sarà sempre più complesso creare delle sottocategorie, soprattutto in quanto anche quest'ultime sarebbero sempre passibili di modifiche e *spostamenti combinatori*. Perciò, nel primo capitolo della terza parte saranno presentati due testi tra loro vicini, ovvero il già menzionato *Nel museo di Reims* (1988) di Daniele Del Giudice e il romanzo

illustrato *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004) di Umberto Eco. Le due opere sono accomunate dal fatto che aderiscono ancora totalmente alla componente romanzesca senza sconfinamenti di genere, e sono inoltre abbastanza distanti cronologicamente dal resto delle opere analizzate successivamente, decisamente più contemporanee.

Il nono capitolo sarà dedicato, invece, allo studio più degli autori che delle opere: sono infatti diverse le prove iconotestuali di Giorgio Agamben (*Autoritratto nello studio*, 2017 e *Studiolo*, 2019), Michele Mari (*Leggenda privata*, 2017, *Sogni* con disegni di Gianfranco Baruchello, 2017, *Asterusber. Autobiografia per feticci* con fotografie di Francesco Pernigo, 2015 e poi 2019), Tommaso Pincio (*Hotel a zero stelle*, 2011, *Pulp Roma*, 2012 e l'opera figurativa *Sfere celesti*, ancora in produzione), Filippo Tuena (in particolare *Le galanti*, 2019, ma anche *Stranieri alla terra*, 2012, e *Le variazioni Reinach*, 2005 e poi 2015). Si vedrà che a un desiderio di conservazione, collezione ed esposizione museale è spesso collegata un'analogia tensione verso la ricerca autobiografica e la memoria del sé. Memoria e ricerca sono, in effetti, due caratteristiche fondamentali dei nostri iconotesti, insieme, infine, al ritratto, ancora una volta di sé o degli altri. Tale oscillazione si vede anche nell'alternanza dei generi, anch'essi molto contemporanei, quali ad esempio l'*autofiction* e la *biofiction*, come nel caso di Tuena o di Emanuele Trevi che occupa uno dei due *case studies* dell'ultimo capitolo. Il suo romanzo *Sogni e favole* (2018) e *La vita dei dettagli* (2009) di Antonella Anedda sono accomunati non tanto dal genere – in realtà assai diverso – quanto dalla presenza centrale dell'opera d'arte all'interno del testo letterario (in maniera più netta nella poetessa che nello scrittore), e dalla volontà di collezionare e poi esporre, ritrarre, *fantasmi*.

Sebbene il progetto di questo lavoro non sia quello di assimilare queste prove iconotestuali alle intenzioni dello storico dell'arte tedesco che ha rivoluzionato il modo di vedere e pensare l'arte e la cultura, si vedrà che, oltre al metodo e alla forma, in alcune delle opere prese in esame è condivisa anche la volontà di ricordare, di rappresentare le immagini appartenenti ai nostri ricordi, le testimonianze del nostro e dell'altrui passato, ma soprattutto di mostrare in che modo la memoria *funziona*.

E allora noi qui, rispettando la sintonia tra critica e narrativa prima presentata, abbiamo tentato, in parte imitando gli scrittori qui presi in esame, di raccogliere, studiare e infine esporre quelle che Warburg chiamava *storie di fantasmi per adulti*.

**PRIMA PARTE. L'ICONOTESTO TRA LETTERATURA E CULTURA
VISUALE**

Capitolo 1. “La confusione delle arti”

1.1. Cultura visuale, arte e letteratura

Nel 1997 John Walker e Sarah Chaplin stilano un elenco di tutti i tipi di immagini che possono essere oggetto di studio della cultura visuale.⁴ L'elenco è davvero molto esteso, in qualche modo provocatorio, e sembra raggruppare cose molto diverse tra loro. L'anno successivo Walker estende il campo di studio comprendendo non solo immagini, ma anche oggetti, quasi a voler ricoprire l'intero visibile umano:

Fotografie, pubblicità, animazione, computer graphics, Disneyland, arti decorative, eco-design, mode, graffiti, design per il giardino, parchi a tema, performance rock/pop, stili subculturali, tatuaggi, film, televisione e realtà virtuale – ai quali aggiungerei sesso e sessualità –, Las Vegas, Hollywood e Bollywood, rappresentazioni della morte e della violenza, aeroporti internazionali, sedi di aziende, centri commerciali, arte contemporanea come video e installazioni, arte transgenica, arte per i turisti di Bali, bachelite, [...] *footage* di film anni Cinquanta sulla salute e l'igiene, cartoline di auguri elettroniche, [...] poster e volantini del diciottesimo secolo, illustrazioni per libri, libri per bambini, passaporti e questionari per burocrazia, biglietti, mappe, della metropolitana e dei bus, pacchetti di sigarette, portaceneri con le attrazioni turistiche, e molte altre cose tra cui le foto di famiglia appese ai muri, la pornografia gay della fin de siècle, i diorami di Daguerre, le prime immagini dei fulmini, la storia delle macchine fotografiche a foro stenopeico, la fotografia delle donne da Julia Cameron a Claude Cahun, Diane Arbus, Nan Goldin, Sally Mann e Catherine Opie.⁵

Gli oggetti menzionati sono moltissimi e qui è stata inserita solo una parte della lista che, sì, può apparire quasi ironica, ma che in realtà rispecchia quella necessità di onnicomprensività che caratterizza la cultura visuale (in questo caso, occidentale). L'elenco viene riportato da Michele Cometa nel suo ultimo libro dal titolo *Cultura Visuale* (2020), cui dobbiamo l'ultima ricca ricognizione dello stato dell'arte sugli studi della disciplina. È infatti sorprendente la vastità di metodi di analisi della cultura visuale che abbracciano aree di studio e zone del mondo molto diverse tra loro. Tutte le immagini di cui si è detto vengono studiate nel loro contesto tecnologico, mediale, sociale, politico. Viene studiato, in particolare, l'atto di visione

⁴ John Albert Walker, Sarah Chaplin, *Visual culture: an introduction*, Manchester; New York, Manchester University, 1997, p. 33.

⁵ John Albert Walker, «Visual culture and visual studies», *The Art of Book*, 5, 1998, p. 14. Cito da W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Valeria Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, 2017, p. 13. Per agevolare la lettura tutti i testi sono citati in italiano. Quando non vi è una traduzione italiana edita, le traduzioni sono mie; il brano nella versione originale sarà riportato in nota.

delle immagini, e i modi in cui la percezione di esse sia influenzata in un'ottica culturale. Infatti, per *cultura visuale*, precisano W. J. T. Mitchell e poi Cometa, si è inteso e si continua a intendere sia l'oggetto di studio, sia il metodo. Intorno agli anni Novanta, cominciano a fiorire in diverse parti del mondo aree di studio che, pur continuando a guardare alla storia dell'arte, rivolgono lo sguardo anche a un complesso gruppo di fenomeni diversi tra loro e più o meno innovativi, che prende il nome di cultura visuale.

Se la nascita dei *Visual Culture Studies* anglosassoni e contestualmente della *Bildwissenschaft*, la scienza delle immagini tedesca, si colloca a metà degli anni Novanta,⁶ è pur vero che le origini del concetto di cultura visuale si situano molto prima nel Novecento, in particolare negli anni Venti, in risposta al ruolo che fotografia e cinema stavano esercitando nella cultura contemporanea. Lo scrittore, teorico e sceneggiatore ungherese Béla Balázs, in *L'uomo visibile* (1924), celebra l'avvento di una nuova *visuelle kultur* e pone l'accento sul linguaggio come strumento per interpretare anche ogni forma di comunicazione visiva: «lo spirito visibile si è trasformato in spirito leggibile»⁷. Allo stesso modo l'artista Lázlo Moholy-Nagy, ungherese come Balázs, in *Pittura fotografia film* (1927) utilizzava termini come *optische kultur* e *Schaukultur*, ossia “cultura ottica” e “cultura della visione”, espressioni capaci di ridefinire le coordinate del visibile, il rapporto tra parola e immagine, tra esperienza visiva e conoscenza concettuale. Come mostrano le parole di Balázs e Moholy-Nagy, prima dell'esplosione degli studi visuali degli anni Ottanta, era opinione diffusa che la cultura visuale fosse nata in tempi piuttosto recenti, con la proliferazione delle immagini avvenuta dalla fine dell'Ottocento attraverso la diffusione della fotografia e la nascita della riproducibilità tecnica, fino ad arrivare all'era di Internet e dell'ipertesto. Il fondatore dei *Visual Studies* in ambito statunitense, W. J. T. Mitchell, definisce questo un «luogo comune, cioè qualcosa che ti capita di sentir dire, in modo casuale e superficiale, a proposito dei nostri tempi»⁸. Secondo Mitchell, l'egemonia del visibile sulle altre sfere del mondo sensibile, ovvero il *pictorial turn*, non è proprio dello sviluppo tecnico secondo-ottocentesco ma appare sotto diverse forme nella storia delle immagini. La cultura visuale è sempre esistita – Mitchell si serve dell'esempio dell'adorazione del vello d'oro per argomentare la sua ipotesi di un perpetuo potere dell'immagine – e i *pictorial turns* si sono susseguiti ciclicamente cambiando le pratiche del vedere e del *mostrare il vedere*: da una parte l'immagine rappresenta la società, la rispecchia, dall'altra essa la influenza,

⁶ Per una ricognizione dello stato degli studi di cultura visuale, il primo punto di riferimento è Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, opera maggiormente derivata dagli studi di estetica e teoria del cinema, mentre gli studi di Cometa sono lo specchio di una formazione letteraria, e dunque lo sguardo adottato da quest'ultimo è sicuramente maggiormente interessato al testo.

⁷ Bela Balázs, *L'uomo visibile*, a cura di Leonardo Quaresima, Torino, Lindau, 2008, p. 123. Riporto la traduzione di Pinotti in *ivi*, p. 4.

⁸ W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 201.

la modifica, la sconvolge. Se il primo *turn* è riconoscibile con la nascita della prospettiva, dal Quattrocento in poi varie sono state le svolte che hanno preceduto l'avvento della fotografia e che hanno caratterizzato la società occidentale, poi globale. E diverse, seguendo lo stesso criterio, sono state quelle che l'hanno succeduta. A proposito di ciò, è bene menzionare l'ultimo testo di Cometa anche in quanto segnala due date e due “visioni” considerabili come *pictorial turns*: l'11 settembre 2001, con la distruzione delle Torri Gemelle, e l'11 marzo 2020, la data dell'annuncio ufficiale della pandemia di Covid-19: «La seconda immagine, in realtà una serie di immagini, che in un certo senso chiudono l'era del terrore e ne aprono un'altra, ancora più inquietante e certamente foriera di un ulteriore *pictorial turn*, non può che essere legata alla contingente pandemia. È sicuro che le immagini della pandemia continueranno a ossessionarci per molto tempo»⁹.

Prima di Mitchell, alcuni studiosi avevano proposto la nozione di cultura visuale come nuovo modello cui far riferimento per una nuova storia dell'arte e, di conseguenza, una nuova storia della cultura. All'incirca cinquant'anni dopo gli studi pionieristici di Bela Balázs e Moholy-Nagy, infatti, gli storici dell'arte Michael Baxandall e Svetlana Alpers si sono interrogati sulle relazioni tra la storia delle immagini, non solo d'arte, e la storia dei “modi di vedere”. Baxandall, che utilizza l'espressione “cultura visuale” nel testo *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento* (1978), sostiene la forte relazione inscritta tra lo stile pittorico di una determinata società e le capacità visive che si sviluppano nella detta epoca. Ipotizza, dunque, che l'occhio abbia una sua storicità, una sua evoluzione, e che dunque si possa parlare di un «period eye»¹⁰: ogni società, ogni periodo, avrebbe un suo modo di vedere, dunque di rappresentare.

Svetlana Alpers, nel saggio *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese* (1983), prendendo esplicitamente in prestito da Baxandall la nozione di cultura visuale, situa l'arte del Seicento tra le arti essenzialmente descrittive, distinguendola dunque dall'arte figurativa del Rinascimento italiano, in cui l'oggetto della rappresentazione risultava, soprattutto attraverso l'uso della prospettiva, narrato anziché descritto.¹¹ Alpers sostiene che la pittura olandese del Seicento non può essere interpretata senza far riferimento al contesto che la circonda, poiché i differenti dispositivi che caratterizzano la storia sono la causa della

⁹ Michele Cometa, *Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2020, p. 27.

¹⁰ Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

¹¹ Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983. Cfr. M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., p. 30. In particolare, si veda lo specchietto in cui viene riportato un brano di Martin Jay che identifica in quello di Alpers, ovvero nel descrittivismo olandese, il secondo dei tre regimi scopici della modernità (Cfr. “Scopic Regime” in W. Donsbach (a cura di), *The International Encyclopedia of Communication*, John Wiley & Sons, Chichester, pp. 1-3).

rivoluzione dello sguardo e della visione, e di conseguenza delle tecniche di rappresentazione. Anche John Berger, nel saggio *Ways of seeing* (1972), su cui torneremo spesso nel corso di questo lavoro, riconduce il nostro vedere a una storicità da cui non si può prescindere:

Oggi noi vediamo l'arte del passato come non era mai stata vista da nessuno prima d'ora. Diverso è, in effetti, il nostro modo di percepirla. Per illustrare questa diversità basti pensare a come è cambiato il modo di concepire la prospettiva. La convenzione della prospettiva, che è propria dell'arte europea e che fece la sua comparsa agli inizi del Rinascimento, fa dell'occhio che osserva il centro di ogni cosa. [...] La convenzione ha voluto che tali immagini venissero chiamate **realtà**. La prospettiva fa del singolo occhio il centro del mondo visibile. In esso ogni cosa converge come nel punto di fuga all'infinito.¹²

Anche in questo caso, la tecnica utilizzata per mostrare il vedere, ovvero la prospettiva, è ricondotta a un preciso contesto storico, al quale è associato un determinato modo di vedere. Questo mostra in che modo, prima di ogni altra disciplina, la storia dell'arte sia stata influenzata dalla nascita degli studi visuali. Facendo riferimento subito a una questione di metodo, per usare le definizioni di Jan Baetens, l'analisi non sarebbe più *object oriented* – sull'opera – o *subject oriented* – sull'artista – ma *context oriented*, ossia sarebbe concentrata sul contesto.¹³ Accanto all'iconografia, alle tecniche e all'aspetto formale dell'opera d'arte, le nuove discipline ricercheranno le ragioni della creazione di un'opera d'arte nel suo contesto, dunque nella cultura, nella storia, nei costumi e nelle tradizioni in cui l'opera è nata o l'artista si è formato. Se gli studi di area inglese hanno sviluppato un'attenzione maggiore verso la ricezione delle immagini e la loro posizione nell'ambito del più ampio mondo degli studi culturali (*feminist studies, postcolonial studies, etc.*),¹⁴ va detto che in area tedesca la *Bildwissenschaft*, la scienza delle immagini teorizzata da Hans Belting, Ernst Bredekamp o Sigrid Weigel, ha un rapporto con la storia dell'arte decisamente meno conflittuale.¹⁵ Senz'altro una delle ragioni è l'attività pionieristica di Aby Warburg, che già nel suo *Bilderatlas Mnemosyne* considerava parte fondamentale della storia culturale la grafica pubblicitaria o le illustrazioni,

¹² John Berger, *Questione di sguardi: sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, trad. di Maria Nadotti, Milano, Il Saggiatore, 2015, p. 18. Il grassetto è nel testo.

¹³ Cfr. Jan Baetens, *Visual Culture and Visual Studies*, in Matthew Rampley (ed.), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational discourses and national frameworks*, Leiden, Brill, 2012, pp. 91-106: 98. Per approfondire il dibattito riguardo lo studio e l'insegnamento di tali discipline, rinvio all'intera raccolta.

¹⁴ Michele Cometa, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara, Roma, Meltemi, 2004.

¹⁵ Cfr. M. Cometa, *Cultura visuale*, cit.

al pari dell'arte del Rinascimento italiano o dell'Impressionismo francese.¹⁶ Questo è dato ovviamente dalla grande attenzione che gli storici dell'arte e i filosofi tedeschi avevano dato negli anni Venti e Trenta alla fotografia: Heinrich Wölfflin con l'idea di una storia dell'arte "senza nomi", basata su coppie di simboli contrapposti (lineare/pittorico; forma chiusa/forma aperta; ecc.) che si ripetono ciclicamente permettendo dunque l'analisi dell'evoluzione degli stili; Erwin Panofsky che eredita il lavoro di Warburg in una prospettiva iconologica; Walter Benjamin con gli studi rivoluzionari sulla fotografia, sui media, sulla riproducibilità.¹⁷

La domanda che bisogna porsi ora è dunque la seguente: questa comunicazione è verbale? Il dibattito su cui si sono versati fiumi di inchiostro riguarda specificatamente una questione di metodo. La comunità scientifica si è spesso chiesta in che modo sia possibile interpretare la cultura visuale, in un mondo, il nostro, in cui la parola ha sempre avuto il maggior potere ermeneutico: «le teorie dell'immagine sono innanzitutto un *discorso* sulle immagini»¹⁸. Ed è da qui che si è partiti per tentare di affrancarsi dalla parola, o, nell'altro senso, di creare nuovi strumenti che tengano conto di entrambe le categorie. Durante il Novecento si assiste infatti a una tendenza testolatrice, il cosiddetto *linguistic turn*, secondo la definizione di Richard Rorty, ovvero l'utilizzo costante dello strumento del linguaggio per analizzare e interpretare ogni questione gnoseologica.¹⁹ Basti pensare a quanto sosteneva Roland Barthes della fotografia in uno dei testi considerati fondamento della semiologia, ovvero *Miti d'oggi*: «una fotografia per noi sarà parola allo stesso titolo di un articolo di giornale; gli oggetti stessi potranno diventare parola, se significano»²⁰. Ogni cosa, dalla fotografia al viso di Greta Garbo, al vino, alla Citroën, è segno: il che vuol dire che tutto è riportato alla dimensione linguistica. Ogni cosa può essere parola. La pittura è un linguaggio e l'immagine ha una sua retorica.²¹ Salvo poi, nel caso di Barthes, rendersi conto della necessità di strumenti ulteriori

¹⁶ Su Warburg ci contreremo a lungo nella seconda parte di questo lavoro, al momento basti sapere che lo storico dell'arte tedesco è uno dei tre casi di studio di *Cultura visuale* di Cometa, insieme a Walter Benjamin e Sigmund Freud.

¹⁷ Cfr. Heinrich Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), trad. di Rodolfo Paoli, Milano, Abscondita, 2016; gli studi di iconologia di Panofsky e Saxl a partire da Erwin Panofsky-Fritz Saxl, *La «Melencolia» I di Dürer. Una ricerca storica sulle fonti e i tipi figurativi* (1923), traduzione e cura di Emiliano De Vito, introduzione di Claudia Wedepohl, Macerata, Quodlibet, 2018; per Benjamin rinvio alla seconda parte di questo lavoro e a Walter Benjamin, *Aura e choc: saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012.

¹⁸ Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, p. 16.

¹⁹ Cfr. Richard Rorty (ed.), *The linguistic turn: recent essays in philosophical method*, Chicago; London, University of Chicago Press, 1967.

²⁰ Roland Barthes, *Miti d'oggi*, trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1989, p. 193.

²¹ Cfr. Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques 3*, Paris, Seuil, 1982, in particolare *La peinture est-elle un langage ? e Rhétorique d'une image*.

rispetto alla sola linguistica strutturalista e dunque della necessità, di fronte a un nuovo oggetto di studio, di creare nuovi strumenti.

Mitchell, affrancandosi dalla teoria francese, propone un'unificazione concettuale dei due linguaggi, sostenendo che ogni medium è un *mixed medium*: «tutte le arti sono arti composite (di testo e immagine), tutti i media sono media misti, che combinano diversi codici, convenzioni del discorso, canali di comunicazione, modalità sensoriali e cognitive»²². Questo implicherebbe che «la differenza tra un testo letterario e un dipinto sia un non-problema; parole e immagini si dissolvono in una rappresentazione indifferenziata»²³. Se prima tutto era linguaggio, ora tutto sembra essere *medium*, tutto è assimilato e sembrano non esservi specificità nel singolo mezzo. È Marshall McLuhan, come è noto, il primo a porre l'accento sul medium non più solo come mezzo, ma come messaggio – è la via di comunicazione e non il contenuto ciò che conta nella neonata «civiltà delle immagini»²⁴. Inoltre, recentemente, si è parlato di ecosistema mediale, proprio per identificare nell'oggetto di studio una componente ambientale: «esposte a vincoli interni e contingenze esterne spesso imprevedibili, le narrazioni estese possono essere trattate come ecosistemi narrativi, prodotti dotati di vita propria, paragonabile a quella biologica»²⁵. In Italia Daniela Brogi nel suo *Un romanzo per gli occhi* propone di indagare la ricezione dei *Promessi Sposi* alla luce delle opere caravaggesche e di altre immagini a esse contemporanee, promuovendo un'idea di scambio tra parola e immagine che non sia una dipendenza ma una reciproca implicazione.²⁶ Nella stessa direzione va la teoria di una possibile rimediazione letteraria proposta da Giuseppe Carrara partendo dagli iconotesti fotografici.²⁷ Già lo scrittore e studioso Gabriele Frasca aveva parlato nel suo lungo saggio *La lettera che muore*, della morte della parola scritta in virtù di un ritorno all'oralità a causa dell'avvento delle telecomunicazioni, proponendo a sua volta

²² W. J. T. Mitchell, *Picture theory*, cit., p. 95: «all arts are “composite” arts (both text and image), all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes». Nella traduzione italiana di Cometa, «Il postulato di media misti, ibridi, ci conduce alla specificità dei codici, dei materiali, delle tecnologie, delle pratiche della percezione, delle funzioni segniche, e delle condizioni istituzionali della produzione e del consumo che costituiscono un *medium*» (W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 57).

²³ Ivi, p. 58.

²⁴ Marshall McLuhan, *Understanding media: the extensions of man*, New York, McGraw-Hill, 1964.

²⁵ Guglielmo Pescatore (a cura di), *Ecosistemi narrativi: dal fumetto alle serie TV*, Roma, Carocci, 2018, quarta di copertina.

²⁶ In introduzione al volume citato qui sopra, Brogi spiega: «non lavoreremo su singoli prelievi o su impressioni personali, ma cercheremo di capire, per esempio, perché il rapporto tra parola e immagine sia così forte e continuamente attraversato da reciproche implicazioni che ci parlano di una cultura complessiva: di quello che in un certo momento potremmo definire un ecosistema. Si costruirà attenzione per le differenti “abitudini visuali” o “strutture di intelligibilità” che possono distinguere le epoche, producendo di conseguenza anche una diversa percezione e una differente idea di realismo letterario» (Daniela Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018, p. 12).

²⁷ Cfr. Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche dei fototesti*, Milano; Udine, Mimesis, 2020.

una lettura critica di grandi passaggi di testimone all'interno della più ampia arte del discorso, di cui è solo in parte protagonista la letteratura.²⁸

Considerare ogni medium parte di un ecosistema comporta così una riconsiderazione dei metodi, degli strumenti con i quali esso verrà poi esaminato. Se, come dice Mitchell, il testo e l'immagine costituiscono una rappresentazione indifferenziata, è pur vero che le retoriche con le quali i due elementi vengono composti sono sottomesse a un supporto, che è inevitabilmente diverso e che può eventualmente essere sfruttato da uno strumento o dall'altro vicendevolmente (il caso dell'immagine artistica che entra nel libro è ovviamente un caso eclatante e anche il primo analizzato dalla nostra ricerca). Se da una parte, dunque, accogliamo l'ipotesi di Mitchell che vede il testo e l'immagine non solamente posizionati allo stesso livello gerarchico ma anche, sostanzialmente, coincidenti ontologicamente, dall'altra parte, dobbiamo concedere che la teoria sta molto lavorando, allo stato attuale, sui metodi, cioè sugli strumenti con cui rispondere alla diversificazione dei due media, per quanto mescolati. Accanto al *pictorial turn* di Mitchell, si colloca infatti chi sostiene che le immagini non possono essere ridotte a una interpretazione linguistica, ma neppure riconosciute solo nel magma di un *medium* quasi onnicomprensivo:

L'*iconic turn* si è proposto di reagire a questa invadenza pan-linguistica: le immagini non sono parole, non si comportano come parole, non sono strutturate (né semanticamente né sintatticamente) come il linguaggio, fanno venire all'essere mondi radicalmente diversi da quelli che emergono nel proferimento di una parola.²⁹

Gottfried Boehm parla dunque di una svolta iconica, secondo la quale a oggetto di studio diverso dovrebbe corrispondere metodo diverso, in modo tale da rispettare la specificità di ciascun mezzo espressivo.³⁰ Anche Liliane Louvel, in ambito francese, ha proposto una definizione di un terzo *quid*, escluso dal testo e dall'immagine, che abbia una funzione ermeneutica. Andando controcorrente rispetto all'analisi narratologica di Mieke Bal, che propone di leggere l'arte,³¹ o agli studiosi che invitano ad applicare una *grammaire du tableau*, Louvel propone di identificare una *picturalité du texte*.³² Il *tiers pictural*, il terzo pittorico,

²⁸ Cfr. Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale: la lettera che muore*, Bologna, Luca Sossella, 2015.

²⁹ A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, cit., p. 17.

³⁰ Cfr. Gottfried Boehm, *La svolta iconica*, a cura di Maria Giuseppina Di Monte e Michele Di Monte; postfazione di Tonino Griffero, Roma, Meltemi, 2009.

³¹ Cfr. A. Pinotti, A. Somaini, *Teorie dell'immagine*, cit., pp. 209-240.

³² Liliane Louvel, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 210.

corrisponderebbe a un elemento supplementare creato appositamente per analizzare un oggetto nuovo, il testo in cui è entrata l'immagine. Il terzo pittorico è un metodo:

che potrà forse permettere di rendere conto di determinati aspetti del testo letterario, di una qualità pittorica o "immaginante" allo stesso modo dell'analisi del discorso o di quella del racconto, ovvero la narratologia, di vedere anche qui quali tipi di discorso siano innescati dall'immagine. Il pittorico diventa un metodo di indagine, uno strumento di analisi, per vedere in che modo la specificità pittorica di un testo entra in gioco quando essa trovi luogo in un senso retorico del termine, quando disloca o, quantomeno, "inter-loca".³³

Se a primo impatto questa potrebbe sembrare un'azione corrispondente alla prima, ovvero quella di adattare uno strumento specifico di una disciplina a un oggetto di studio differente, bisogna precisare che l'obiettivo di Liliane Louvel nei suoi diversi studi è proprio quello di creare una critica che sia intermediale, seguendo il principio che a oggetti diversi corrisponderebbero metodi di analisi diversi. Per dirla con Barthes, poi ripreso da Cometa, il proposito comune agli studi interdisciplinari dovrebbe essere non tanto quello di prendere in considerazione un tema e chiamare in causa più discipline separate per analizzarlo, quanto piuttosto costruire un oggetto di studio nuovo, in cui le discipline possano in qualche modo mettersi tutte alla prova.³⁴ In particolare, Cometa propone di prendere in considerazione uno specifico oggetto nuovo, ossia il *regime scopico*. Martin Jay, prendendo in prestito la nozione dagli studi sul cinema di Christian Metz, individua tre regimi scopici della modernità in tre epoche diverse: il prospettivismo cartesiano, il descrittivismo olandese studiato dalla già citata Alpers e la ragione barocca, dove si impongono il mostruoso e l'anamorfico.³⁵ Gli studiosi di cultura visuale, e con loro Cometa, invece, intendono per regime scopico quel sistema composto da tre elementi, mai davvero separati tra loro, quali: i dispositivi dello sguardo, da quelli tradizionali fino ai recenti media visuali; le immagini; gli sguardi che si posano sulle immagini.³⁶ L'invenzione del cannocchiale, del microscopio, della camera oscura, e poi del cinematografo, ma ancora di più della televisione e dello schermo digitale con cui interagiamo

³³ Ivi, p. 104. Orig.: «Ceci pourra peut-être permettre de rendre compte de certains aspects du texte littéraire, d'une qualité picturale ou "imageante" (imaginante) au même titre que l'analyse du discours ou celle du récit, la narratologie, de voir aussi quels types de discours sont enclenchés par l'image. Le pictural devient une méthode d'investigation, un outil d'analyse, pour voir comment la spécificité picturale d'un texte y entre "en jeu" lorsqu'elle y trouve "lieu" au sens rhétorique du terme, lorsqu'elle le dis-loque ou du moins l'"inter-loque"».

³⁴ Cfr. M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., p. 29. Cometa riprende un'idea presentata da Roland Barthes, *Jeunes chercheurs*, in «Communications», *Le texte : de la théorie à la recherche*, 19, 1972, pp. 1-5.

³⁵ Cfr. Martin Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in Hal Foster (ed.), *Vision and visibility*, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-23.

³⁶ D'altra parte, *immagini, sguardi, media, dispositivi* è il sottotitolo del manuale *Cultura visuale* curato per Einaudi da Pinotti e Somaini.

nel nostro millennio, cambiano completamente la percezione dell'immagine e dunque la percezione della visualità, la quale si adatta alle invenzioni e ai mezzi di produzione tecnologica. Michele Cometa tenta di proporre una genesi del dispositivo, una sua archeologia, partendo certamente dagli studi di Foucault che, come è noto, per primo definisce la nozione di dispositivo mediale, a partire dal Panopticon.³⁷

In area francofona, certo, Foucault non è l'unico ad aver adoperato gli studi filosofici e psicanalitici per l'analisi di sguardi, dispositivi, immagini. È infatti innegabile l'apporto dato dagli studi di Jacques Derrida sulla *vérité en peinture* e sulla *cecit *,³⁸ da quelli sullo sguardo e sull'immaginario di Jean-Paul Sartre e Jacques Lacan (anche se rivolti pi  al cinema che non alla storia dell'arte),³⁹ fino ai contributi sul potere delle immagini di Georges Didi-Huberman quali l'imprescindibile testo per gli studi di cultura visuale *Images malgr  tout* (2003), solo per nominarne uno. Volendo trovare un *fil rouge* negli * tudes visuelles*, si riscontra un'attenzione particolare al valore politico delle immagini, che trova un ampio respiro proprio nell'ibridazione con il testo, nella misura in cui viene meno il pensiero che il linguaggio abbia necessariamente un potere pi  forte delle immagini. Anzi, proprio nella prospettiva della svolta iconica che abbiamo visto pocanzi, sono le immagini ad avere un potere eccezionalmente superiore rispetto alla lingua.

Questa panoramica ci ha permesso di mostrare come la cultura visuale costituisca un importante oggetto di studio in quanto racchiude tutta una serie di elementi di primo acchito molto diversi tra loro. Tra questi elementi, spesso e volentieri,   inserita la letteratura, che da tempo ormai viene considerata all'interno di un sistema mediale pi  ampio, di quell'ecosistema di cui vediamo gi  molti esempi, s , nelle opere letterarie, ma anche nella nostra cultura televisiva e cinematografica. Ci  influenza due aspetti della stessa questione: da una parte, infatti, la creazione di prodotti culturali ibridi   sempre pi  diffusa e variegata; dall'altra, gli strumenti per lo studio di questi prodotti diventano man mano pi  complessi e le possibili direzioni che la ricerca intraprende ogni volta pi  diversificate. Ed   necessario precisare, inoltre, che la maggior parte degli studi pi  recenti, in campo letterario e visuale, si   interrogata ancor prima su *quali* tipologie di immagine ogni giorno incontriamo con il nostro sguardo. L'immagine non solo   diventata in movimento, con il cinema, la televisione, il video digitale e i videogiochi, ma   anche sottoposta, ormai da tempo, a tutta una serie di

³⁷ Cfr. Michele Cometa, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016, p. 15.

³⁸ Cfr. Jacques Derrida, *La v rit  en peinture*, Paris, Flammarion, 1978; Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, suivi de *Pour Jacques Derrida*, par Daniel Bounoux et Bernard Stiegler; avant-propos de François Soulages, Bry-sur-Marne, INA, 2014.

³⁹ Cfr. Mauro Carbone, *Filosofia-schermi: dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Raffaello Cortina, 2016.

manipolazioni testuali nell'era di internet e dei social network (si pensi solo ai *meme*, la rappresentazione iconotestuale più contemporanea).

Proprio perché non tutte le immagini sono artistiche e non tutti i testi sono letterari, è assolutamente prioritario, da un punto di vista metodologico, distinguere tra testo e immagine e tra letteratura e arte visiva, soprattutto nel dibattito contemporaneo, onde evitare di raggruppare tutte le possibili interazioni tra i due segni in un unico sistema, fatto che si rivelerebbe, oltretutto quasi impossibile, sicuramente controproducente.

1.2. Tra testo e immagine: le possibili interazioni

Studiare le interazioni tra testo e immagine che si verificano tra la fine del ventesimo e l'inizio del ventunesimo secolo comporta, in primo luogo, una definizione di metodo che delimiti il campo di studi, altrimenti sconfinato.⁴⁰ Se, come è noto, questo tipo di relazione è stato ampiamente considerato sin dai tempi antichi, è necessario contestualizzare la novità dei differenti approcci e la nascita di diverse discipline nel nostro secolo e in quello appena passato. Queste ultime si propongono di pensare allo studio dei due oggetti, il testo e l'immagine, sostanzialmente in tre modi: sottomettendo l'arte e la visualità ad un approccio linguistico, che è, come si diceva, il *modus operandi* più diffuso; trovando un modo di analizzare la pittorialità di un testo, dunque asservirlo a un'ermeneutica figurativa (è la proposta di Liliane Louvel per una *picturocritique*⁴¹); definendo le due componenti come *media* e dunque

⁴⁰ Per fare un esempio, il progetto di ricerca di rilevante interesse nazionale (PRIN) del 2005 *Letteratura e cultura visuale: dall'era prefotografica all'era del cinema* portato avanti dalle Università di Palermo (Michela Cometa) e de L'Aquila (Massimo Fusillo), poi esteso a partire dal 2009 con un'altra serie di progetti di disseminazione, ha dato alla luce a molte monografie ora imprescindibili: Valeria Cammarata (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008; Roberta Coglitore (a cura di), *Lo sguardo reciproco. Letteratura e immagini tra Settecento e Novecento*, Pisa, ETS, 2007; Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina, 2012; M. Cometa, *Archeologie del dispositivo...*, cit., senza considerare la grande mole di articoli sparsi. Più concentrato sul rapporto tra letteratura e arte – anziché tra letteratura e cultura visuale – è il progetto di ricerca *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, finanziato dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca attraverso il programma FIRB "Futuro in Ricerca 2010", con sede presso l'Università di Firenze. L'équipe di ricerca ha realizzato una banca dati ospitata nel sito web <http://www.verbapicta.it/>, con la schedatura di materiali atti a ricostruire il panorama delle interrelazioni tra poesia e pittura, e varie pubblicazioni, tra cui: Teresa Spignoli (a cura di), *La poesia in immagine/L'immagine in poesia: Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, Pasian di Prato, Campanotto, 2014; Teresa Spignoli (a cura di), *Verba picta: interpretazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 2018. Cfr. anche il più recente Teresa Spignoli, *La parola si fa spazio. Poesia concreta e poesia visiva*, Bologna, Patròn, 2020. Tutti i siti web presenti in questo elaborato sono stati consultati per l'ultima volta l'11 aprile 2022.

⁴¹ L. Louvel, *Le tiers pictural*, cit. *Éléments pour une picturocritique* è il titolo del terzo capitolo del libro appena citato. Va precisato che se la *pars destruens* del testo di Louvel ha un valore di ricognizione rilevante, così come interessante risulta la parte teorica, manca un'efficace applicazione di questa proposta sui testi, in cui Louvel sembrerebbe servirsi di uno strumento ancora tradizionale, ovvero l'analisi testuale.

analizzando l'oggetto attraverso strumenti nuovi, ancora da inventare, che siano adatti alla duplicità dell'opera presa in esame.

Va precisato, inoltre, che alcuni studiosi considerano la relazione tra testo e immagine nel segno di una fusione tra arti *sorelle*, quantomeno di una condivisione di intenti, di una relazione «irénique»⁴²; altri teorici e critici, invece, identificano nella relazione tra testo e immagine una conflittualità, un costante tentativo di prevaricazione di un linguaggio sull'altro, di un metodo di analisi sull'altro. Si tratta, soprattutto di teorie diffuse negli anni Novanta, che hanno preso in considerazione i due media come due entità opposte, le quali compiono una battaglia per il potere, politico, economico: oltreché di «struggle for territory»⁴³, come la definisce Mitchell, si parla persino di una battaglia tra i sessi.⁴⁴ Come, d'altronde, abbiamo gli iconòfili e gli iconoclasti, così abbiamo la testolatria e il suo tentativo di superamento. È per questa ragione che la critica si trova obbligata a restringere il campo delle infinite possibilità testuali e visive a specifiche discipline e specifiche interazioni.

Michele Cometa, per esempio, ha stilato un catalogo delle possibili relazioni tra testo e immagine restringendo il campo alla letteratura e all'arte figurativa.⁴⁵ Già il termine «figurativa» potrebbe risultare non completamente comprensivo per la nostra ricerca, in quanto molte delle opere analizzate esulano dalla sola figurazione. È ormai da qualche decennio, infatti che l'arte quasi consiste in una cancellazione dell'immagine, quasi in una *post-immagine*, per cui la figurazione viene meno a favore di una visualità *tout court*. Dunque, non tutte le modalità di rappresentazione coincidono con l'arte figurativa, non più solo pittura, scultura, architettura, insomma, ma anche, naturalmente, fotografia, *video-art*, *performance*, *happening*, e così via.

Cometa nel 2005 ha proposto un catalogo di possibili interazioni tra letteratura e arti figurative, che noi tenteremo di estendere ad altri linguaggi visuali, pur mantenendo l'analisi all'interno del campo letterario. Cometa propone come prima categoria di interazione il *Doppelbegabung*, il doppio talento, il quale generalmente porta a una doppia produzione e a un doppio corpus.⁴⁶ Più precisamente, egli distingue tre modalità secondo le quali esso può configurarsi:

⁴² Ivi, p. 7.

⁴³ W.J.T. Mitchell, *Picture theory*, cit., p. 43.

⁴⁴ Cfr. James A. W. Heffernan, *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

⁴⁵ Cfr. Michele Cometa, «Letteratura e arti figurative: un catalogo», *Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione*, fasc. 3, 2005, <http://digital.casalini.it/10.1400/20390>.

⁴⁶ Cfr. Michele Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in Michele Cometa, Daniele Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-78. Non

- il doppio talento propriamente detto, di coloro che si cimentano in entrambe le esperienze creative, a volte contemporaneamente, altre volte – e sono forse i casi più interessanti – decidendo di *rimpiazzare* un'arte con l'altra, con tutte le ripercussioni anche biografiche che questo può comportare;
- le pratiche di “concrecenza genetica” tra i due media, i quali contribuiscono a creare un solo immaginario, e in questo caso l'attenzione è posta maggiormente all'atto di creazione che non all'opera finita;
- la vocazione metatestuale e dialogica tra le due esperienze creative, in cui l'una ha una dimensione metatestuale o metapittorica per l'altra, l'una si serve dell'altra per mettere a fuoco elementi che senza di essa non sarebbero così evidenti. Come dice Cometa, «questo “dialogo” consente all'autore di acquisire certezze poetologiche di carattere generale e che finiscono per delineare una sorta di poetica intermediale»⁴⁷.

È necessario ricordare che in Italia lungo il corso del ventesimo secolo l'attenzione dei letterati verso i fatti dell'arte è sempre stata piuttosto sviluppata: dalle cerchie che si riunivano intorno alle riviste culturali e creavano importanti oggetti artistico-letterari nella prima metà del Novecento, ai letterati che si prodigavano in maniera piuttosto fruttuosa verso la critica d'arte. Si pensi a Roberto Longhi e al suo «magistero»⁴⁸, che rivela nomi quali Attilio Bertolucci, Giovanni Testori, Giorgio Bassani, Pier Paolo Pasolini. Inoltre, il doppio talento come quello di Alberto Savinio, Carlo Levi, Toti Scialoja, Dino Buzzati e altri è alla base di una tendenza all'ibridazione, di una volontà di espandere gli orizzonti e cimentarsi nelle arti *altre* che è piuttosto radicata anche da un punto di vista cronologico nella cultura europea.⁴⁹

La seconda categoria di interazione tra testo e immagine proposta da Cometa è l'*ekphrasis*, ovvero la «rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale»⁵⁰, seguendo la definizione di James Heffernan. Dallo scudo di Achille alla descrizione foucaultiana di *Las Meninas* in *Les mots et les choses* (1966), l'*ekphrasis* assume connotati sempre diversi e sempre

solo si tratta di una valida possibilità di sistematizzazione della tipologia, ma anche di una importante ricognizione dello stato dell'arte.

⁴⁷ Ivi, p. 54.

⁴⁸ Cfr. Elisa Attanasio, Filippo Milani (a cura di), *Écrire vers l'image. Il magistero di Roberto Longhi nella letteratura italiana del XX secolo*, Modena, Mucchi, 2017.

⁴⁹ Cfr. Riccardo Donati, *Lo sguardo sull'arte nel secondo Novecento*, in Giulio Ferroni (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, pp. 740-745. Per quanto riguarda la letteratura italiana, soprattutto novecentesca, già in tanti si sono mossi alla ricerca di analogie tra le due produzioni, cfr. Chiara Portesine (a cura di), *Doppio talento e doppia creatività*, numero monografico della rivista *Letteratura & arte*, n. 18, 2020.

⁵⁰ Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit.

più accostabili a precise modalità di visione, che rappresentano spesso, come si è visto, modi di vedere a loro volta storicizzabili. L'immagine descritta è generalmente un'opera d'arte o una fotografia; si trova, insomma, su un supporto di qualche sorta, è intesa come *picture*, non come *image*.⁵¹ La parola ecfrastica ha naturalmente una componente immaginifica, una capacità poetica: descrivendo, *inventa* un'immagine, che tuttavia (spesso ma non sempre) allude a un'immagine realmente esistente ed eventualmente nota al lettore. Come vedremo lungo il corso dell'elaborato, anche la descrizione dell'immagine ha subito un cambio di paradigma dovuto alla crisi della rappresentazione classica e alla rivoluzione della visualità.⁵²

La terza categoria proposta da Cometa riguarda le cosiddette "forme miste". Essa concerne i testi che includono le immagini, le immagini che includono i testi, infine, quelle forme antiche e moderne in cui l'immagine è testo e viceversa. Cometa propone un'ulteriore suddivisione tra iconismi e iconotesti. Il termine iconismo fa riferimento a quella serie di rappresentazioni grafiche in cui l'eliminazione della componente verbale comporterebbe la conseguente eliminazione della componente visuale, e viceversa,⁵³ come per esempio nei *technopaegnia* alessandrini o nei sonetti figurati cinquecenteschi,⁵⁴ fino ad arrivare ai *calligrammes* di Apollinaire. Tale relazione, quasi *simbiotica*, tra le due modalità espressive è sempre stata oggetto di sperimentazione anche da parte degli artisti visuali. Si pensi ad Alighiero Boetti, il quale impiega l'uso delle lettere e di altri segni grafici per la creazione delle sue tele e dei suoi tessuti. O a Gianfranco Baruchello, che scrive letteralmente all'interno dei suoi disegni, spesso indicando le immagini che rappresenta con una sorta di didascalia e con alcuni segni come le frecce o i cerchi. O, ancora, a Emilio Isgrò, che usa la scrittura come *objet trouvé* da cancellare e dunque da mettere in luce attraverso l'eliminazione del contesto.

Va detto, tuttavia, che nella categoria degli iconismi si inseriscono più facilmente quei testi che compongono immagini attraverso la grafia, in cui, insomma, il mezzo verbale e quello visuale sono inscindibili. Questa categoria è frequentemente adottata dai poeti piuttosto che dai prosatori, che invece tendono ad inserire concretamente immagini, intervallandole al testo. Se si pensa alle avanguardie storiche, alle nuove avanguardie degli anni Sessanta e alla poesia totale degli anni Settanta, se non addirittura alle scritture di ricerca contemporanee

⁵¹ L'*image* è sostanzialmente l'immagine disincarnata (può essere anche un'immagine mentale, un sogno, una fantasia), mentre la *picture* è l'artefatto, possiede una propria materialità, cfr. W.J.T. Mitchell, *Picture theory*, cit.

⁵² Cfr. *infra*, cap. 7.

⁵³ Cfr. Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

⁵⁴ Cfr. Lina Bolzoni, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

che si basano su un *asemic writing*,⁵⁵ sarà facile considerarne una tendenza comune: la componente di avanguardia, appunto, per la quale il punto focale sembra essere il rovesciamento delle distinzioni medialità al fine di concepire un'opera d'arte totale.⁵⁶ In questa sezione si collocano i libri d'artista, per i quali si presenta allo stesso modo degli altri tipi di interazione una controversa, e ancora aperta, questione definitoria. Angelo Candiano propone questa definizione:

Genericamente per libri d'artista si intendono quegli oggetti nati dalla pratica dell'artista, nello stampare o costruire libri in forme anche estreme, con un *plusvalore* estetico rispetto al libro tradizionale e al proprio lavoro istituzionale. Si delinea quindi un vasto campo comprendente importanti varianti e suddivisioni tipologiche, tra cui il libro oggetto, il libro illustrato, il libro sonoro, e ovviamente il libro d'artista, tutte con differenze sostanziali ma spesso poco rilevate, criticamente, tra loro.⁵⁷

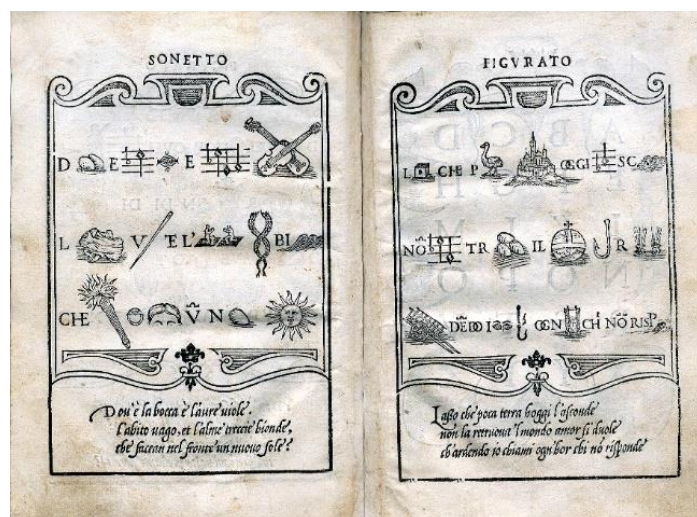


Figura 1. Riproduzione di un sonetto figurato

Nel testo che raccoglie le diverse definizioni usate per identificare il libro d'artista, anche Annalisa Rimmaudo, nel suo saggio *Evoluzione del libro d'artista*, propone una definizione che, tuttavia, si muove nel senso di una differenziazione tra il libro d'artista e il libro illustrato, e che per questo ci interessa maggiormente:

⁵⁵ Cfr. T. Spignoli, *La poesia in immagine/L'immagine in poesia*, cit.; T. Spignoli, *Verba picta*, cit. Sulla poesia di ricerca non potremo dilungarci molto ma si considerino almeno le operazioni del collettivo *gamm*, sulle quali è stato pubblicato di recente uno studio: Gian Luca Picconi, *La cornice e il testo. Pragmatica della non assertività*, Roma, Tic edizioni, 2020.

⁵⁶ Cfr. R. Donati, *Lo sguardo sull'arte nel secondo Novecento*, cit.

⁵⁷ Angelo Candiano, *Fenomenologia di un contenuto estetico*, in Giorgio Maffei (a cura di), *Il libro d'artista*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003, p. 81.

Mentre il libro illustrato è il luogo di incontro di un artista e di un autore, scrittore, poeta, dove i linguaggi plastico e verbale svolgono le loro funzioni parallelamente secondo canoni classici, nel libro d'artista un unico creatore realizza l'interferenza tra vari elementi costitutivi del libro, in un rapporto di necessità.⁵⁸

L'iconismo, dunque, entra in un regime di piena fusione tra testo e immagine a tal punto che le due componenti diventano indistinguibili. Senza dubbio, c'è da sottolineare anche l'attenzione alla parte editoriale – o *esoeditoriale* – di questi testi. L'iconismo, come abbiamo detto, è ancora più antico dell'iconotesto. Lina Bolzoni, studiando le pratiche dell'interazione tra testo e immagine diffuse con l'avvento della stampa, realizza un'approfondita ricerca su alcune forme cinquecentesche di iconismo. Guardiamo, ad esempio, ai sonetti figurati cinquecenteschi, a cui Lina Bolzoni ha dedicato grande spazio nel suo *La stanza della memoria*:

[...] il «sonetto figurato» esaspera, e complica col *divertissement* letterario, quella attenzione per la bella vista d'insieme, per l'elegante disposizione delle lettere, che era tipico di alcuni trattati di scrittura precedenti. Bello è anche il gioco fra ciò che è visibile e ciò che è leggibile, il che accomuna questo sonetto ad altri prodotti misti molto cari al Cinquecento. [...] La libertà di movimento che le figure acquistano sulla scacchiera del testo è dovuta al tipo di rapporto che esse hanno con i significanti. [...] Il gioco di straniamento, di contaminazione fra codici diversi, funziona però non solo nel secondo caso, dove si regge sulla logica metonimica della frantumazione, ma anche nel primo. Si vedano ad esempio le «viole» con cui si chiude il primo verso della prima terzina, visualizzate non con i fiori corrispondenti (uno dei figuranti tradizionali del canone delle bellezze femminili) ma con due strumenti musicali. La figura gioca in questo caso sulla polisemia della parola, infrangendo le attese del lettore – suscitate dal contesto – relative al rapporto significante/significato. *L'immagine viene dunque a inserirsi negli spazi prodotti dalla riduzione del testo a scrittura, dalla centralità (e autonomia) che così assumono la lettera e le sue diverse combinazioni. Con la scrittura, e soprattutto con la stampa, le parole diventano, in un certo senso, cose: vediamo qui come tutto ciò venga preso alla lettera e diventi occasione di creazione e di gioco.*

Per certi aspetti, d'altra parte, sia pure in modo un po' rozzo, l'immagine rende immediatamente percepibile quel che la critica moderna ha definito come «l'autonomia del significante».⁵⁹

Bolzoni allude alla temperie strutturalista e allo stesso tempo comprende la portata avanguardistica di un'operazione quale quella applicata al sonetto figurato e ad altro genere di composizione verbovisuale, cosa che ci permette di assimilarla all'opera di grande portata teorica proprio perché sovratemporale *La parola dipinta* (1981) di padre Giovanni Pozzi,

⁵⁸ Annalisa Rimmaudo, *Evoluzione del libro d'artista*, in G. Maffei, *Il libro d'artista*, cit., p. 74.

⁵⁹ L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit., pp. 94-95, corsivi miei.

punto di partenza imprescindibile per chiunque voglia approcciarsi allo studio delle fusioni tra scrittura e immagine.

Tornando alle suddivisioni proposte da Cometa, l'iconotesto invece è di solito un libro in cui testi e immagini sono scissi graficamente ma interagiscono gli uni con le altre. La relazione tra i due contenuti, infatti, generalmente realizza un significato diverso da quello che i due segni avrebbero generato singolarmente. Mitchell ha tentato una categorizzazione delle modalità di interazione attraverso l'uso di segni grafici, quali il trattino e la barra diagonale. La classificazione è la seguente:

- *image-text*: «designa *relazioni* del visuale e del verbale»;
- *imagetext*: «designa opere (o concetti) compositi, sintetici, che combinano immagine e testo»;
- *image/text*: «uno scarto, una scollatura o rottura problematica nella rappresentazione».⁶⁰

Se la prima categoria comporta una commistione più generica tra testo e immagini, la seconda potrebbe essere assimilata sia agli iconismi che agli iconotesti. Tuttavia, ci sembra di poter distinguere le due tipologie attraverso l'uso che fa Mitchell dei segni grafici. Nell'*imagetext*, come suggerisce la combinazione delle due parole, le due componenti sono inscindibili, sono un tutt'uno, a un'unica parola corrisponde un unico oggetto; nell'*image/text*, ovvero nella categoria che racchiude l'iconotesto, la barra di separazione indica che la componente verbale e quella visuale vivono una lotta, tra loro avviene una battaglia di significati, entrambe sono significanti e spesso significano cose distanti, ed è solo la loro interazione, a volte conflittuale, a consegnare al lettore la chiave di interpretazione. In fondo si può dire che, se da un punto di vista formale testo e immagine conservano una loro autonomia all'interno dell'oggetto-libro, da un punto di vista contenutistico essi restano inscindibili quanto nelle produzioni verbovisive che abbiamo incontrato pocanzi.

Sulle varie definizioni e sull'acceso dibattito che concerne tale tipologia testuale ci soffermeremo più lungamente nel prossimo capitolo, intanto ci preme considerare l'ultima categoria proposta da Cometa nel suo *catalogo* delle relazioni tra letteratura e arti figurative, che è forse la più florida in termini di inedite possibilità di analisi. Essa concerne le diverse *omologie* tra discorso letterario e discorso artistico: grazie ai nuovi approcci e a un'inedita

⁶⁰ W.J.T. Mitchell, *Picture theory*, cit., p. 89, n. 9.

attenzione rivolta al cosiddetto *regime scopico*, già analizzata nel sottocapitolo precedente, è stato possibile notare come molte creazioni testuali nascano in analogia con certe rappresentazioni o persino con oggetti che provengono dalle arti visive *tout court*. Cometa distingue tra omologie tematiche, metaforiche, poetologiche e strutturali. Le «omologie strutturali», termine che lo studioso italiano prende in prestito da Lucien Goldmann,⁶¹ implicano un'analogia genetica tra testo e immagine: alcune modalità di *costruzione* dello sguardo, quali la prospettiva nel Rinascimento, la camera oscura nell'Ottocento o il montaggio nel secolo scorso hanno influenzato la stessa scrittura. Non si tratta di temi o contenuti, quanto, appunto, di struttura. La maniera in cui il testo è creato, composto, assomiglierebbe in alcuni casi ad una composizione artistica. Se Cometa parla di struttura, si può però parlare anche di effetti. In *Museum of Words*, James Heffernan propone una distinzione tra iconismo e pittorialismo:

iconismo è una somiglianza visibile tra la disposizione delle parole o delle lettere su una pagina e ciò che esse significano; il pittorialismo genera nel linguaggio effetti simili a quelli creati dalla pittura poiché rappresenta il mondo con l'ausilio di tecniche pittoriche, senza rappresentare la pittura stessa.⁶²

Rappresentare il mondo con l'ausilio di tecniche pittoriche senza rappresentare la pittura stessa è un procedimento complesso che consiste nel tentativo di dare al lettore gli effetti che potrebbe percepire attraverso la visione di un quadro. Per fare questo, sarebbe dunque necessario attingere a tecniche pittoriche, quali, per esempio il chiaroscuro, lo sfumato, per dare un effetto impressionista, puntinista, o di qualsivoglia altro tipo.

Di temi trattano, invece, le omologie tematiche, appunto, le più facilmente identificabili perché in questo caso si tratta di individuare motivi e contenuti della visualità all'interno della letteratura. Riccardo Donati, per esempio, proponendo una *Critica della trasparenza* (2016), ripercorre la storia della letteratura e dei media visuali dall'Ottocento ai giorni nostri nel segno

⁶¹ Cfr. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

⁶² In M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., Cometa riporta queste parole, tratte dall'introduzione di James Heffernan in *Museum of words*: «Propongo una definizione semplice nella forma ma complessa nelle sue implicazioni: l'*ekphrasis* è la rappresentazione verbale di una rappresentazione visiva. Questa definizione [...] ci permette anche di distinguere l'*ekphrasis* da altri due modi di mescolare letteratura e arti visive: il pittorialismo e l'iconicità. Ciò che distingue queste due cose dall'*ekphrasis* è che entrambe mirano principalmente a rappresentare oggetti naturali e artefatti piuttosto che opere d'arte figurativa. Naturalmente il pittorialismo e l'iconicità possono ricordare entrambi una rappresentazione grafica. Il pittorialismo genera nel linguaggio effetti simili a quelli creati dalle immagini, così che nella *Faerie Queene* di Spenser, per esempio, John M. Bender ha trovato istanze di focalizzazione, inquadratura e scansione [...]. Ma in questi casi Spenser sta rappresentando il mondo con l'aiuto di tecniche pittoriche; non sta rappresentando loro stesse. [...] la poesia iconica non mira a rappresentare immagini; essa scimmiotta le forme delle immagini per rappresentare oggetti naturali» (J.A.W. Heffernan, *Museum of words*, cit., pp. 3-4).

del vetro, che ricorre secondo alcuni supporti (la vetrina, la finestra, la cupola), a significare le grandi metafore, da una parte, dell'esposizione, e dall'altra, della sorveglianza panottica. Lo stesso Cometa nel suo catalogo fa un altro tipo di distinzione, riferendosi alle omologie metaforiche, le quali implicano, come in questo caso, l'uso di alcune metafore visuali o architettoniche nella costruzione del discorso letterario.

Per ultime, Cometa individua le omologie poetologiche, che consistono in un interscambio a livello lessicale tra teoria e poetologia delle forme verbali e teoria e poetologia delle forme visuali. Si tratterebbe, ossia, di servirsi della teoria e della critica adottate da un linguaggio per applicarle all'altro: si pensi all'espressione «mosaico di citazioni» di Julia Kristeva, all'uso di termini quali *chiaroscuro* per la tecnica di scrittura (al chiaroscuro si oppone, ad esempio, il linguaggio oscuro/chiaro nell'analisi di Domenico Scarpa su Giorgio Manganelli e Primo Levi⁶³).

Sebbene sia in qualche modo necessario imporre una sistematizzazione e una categorizzazione, è anche importante riconoscere che le quattro categorie di interazione tra testo e immagine (il doppio talento, l'*ekphrasis*, le forme miste e le omologie) e le rispettive suddivisioni sono piuttosto ricorrenti in molti testi contemporanei. Anzi, proprio a causa della sempre maggiore interpolazione della cultura visuale con la letteratura, molti testi presentano più di una categoria all'interno o persino componenti a tal punto originali da implicare un *mélange* tra le diverse categorie.

L'editoria italiana è in questo senso un chiaro riflesso di questa tendenza: moltissime uscite editoriali degli ultimi anni sono testi corredati di immagini. Si intenda, non sempre le immagini hanno una funzione espressiva, semantica, al pari del testo; spesso, anzi, essa rispecchia la volontà di arricchire il testo con una componente illustrativa o puramente decorativa. Sempre più autori si servono della collaborazione di illustratori anche solo per ripubblicare il proprio testo in una veste nuova – arricchita – o per cimentarsi in sperimentazioni dove la componente verbale si accompagna a quella visuale. D'altra parte, bisogna ricordare che l'ibridazione è propria di molti oggetti letterari nell'ultimo decennio, come dimostra la sempre maggiore difficoltà a etichettare un'opera secondo il genere, la forma, l'elemento della realtà o della finzione; del pubblico e del privato. Incontreremo il romanzo ibridato con il saggio, la biografia contaminata da entrambi, poi il *reportage* che si mescola alla narrazione finzionale, l'autobiografia con la Storia. Anche la definizione, ad esempio, di iconotesto o di fototesto, che analizzeremo più diffusamente nelle prossime

⁶³ Cfr. Domenico Scarpa, *Storie avventurose di libri necessari*, Roma, Gaffi, 2010.

pagine, è indice di una predisposizione a un'analisi ibrida delle forme, possibile conseguenza del fatto che il genere non riesce a imporsi se non attraverso l'inevitabile crasi di una o più tendenze. Si parla dunque più generalmente di iconotesto, anziché per esempio di iconoromanzo, perché molto spesso a una contaminazione di forme corrisponde una contaminazione di generi, se non persino di tecniche.

La transmedialità non ha implicato solo quell'uscita dal testo che rivediamo in vario modo con il richiamo dal testo al film, alla serie tv, al fumetto. Il testo può essere transmediale nel senso che all'interno dell'oggetto-libro può esserci un rinvio a tanti oggetti esterni, che pure si trovano già *dentro*; è infatti dentro e fuori che si muove un ipertesto. L'opera, trasformatasi in un atto performativo, è da fruirsi con più sensi. Si pensi a *Dai cancelli d'acciaio* (2011), il romanzo *su abbonamento* di Gabriele Frasca che arrivava a casa capitolo per capitolo con un CD-rom in cui era salvata la registrazione di una voce che recitava il testo,⁶⁴ e in cui sono presenti disegni del duo Cyop&Kaf. O il libro *Le strade che portano al Fucino* (2007) di Tommaso Ottonieri, che potrebbe essere un esempio di cinema destrutturato, scomposto, decostruito: testo, immagine e suono compongono questo libro, scritto in prosa, ricco di fotografie dello stesso autore (sotto ulteriore pseudonimo) e accompagnato da un CD in cui l'autore legge ad alta voce parti del testo. Naturalmente non si può definire cinema, ma non si può definire solo un libro, solo un testo. Si tratterebbe, dunque, di una sorta di ipertesto, inteso tuttavia non come lo si considerava nella letteratura oulipiana, ma in un modo ancora più simile alla pagina web, proprio per l'impiego di altri supporti, sebbene, almeno da un punto di vista cognitivo per il lettore, la pagina stampata resti a regime. È necessario verificare in che modo il testo, dunque, si espanda, diventi ipertestuale e anche *ipermediale*. Per questa ragione, pur occupandoci principalmente delle diverse modalità di creazione iconotestuale, in questo elaborato cercheremo in particolare di considerare in che modo le immagini negli iconotesti interagiscano con la componente efrastica dei testi che le affiancano e con alcune modulazioni discorsive che nel testo si avvicinano sempre più a tecniche di composizione visuale anziché letteraria. Infatti, l'interazione tra rappresentazione verbale e rappresentazione visuale si fa nella più stretta contemporaneità esplicita e implicita, visibile in superficie e allo stesso tempo strutturale: i testi *somigliano* alle immagini, le immagini non solamente includono testi ma ne assumono le fattezze, ne ereditano caratteristiche. Non solo il pittorialismo o l'iconismo, ma anche elementi come l'esposizione museale o il montaggio sono alla base di una serie di testi caratteristici della nostra epoca, come cercheremo di dimostrare attraverso l'analisi dei casi di studio, tenendo soprattutto conto del fatto che molte

⁶⁴ Alcuni brani sono disponibili sul sito ufficiale <http://www.gabrielefrasca.it/46-dai-cancelli-dacciaio/>.

caratteristiche dello stesso montaggio si sono modificate da quelle che potevano contraddistinguere, per esempio, negli anni Sessanta il *nouveau roman*. Filippo Pennacchio, a proposito dell'uso del montaggio nella narrativa contemporanea, sostiene infatti:

Mai come oggi [...] romanzi e scritture narrative più in generale sembrano essere il risultato di una logica imperniata sul montaggio, inteso non soltanto in senso cinematografico, dunque in termini essenzialmente imitativi, ma anche in un senso più ampio, relativo all'inserzione e all'accostamento all'interno dello stesso testo di materiali diversi, provenienti da ambiti disparati e a volte anche da media altri da quello letterario.⁶⁵

Si dovrà dunque comprendere in che modo il montaggio dei materiali di un archivio – personale e/o collettivo – e la loro conseguente esposizione cooperino e interagiscano con la parola scritta, la quale, almeno per quanto riguarda i nostri casi di studio, resta ancorata all'antico supporto cartaceo. Come abbiamo visto, se l'interazione tra testo e immagine è a dir poco di lunga data, l'inflazione della visualità nella contemporaneità modificherà anche la relazione dell'immagine con il testo, sia nel contenuto che nel metodo di analisi.

⁶⁵ Filippo Pennacchio, *Racconto come montaggio? Ibridazioni discorsive e sconfinamenti mediali nella narrativa italiana contemporanea*, in Fabio Vittorini (a cura di), *Nuove narrazioni mediali. Musica, immagine e racconto*, Bologna, Patròn Editore, 2019, p. 135.

Capitolo 2. Che cos'è l'iconotesto

2.1. Iconotesto o fototesto: ricognizione di un dibattito

Negli ultimi anni molte sono state le definizioni, le revisioni, i restringimenti e gli allargamenti del campo di indagine sull'iconotesto all'interno della teoria della letteratura e dell'immagine. In questo capitolo cercheremo di ripercorrere la storia di questa parola, della definizione e delle sue sottocategorie.

L'atto di nascita della riflessione sull'iconotesto letterario è abbastanza recente. Esso risale alla fine degli anni Ottanta, quando, in occasione del convegno internazionale tenutosi all'Università Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II) dal 17 al 19 marzo 1988, Michael Nerlich propone il termine *iconotexte* per designare «un'opera nella quale la scrittura e l'elemento plastico si danno come una totalità inscindibile»⁶⁶. Nerlich affida questa definizione al termine forse con disinvoltura, tant'è che subito in introduzione il curatore degli atti del convegno, Alain Montandon, che pure sceglie il termine proposto da Nerlich per intitolare il volume, mette in luce i problemi teorici che da questo dipendono:

Per tentare di identificare l'oggetto iconotestuale, è imprescindibile innanzitutto scartare i due bordi estremi che sono la legenda e l'illustrazione. La legenda è un testo che conferisce un senso a un'immagine, o piuttosto che ne rivela il senso implicito, non totalmente presente nell'immagine o nella cultura del ricevente. Il caso dell'illustrazione è più complesso, ma in un primo momento sarà sufficiente dire che mette in luce attraverso la messa in immagine alcuni momenti privilegiati del testo, che è trasposizione visuale, trasposizione di un linguaggio verso un altro, per fini diversi (rilassamento, posa, momento di riposo, stimolazione dell'immaginario, etc.) ma non sapremmo fare astrazione di un fenomeno in cambio dell'illustrazione sul senso stesso del testo.⁶⁷

Il dubbio semantico ha il suo focus nella differenza eventualmente esistente tra il testo illustrato e l'iconotesto, in alcuni casi ancora oggi difficile da distinguere ontologicamente.⁶⁸

⁶⁶ Alain Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 5. Orig.: «une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable». Il termine viene ripreso da Montandon nell'introduzione.

⁶⁷ Ivi, p. 6. Orig.: «Pour tenter de cerner l'objet iconotextuel, le convient d'écarter au préalable ces deux bords extrêmes que sont la légende et l'illustration. La légende est un texte qui apporte un sens à une image, ou plutôt qui en révèle le sens implicite, insuffisamment présent dans l'image ou dans la culture du récepteur. Le cas de l'illustration est plus complexe, mais dans un premier moment, on pourra dire qu'elle relève de la mise en image de certains moments privilégiés du texte, qu'elle est transposition visuelle, transposition d'un langage vers un autre, à des fins diverses (délassement, pose, points de repos, relance de l'imaginaire, etc.) mais on ne saurait faire abstraction du phénomène en retour de l'illustration sur le sens même du texte».

⁶⁸ Il testo illustrato è una pratica antichissima ma in Italia ha avuto il suo apice nel Cinquecento: cfr. L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit., pp. 187 sgg.

Se nel testo illustrato – che sia un romanzo, un racconto o un poema – l'immagine ha lo scopo di coadiuvare all'interpretazione delle parole, nell'iconotesto l'immagine ha una funzione pienamente semantica, se non persino narrativa.⁶⁹ In sostanza, un testo illustrato può fare a meno delle immagini, mentre un iconotesto si dà nel momento in cui l'immagine, foss'anche solo una, riveste un ruolo significante imprescindibile. Nella maggior parte dei libri per l'infanzia abbiamo infatti immagini – spesso disegni – volte a collaborare con il testo nella sua significazione, volte ad aiutare il lettore, ancora non nelle sue piene capacità di lettura poiché bambino, a comprendere e a ricevere dal testo quell'accompagnamento necessario all'attività immaginativa. Nei testi che hanno immagini di supporto e che di norma vengono chiamati testi illustrati (anche da coloro che li definiscono iconotesti poco dopo), se appunto togliamo l'eccezione dei libri per l'infanzia, le immagini hanno sempre una funzione non puramente illustrativa ma in qualche modo semantica. Credo infatti che, piuttosto che di una differenza tangibile tra testo illustrato e iconotesto, si tratti di un cambiamento di paradigma piuttosto recente per cui la sede di questa distinzione non si collocherebbe più all'interno del testo, nella sua veste semantica, ma all'esterno, a partire dalle interpretazioni dei teorici e critici che hanno sviluppato un sistema di classificazione che distingueva le due tipologie di testo. È possibile, dunque, che in alcuni casi l'iconotesto sia un testo illustrato che ha cambiato nome: non esisterebbero più, dunque, le mere illustrazioni, bensì qualsivoglia immagine presente all'interno del testo sarebbe colpevole di cambiare il senso al testo che la circonda. Insomma, in un contesto storico quale il nostro, ove il testo è naturalmente ibrido, non può più pensarsi un'opera che abbia una componente visuale integralmente dissociata da quella verbale.

Proprio per quanto concerne il dibattito riguardante la definizione di iconotesto, dunque, il convegno del 1988 ha raccolto molti contributi che identificano sotto il nome di iconotesto le ipotesi definitorie più disparate. Se ripercorriamo il volume vediamo che gli interventi spaziano dalle incisioni illustrative di William Blake alla crasi tra illustrazioni e poesia in forma di immagine nelle opere carrolliane; dalla genesi di un libro d'artista dal titolo molto descrittivo *Sonnets et eaux-fortes* alle opere a quattro mani dei surrealisti (André Breton e Joan Mirò, Paul Eluard con Man Ray e con Max Ernst, Blaise Cendrars e i fratelli Delaunay); fino ad arrivare alle opere che esulano dalla concezione del libro in quanto testo trasformandosi

⁶⁹ Epifanio Ajello parla di una fabula dell'immagine, di una capacità narrativa dell'immagine presente nel testo. Secondo lui la scrittura costruita intorno a fotografia potrebbe non soltanto animare con coerenza causale e temporale una figura in posa (farne un *film*) ma più rischiosamente *continuarla* altrove (cfr. Epifanio Ajello, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2008, in particolare il capitolo su Guido Gozzano *Il dagherrotipo che non c'è*).

in un *livre-objet*. Nel lungo saggio che chiude gli atti del convegno *Iconotextes*, Michael Nerlich pone dunque il problema della sua stessa etichetta:

[...] non solamente i titoli delle numerose relazioni mi mostrano che altri ricercatori si servono del termine per designare cose molto diverse da quella a cui avevo pensato coniandolo, ma talvolta i loro autori hanno espressamente preso parte contro la mia idea di iconotesto con delle ragioni talmente “robuste” che io stesso mi vedo, in quanto “inventore” del concetto di iconotesto, al contempo nel ruolo di outsider...⁷⁰

Nerlich propone dunque la sua definizione di iconotesto, la quale, nonostante gli imminenti detrattori presenti al convegno, è sopravvissuta a lungo e viene tenacemente riportata come la prima e fondamentale definizione:

Un'unità inscindibile di testo/i e immagine/i nella quale né il testo né l'immagine hanno una funzione illustrativa e che – generalmente ma non necessariamente – ha la forma di un “libro”. [...] l'essenziale è che l'intenzionalità della produzione mira a un artefatto concepito come unità non illustrativa, ma dialogica tra testo/i e immagine/i, testo/i e immagine/i che, pur formando un'unità indissolubile di *iconotesto*, conservano ciascuno la propria identità e autonomia.⁷¹

Nerlich precisa così due elementi cardine dell'oggetto di indagine: il supporto, ovvero l'iconotesto è generalmente un libro; il ruolo dialogico e non subordinato dell'immagine al testo, dunque l'autonomia, non solo semantica ma anche formale, dell'una dall'altro, distinguendo così nettamente l'iconotesto dall'iconismo. È necessario precisare che lo stesso Nerlich, volendo proporre una definizione di iconotesto per la prima volta, fa riferimento all'opera *La Femme se découvre*, in cui le fotografie di nudo femminile dello stesso Nerlich accompagnano le poesie di Evelyne Sinnassamy. L'opera in questione, riprodotta negli atti del convegno, è però collocabile nella più ristretta definizione di fototesto, poiché le immagini presenti sono esclusivamente fotografiche. È proprio a partire da questo che dovremmo porci una domanda sull'identità del testo, poiché le etichette sono varie e nelle loro sfumature di senso raramente coincidono. Vedremo, infatti, come fototesto e iconotesto

⁷⁰ A. Montandon (éd), *Iconotextes*, cit., p. 255. Orig.: «non seulement les titres de nombreuses autres communications me montrent que d'autres chercheurs se servent du terme pour désigner des choses tout à fait différentes de celle à laquelle j'avais pensée en le forgeant, mais leurs auteurs ont parfois expressément pris parti contre mon idée d'*iconotexte*, et cela avec des raisons tellement “robustes” que je me vois en tant qu’“inventeur” du concept *iconotexte* en même temps un peu dans le rôle d'un outsider...».

⁷¹ Ivi, p. 262. Orig.: «une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un “livre”. [...] l'essentiel est que l'intentionnalité de la production vise un artefact conçu comme unité non illustrative, mais dialogique entre texte(s) et image(s), texte(s) et image(s) qui tout en formant en tant qu'*iconotexte* une unité indissoluble gardent chacun leur propre identité et autonomie».

non si equivalgono totalmente, proprio a ragione della natura dell'immagine. Rispetto all'entità della fotografia, Michael Nerlich fa un passo avanti in merito alle proposte di Barthes contenute ne *La chambre claire* (1980), fino ad allora considerato un punto di riferimento teorico imprescindibile. Barthes propone l'idea di una fotografia come *tanatografia*, ovvero egli indaga il rapporto antropologico tra la morte e l'immagine fotografica. Così Silvia Albertazzi a proposito di Barthes:

in ogni foto, oltre la fine dell'attimo raggelato dallo scatto, oltre l'eventuale morte del soggetto, è inscritta la morte di chi guarda, la morte di ognuno. Elevata a testimone assoluto di ciò che è stato (non è possibile negare che il soggetto si sia trovato di fronte all'obiettivo), la fotografia è tuttavia oggetto deperibile, memoria insicura ed effimera, ripetizione infinita di qualcosa che ha avuto luogo solo una volta, la fotografia ha, per Barthes, una componente fantasmatica, inquietante.⁷²

Tornando al saggio considerato il battesimo degli studi iconotestuali, Nerlich parte dal noema barthesiano dell'è *stato* con il preciso intento di rovesciarlo, si chiederà infatti: «est-ce que “ça a été?”»⁷³. Nerlich sostiene che se è vero che la fotografia rappresenta l'è *stato* della fotografia, questo è «*possibile* ontologicamente» solo nel caso delle foto documentarie, poiché rappresenta solo “pressappoco” quello che è stato:

Penso infatti che tutto ciò che dice Barthes a proposito de «la Fotografia» soffre del fatto che non viene applicata alcuna distinzione tra i differenti tipi di immagine fotografica. [...] Il giudizio ontologico di Barthes è valido come possibilità per la foto-documento in tutte le sue manifestazioni: dalla foto-ricordo di famiglia fino alla foto di reportage. Per tutto questo ventaglio della foto-documento (e fatta astrazione dei passaggi dall'“artigianato” all'“arte” [...]), [...] è dunque valido quello che dice Barthes della fotografia in generale: essa può effettivamente informarci su come *pressappoco* è stato, a un dato momento, quello che vediamo in essa. Dico «pressappoco» perché [...], se si tratta di una foto in bianco e nero, essa mostra qualcosa che è esistito *in un altro modo* (a colori per esempio) e che ha lasciato sulla pellicola, tramite il filtro della luce, tracce testimoni della sua esperienza passata, e che probabilmente assomiglia a ciò che si trovava di fronte all'obiettivo. Insomma, la foto documentaria testimonia solo approssimativamente di qualcosa nel modo in cui «è stato».⁷⁴

⁷² Silvia Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017, p. 31.

⁷³ A. Montandon (éd), *Iconotextes*, cit., p. 262.

⁷⁴ *Ibidem*. Orig.: «Je pense en effet que tout ce que dit Barthes sur “la Photographie” pâtit du fait qu'il ne faut aucune distinction entre les différents types d'images photographiques. [...] le jugement ontologique de Barthes est valable comme possibilité pour la photo-document dans toutes ses manifestations : de la photo-souvenir familiale jusqu'à la photo de reportage. Pour tout cet éventail de la photo-document (et abstraction faite des passages de l'“artisanat” à l'“art” [...]), pour tout cet éventail donc est valable ce que dit Barthes de la photographie en général : elle peut effectivement nous renseigner sur le comment a été à peu près, à un moment donné, ce qu'on voit sur elle. Je dis bien “à peu près” car [...] s'il s'agit d'une photo en noir et blanc montre quelque chose qui a existé *autrement* (en couleur par exemple) et qui a laissé sur le film par le biais de la lumière

Solamente la foto documentaria sarebbe dunque una «riproduzione analogica della realtà»⁷⁵, e non è neppure così certo che ciò che essa rappresenta sia totalmente reale. Infatti, lo storico della fotografia Claudio Marra, nel suo saggio *Fotografia e arti visive nel Novecento* (2014), separa molto nettamente le categorie relative alla fotografia d'arte e alla fotografia della realtà, modulando la distanza tra presentazione e *rap*-presentazione e sostenendo implicitamente che non tutta la fotografia è riproduzione della realtà:

Mentre in certe fasi ha prevalso un'idea di arte fondata sulla *rappresentazione*, dunque ancora legata alla logica linguistica della pittura, del manufatto eseguito con buona *techné*, in altre ha invece dominato il modello della *presentazione*, del “non artistico”, dell'esibizione diretta dell'oggetto, dell'epifania assoluta del reale priva di qualsiasi intervento manuale. [...] è chiaro che il senso profondo e più autentico di tutta la vicenda artistica novecentesca sta proprio nella continua oscillazione dialettica fra i due poli, o ancor meglio, nel loro continuo accavallarsi significandosi a vicenda.⁷⁶

Con rappresentazione e presentazione, lo storico della fotografia riformula le definizioni kandinskiane di *grande astrazione* e *grande realismo*, che riconducono da una parte a una composizione della fotografia para-pittorica e dall'altra alla pratica dell'oggettivo recupero della realtà, «quasi un affidarsi fiducioso alle capacità di registrazione automatica offerte dal messaggio unitamente all'idea, altrettanto concettuale, di raccolta casuale e non programmata di brandelli di realtà»⁷⁷.

È proprio la definizione del noema *è stato* che pone non pochi problemi nel caso della fotografia di invenzione, ovvero tutta quella serie di immagini fotografiche che non siano foto-ricordo o foto di reportage, ma fotografie realizzate con lo scopo di fare finzione. Insieme allo sviluppo della pittura astratta e concettuale, insieme allo sviluppo commerciale

des traces témoignant de son existence passée et qui ressemble peut-être ou probablement à ce qui se trouve devant l'objectif. Bref : la photo documentaire témoigne de ce quelque chose approximativement comme “ça a été”».

⁷⁵ Barthes propone infatti un'analogia tra fotografia e linguaggio: «Quando si dice che la fotografia è un linguaggio è falso ed è vero. È falso, in senso letterale, perché essendo la riproduzione analogica della realtà, l'immagine fotografica non comporta nessuna particella discontinua che si possa chiamare segno: letteralmente, in una foto, non c'è nessun equivalente della parola o della lettera. Ma è vero nella misura in cui la composizione, lo stile di una foto funzionano come un messaggio secondo che informa sulla realtà e sul fotografo: è quella che si chiama la connotazione, che è linguaggio; ora le fotografie connotano sempre qualcosa di diverso da quello che mostrano sul piano della denotazione: paradossalmente è attraverso lo stile, e solo attraverso lo stile, che la fotografia è linguaggio» (Roland Barthes, *Sur la photographie*, propos recueillis par Angelo Schwarz (fin 1977) et Guy Mandery (décembre 1979), *Le Photographie*, février 1980, <https://www.doppiozero.com/materiali/lettura/sulla-fotografia>).

⁷⁶ Claudio Marra, *Fotografia e arti visive*, Roma, Carocci, 2014, p. 25.

⁷⁷ Ivi, p. 34.

della pittura (con la sua conseguente desacralizzazione) e all'aumento del prestigio sociale dell'artista, la diffusione della fotografia ha senz'altro fatto sì che anche la pittura non avesse più solo una funzione figurativa e che il rapporto tra testo e immagine acquisisse nuovi connotati. Così nuovamente Nerlich:

[...] l'esplosione quantitativa dei mezzi visivi, fotografie, film, televisioni, ha prodotto una rivoluzione mentale qualitativa che ha conferito un'importanza tutta nuova all'immagine e allo sguardo, ed è anche ovvio che il film e la fotografia hanno contribuito a liberare la pittura o l'incisione dalla loro funzione di illustrazione documentaria di un testo, il che ha contribuito a preparare la riscoperta reciproca di una parentela non illustrativa tra testo e immagine.⁷⁸

Già Susan Sontag, più di dieci anni prima, in *On photography* (1977) sosteneva che la fotografia dà all'osservatore una percezione di autenticità maggiore rispetto alle parole della narrazione:

Ma oggi opere di foto-finzione come *Wisconsin Death Trip*, pur spiegando meno di tanti racconti e romanzi, persuadono di più perché hanno l'autorità di un documento. Le fotografie – e le citazioni – essendo considerate frammenti di realtà, sembrano più autentiche delle narrazioni letterarie. La sola prosa che pare oggi credibile a un numero sempre maggiore di lettori [...] è [...] il documento bruto – conversazioni, più o meno rivedute, al magnetofono; frammenti o testi integrali di documenti subletterari (archivi di tribunali, lettere, diari, casi psichiatrici ecc.), reportage in prima persona piagnucolosamente sciatti e spesso paranoici.⁷⁹

La fotografia è dunque, fino a Sontag, ancora privilegiato modello di lettura della realtà, ma vedremo come la studiosa statunitense supererà questa tesi e comincerà a considerare la fotografia *anche* come medium estetico. Sontag, infatti, associa la scrittura alla fotografia in un'analisi comparata dei due linguaggi, sostenendo che la fotografia è la rappresentazione non solo dell'è *stato* barthesiano, ma anche dello sguardo del fotografo – il creatore, l'*auctor* – il quale impone uno standard sui suoi soggetti:

Nel decidere quale aspetto dovrebbe avere una fotografia, nello scegliere una posa piuttosto che un'altra, i fotografi impongono sempre ai loro soggetti determinati criteri.

⁷⁸ A. Montandon (éd), *Iconotextes*, cit., p. 267. Orig.: «l'explosion quantitative des médias visuels, photographies, films, télévisions produisit une révolution mentale qualitative octroyant une toute nouvelle importante à l'image et au regard, et il est également évident que film et photographie contribuèrent à débarrasser la peinture ou la gravure de leur fonction d'illustration documentaire d'un texte, ce qui aida à préparer la redécouverte mutuelle d'une parenté non-illustrative entre le texte et l'image».

⁷⁹ Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1977), trad. di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi, 1979, pp. 65-66.

Anche se, in un certo senso, la macchina fotografica coglie effettivamente la realtà, e non si limita a interpretarla, le fotografie sono un'interpretazione del mondo esattamente quanto i quadri e i disegni.⁸⁰

Sontag associa qui la descrizione in prosa alla pittura mentre scinde nel discorso la fotografia, che pur tuttavia non è niente affatto mero strumento per rappresentare la realtà ma diventa a tutti gli effetti un dispositivo con cui l'artista crea. Sostanzialmente, Sontag, nella sua definizione della fotografia, precede Nerlich nel suo dubbio rispetto al noema barthesiano, proprio alla luce di un'opposizione alla *mort de l'auteur* proposta dal semiologo francese. Sontag stessa individua una differenza tra «fotodocumenti» e fotografie pittoriche, «tra la fotografia concepita come “vera espressione” e fotografia concepita [...] come registrazione fedele»⁸¹. La fotografia è un'opera che ha, dunque, diverse tipologie di rappresentazione, in funzione del ruolo dell'autore e del contesto di esposizione. È dunque fondamentale riconoscere che, nel rapporto con il testo, l'immagine pittorica e l'immagine fotografica conservano una differenza di statuto teorico fin quando l'attribuzione dell'aggettivo *artistica* al sostantivo *fotografia* fa sì che si prendano in considerazione due tipi di immagine fotografica, come abbiamo già visto con Marra, quella che cattura la realtà e quella che la inventa. Per questa ragione, la presenza di fotografie all'interno di un testo ha scardinato molte certezze circa la concezione di un'opera letteraria e allo stesso di un'opera visiva. Abbiamo detto che è stato Nerlich a definire *iconotesto* un poema in cui erano riprodotte immagini fotografiche, e abbiamo anche detto che quella proposta definitoria era una delle tante e diverse possibilità interpretative con cui si è affrontato l'argomento. Infatti, in altre situazioni il termine *iconotesto* è stato utilizzato per definire cose molto diverse da ciò che intendeva Nerlich. Pensiamo a Peter Wagner, il quale pochi anni dopo, nell'introduzione della raccolta di saggi a sua cura *Icons-Texts-Iconotexts* (1996), rispondendo a Nerlich e Montandon, propone un'etichetta piuttosto diversa e molto ampia:

Per *iconotesto* intendo l'uso (per riferimento o allusione, in modo esplicito o implicito) di un'immagine in un testo o viceversa. [...] Mentre Nerlich e Montandon applicano l'espressione alle opere d'arte moderne e postmoderne, io ho esteso il termine *iconotesto* sia cronologicamente che semanticamente. Cronologicamente, nel senso che nelle mie varie pubblicazioni sull'uso della scrittura da parte di Hogarth come componente visiva della sua incisione [...] mi sono ripetutamente riferito a tali stampe come *iconotesti* (Nerlich e Montandon preferirebbero limitarlo ai collage e ai montaggi del ventesimo secolo) [...] perché integrano il significato semantico (denotativo e connotativo) dei testi

⁸⁰ Ivi, p. 6.

⁸¹ Ivi, pp. 102-103.

scritti che sono raffigurati iconicamente, spingendo il “lettore” a dare un senso ai segni verbali e iconici in un unico artefatto.⁸²

Wagner precisa che si tratta di un uso esplicito ma anche implicito dell’immagine, di una referenza ma anche di un’allusione, a dimostrazione del fatto che l’etichetta agli inizi degli anni Novanta non era ancora oggetto di un concreto consolidamento teorico. Gli studi più recenti sembrano non tenere in considerazione l’ambiguità tra immagine allusa e immagine riportata e preferiscono riportare dello studio di Wagner la definizione più comprensiva: «un artefatto in cui i segni verbali e visivi si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla compresenza di parole e immagini»⁸³. Il termine iconotesto può dunque applicarsi secondo lo studioso «a immagini che mostrano parole o scritte, ma anche a testi che lavorano con le immagini»⁸⁴. Liliane Louvel parla inoltre di *image-en-texte*,⁸⁵ intendendo tutto ciò che concerne una visione, non dunque necessariamente la concreta mostrazione dell’immagine. L’immagine nel testo corrisponde in un certo qual modo a quel *terzo pittorico* che lei propone come strumento, ovvero quell’entità terza, altra, che esuli dai due linguaggi singoli e che diventi qualcos’altro. Si tratta, però, appunto, di un’immagine come *image* e non come *picture*, come tema, come riferimento, come ispirazione, non necessariamente come presenza concreta. Per quanto riguarda la fotografia, per esempio, allo stesso modo la *photolittérature*, proposta sempre nell’ultimo decennio da Jean Pierre Montier, include saggi che affrontano le relazioni più disparate tra letteratura e fotografia. In un saggio egli distingue, similmente ad Albertazzi in *Letteratura e fotografia* (2017), tre categorie. La prima riguarda gli scrittori che collaborano con i fotografi per la creazione di una singola opera ibrida; la seconda i fotografi che costruiscono le proprie opere fotografiche secondo un modello letterario, come ad esempio il reportage, oppure che chiedono agli scrittori un contributo testuale, o ancora che si fanno, loro stessi, scrittori, diventando critici o biografi. La terza categoria riguarda invece opere in cui le fotografie non sono concretamente presenti ma piuttosto descritte, o vi si

⁸² Peter Wagner (ed.), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1996, pp. 15–16. Orig.: «By *iconotext* I mean the use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit way) an image in a text or vice versa. [...] While Nerlich and Montandon apply the expression to modern and postmodern works of art, I have extended *iconotext* both chronologically and semantically. Chronologically, in that in my various publications on Hogarth’s use of writing as a visual constituent of his engraving [...] I have repeatedly referred to such prints as iconotexts (Nerlich and Montandon would prefer to restrict it to twentieth century collages and montages) [...] because they integrate the semantic (denotative and connotative) meaning of the written texts that are iconically depicted, urging the ‘reader’ to make sense with both verbal and iconic signs in one artifact».

⁸³ Ivi, p. 16.

⁸⁴ Ivi, p. 17.

⁸⁵ Liliane Louvel, *Texte / Image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 257.

allude attraverso la costruzione del racconto o attraverso lo stile.⁸⁶ Montier, infatti, in *De la photolittérature*, introduzione al volume miscelaneo *Transactions photolittéraires*, aveva espresso la necessità di costruire un *territorio fotoletterario* che raccogliesse al suo interno tali e così distinte esperienze:

[...] da un lato, questa produzione si inserisce nella tradizione (naturalmente molto più ampia) del libro illustrato, con la quale condivide una serie di caratteristiche oggettive – anche se le differenze sono ovviamente di particolare interesse – e, dall’altro, sembra essenziale per sostenere l’idea che un’opera letteraria, senza che vi si includa alcun tipo di fotografia, possa essere considerata fotoletteraria, dal momento che il processo finzionale – descrittivo o narrativo – che vi si svolge implica espressamente il tipo di rapporto con il “reale” proprio della fotografia, che si tratti di contestare i suoi poteri oppure di ispirarsi ad essi imitandoli o riproducendoli nel campo della scrittura.⁸⁷

Guardando a questa definizione piuttosto onnicomprensiva, e ricordando che anche Montandon parla di un’unità inseparabile tra il testo e l’immagine pur non definendo se si tratti di un’unità retorica o materiale, mi sembra importante stabilire *a contrario* che l’oggetto della nostra indagine esclude opere in cui l’immagine, fotografica o meno, non sia presente concretamente. Facciamo riferimento, per esempio, all’opera *L’empire des signes* (1970) di Roland Barthes, testo pubblicato dieci anni prima della *Chambre claire* e altresì corredato di immagini – non solo fotografiche –, che già nell’introduzione dichiara un intento diverso da quello che potrebbe avere un testo illustrato tradizionale:

Il testo non «commenta» le immagini. Le immagini non «illustrano» il testo: ognuna è stata per me soltanto l’inizio di un vacillamento visivo, analogo probabilmente alla perdita di sensi che lo Zen chiama *satori*; testo e immagini, nel loro intreccio, vogliono assicurare la circolazione, lo scambio di questi significanti: il corpo, il viso, la scrittura, e leggersi il distacco dei segni.⁸⁸

L’ottica di Barthes è quella di una continua simbiosi del testo-testo con il testo-immagine, con il quale si vuole definire non tanto una giustapposizione dei due elementi ma piuttosto

⁸⁶ Cfr. Jean-Pierre Montier, «Photolittérature: trading gazes», *Image & narrative*, Leuven, Instituut voor Culturele Studies, 2018, *Beyond the Text / Image Interaction: the construction and deconstruction of meaning in children’s literature*, vol. 19, fasc. 2, 2017, pp. 77-90.

⁸⁷ Jean-Pierre Montier (éd.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 21. Orig.: «[...] d’une part cette production relève en partie de la tradition (naturellement bien plus vaste) du livre illustré avec laquelle elle partage nombre de caractéristiques objectives – même si évidemment les différences sont d’un intérêt tout particulier –, et d’autre part il apparaît capital de soutenir l’idée qu’une œuvre littéraire puisse, sans être éditée avec quelque photographie que ce soit, ressortir cependant de la photolittérature, dès lors que le processus fictionnel – descriptif ou narratif – qui s’y déploie implique expressément le type de relation au “réel” qui est spécifique à la photographie, qu’il s’agisse de contester ses pouvoirs ou bien de s’en inspirer en les mimant ou les relayant dans le champ de l’écriture».

⁸⁸ Roland Barthes, *L’impero dei segni*, trad. di Marco Vallora, Torino, Einaudi, 1970, p. 3.

un testo che equivale a un'immagine. «Il testo non commenta e le immagini non illustrano», che si legge nella pagina in apertura dell'*Empire des signes*, è una definizione – nella pratica più che nella teoria – di cosa sia un iconotesto. Se entrambi i segni sono significanti, ciò implica, naturalmente, una funzione semantica dell'iconotesto, che si dà nel momento in cui la nostra ricezione di un dato testo sia influenzata dall'immagine e viceversa. A questo proposito, la semiologa Mieke Bal, in un importante saggio dal titolo *Leggere l'arte?* parla proprio di questa distinzione, partendo dalla *Medusa* di Caravaggio e arrivando a una cartolina con una riproduzione di una stampa di Toulouse Lautrec. Il significato di quest'ultima immagine, associata al testo scritto dalla mittente della cartolina, è nettamente modificato:

Con palese noncuranza delle intenzioni dell'artista, del contesto storico e dello scopo per cui, storicamente, l'immagine fu prodotta, la mia amica e suo marito *lessero* l'immagine. [...] Si tratta di un caso lampante di appropriazione dell'immagine e di relativo inserimento in un complesso testuale differente [...]: i semiologi parlano di “ricontestualizzazione” (*reframing*). La ricontestualizzazione fa emergere significati potenziali dell'immagine ai quali, altrimenti, nessuno penserebbe. È l'opposto dell'interpretazione storica.⁸⁹

È interessante notare poi come Andrea Pinotti proponga il termine iconotesto proprio richiamando Bal e parlando di questa cartolina, non tanto per il suo layout o per le sue istanze narrative e/o artistiche, quanto piuttosto per la sua vocazione semantica, data dalla coordinazione, o forse, ancora meglio, dalla contrapposizione di testo e immagine. Il testo di Bal menzionato da Pinotti in *Cultura visuale*, sui cui concetti l'autore tornerà nel volume miscelaneo *Verba Picta*, allude alla necessità del contesto. Siamo d'accordo con Pinotti sul fatto che, per poter parlare di iconotesto, bisogna che non siano mai perse di vista tre categorie chiave, ossia la sintassi, la semantica, la pragmatica: «si produce così, nell'ibrido *sintattico* dell'“iconotesto”, una valenza *semantica* che nasce dalla cooperazione di parola e immagine, e che viene costituita nella *pragmatica* dell'atto di produzione e fruizione»⁹⁰. Pinotti allude inoltre all'essenzialità del montaggio all'interno di ogni oggetto mediale: «La contestualizzazione è un'attività semiotica costante, senza cui la vita culturale non può funzionare. Provare a eliminare l'attività contestualizzante è futile; ritenere il lettore responsabile delle proprie scelte contestualizzanti, invece, è cosa sensata»⁹¹. Come vedremo,

⁸⁹ A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, cit., p. 215.

⁹⁰ Andrea Pinotti, *C'è proprio bisogno di dirlo? Parola e immagine: dal puro visibilismo ai visual culture studies*, in T. Spignoli (a cura di), *Verba picta*, cit., pp. 41-51: 50.

⁹¹ A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, cit., p. 225.

infatti, in queste tipologie di testo l'attività cognitiva del lettore-osservatore ha un ruolo decisamente rilevante.

Anche secondo la proposta di Michele Cometa l'iconotesto può includere molti oggetti diversi, sebbene un punto focale già messo in evidenza sia la presenza concreta, la mostrazione, delle immagini, e dunque la presa di distanza da idee più comprensive come quella di Montier. Cometa racchiude in uno schema⁹² elementi molto diversi tra loro, sia per quanto riguarda i supporti sia per quanto riguarda le modalità espressive raccolte in questi ultimi. L'iconotesto, che implica la giustapposizione di testo e immagine, comprende potenzialmente un grandissimo numero di oggetti diversi: l'emblema/la divisa; il *Bilderschrift*, l'impresa, il geroglifico; le incisioni, le carte da gioco, l'iscrizione, il *titulus*, il cartiglio, la didascalia; la pubblicità; il *collage* e il *montage*. Poi i *Bildergeschichte*, il fumetto/anime, il fotoromanzo, il fotopoema; il libro illustrato e i *Bilderbogen*; il rebus; il volantino. Poi le mappe e le carte geografiche, i tatuaggi e il *body writing*; l'ipertesto e la pagina web. Questo catalogo richiama quello citato all'inizio in cui John Walker tentava di elencare ogni oggetto della cultura visuale, ed è anche plausibile ipotizzare un reticolo di legami tra l'uno e l'altro. Per questa ragione, in questa sede troviamo necessario compiere una distinzione tra la questione del supporto e la questione del contenuto dell'immagine. Interessante, a questo proposito, la definizione dichiaratamente problematica di Philippe Hamon nel suo saggio *La letteratura, la linea, il punto, il piano*, rispetto a che cos'è un'immagine:

Ma l'immagine pone un problema. E il problema è sapere quale definizione e quale estensione dare – che si sia letterati, specialisti di storia dell'arte o semiotici – alla nozione di *immagine*. Perché l'immagine è varia: l'immagine in due dimensioni (una fotografia, un disegno) non è l'immagine a tre dimensioni (una statua, una *maquette*, un modello in scala), l'immagine positiva (un disegno, un ritratto dipinto) non è l'immagine “negativa” o “scavata” come l'impronta (quella di un sigillo, quella di un piede umano o di un animale lasciata sulla terra o un'impronta digitale), l'immagine parziale (un busto, l'alzato o la sezione di un edificio) non è l'immagine totale (la statua in piedi, la *maquette* di una casa); l'immagine razionalizzata della realtà (una carta geografica, una curva, un diagramma, la sezione, il piano o l'assonometria di un edificio) non è l'immagine di questa realtà percepita dall'occhio. Inoltre l'immagine mentale (nella testa del lettore, in quella del creatore, il “museo immaginario” che ci accompagna senza tregua) non è un'immagine descritta da leggere (l'immagine rappresentata e descritta *nel* e *per* il testo), non è un'immagine retorica (una comparazione, una metafora, un'ipotiposi, figura che, secondo i retori, «fa vedere la cosa stessa») e non è un'immagine reale (quella di un albero che si riflette su un lago, dell'ombra di qualcuno che si disegna in *silhouette* su una

⁹² M. Cometa, «Letteratura e arti figurative», cit., p. 23.

parete illuminata, l'impronta di un piede sulla sabbia di una spiaggia – vedi Robinson Crusoe).⁹³

Di cosa parliamo quando parliamo di immagine? Questa è la domanda che è necessario porsi di fronte a questi testi ibridi, poiché ogni immagine ha determinate caratteristiche e una precisa identità. Per esempio, se non tutte le fotografie riproducono la realtà, allo stesso tempo non tutte le immagini sono fotografie. Alcuni studiosi hanno recentemente messo a frutto gli anni di ricerca sugli iconotesti per tentare di definire una sottocategoria in cui le immagini siano fotografiche, come abbiamo già anticipato con Nerlich, il quale, parlando di *iconotexte*, in realtà si concentra molto sulla fotografia. Questi studiosi mettono in luce le potenzialità del *medium* misto che sono proprie dell'iconotesto *tout court* ma che pure conservano alcuni elementi della variegata relazione tra letteratura e fotografia. Faccio riferimento, per esempio, a Michele Cometa, che nel 2016 ha curato insieme a Roberta Coglitore un volume intitolato *Fototesti. Letteratura e cultura visuale* o allo studio pionieristico, anche se finora poco considerato, *Letteratura e fotografia* di Michele Vangi (2005), o ancora alla recente monografia di Giuseppe Carrara *Storie a vista* (2020).

In questa sede vorrei soffermarmi in particolare sul saggio *Letteratura e fotografia* (2017) di Silvia Albertazzi. La studiosa propone quattro categorie secondo le quali possono essere analizzate le interazioni tra il mezzo verbale e quello fotografico. Nella prima sezione stila un catalogo di scrittori che si sono trovati di fronte alla nascita della fotografia reagendo in maniera più o meno accogliente; nella seconda, un catalogo di testi che hanno avuto la fotografia come tema letterario, o un fotografo come protagonista della narrazione. Nella terza parte dedicata alla scrittura come fotografia, Albertazzi propone di rifarsi ad altre sottocategorie definite da Claudio Marra nel suo *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)* (2012). Le tre categorie sono il neo-pittoricismo compositivo; la poetica dell'istante decisivo; la pratica della schedatura, ovvero la trasformazione del reale in archivio,⁹⁴ che il già citato storico della fotografia Claudio Marra attribuisce prima alla corrente artistica della Metafisica per poi estenderlo alla vicenda fotografica tutta.⁹⁵ Albertazzi propone di analizzare le impronte della fotografia sulla scrittura a partire da queste definizioni, riconoscendo dunque in questo caso un'omologia strutturale tra i due linguaggi e tentando di individuare se queste tre categorie, riassumibili in composizione, istante, collezione, possano essere attribuite anche

⁹³ Philippe Hamon, *La letteratura, la linea, il punto, il piano*, in Roberta Coglitore (a cura di), *Cultura visuale: paradigmi a confronto*, Palermo, duepunti, 2008, pp. 62-79: 64-65.

⁹⁴ S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 76.

⁹⁵ Claudio Marra, *Fotografia e pittura nel '900 (e oltre)*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 80-81.

a strategie testuali simili. La studiosa intitola poi la quarta e ultima parte *Scrittura più fotografia*, proponendo un'analisi di alcuni tra gli esempi più caratteristici di sinergia tra testo e immagine fotografica. Il trattino della definizione *photo-text* e il titolo che, letteralmente, addiziona scrittura e fotografia rinviano a una compresenza, a un'aggiunta, a un accostamento, che dunque non creerebbe una rottura, come invece proposto da Mitchell con il termine *image/text*. Albertazzi compie una netta distinzione, poi riproposta ed estesa da Giuseppe Carrara, del fototesto dal *photo-book*,⁹⁶ una modalità di composizione in cui l'autore-scrittore non ha un ruolo preponderante rispetto al fotografo, ma collabora concretamente con lui, dalla concezione del libro fotografico fino alla costruzione sul campo (pensiamo a Gianni Celati e Luigi Ghirri, o a Ferdinando Scianna e Leonardo Sciascia).⁹⁷ Precisiamo però che il termine *photo-text* nasce in realtà per definire la tipologia oggi chiamata *photo-book*. Silke Horstkotte e Nancy Pedri, nel saggio *Photographic interventions*, sostengono che il termine «“photo text” (senza trattino) è stato introdotto da Jefferson Hunter (1987) per descrivere il lavoro collaborativo di scrittore e fotografo. Seguendo Marsha Bryant (1996), lo usiamo qui per includere tutte le forme composite di fotografia e letteratura, indipendentemente dalla provenienza e dall'estetica delle fotografie in questione»⁹⁸. Dalla definizione di Hunter in poi, per quella tipologia di interazioni – e interventi – è stato preferito l'uso del termine *photo-book*,⁹⁹ che allude maggiormente a un oggetto libro in cui la fotografia ha un ruolo equivalente se non superiore a quello del testo, e in cui quest'ultimo accompagna le immagini con un intento talvolta anche solo didascalico. Secondo quanto sostiene Cometa, invece, il fototesto, diverso dal *photo-book*, è una sottocategoria dell'iconotesto che si iscrive nello spazio di una crisi della rappresentazione molto contemporanea e che quindi può essere rappresentato solo ed esclusivamente tramite mezzi espressivi contemporanei:

Il fototesto è lo spazio di uno scarto tra verbale e visuale e persino all'interno del visuale produce una frattura tra ciò che si vede e ciò che è esistito. Il fototesto in quanto forma

⁹⁶ Cfr. S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, cit.

⁹⁷ Cfr. Leonardo Sciascia, Ferdinando Scianna, *Feste religiose in Sicilia*, Bari, Leonardo da Vinci editrice, 1965; Leonardo Sciascia, Ferdinando Scianna, *Ore di Spagna*, Roma, Contrasto, 1988; Luigi Ghirri, Gianni Celati, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1989. Cfr. Giulio Iacoli, «In cerca di una relazione, e di un genere: tre vicende del *photo-text* in Italia (Strand-Zavattini ; Ghirri-Celati ; Messori-Fossati)», *Contemporanea : rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione*, 12, 2014, pp. 91-108; Maria Rizzarelli, «“Non ho mai smesso di considerarmi un fotografo che scrive”. I fototesti di Ferdinando Scianna», *Arabeschi*, n. 4, luglio-dicembre 2014, pp. 37-54.

⁹⁸ Silke Horstkotte, Nancy Pedri, «Introduction: Photographic Interventions», *Poetics Today*, vol. 29, 2008, p. 10. Orig.: «“photo text” (unhyphenated) was introduced by Jefferson Hunter (1987) to describe the collaborative work of writer and photographer. Following Marsha Bryant (1996), we use it here to include all composite forms of photography and literature, irrespective of the provenance and aesthetics of the photographs in question».

⁹⁹ Cfr. anche S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, cit.

iconotestuale, s'inserisce dunque in quella corrente calda della scrittura occidentale (oggi sempre più globale) che, come sempre in passato, ha inteso mettere in discussione lo statuto profondo della letteratura, della testualità e della rappresentazione.¹⁰⁰

Nella sua definizione del fototesto quale sottocategoria dell'iconotesto,

[...] i fototesti vanno inseriti in un'ampia genealogia, nobile (e meno nobile) che va dai *Totentänze* medievali agli *Ex-voto*, dalle illuminazioni alle illustrazioni moderne, dai *Flugblätter* seicenteschi ai *Bilderbogen* e ai fumetti tra Ottocento e Novecento e dunque a tutte le forme di combinazione di testo e immagine su di un unico supporto mediale, la pagina, che di fatto non hanno mai abbandonato la scrittura. Inutile dire però che l'uso della fotografia, al posto di quella che prima era una *pictura* realizzata attraverso il disegno, l'incisione e la stampa, fa la differenza e costituisce per sua stessa natura non soltanto una novità mediale, con implicazioni che sconvolgono la storia delle immagini, ma costringe il teorico della letteratura ad approfondire l'essenza ultima dell'immagine fotografica secondo un itinerario che è tuttora in costante evoluzione.¹⁰¹

Insomma, ciò che definisce la differenza del fototesto rispetto alle altre e precedenti composizioni iconotestuali è proprio la novità mediale della fotografia, è la differenza di questo tipo di immagini rispetto alle immagini non realizzate da un apparecchio fotografico. Tuttavia, nonostante la novità del mezzo sia essenziale nella definizione dell'oggetto di indagine, mi sembra di poter dire che il contenuto dell'oggetto è altrettanto importante. E dunque, nella ricerca svolta intorno al corpus di studio, mi è sembrato di poter individuare una grande tendenza all'uso di immagini di varia sorta, non solo fotografiche: opere d'arte, lettere, ritagli di giornale, locandine di film, copertine di libri, fotogrammi, disegni dell'autore, grafici, cartelli stradali, mappe. È lo stesso Cometa a precisare che la componente ibrida delle stesse immagini è piuttosto significativa nei cosiddetti fototesti:

Naturalmente l'uso dell'immagine fotografica non si limita all'uso di foto propriamente dette: *media* verbali come le lettere, le ricette, gli stessi manoscritti, il retro di cartoline postali, insomma tutto l'ampio repertorio del verbale fotografato e fotografabile può essere inserito in un fototesto per creare straordinari effetti di straniamento.¹⁰²

Proprio per questa cospicua presenza di immagini di ogni tipo, troviamo estremamente significativa l'ibridazione tra immagini propriamente fotografiche e immagini di altra sorta, e dunque necessaria la distinzione tra fotografia e riproduzione fotografica. È naturale –

¹⁰⁰ Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 73.

¹⁰¹ Ivi, p. 74.

¹⁰² Ivi, p. 88.

continuo a far riferimento a Cometa – che la fotografia abbia sconvolto le interazioni tra testo e immagine, attraverso diversi canali quali: la tendenza a creare una sequenzialità e una narratività alla stregua delle forme letterarie; la presenza costante di alcune forme della rappresentazione esistenziali, dunque letterariamente sperimentate, quali la morte, la guerra; la distinzione tra *fiction* e *non-fiction* che ha ovviamente rappresentato una questione di fondamentale importanza per la storia e la teoria della letteratura.



Figura 2. *Conversazione in Sicilia nell'edizione con fotografie di Luigi Crocenzì (1953)*

È indubbio che tutto ciò che è riprodotto in un libro stampato sia una riproduzione fotografica. Tuttavia, è bene distinguere tra fotografia e riproduzione fotografica poiché per esempio, per dirlo con il Walter Benjamin degli *Appunti e Materiali dei Passages*, «la riproduzione fotografica di opere d'arte» va considerata «come una fase della lotta tra fotografia e pittura»¹⁰³. Ora, se è vero che questa lotta è appannaggio degli anni intorno alla nascita della fotografia, se è vero anche che altre forme artistiche si sono succedute negli ultimi decenni poiché preferite alla pittura, è pur vero che è possibile assistere, proprio all'interno degli iconotesti che analizzeremo nel corso dell'elaborato, a un recupero dell'immagine pittorica, disegnata, o comunque rappresentata anziché presentata. *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, per esempio, considerato il primo fototesto italiano,

¹⁰³ Walter Benjamin, *Opere complete. IX: I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000, p. 745.

contiene al suo interno alcune immagini non fotografiche, tra cui riproduzioni di opere d'arte.¹⁰⁴

Questo è solo un esempio che dimostra le ragioni per cui ci sembra utile distinguere, per ragioni formali e strutturali, tra immagine *fotografica* e immagine *fotografata*. Usando come esempio l'*iconopoème Crazy about women* di Paul Durcan, Louvel pone già la questione del dispositivo in cui l'immagine è riprodotta. Mettendo in luce lo scarto fondamentale che si iscrive nella distanza tra l'opera d'arte esposta e l'opera d'arte riprodotta, ovvero la perdita del valore culturale e l'eliminazione della deissi, Louvel rileva che questa distinzione non si applica alla fotografia, poiché la fotografia è di per sé rappresentante della perdita del valore culturale:

[...] in questo dispositivo, ciò che il lettore ha tra le mani non è il quadro e la poesia, ovviamente; se ha tra le mani una delle possibili attualizzazioni della poesia, è della riproduzione del quadro che egli dispone. Dall'autografico si passa all'allografico, dal quadro alla sua rappresentazione fotografica senza la cornice iniziale (da qui la perdita di aura, il passaggio dal valore di culto al valore espositivo). [...] Togliere la cornice significa togliere il volume, il riferimento all'oggetto come oggetto del mondo, e anche togliere la sua deissi, che lo designa come un quadro. Disincorniarlo (*dé-cadrer*), allora, è idealizzarlo, renderlo un'immagine piatta (con la perdita di due o anche tre dimensioni) e perdere il dipinto *in situ* al suo posto.¹⁰⁵

La riproduzione fotografica è, in sostanza, una rimediazione dell'immagine, ovvero una ricollocazione su un supporto diverso – il libro – di un'immagine che, però, non è mai stata una fotografia. Guardando un'opera d'arte figurativa riprodotta su un supporto cartaceo, infatti, sappiamo che quell'immagine è stata fotografata da un obiettivo, eppure, non riusciamo a guardarla come fosse una fotografia, ma ci sembra quello che è, ovvero la

¹⁰⁴ Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'autore con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi, ristampa anastatica, con una postfazione di Maria Rizzarelli, Milano, Rizzoli libri illustrati, 2007. Sebbene sia recente una nuova edizione Bompiani 2021 con un'introduzione di Nadia Terranova, noi facciamo riferimento a quella del 2007 in quanto rispetta l'impaginazione proposta dai due autori nella prima edizione. Per una questione di maggiore leggibilità, d'ora in poi l'opera verrà chiamata E. Vittorini, L. Crocenzi, *Conversazione in Sicilia*, cit.; cfr. *infra*, 3.1. per un'analisi più approfondita del testo.

¹⁰⁵ Liliane Louvel, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 218. Orig.: «dans ce dispositif, ce que le lecteur a entre les mains n'est pas le tableau et le poème, bien sûr ; s'il a bien en mains l'une des actualisations possibles du poème, c'est de la reproduction du tableau dont il dispose. De l'autographique on passe à l'allographique, du tableau à sa représentation photographique dépourvue du cadre initial (d'où perte d'aura, passage de la valeur culturelle à la valeur d'exposition). [...] Enlever le cadre, c'est enlever le volume, la référence à l'objet comme objet du monde, lui ôter aussi son déictique, ce qui le désigne comme tableau. Le dé-cadrer donc, c'est l'idéaliser, en faire une image plate (avec perte des deux dimensions voire des trois) et perdre le tableau *in situ*, en son lieu».

riproduzione di un'opera d'arte (diverso, naturalmente, è il caso delle opere scultoree, per cui è impossibile estrapolarne il contorno, lo spazio contestuale).

Per questo motivo, ha senz'altro un senso chiamare tutte queste forme miste fototesti, poiché il concetto di perdita del valore culturale dell'immagine è una chiave di interpretazione e poiché effettivamente tutte le immagini sono riproduzioni fotografiche. Ma allo stesso tempo è importante a nostro avviso parlare di iconotesto quando nel testo vi siano immagini non prettamente fotografiche, perché così potremmo segnalare che attraverso la loro presenza è avvenuto uno scarto. Quei quadri riprodotti sono stati privati del loro valore culturale, della loro deissi e della loro cornice espositiva, del loro essere *picture* per diventare, invece, *image* riproducibile. Naturalmente, anche la fotografia all'interno del fototesto è riproducibile, ma non lo è diventata appositamente per l'iconotesto, la riproducibilità è insita nell'essere fotografia, ed è qui che risiede a nostro avviso lo scarto. Già Susan Sontag in *On photography* afferma:

Per molti decenni è stato il libro il modo più diffuso di mettere in ordine (di solito miniaturizzandole) le fotografie, garantendo loro in questo modo – le fotografie sono oggetti fragili, che si rompono o si smarriscono con facilità – se non l'immortalità, la longevità e insieme un pubblico più vasto. *In un libro la fotografia è, ovviamente, l'immagine di un'immagine.* Ma poiché, già in partenza, è un oggetto liscio e stampato, riprodotta in un libro, perde la sua qualità essenziale assai meno di un quadro.¹⁰⁶

Già Sontag propone una differenza tra la riproduzione fotografica di un dipinto e l'immagine fotografica *tout court*, sostenendo che una fotografia perde molto meno della sua qualità intrinseca di quanto non faccia un dipinto, proprio perché quel passaggio dall'esperienza sacra della visione unica alla riproduzione che riguarda il quadro non concerne invece la fotografia, nata per esser riprodotta.¹⁰⁷

Tenendo conto della distinzione che aveva posto Nerlich sul supporto su cui queste immagini sono riprodotte, ovvero il libro, e sapendo che, seguendo sempre la definizione di Cometa, possiamo definire iconotesto in sostanza qualsiasi cosa che abbia testo e immagine, noi invece restringeremo il campo di indagine quantomeno all'oggetto-libro (anche se con delle specifiche che vedremo nella seconda parte di questo lavoro), pur tenendo conto del fatto che il dibattito sul termine e sulla tipologia testuale ha coinvolto anche la questione del

¹⁰⁶ S. Sontag, *Sulla fotografia...*, cit., pp. 4-5, corsivi miei.

¹⁰⁷ Ivi, p. 109. Interessante a questo proposito che Sontag dirà «Many photographs do acquire un aura» (ivi, p. 110), attribuendo alle fotografie l'aura che secondo Benjamin, invece, era stata proprio persa a causa della nascita del dispositivo fotografico.

supporto. Per fare solo un esempio, Federico Fastelli fa un passo avanti parlando di fototestualità nella poesia del Gruppo 70, definendo fototesti quelle opere appartenenti alla produzione verbovisiva che non abbiano necessariamente il formato del libro ma che comunque intersechino testo e fotografia con intenti semantici.¹⁰⁸ In questo caso noi ci limitiamo a parlare di opere che siano libri, poiché è all'interno di questa struttura che si impongono determinate caratteristiche, quali l'eliminazione della deissi e la sequenzialità imposta dalla lettura (che comporta, tuttavia, anche una sequenzialità di visione), chiave per l'interpretazione degli iconotesti, soprattutto contemporanei, che tutto giocano sul montaggio e sulla costruzione del *layout*. Ancora Sontag:

La sequenza nella quale le fotografie devono essere guardate è proposta dall'ordine delle pagine ma niente impone al lettore l'ordine raccomandato o indica la quantità di tempo da dedicare a ogni fotografia. Il film di Chris Marker, *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), una meditazione brillantemente orchestrata su fotografie di tutti i generi e su tutti i temi, suggerisce un modo più sottile e più rigoroso di impacchettare (e ingrandire) le fotografie stesse. Sia l'ordine sia il tempo esatto in cui guardare ogni fotografia sono imposti, e c'è anche un guadagno in termini di leggibilità visiva e di impatto emotivo. Ma, trascritte in un film, le fotografie smettono di essere oggetti collezionabili, mentre rimangono tali se riprodotte in un libro.¹⁰⁹

Per concludere questa carrellata definitoria, ci serviamo dello studio critico già citato di Michele Vangi *Letteratura e fotografia* (2005) su Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkmann, W. G. Sebald e Julio Cortázar, in cui lo studioso definisce per la prima volta le varie modalità di interazione tra letteratura e fotografia, proponendone una tassonomia secondo retoriche e contenuti:

- la *modalità riflessiva*, ovvero una modalità di riflessione letteraria sulla fotografia che «sollecita un'autoriflessione, vale a dire una riflessione, stimolata dal confronto con la fotografia, sulle possibilità e limiti della letteratura stessa. La modalità riflessiva si articola spesso nella forma dell'articolo scientifico [...] o del saggio poetologico [...] ma non è escluso di ritrovarla in romanzi e racconti, integrata nell'orizzonte diegetico»¹¹⁰;

¹⁰⁸ Cfr. Federico Fastelli, «Senso e funzioni della fotografia nella poesia verbo-visiva», *CoSMo*, fasc. 14, 2019, pp. 87-96.

¹⁰⁹ S. Sontag, *Sulla fotografia...*, cit., p. 5.

¹¹⁰ Michele Vangi, *Letteratura e fotografia: Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkmann, Julio Cortázar, W. G. Sebald*, Pasian di Prato, Campanotto, 2005, p. 39.

- la *modalità di referenza intermediale*,¹¹¹ che «implica la presenza “fittizia” della fotografia nel testo letterario, è, cioè, esclusivamente il testo a farvi riferimento»¹¹². Vangi individua in questo caso due sottocategorie: la referenza esplicita, ovvero «la tematizzazione nella diegesi del processo fotografico, di fotografi, di fotografie, ecc.», e la referenza implicita, ossia la «simulazione o imitazione della fotografia attraverso degli “indicatori di visualità” (linguaggio tecnico, generi fotografici, imitazione fonica e visuale, ecc.)»¹¹³;
- la *modalità iconotestuale*, ove «l’immagine fotografica non è solo tematizzata o simulata nel testo letterario, ma vi compare fisicamente sotto forma di riproduzione»¹¹⁴.

La terza modalità è particolarmente rilevante e necessita di un approfondimento per quanto si riporta di seguito: «l’immagine fotografica può contribuire, a sua volta, ad evidenziare gli aspetti visuali della scrittura e condurre così l’autore a concepire il libro come opera d’arte “totale”»¹¹⁵. È così che la modalità iconotestuale è già di per sé una strategia per rendere il testo *strutturalmente omologo* all’immagine (per tornare alla definizione di Cometa).

Questa tendenza della testualità è stata già intercettata in ambito italiano da alcuni studiosi, che hanno riscontrato negli ultimi decenni una spinta verso l’ibridazione di forme e di generi. Nel volume *La letteratura circostante* (2018) Gianluigi Simonetti realizza una sorta di catalogo delle «tentazioni ipertestuali»¹¹⁶ della narrativa e della poesia contemporanea, che sono alla

¹¹¹ Di referenza intermediale parla anche Irina O. Rajewsky, che suddivide in tre categorie l’intermedialità nella letteratura: *media adaptation*, *media combination* e *intermedial reference*. Il senso della sua definizione è tuttavia piuttosto diverso da quello voluto da Vangi, in quanto la studiosa indica con referenza intermediale una strategia in cui avviene un’allusione – un riferimento, appunto –, non una presenza materiale dell’altro medium (in questo caso si parlerebbe, secondo la proposta di Rajewsky, di un *media combination*): «Intermedialità nel senso stretto di riferimenti intermediali, riferimenti in un testo letterario a un film attraverso, per esempio, l’evocazione o l’imitazione di certe tecniche cinematografiche come lo zoom, le dissolvenze, il montaggio. Altri esempi sono la cosiddetta musicalizzazione della letteratura, la trasposizione d’arte, l’*ekphrasis*, i riferimenti nel film alla pittura, o nella pittura alla fotografia, e così via. I riferimenti intermediali devono quindi essere intesi come strategie significanti-costituzionali che contribuiscono alla significazione complessiva del prodotto mediale: il prodotto mediale usa i propri mezzi mediali specifici, sia per riferirsi a una specifica opera individuale prodotta in un altro mezzo [...] sia per riferirsi a uno specifico sottosistema mediale. [...] In questa terza categoria, come già nel caso della combinazione di media, l’intermedialità designa un concetto comunicativo-semiotico, ma qui è per definizione un solo medium – il medium di riferimento (in opposizione al medium a cui ci si riferisce) – che è materialmente presente. Piuttosto che combinare diverse forme mediali di articolazione, il dato prodotto mediale tematizza, evoca o imita elementi o strutture di un altro medium convenzionalmente distinto attraverso l’uso dei suoi propri mezzi mediali specifici» (Irina O. Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, fasc. 6, 2011: 43-64: 52-53).

¹¹² M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., p. 39.

¹¹³ Ivi, p. 40.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell’Italia contemporanea*, Bologna, Il mulino, 2018, p. 77.

costante ricerca di una soluzione sempre più ampia e inclusiva di linguaggio ibrido: «L'impiego di foto obbedisce – proprio come i riferimenti alla musica – a una tendenza a “implementare” la parola scritta, ad amplificarla, a estrometterla. Una tendenza che si è molto diffusa nel corso degli anni Zero, e che è trasversale alla prosa e alla poesia»¹¹⁷. Amplificazione, o *expansion*, o montaggio. Montaggio di forme o oggetti che dir si voglia, la tendenza è insomma quella, dichiarata già negli anni Novanta, di mescolare cultura alta e cultura bassa, facendo confluire quel sistema postmoderno in una nuova modernità, in un *turn* letterario, in cui l'*high* e il *lowbrow* si sfumano sempre di più, di fatto scomparendo e creando un pop ibridato sia nel racconto che nella composizione:

Si dovrà però riconoscere che questo dialogo con i modelli avvenga secondo modalità in parte nuove, in nome di un atteggiamento che possiamo definire genericamente come postmoderno, perché vi è una larga disponibilità a includere nel romanzo anche altre letterature, spesso recepite attraverso le traduzioni, ma anche, e soprattutto, altri linguaggi, dal cinema alla musica, dal fumetto alla cultura popolare, senza operare alcuna distinzione tra forme di cultura ritenute alte e quelle proprie di una cultura massificata e di consumo. Questa posizione latamente postmoderna nei confronti della tradizione, spesso raggiunta più per via di intuizione che per una consapevole scelta, comporta un utilizzo disinvolatamente contaminatorio dei linguaggi e delle esperienze a vario titolo artistiche [...].¹¹⁸

È proprio a partire da questo dialogo che tenteremo una disamina delle interazioni tra testo e immagine nell'iconotesto secondo differenti modalità e categorie, analizzando inoltre in che modo la *koine* letteraria si sia evoluta e tenendo conto, insieme all'appena citato Franco Tomasi, che spesso all'ibridazione di generi si affianca l'ibridazione delle forme, in un atteggiamento, appunto, «disinvolatamente contaminatorio».

2.2. Generi, retoriche, forme

Finora gli iconotesti sono stati categorizzati secondo differenti retoriche e diverse forme, in particolare da Michele Cometa. Lo studioso italiano ha infatti distinto tre retoriche da cui partire per analizzare l'iconotesto, in particolare quello fotografico: le retoriche dello sguardo, del *layout* e dei *parerga*. Le retoriche dello sguardo sono nozioni che vengono integrate nel discorso letterario e che

¹¹⁷ Ivi, pp. 77-78.

¹¹⁸ Franco Tomasi, *Gli anni Ottanta: postmoderno, minimalismo e voci singolari*, in Giancarlo Alfano, Francesco de Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia. IV: Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2019, p. 409.

derivano dalla prassi fotografica e che hanno un loro evidente corrispettivo nella scrittura letteraria: il dettaglio, la messa a fuoco, il primo piano, lo sfocato, il *blow up*, il panorama, la dimensione istantanea, insomma tutte quelle forme del vedere che sono profondamente condizionate dal mezzo e che hanno subito una rivoluzione, tecnologica e ontologica, grazie alla fotografia.¹¹⁹

La retorica del *layout* deve essere presa ampiamente in considerazione perché è proprio l'inserimento delle immagini all'interno del testo che modifica radicalmente la *mise en page* tradizionale. In questo senso, è già a partire dalle avanguardie storiche che è possibile individuare una – fuor di metafora – scompaginazione dell'impostazione tradizionale dell'oggetto-libro, e questo proprio grazie alla fotografia:

È chiaro che la fotografia ha radicalmente trasformato lo stesso formato del libro a stampa, ha introdotto sulla pagina prassi che erano relativamente estranee alla letteratura (*collage, montage*), ha, soprattutto, costruito una sintassi completamente originale per quel che riguarda i rapporti tra le unità testuali e le unità visuali (relazioni tra testo e immagine: contiguità, nessuna relazione, libera associazione etc.).¹²⁰

A partire, poi, dagli studi sulle soglie genettiane, ovvero su quegli elementi che circondano il testo – e dunque in questo caso le immagini –, Cometa propone di analizzare i fototesti secondo la retorica dei *parerga*:

si dovranno stabilire le retoriche che fanno funzionare i rapporti tra immagini e testo sotto forma di titoli, didascalie, note, firme, appendici, commenti, indici, legende etc. Il libro fotografico di per sé reclama un titolo, un indice e una nota esplicativa sui luoghi, i tempi, gli attori. I *parerga* nei fototesti non vanno per altro considerati come meri elementi testuali (vi sono ovviamente anche *parerga* grafici, ma nei fototesti sono un'eccezione) poiché giocano un ruolo decisivo nella costituzione complessiva del *layout* e dunque concorrono alle sue retoriche. Si pensi per esempio alle relazioni che si instaurano tra didascalia e immagine e più in generale tra testo (sia esso didascalia, epigramma, commento etc.) e fotografia.¹²¹

Cometa propone poi tre tipologie di forma-fototesto, che, come lui stesso dichiara, convergono spesso in combinazioni più complesse. Si tratta della forma-emblema, della forma-illustrazione, della forma-atlante. La forma-emblema, che richiama il termine con cui si designavano le allegorie illustrate da versi latini, raccolte già presenti nel Medioevo ma di grande diffusione nel Rinascimento,

¹¹⁹ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 79.

¹²⁰ Ivi, p. 83.

¹²¹ Ivi, p. 89.

è significazione (spesso enigmatica) in cui prevale il ruolo dell'autore (o degli autori) e una retorica dello scambio tra le varie parti che costringe il lettore a una lettura/visione monodirezionale ancorché tripartita (*inscriptio, pictura, subscriptio*). Come nell'emblema classico il fototesto cerca di produrre effetti di lettura programmati, ancorché non univoci.¹²²

Se la forma-emblema prevede, già nella sua composizione, effetti di lettura specifici, la forma-illustrazione è meno direttamente programmata e si colloca agli antipodi dell'*ekphrasis*, ovvero la descrizione di un'immagine. La forma-illustrazione, secondo Cometa,

propone [...] la visualizzazione di un testo; [...] la forma-illustrazione riconduce il testo alla sua immagine originaria, facendo dell'eventuale *ekphrasis*, disponibile sul piano verbale, il necessario programma dell'immagine. La fototestualità giornalistica ci ha abituati a questi effetti di lettura (l'illustrazione di una narrazione) e molto spesso infatti l'ispirazione originaria dei fototesti sta proprio nelle sperimentazioni del fotogiornalismo novecentesco.¹²³

Sulla terza forma, che è quella su cui ci soffermeremo invece a lungo nella seconda parte di questo lavoro, Cometa dice:

Per ultima la forma-atlante, un dispositivo che precede ampiamente l'invenzione della fotografia, ma che nella fotografia ha trovato uno strumento che ha reso virtualmente infinita la manipolazione (e la combinatoria) delle immagini, soprattutto nell'epoca della riproducibilità tecnica e delle tecnologie digitali. La forma-atlante è significazione diffusa (più istanze autoriali o anonimia) in cui senz'altro prevale il ruolo della ricezione, chiamata a organizzare autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e comunque multidirezionali.¹²⁴

Lo studioso propone una storicizzazione delle tre forme, sostenendo che la forma-emblema e la forma-illustrazione sono tipiche del Novecento. Il fatto che la fototestualità novecentesca sia essenzialmente emblematica «non dipende tanto e solamente dal peso della tradizione, quanto dalle abitudini di lettura che, nonostante tutto, assorbiamo dal contesto mediale in cui ci troviamo»¹²⁵. La forma-atlante, invece, secondo Cometa, diventerà sempre più preponderante nel futuro, data l'influenza delle tecnologie digitali sulla letteratura. Oltre ad essere particolarmente d'accordo con questa supposizione trovo che l'iconotestualità contemporanea, proprio per le ragioni appena dette, si collochi a metà tra le forme più

¹²² Ivi, p. 93.

¹²³ Ivi, p. 94.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ Ivi, p. 95.

propriamente novecentesche, dunque quella emblematica e quella illustrativa, e la forma-atlante, in cui le immagini assumono un ruolo maggiormente rilevante del testo.

Se questo modello è stato finora uno strumento fondamentale per orientarsi all'interno della grande produzione di fototesti, Giuseppe Carrara, nella sua monografia *Storie a vista*, integra per l'analisi un criterio di tipo informazionale, ovvero cerca di comprendere che tipo di dialogo si instaura tra l'informazione data dal testo verbale e quella data dall'immagine. Ipotizza dunque che l'immagine abbia tre modi di informare il rapporto tra testo e immagine:

- *l'illustrazione*: «l'immagine è usata per visualizzare quanto viene detto, può aggiungere poche informazioni, ma non si distacca dalla lettera del testo»;
- *il supplemento*: «le informazioni veicolate dal testo scritto e quelle dell'immagine collaborano alla creazione di un significato ulteriore, la componente visuale aggiunge informazioni ed è fondamentale per l'interpretazione del testo»;
- *il parallelismo*: «Testo verbale e immagine cioè sono portati avanti parallelamente, come due (o più) rette che possono o meno avere punti di contatto [...] le informazioni che veicolano non sono strettamente collegate, possono essere del tutto indipendenti o, più spesso, gravitare attorno a uno stesso nucleo, ma la lettura del testo procede su binari paralleli che si ricollegano solamente alla fine»¹²⁶.

La forma, sostengono Carrara e Cometa, sembra dunque essere la migliore bussola per orientarsi tra le molte operazioni icono e fototestuali, a differenza, per esempio, del genere. Il fototesto, infatti, specifica Carrara, non è un genere letterario bensì una tipologia testuale che potrebbe includere ogni genere, essendo una costruzione formale esterna al contenuto dell'opera. Inoltre, lo studioso afferma:

La nozione di genere letterario, in questo contesto, pecca di un certo logocentrismo, che sposterebbe l'analisi dei fototesti su un versante esclusivamente letterario a discapito dell'aspetto visuale. Né tantomeno si potrà considerare un genere a sé nel sistema delle arti. *Semmai si può parlare di generi e sottogeneri fototestuali*. È ovvio, infatti, che se il fototesto non è un genere, si potrà comunque distinguere, un po' schematicamente, in prima istanza, fra fototesti in prosa (oggetto di questo studio), fototesti poetici, fototesti narrativi e fototesti saggistici (tenendo conto, naturalmente, di tutte le ibridazioni del caso). Così si potranno individuare delle sottocategorie: è chiaro che potremmo avere

¹²⁶ G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 74.

gialli, romanzi fantastici o fantascientifici, thriller, autobiografie, memoir, e così via, in forma fototestuale.¹²⁷

Carrara, ritenendo a ragione il genere come un metodo insufficiente per categorizzare il fototesto, si affida piuttosto all'uso della struttura.¹²⁸ Il fototesto andrà considerato dunque

come un sistema, organizzato secondo una specifica struttura, che consente di mettere in luce la concezione relazionale delle sue parti, in cui gli elementi verbali e visuali andranno considerati nella loro solidarietà sincronica e diacronica (nella storia della letteratura e della visualità, dunque dei regimi scopici, dell'immaginario e delle forme).¹²⁹

Parlando di strutture, Carrara definisce il montaggio e l'*ekphrasis* come le due principali, considerando anche l'assenza dell'immagine come una delle strutture fondamentali per la rappresentazione. Sul montaggio torneremo più avanti, basti sapere al momento che Carrara distingue tre funzioni del montaggio: additivo/descrittivo, narrativo, connotativo. Il primo «si ha quando l'immagine non aggiunge particolare significazione, ma si limita a completare alcune descrizioni o visualizzare alcuni elementi su cui la narrazione non si sofferma»¹³⁰. Questa definizione del montaggio additivo rimette in crisi la principale definizione dell'iconotesto quale unità indissolubile di testo e immagine in cui l'immagine non ha mero valore illustrativo ma significante. Carrara include nella categoria ogni testo che abbia riproduzioni fotografiche al suo interno e considera dunque il montaggio additivo/descrittivo come oggetto rispettivamente del supplemento e dell'illustrazione. Lo studioso poi propone una carrellata di testi in cui la narrazione è data non solo dal testo ma anche tramite «la sequenza o la disposizione a distanza»¹³¹ delle immagini montate, quello che è stato chiamato da Cometa retorica del *layout*. Nel caso di questi montaggi, le immagini sono spesso separate dal testo, in fondo al libro, come ad alludere a un altro testo, a un capitolo a parte dello stesso libro, a un ultimo racconto della raccolta. Carrara fa l'esempio dell'iconotesto fotografico *Divina mimesis* (1975) di Pier Paolo Pasolini, su cui ci soffermeremo nel prossimo capitolo, ma un esempio più recente e altrettanto significativo potrebbe essere l'esperimento fototestuale di Marco Giovenale dal titolo *La casa esposta* (2007), poema diviso in cinque capitoli, in cui il terzo è costituito esclusivamente da fotografie ed è intitolato da due parentesi quadre separate da uno spazio vuoto: []. Il posizionamento

¹²⁷ Ivi, p. 59, corsivo mio.

¹²⁸ Ivi, p. 31.

¹²⁹ Ivi, pp. 60–61.

¹³⁰ Ivi, p. 84.

¹³¹ *Ibidem*.

di questa sezione esattamente al centro del testo (ma da esso separato) contribuisce a rendere il tutto un'unica narrazione, realizzata nello stesso linguaggio, possibilmente fruibile con lo stesso strumento.

Quello che Carrara definisce invece il montaggio connotativo «è forse quello più diffuso e consiste nell'inserimento di un'immagine che presa in sé non ha nessun collegamento con il testo, ma la sua presenza in un dato punto crea un terzo significato ulteriore»¹³². Questo mi sembra essere il tipo di montaggio che più si avvicina alla definizione di Nerlich, nella rappresentazione dell'indissolubilità semantica dei due elementi. Carrara ritiene poi che vada considerato un criterio informativo anche l'assenza della riproduzione di immagini, qualora esse vengano menzionate, descritte, rappresentate solo verbalmente attraverso diverse modalità ecfastiche. Noi sosteniamo che questa tipologia di testo, ovvero quello in cui le parole alludono, descrivono e riportano solo verbalmente l'immagine, siano da eliminare dal corpus di selezione iconotestuale poiché non richiedono lo sfruttamento dello sguardo che invece è sollecitato qualora l'immagine sia riprodotta.

Se le informazioni presenti nei testi sono uno dei criteri da considerare nell'analisi dell'oggetto iconotestuale, la nostra proposta risiede nell'applicazione di un criterio informativo anche nelle immagini proposte, ovvero cercheremo di capire anche secondo quali criteri si sviluppi la scelta dei contenuti delle immagini stesse, per «studiare i rapporti che si creano tra immagine e immagine, a prescindere dal testo»¹³³.

Poiché l'intento è quello di sfuggire da ogni forma di logocentrismo, nello stesso modo in cui guardiamo ai temi proposti dal testo, facendo dunque attenzione al contenuto del testo, guarderemo ai *temi* proposti dalle immagini, insomma, a ciò che ogni immagine contiene. Nella fattispecie, oltre ai temi, considereremo le modalità in cui le immagini vengono veicolate, esposte, all'interno del testo, ovvero indagheremo la modalità di rappresentazione delle immagini stesse.

Prima di realizzare questa suddivisione in categorie tipologiche, dato che il nostro corpus di riferimento riguarda il periodo dalla fine del Novecento ad oggi, è necessario ripercorrere brevemente la storia dell'immagine nel testo al fine di approdare ai testi contemporanei.

¹³² *Ibidem.*

¹³³ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 83.

Capitolo 3. Una storia dell'immagine nel testo

3.1. I primi esperimenti, da Breton a Vittorini

L'invenzione della fotografia nel 1839, come è noto, non incontrò sin da subito reazioni entusiastiche, bensì in alcuni casi nette reticenze. In Francia, dove il dispositivo ebbe i suoi padri, già Baudelaire nel saggio *Le public moderne et la photographie*, incluso in *Salon de 1859*, identificò la fotografia come uno strumento servile che assecondava il gusto della massa e che all'estetica preferiva l'aderenza alla realtà. Lo scrittore francese, infatti, le riconosceva la portata rivoluzionaria da un punto di vista tecnico ma ne eliminava ogni potenziale espressivo, artistico.¹³⁴ Ugualmente, Flaubert, che si rifiutò di illustrare il suo romanzo storico *Salammbô* (1862), rimproverava ai sostenitori della fotografia di non ritenere più rilevante l'efficacia della descrizione dell'immagine, a vantaggio invece della mostrazione, dunque dell'utilizzo del nuovo medium all'interno del vecchio, realizzando un'interferenza a cui il lettore ottocentesco non era – almeno non totalmente – pronto. Malgrado la fervente critica dei due scrittori, si era però già avviata una tendenza opposta da parte degli esponenti della corrente del Naturalismo, una fascinazione per questo nuovo tipo di *scrittura*: Zola, per esempio, vedeva nella fotografia un modello cui riferirsi per una riproduzione analogica del referente, ovvero per rappresentare, attraverso le parole, l'autenticità della realtà.¹³⁵

Allontanandoci per un istante dal campo prettamente letterario, Gisèle Freund e Walter Benjamin sono stati i primi a collocare la fotografia nel novero delle arti visive, e soprattutto a prevedere il cambiamento epocale – il *pictorial turn* – che essa avrebbe generato.¹³⁶ In particolare, Benjamin aveva già notato che la fotografia sarebbe stata sottoposta a un processo di «letterarizzazione»¹³⁷ grazie all'uso della didascalia, e che per questo la fruizione diffusa del dispositivo avrebbe cambiato anche le sorti della letteratura. Poiché torneremo sull'argomento nella prossima parte, per ora ci basti porre l'attenzione sul fatto che la storia della fotografia-nel-testo è da considerare a stretto contatto con la stessa storia della teoria della fotografia.

¹³⁴ Cfr. Charles Baudelaire, *Scritti sull'arte*, trad. di Ezio Raimondi e Giuseppe Guglielmi, pref. di Ezio Raimondi, Torino, Einaudi, 2004, pp. 217-222.

¹³⁵ Michele Vangi parla a questo proposito persino di un complesso di inferiorità della letteratura rispetto alla fotografia proprio per la sua incapacità di provare quanto sostiene con dati oggettivi, cfr. M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., p. 19.

¹³⁶ Si pensi ai due celebri saggi: Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Fotografie* (1931) e a Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle* (1936).

¹³⁷ Walter Benjamin, *Opere complete. IV: Scritti 1930-1931*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2002, p. 491.

Qui, tuttavia, non è nostra intenzione ripercorrere dettagliatamente la storia dell'iconotesto, per due ragioni. In primo luogo, diversi studi hanno già tentato di definire una «storia possibile» dei fototesti, come l'ha definita Carrara, il quale li ha per la prima volta censiti in un sistema storico e retorico molto efficace, andando anche al di là dei confini nazionali.¹³⁸ Inoltre, poiché in questa sede consideriamo anche immagini non fotografiche, è chiaro che la nostra storia comincerebbe ben prima dell'avvento della fotografia. Per queste ragioni, qui ci affideremo alla storia del fototesto proposta già dalla critica e, ripercorrendola, cercheremo di identificare alcune tendenze extraletterarie nell'uso delle immagini all'interno del testo e di comprendere se nella linea temporale novecentesca si possano individuare picchi e sprofondamenti della *letteratura iconotestuale*. Un'altra precisazione è d'obbligo: in questa sede non considereremo che i testi letterari, finzionali; saranno lasciate da parte, invece, le opere puramente di *non-fiction*, come ad esempio i *photo-books*, pur trattati nelle analisi di Carrara e Albertazzi menzionate precedentemente.

Intanto, quindi, ripercorriamo quelli che possono essere definiti i capisaldi dell'iconotesto fotografico, su cui, al netto di qualche minima deviazione, la maggior parte della critica si trova d'accordo. Se *Bruges-la-morte* (1892) di Georges Rodenbach è considerato da molti l'archetipo del fototesto contemporaneo,¹³⁹ Carrara individua alcuni prodromi del fototesto, come *Autoportrait en noyé* (1840) di Hippolyte Bayard, *The Pencil of Nature* (1844-46) di William Henry Fox Talbot e *Street life in London* (1876-77) di John Thomson e Adolphe Smith. Inoltre, sulla scia del rapporto tra *fiction* e *non-fiction*, Carrara distingue tra fototesti narrativi e fototesti documentari, donde la definizione di *People of the Abyss* (1903) di Jack London quale archetipo fototestuale non narrativo, al fianco di *Bruges-la-morte*. Di esempi appartenenti alla testualità non finzionale è pieno il periodo della Grande Guerra, ma come abbiamo detto la letteratura ancora non sembra recepire a questo stadio le potenzialità dell'integrazione dell'immagine nel testo.

Infatti, la storia del testo accompagnato da immagini fotografiche, soprattutto prima della fine del Novecento, è una storia di censure e cassature. Basti pensare allo stesso *Bruges-la-morte* che ha visto diverse riedizioni che pure non hanno mai accolto le fotografie presenti nella prima.¹⁴⁰ È naturalmente l'editoria ad avere un ruolo centrale in questo processo, sia nel

¹³⁸ Cfr. G. Carrara, *Storie a vista*, cit.

¹³⁹ Cfr. Silvia Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, cit.; Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit. Sull'analisi di questo iconotesto cfr. Andrea Cortellessa, «*Bruges-la-Morte*, o della città-montaggio», *il verri*, numero monografico a cura di Stefano Chiodi e Daniele Giglioli, *Linee di montaggio*, vol. LXII, fasc. 68, ottobre 2018, pp. 86-110.

¹⁴⁰ Di seguito le varie edizioni italiane: *Bruges la morta*, trad. di Fausto M. Martini, Roma, Voghera, 1907; *Bruges la morta*, edizione ridotta per il teatro da Eucardio Momigliano, Milano, Facchi, 1920; *Bruges la morta*, trad. di

momento dell'inserimento delle immagini che in quello della loro eliminazione. Sono gli editori che intervengono nel testo espungendo un imponente materiale visuale dal testo e compromettendone di fatto la ricezione.¹⁴¹ Di certo, infatti, il romanzo di Rodenbach non è l'unico ad aver subito tale trattamento. Tornando in Italia, possiamo fare l'esempio de *La verità sul caso Motta* di Mario Soldati, testo apparso a puntate sul settimanale «Omnibus» accompagnato da fotografie poi scomparse dalla prima edizione in volume del 1914 fino all'ultima del 2011, dove per la cura di Salvatore Silvano Nigro sono riapparse in apparato. Le fotografie sono riproposte all'inizio del volume e rappresentano figure umane. Invece, le didascalie che le accompagnano, come scopriremo poco dopo leggendo il testo, si riferiscono ai personaggi del romanzo: Marisa Porro, il professor Pallavera, l'avvocato Motta, e altri. È inevitabile, dunque, che, mostrando queste fotografie al lettore, egli avrebbe immaginato i personaggi della storia di Soldati con fattezze molto precise. Tutti i lettori, anzi, avrebbero adattato la loro immaginazione alla visione di queste immagini. Inoltre, la presenza di un documento, come abbiamo già visto attraverso le parole di Susan Sontag, avrebbe dato l'illusione al lettore di star leggendo una storia vera, dato che quelle persone rappresentate nelle fotografie erano realmente esistite ed erano state realmente fotografate. Allo stesso tempo, nel romanzo di Soldati è già possibile individuare un parallelismo che prenderemo maggiormente in esame nel prossimo capitolo, ovvero un'analogia tra montaggio dei testi e montaggio delle immagini. Infatti, nella *Verità del caso Motta* il ri-montaggio delle fotografie all'interno del testo richiama il montaggio preesistente del testo romanzesco con le finzioni giornalistiche del manoscritto del professor Pallavera. Beniamino Del Fabbro, all'indomani della pubblicazione ebdomadaria del racconto su «Omnibus»¹⁴², recensì il testo sottolineando

Piero Bianconi, Milano, Rizzoli, 1955; *Bruges la morta*, trad. e intr. di Paola Dècina Lombardi, Milano, Mondadori, 1997; *Bruges la morta*, a cura di Emanuele Trevi, presentazione di Marco Lodoli, Roma, Fazi Editore, 1995, poi 2016.

¹⁴¹ Cortellessa ricostruisce la storia editoriale di *Bruges-la-morte*, criticando le scelte primo-novecentesche e italiane di espungere le immagini dal volume: «È straordinariamente indicativa infatti, dello sconcerto che questa scelta produsse nei suoi primi lettori, la circostanza che da molto presto, nella sua intricata fortuna editoriale, le immagini – che sono invece a tutti gli effetti parte integrante del testo – siano state regolarmente espunte dalla compagine di *Bruges-la-Morte* (se non, come vedremo – e con scelta, forse, ancora più assurda –, sostituite). Deplorabile, in particolare, la loro assenza da tutte e quattro le edizioni italiane (che, per il resto, seguono invece il dettato della princeps del 1892)». Ancora, sulle rimediazioni operate dalle case editrici belghe: «A partire da quella del 1900, allestita dall'editore Conquet & Carteret senza la partecipazione dell'autore morto due anni prima, nelle diverse successive edizioni le fotografie originarie verranno infatti sostituite con nuove immagini riprodotte “meglio”, tecnicamente parlando (cioè più contrastate), e dotate di didascalie che identificano i luoghi della Città cui si riferiscono. Tanto nell'edizione del 1900 che nell'ulteriore Flammarion del 1910, al testo verranno inoltre aggiunti disegni perfettamente anodini, riproducenti momenti della narrazione (di Henri Paillard nella Conquet & Carteret; di Marin Baldo nella Flammarion); in questo caso la didascalia consiste nella ripresa della frase del testo cui l'illustrazione si riferisce» (A. Cortellessa «*Bruges-la-Morte*, o della città-montaggio», cit., pp. 101, 106).

¹⁴² Il volume esce sul settimanale romano nel 1937 i 3, 10, 17, 24 aprile; 1, 8, 15, 22, 29 maggio; 5, 2, 19 giugno. A partire dalla prima edizione in volume del 1941 per la collezione «Il sofà delle Muse» diretta da Leo Longanesi

«un’abile messinscena documentaria, articoli di giornale ritagliati e “montati”, frammenti di manoscritti e di lettere, riprodotti nel loro testo presuntivo, o parafrasati»¹⁴³. Ancora Nigro, che riporta queste parole, ne aggiunge altre sempre a proposito del rapporto tra fotografia e racconto, che proprio nella sede della pubblicazione giornalistica diventa più che efficace per la rappresentazione alterata della *verità* sul caso Motta: «La redazione ebdomadaria si avvale della collocazione giornalistica. Ne sfrutta fino in fondo la possibilità che offre di rendere illusionisticamente indistinguibile, o comunque confondibile, cronaca e finzione letteraria. Dando, nell’impaginazione giornalistica, riscontri fotografici ai personaggi e ai luoghi della vicenda»¹⁴⁴. Attraverso la riscrittura del manoscritto dozzinale realizzata dal professor Pallavera, già pseudonimo di Soldati, e l’inserimento di fotografie, l’autore in sostanza si prende gioco del suo lettore, anticipando di parecchi decenni il principio del *mockumentary* presente in alcuni fototesti contemporanei.¹⁴⁵

Un altro caso, più celebre, di inserimento ed espunzione delle immagini non propriamente sollecitato dall’editore, bensì dall’autore, è quello di *Conversazione in Sicilia*, considerato il primo iconotesto fotografico italiano.¹⁴⁶ Vittorini, proveniente dall’esperienza di *Americana* (1941), antologia di testi corredati di immagini di fotografi statunitensi, decide di fare un viaggio in Sicilia e, avendo incontrato Luigi Crocenzi nella redazione del “Politecnico”, per il quale il fotografo aveva già pubblicato quattro fotoracconti, decide di partire con lui per poi accompagnare con alcune fotografie la nuova edizione di *Conversazione in Sicilia*, già pubblicato a puntate sulla rivista “Letteratura” nel 1938-39 e poi in un unico volume nel 1941. Si tratta di 188 immagini, in gran parte fotografie di Crocenzi, alcune altre scattate dallo stesso Vittorini.¹⁴⁷ Dopo quest’edizione le successive, pur numerose, non conterranno le fotografie. Il testo del 1953 ne è invece *invaso*, tanto che l’edizione è realizzata appositamente per contenerle (grande formato e carattere del testo di dimensioni superiori alla norma). La ristampa anastatica di *Conversazione in Sicilia* mette in primo piano una questione rilevante in

fino a quella del 2011 a cura di Nigro e cui facciamo riferimento noi, il romanzo è sempre stato pubblicato senza fotografie.

¹⁴³ Mario Soldati, *La verità sul caso Motta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2004, p. 200.

¹⁴⁴ Ivi, p. 201.

¹⁴⁵ Cfr. G. Carrara, *Storie a vista*, cit.

¹⁴⁶ Cfr. postfazione di Maria Rizzarelli a E. Vittorini, L. Crocenzi, *Conversazione in Sicilia*, cit. Di recente, Cortellessa ha proposto di rivedere questo primato attribuendolo invece a un’opera molto meno nota, ovvero *Roma sentimentale* di Diego Angeli, cfr. Andrea Cortellessa, «Come comincia la storia (in Italia): “Roma sentimentale” di Diego Angeli, 1900», *Versants*, fascicolo italiano, 68, 2, 2021, pp. 29–44.

¹⁴⁷ Così recita la nota al testo del 1953: «è stato nel 1950, tredici anni dopo la comparsa della prima puntata di *Conversazione* sulla rivista “Letteratura” di Firenze, che sono tornato in Sicilia a fotografare, con l’aiuto non solo tecnico del mio amico Luigi Crocenzi, gran parte degli elementi di cui il libro s’intesse. Tranne dodici illustrazioni che ho ricavato da comuni cartoline, e sette fotografie prese nel 1938 da Giacomo Pozzi Bellini e da lui gentilmente prestate per questa pubblicazione, le altre, e cioè 169 su 188, sono state colte tutte con la Leica e la Rolleifex di Luigi Crocenzi nelle ultime settimane dell’inverno 1950...» (E. Vittorini, L. Crocenzi, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 225).

merito al *layout*. Come ha notato la curatrice Maria Rizzarelli nella postfazione, quanto detto dalla studiosa Anna Panicali circa la composizione editoriale della rivista può essere esteso a questo romanzo illustrato:

nel dialogo che si instaura tra immagine e testo viene rovesciato l'uso tradizionale dell'illustrazione, giacché né la foto né lo scritto spiegano, delimitano o hanno un aspetto semplicemente decorativo. Piuttosto l'uno e l'altro, vicendevolmente, interpretano e portano alla luce ragioni in più, rispetto a quelle della sola scrittura o della sola fotografia.¹⁴⁸

Pur non potendo effettuare un'analisi testuale approfondita dell'edizione corredata di fotografie di *Conversazione*, per cui rimando a chi vi si è concentrato maggiormente,¹⁴⁹ vorrei soffermarmi su alcuni punti che riguardano in particolare il montaggio di testo e immagine. Il testo è diviso in due colonne, spesso interrotto dalle immagini che invece occupano lo spazio della pagina, alcune volte della facciata. Le immagini sono a volte accompagnate da didascalie, non particolarmente precise, che si riferiscono in generale al luogo in cui sono state scattate: «Ispica (Siracusa)», o in alcuni casi risultano più descrittive dell'immagine cui fanno riferimento: «Sul traghetto da Villa a Messina», «Moglie-bambina in un sobborgo di Catania»¹⁵⁰. Non vediamo solo fotografie, però: una mappa della Sicilia con alcuni capoluoghi segnalati – si tratta di una cartolina – appare due volte nel testo, a pagina 39 e poi in formato ridotto e con sfondo nero a pagina 187, a dimostrazione di una tendenza dell'iconotesto alla ripetizione che rincontreremo in molti testi contemporanei.¹⁵¹ Insieme al testo del romanzo, alle fotografie, alle didascalie, ci sono poi altre forme di indicazione, che di primo acchito sembrerebbero i titoli dei capitoli ma che poi si rivelano essere riassunti delle pagine che incontriamo, come se fosse possibile distinguere ogni facciata del libro dall'effettiva suddivisione in capitoli operata dall'autore, persino, come se ogni facciata fosse un'immagine a sé, composta alla stregua di un menabò. Ad avere un ruolo certamente narrativo, d'altra parte, non sono solo le immagini, ma la combinazione di testo, immagini e didascalie, come è proprio della forma-emblema descritta da Cometa. Per esempio, il fatto che nella seconda parte della *Conversazione* ci siano cinque fotografie che ritraggono alcune donne e che tutte

¹⁴⁸ Anna Panicali, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, p. 211, citato *ivi*, p. VI.

¹⁴⁹ Anna Dolfi, *Letteratura & fotografia 1*, Roma, Bulzoni, 2007; Epifanio Ajello, *Il racconto delle immagini*, cit., pp. 164-175; Maria Rizzarelli, *Nostos fotografico nei luoghi del mondo offeso: Conversazione in Sicilia 1953*, in Maria Rizzarelli (a cura di), *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, Catania, Bonanno, 2007, pp. 13-37; Riccardo Paterlini, «Conversazione illustrata. Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini», *Arabeschi*, n. 4, luglio-dicembre 2014. Si veda infine il più recente Corinne Pontillo, «Il Politecnico di Vittorini». *Progetto e storia di una narrazione visiva*, Roma, Carocci editore, 2020 e relativa bibliografia finale.

¹⁵⁰ E. Vittorini, L. Crocenzi, *Conversazione in Sicilia*, cit., pp. 13, 18, 21.

¹⁵¹ Cfr. *infra*, 5.2.

siano accompagnate da una didascalia che le identifica come madri¹⁵² non può non essere legato alla centralità diegetica della madre del protagonista. La figura materna viene poi sostituita da una simbologia che ritrova nella Venere la massima espressione della donna, come si può evincere dalla presenza di una riproduzione fotografica della *Venere* di Giorgione esposta nella Pinacoteca di Dresda e dalla fotografia di una statua di donna non integralmente rappresentata che si copre le vergogne. Va detto, peraltro, che l'inserimento di immagini artistiche non riguarda solo la rappresentazione della Venere, ma coinvolge altri simboli, soprattutto nella parte quinta, già introdotta dalla riproduzione di un particolare di un dipinto murale raffigurante cavalieri in battaglia. I simboli già si erano mostrati in precedenza: una statua senza didascalia, una riproduzione di alcune sculture presenti nella cattedrale di Ispica, poi succedute da altre, come la statua di cui non si vede il volto ma solo il corpo (come di consueto nella scelta iconografica della *Conversazione*, se escludiamo una testa egiziana priva di busto). L'ultima parte presenta alcune fotografie che, all'avviso di chi scrive, rendono la lettura profondamente performativa. A conferire questa espansione scenica non sono solo le fotografie di rappresentazioni teatrali, come quella del *Macbeth* a Caltagirone, ma anche alcuni volti dalle espressioni votate alla scena, o ancora l'uomo di spalle di cui si vedono due foto, ripreso su una collina e da una posizione, se possibile, cinematografica. A dimostrazione del fatto che questa inserzione di immagini non è affatto casuale ma funzionale al testo e allo stesso tempo implicata da quest'ultimo, si vedano i capitoli XLII e XLIII che si sviluppano proprio intorno alla rappresentazione scenica del *Macbeth*. Le immagini, che siano ritratti di volti, come è per la maggior parte delle fotografie, o di paesaggi, ma che siano anche rappresentazioni di opere d'arte, mostrano quella che è stata definita congruamente «un'opera “multimediale” *ante litteram*»¹⁵³, ove la visione in contemporanea di oggetti, didascalie e immagini comporta una ricezione del testo *espanso*. Tali tentativi di interpretazione sono dimostrati dal testo *Sulle fotografie in Conversazione in Sicilia* dello stesso Vittorini:

Per quali vie cercavo di determinarli? [il valore, il tipo, la qualità di una fotografia] Per delle vie affini a quelle seguite dal regista nel cinematografo. Era nell'*accostamento* tra le foto anche le più disparate ch'io riottenevo o tentavo di riottenere un valore più o meno estetico e un valore illustrativo o uno documentario: nell'*accostamento* tra le foto; nel riverbero di cui una foto si illuminava da un'altra [...]; nelle frasi narrative cui giungevo (bene o male) con ogni gruppo di foto, in correlazione sempre al testo. Ed era annullando i valori singoli delle singole foto, o comunque sciogliendoli, ch'io potevo ottenere questi nuovi valori complessivi tutti investiti di un unico e nuovo significato

¹⁵² Cfr. E. Vittorini, L. Crocenzi, *Conversazione in Sicilia*, cit.: «Madre a Siracusa», p. 54; «Madre a Caltanissetta», p. 56; «Madre a Serradifalco», p. 61; «Madre negli Iblei Orientali», p. 73; «Madre a Pietraperzia», p. 86.

¹⁵³ Il Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Catania Enrico Iachello, nella nota alla ristampa anastatica in cui presenta il lavoro svolto dal Dipartimento, ivi, p. III.

grazie al quale la realtà rilevata dalle foto non apparisse più frammentaria e passiva, ma unitaria, dinamica e trasformabile [...].¹⁵⁴

Vittorini sembra a tal punto entusiasta dell'inserimento delle integrazioni iconografiche al romanzo che propone persino un'illustrazione sistematica dei romanzi

a condizione, però, che la fotografia sia introdotta nel libro con criterio cinematografico e non già fotografico, non già vignettistico, e che dunque si arrivi ad avere accanto al testo una specie di film immobile che riproponga, secondo un suo filo di film, almeno uno degli elementi del testo, allo stesso modo in cui accade che il cinema riproponga (in sede documentaria o in sede narrativa) certi elementi d'un certo libro.¹⁵⁵

Come è possibile notare dalla forma dell'opera di Vittorini, quindi, montaggio, impaginazione e addizione sono caratteristiche che si notano nell'iconotesto già a partire dalle prime sperimentazioni italiane e che dimostrano un'attenzione verso la composizione del testo che precede le nuove avanguardie. Un altro elemento cui prestare particolare attenzione all'interno di *Conversazione in Sicilia* è, come abbiamo già anticipato, la presenza di immagini non fotografiche. Si tratta in particolare di riproduzioni di opere d'arte e di carte geografiche. Vittorini dice:

ho dovuto rimediare con riproduzioni d'arte antica alla mancanza di talune immagini chiave, e poiché queste immagini bisognava che costituissero, in ogni caso, il culmine di certi motivi m'è parso che il miglior modo di condurre i motivi stessi (in correlazione con il carattere del testo) fosse di darne le note fondamentali in un gran numero di varianti che facessero un «crescendo».

Così ho dato diversi tipi di madri siciliane in corrispondenza della madre-sintesi raffigurata nel testo; diversi tipi di spose e di bambine in corrispondenza della sintesi moglie-bambina raffigurata nel testo; diversi tipi di bambini in corrispondenza del mito dell'infanzia raffigurato nel testo; diversi tipi di uomini indomiti e inquieti in corrispondenza del Gran Lombardo favoleggiato nel testo; diversi tipi di persone sempre in corrispondenza di questo o quel personaggio e di questa o quell'idea del testo; diversi tipi di città contadine, o di aspetti, di sezioni di esse, in corrispondenza della sintesi d'ogni città contadina siciliana che si articola nel testo: persino tipi diversi di assembramento in corrispondenza dell'assembramento che si sviluppa, come immagine cumulativa del «mondo offeso», negli ultimi capitoli del testo [...]. Ed è stato straordinario accorgermi che quelle immagini di tanti anni prima rientravano quasi perfettamente nel disegno della stoffa come se ne fossero state tagliate fuori solo la vigilia.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Diego Mormorio, *Gli scrittori e la fotografia*, prefazione di Leonardo Sciascia, Roma, Editori riuniti, 1988, p. 168.

¹⁵⁵ Ivi, p. 169.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 172-173.

La composizione di una storia collettiva che sia eterna, una storia attuale proprio perché fatta di immagini sopravvissute agli anni, richiama una costruzione che metteremo meglio a fuoco nella seconda parte di questo lavoro, poiché ci sembra che sia un elemento particolarmente decisivo nell'iconotesto contemporaneo. È rilevante notare, inoltre, che, a differenza di quanto è per esempio avvenuto con Rodenbach, per cui è l'editore che ha deciso di espungere le immagini nelle edizioni successive alla *princeps*, nel caso di *Conversazione in Sicilia* è lo stesso Vittorini, inizialmente così entusiasta, che ben presto torna sui suoi passi decidendo di ritirare l'apparato visuale dal testo. Poco dopo il ritorno dal viaggio in Sicilia, infatti, in una lettera all'amico Giovanni Pirelli Vittorini confessa di non sentirsi soddisfatto, persino «depresso a causa delle fotografie» poiché «[s]ono quasi tutte *non a fuoco*. Quelle *a fuoco* non dicono niente di speciale. E le pochissime veramente buone sono le stesse che il nostro Luigi avrebbe potuto fare nel suo paese»¹⁵⁷.

Il testo, che dopo l'esperimento fototestuale non ritroverà mai la stampa con le fotografie di Crocenzi, è poi stato paradossalmente sottoposto ad altre espansioni iconotestuali postume. È il caso dell'edizione con fotografie di Enzo Ragazzini e la cura di Giorgio Soavi¹⁵⁸ del 1973, in cui quest'ultimo ha deciso di prendere in mano un materiale preesistente di due nature diverse, entrambe realizzate in momenti diversi, e ha deciso di affiancare il romanzo di Vittorini e le fotografie di Ragazzini, conferendo pur sempre alle immagini un effetto di subordinazione rispetto al testo originale. O è il caso dell'edizione con le illustrazioni di Renato Guttuso, pubblicata nel 1986, sebbene il pittore avesse disegnato le sedici tavole a china tra il 1941 e il 1943, ovvero ben dieci anni prima dell'edizione fototestuale. Il progetto rimase però incompiuto e trovò la sua pubblicazione postuma presentando un *layout* particolare, in cui le tavole di Guttuso vengono presentate solo alla fine del volume, dopo il testo di Vittorini. Accanto a queste ultime sono poi riportati i sintagmi del testo che ad esse rinviano, assumendo dunque una funzione didascalica. Sebbene il progetto non sia stato realizzato quando Vittorini era in vita, il fatto che già negli anni Quaranta egli avesse deciso di accogliere un'eventuale integrazione illustrativa è segno di una tensione all'espansione narrativa, di cui l'abbiamo poi visto entusiasta anche nel caso delle fotografie di Crocenzi.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Elio Vittorini, Lettera a Giovanni Pirelli, 26 marzo 1950, in *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 309. Cito da Angelo Pietro Desole, «Conversazione illustrata in Sicilia (1953): una controversia fra Vittorini e Crocenzi», *RSF: Rivista di Studi di Fotografia*, vol. 5, fasc. 10, luglio 2019, pp. 82-99: 83. Il saggio è essenziale per comprendere la controversa relazione tra Crocenzi e Vittorini, degradatasi in occasione di questo viaggio in Sicilia.

¹⁵⁸ Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, fotografie di Enzo Ragazzini, Ivrea, Olivetti, 1973.

¹⁵⁹ Cfr. Elio Vittorini, *Conversazioni in Sicilia*, edizione illustrata da Renato Guttuso, Milano, CDE, 1986. Per un approfondimento critico cfr. Marco Antonio Bazzocchi, «La madre e Paringa: un fallimento figurativo tra Vittorini e Guttuso», *Arabeschi*, n. 13, gennaio-giugno 2019, ma anche tutta la galleria pubblicata nella Galleria del numero della rivista, intitolata *Elio Vittorini e le arti visive* e curata da Corinne Pontillo.

Il “pentimento” successivo è forse invece segno di una sensazione di impreparazione alla fototestualità sistemica, che in effetti non risulta una caratteristica della nostra letteratura fino, almeno, agli anni Settanta. In particolare, l’edizione fototestuale di *Conversazione in Sicilia* si discosta dall’idea dei *photo-books*, ovvero dei libri fotografici concepiti in collaborazione tra scrittore e fotografo, in cui le due componenti, quella verbale e quella visuale, entrano in gioco contemporaneamente e spesso non presentano una costruzione creativo-letteraria tipica invece dei fototesti narrativi. Per esempio, *Conversazione in Sicilia* nella sua edizione fototestuale si distanzia retoricamente da un’opera quale *Il settimo uomo* di John Berger e John Mohr (1975),¹⁶⁰ mentre in un certo senso può essere assimilato a *Un paese* (1955) di Cesare Zavattini e Paul Strand, pubblicato peraltro solo due anni dopo. Si tratta del racconto del paese di Luzzara in Emilia-Romagna realizzato tramite le parole di Zavattini e lo sguardo di Strand. Il volume si apre con una prefazione di Cesare Zavattini introdotta e conclusa da due fotografie del Po. Sembra quasi, però, che il testo non ci sia tra queste due fotografie perché le due didascalie, la prima recitando «Questo è il Po», la seconda «Anche questo è il Po»¹⁶¹, sembrano ignorare la presenza di un testo che le separa, come se si trattasse di tre elementi – il testo, l’immagine, la didascalia – completamente distaccati tra loro. Il testo di Zavattini è invece molto descrittivo e spiega bene la natura del volume:

L’idea di Strand arrivò che stavo studiando da un anno con l’editore Einaudi una collana intitolata «Italia mia», mista di fotografie e di didascalie come quanti soldi ha in tasca quest’uomo che passa per la piazza, dove sta andando, cosa vuole, cosa mangia; e oscillavamo tra il libro e il fascicolo, più verso il fascicolo economico, affinché fosse popolare la forma dell’impresa oltre che la sostanza. [...] volevo soprattutto mandare in giro per l’Italia dei giovani, uno si sarebbe fermato a parlare un po’ con un muratore usando anche la sua Leica o Condor, un altro con un meccanico, un altro con chi incontrava, ma la convinzione era questa: dovunque si fermeranno va bene, va bene, va bene. Quell’ampio progetto si è per il momento concretato solo nel presente volume.¹⁶²

Il libro sembra effettivamente un fascicolo economico poiché ogni frammento verbale riporta cifre sulle rendite, sulle ore di lavoro, sul costo delle cose, sulle proprietà. Vediamo foto di folle al mercato e al contrario paesaggi naturali deserti. I ritratti corrispondono alle sezioni verbali in cui Zavattini dà voce ai personaggi delle fotografie. L’io narrante, tuttavia, non è sempre identificabile in un volto: per esempio, accanto all’immagine di un cielo

¹⁶⁰ L’attenzione all’iconotesto fotografico negli ultimi anni è dimostrata anche dalla riedizione di molte di queste opere, come dimostra già *Il settimo uomo*, ripubblicato per la casa editrice Contrasto nel 2017. Per un approfondimento cfr. Valentina Mignano, *Per una fotografia alternativa. Scrittura e immagine in Un settimo uomo di John Berger e Jean Mohr*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti*, cit., pp. 137-161.

¹⁶¹ Cesare Zavattini, Paul Strand, *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 6, 14.

¹⁶² Ivi, p. 7.

plumbeo e pesante su un terreno pianeggiante il testo recita: «Se scoppia un temporale quando sto a raccogliere il fieno prendo una forcata di fieno e scappo a casa tenendola sulla testa come un ombrello»¹⁶³. Piuttosto che di didascalie, si tratta quasi di sceneggiature: nessuno dice esplicitamente che a parlare è il protagonista dell'immagine ma il *layout* e lo sguardo delle persone ritratte, fisso nella camera, conferiscono alle fotografie una funzione allusiva. In epigrafe, Zavattini, infatti, sostiene:

Guardiamo insieme le fotografie di Paul Strand sotto le quali si leggono le confidenze dei miei compaesani. Le parole sono in sostanza dei miei compaesani, mi pare di non averne quasi mai tradito lo spirito. E questi che vedrete, che parlano, non li abbiamo scelti perché proprio loro avevano qualcosa da dire, ormai si sa che tutti hanno qualche cosa da dire, perciò mi sarebbe piaciuto interrogarne almeno un migliaio, fare un bel librone dando una pagina a ciascun luzzarese. Un'opera così la dovrei fare un giorno, è solo questione di buona volontà, o se non ci penserò io ci penserà qualche altro, e in un modo che mi auguro più profondo e completo, su uno qualsiasi dei luoghi abitati in Italia.¹⁶⁴

Si vedrà quindi che anche in quest'opera il testo non è propriamente didascalico e allo stesso tempo l'immagine non è illustrativa. È infatti l'accostamento tra testo e immagine che mostra il reale significato dell'uno e dell'altra. Il rapporto tra i due linguaggi non è sintonico, piuttosto si assiste a un vero e proprio scarto, che rende la fruizione dell'oggetto quantomeno problematica. Eppure, questa è un'opera in cui l'espunzione delle immagini non è plausibile, il che ci porterebbe a incasellarla in una categoria molto più vicina a quella dei *photo-books* che non a quella del fototesto, se pensiamo che, appunto, un'opera come quella di Vittorini è “sopravvissuta” ormai parecchi decenni senza immagini, mentre di *Un paese* le riedizioni sono state diverse e nessuna di esse è priva dell'apparato fotografico.¹⁶⁵

Un altro caso di espunzione dell'immagine piuttosto interessante perché si colloca nell'ambito dell'iconotestualità non fotografica e perché si tratta anche questa volta di un classico della letteratura italiana del Novecento, è *Il giardino dei Finzi Contini* di Giorgio Bassani, che nella sua edizione del 1962 riportava un'immagine all'interno del testo. Solo una,

¹⁶³ Ivi, p. 57.

¹⁶⁴ Ivi, p. 15.

¹⁶⁵ Il testo è stato ripubblicato nel 1974 dalla casa editrice milanese All'insegna del pesce d'oro e nel 1997 da Alinari (Firenze), per poi ritornare in commercio nel 2021 in una nuova edizione einaudiana. Cfr. Elena Gualtieri (a cura di), *Paul Strand, Cesare Zavattini: lettere e immagini*, Bologna, Bora, 2005. Laura Gasparini, Alberto Ferraboschi (a cura di), *Paul Strand e Cesare Zavattini: un paese: la storia e l'eredità*, Milano, Silvana Editoriale, 2017.

senza didascalia: non una fotografia, bensì la riproduzione della litografia di un campo da tennis realizzata da Giorgio Morandi.¹⁶⁶

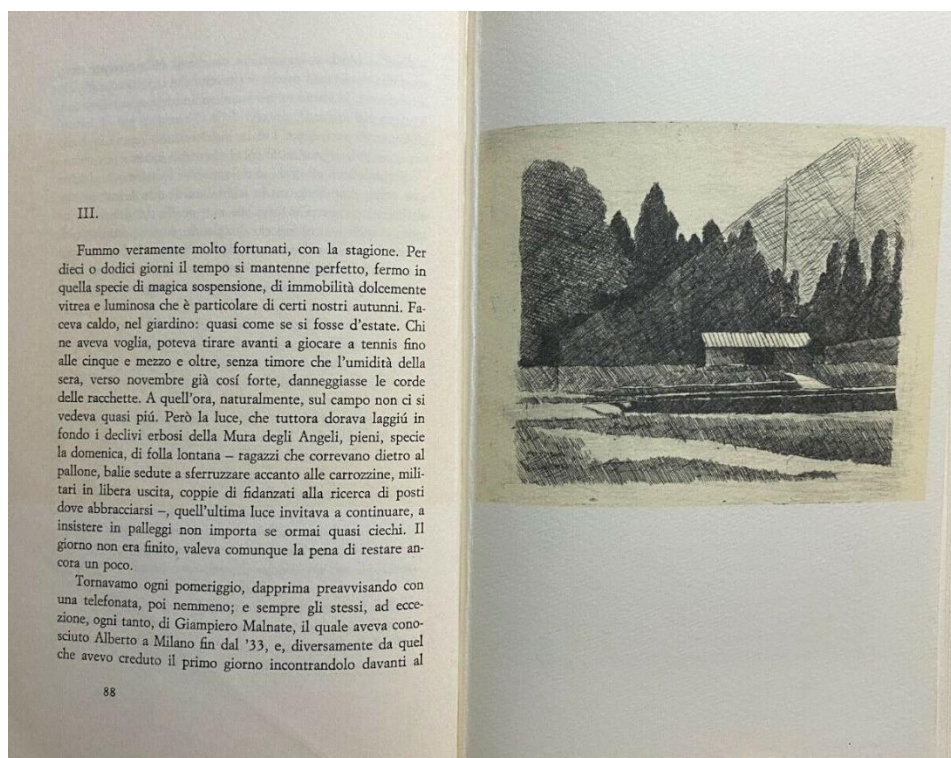


Figura 3. Il giardino dei Finzi Contini nell'edizione Einaudi 1962 che riporta la litografia di Giorgio Morandi

L'immagine non è poi mai più apparsa nelle molte edizioni successive del romanzo: un ultimo testo che mostra come per ricostruire la storia dell'iconotestualità novecentesca sia necessario considerarla come una storia anche editoriale, fatta di scelte e al contempo di dimenticanze, di prese di posizione e al contempo di progresso della tecnica. Questi erano solo alcuni dei molteplici esempi che potrebbero farsi lungo tutto il corso della storia dell'iconotestualità, a dimostrazione del fatto che si tratta, come giustamente ha affermato Cortellessa, di un «genere carsico»¹⁶⁷, e del fatto che la fotografia è stata, durante tutto il Novecento, oggetto allo stesso tempo di attrazioni e reticenze. Non potendo ripercorrere in maniera dettagliata la storia dell'iconotesto, al momento ci basti individuare un binomio che ritorna ciclicamente e che corrisponde a un contrasto letterario già classico: il contrasto tra l'avanguardia e la

¹⁶⁶Acquaforte su zinco. La lastra è conservata nella Calcografia Nazionale di Roma. Cfr. L. Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, Einaudi, 1964, n. 20. Si veda anche *Museo Morandi*. Catalogo generale a cura di M. Pasquali, Bologna, Grafis, 1996; l'acquaforte è riprodotta a p. 296, n° 191 con indicazioni di fonti, esposizioni e bibliografia pregressa.

¹⁶⁷ A. Cortellessa, «Bruges-la-Morte, o della città-montaggio», cit., p. 102.

tradizione. Esso si instaura all'inizio del ventesimo secolo con una doppia direzione intrapresa da una parte dal modernismo e dall'altra dalle correnti avanguardistiche, in particolare del Surrealismo e del Futurismo, che attraverso i *collages* iconotestuali proclamano la funzione eversiva del montaggio.¹⁶⁸ Concentrandoci in particolare sul Surrealismo, Lino Gabellone in *L'oggetto surrealista* esordisce dichiarando:

Nell'anno 1928 André Breton, con *Nadja*, apre un campo di tentazioni per la letteratura, che né la letteratura né tantomeno il surrealismo possono soddisfare. La tentazione principale che enuclea le altre la chiamerò: l'uscita dal libro, la fuga verso ciò che è fuori dal testo.¹⁶⁹

Guardiamo dunque più da vicino il celebre romanzo *Nadja*,¹⁷⁰ testo in parte programmatico in parte ancora erede della scrittura automatica tipica del componimento poetico del gruppo intorno a Breton. In questo caso faremo riferimento all'edizione del 1963, pubblicata dopo che l'autore ebbe rimaneggiato ampiamente il testo aggiungendo una prefazione e quattro foto e operando sul contenuto più di trecento correzioni stilistiche, oltre ad alleggerire i toni nei confronti di Tristan Tzara e di Arthur Rimbaud, prima piuttosto accesi. Innanzitutto, precisiamo ancora una volta che preferiamo chiamare questo libro un iconotesto poiché le immagini non sono solo fotografiche bensì ci sono anche *affiches* teatrali o cinematografiche, lettere, fotografie di sculture, che pure attraverso lo strumento fotografico rappresentano metanarrativamente un'altra opera d'arte, fotografie di brani di libro, infine la riproduzione di un particolare di un quadro di Paolo Uccello, *Miracolo dell'ostia profanata* (1467-1468). L'elemento che più affascina in questo senso è la presenza di disegni che Breton descrive e mostra, entrando sin da subito in quel meccanismo di *ekphrasis*-didascalia tipico dell'iconotesto, su cui ci concentreremo nella seconda parte di questo lavoro. Facciamo un esempio, caratteristico perché vi è un'*ekphrasis* di un disegno realizzato da Nadja e riprodotto proprio accanto al testo. Merita riportare il brano per intero:

Più volte ha tentato di farmi il ritratto coi capelli dritti, come aspirati in alto dal vento, simili a lunghe fiamme. Queste fiamme formavano anche il ventre di un'aquila dalle pesanti ali spioventi da una parte e dall'altra della mia testa. A seguito di una osservazione inopportuna che le avevo fatta a proposito di uno di questi ultimi disegni, senz'altro il migliore, ne tagliò purtroppo tutta la parte inferiore, di gran lunga la più sconcertante. Il disegno [...] comporta un ritratto simbolico di lei e di me: la sirena, nel

¹⁶⁸ Cfr. *infra*, 5.2.

¹⁶⁹ Gianni Celati, Carlo Gajani, *Animazioni e incantamenti*, a cura di Nunzia Palmieri, Roma, L'orma, 2017, p. 323. Cfr. Lino Gabellone, *L'oggetto surrealista: il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977.

¹⁷⁰ Seguiranno *Les Vases communicants* (1932) e *L'amour fou* (1937), che qui non analizzeremo approfonditamente in quanto non propriamente narrativi. Rimando a G. Carrara, *Storie a vista*, cit.

cui aspetto sempre si vedeva di schiena e in quella prospettiva, tiene in mano un foglio arrotolato; il mostro dagli occhi folgoranti sorge da una specie di vaso con testa d'aquila, pieno di piume che figurano le idee. «Il sogno del gatto», raffigurante l'animale in piedi che cerca di scappare senza rendersi conto che è trattenuto al suolo da un peso, e sospeso per mezzo di una corda che è anche lo stoppino smisuratamente ingrandito di una lampada rovesciata, resta per me più oscuro: è un ritaglio eseguito in fretta dopo un'apparizione.¹⁷¹

La descrizione continua spostandosi appunto su questo secondo disegno e la posizione delle immagini aiuta alla relazione tra visione e lettura, in quanto esse si susseguono tra loro e precedono appena il testo. Importante anche il ruolo della didascalia che, come nella *Chambre claire*, riprende una parte del testo, associandola persino al numero di pagina: «Un ritratto simbolico di lei e di me... (p. 98)» e alla pagina successiva la stessa cosa: «Il sogno del gatto... p. 98»¹⁷². Ciò implica l'ascrizione immediata dell'iconotesto alla forma-emblema, comprensiva degli elementi di *inscriptio*, *pictura* e *subscriptio*, sebbene si possa parlare altresì di una forma-illustrazione, dato che le immagini *continuano* il testo che le descrive; o ancora, lo vedremo più avanti, la presenza di testo all'interno delle immagini (le indecifrabili scritte a matita nei disegni, le lettere, o più semplicemente le locandine del teatro) complicherà le cose portando il lettore a leggere l'immagine e a interpretare in maniera ancora più sfalsata la struttura iconotestuale. Il rapporto tra *pictura* e *subscriptio* risulta, come si diceva, davvero originale a questo stadio, se si considerano le tradizionali dinamiche ecfrastriche in vigore fino a quel momento. La relazione tra descrizione e mostrazione qui si fa conflittuale, come dichiara lo stesso Breton nel suo *avant-propos* scritto venticinque anni dopo la prima pubblicazione del romanzo:

Se da un lato l'abbondante illustrazione fotografica permette di eliminare qualsiasi forma di descrizione – di cui si è denunciata l'inconsistenza nel *Manifesto del Surrealismo* – d'altro canto il tono adottato per la narrazione è ricalcato su quello dell'osservazione clinica, e soprattutto neuro-psichiatrica, che tende a serbare traccia di qualsiasi elemento possa emergere da esami e interrogatori, senza preoccuparsi, nel riferirlo, di alcun effetto di stile.¹⁷³

¹⁷¹ André Breton, *Nadja*, trad. di Giordano Falzoni, prefazione di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2007, pp. 98, 105.

¹⁷² Ivi, pp. 99-100. Questo procedimento somiglia a quello operato da Roland Barthes nella *Camera chiara*. Nelle pagine successive si vedono altri disegni di Nadja, seguiti da riproduzioni di particolari di opere d'arte e da un ultimo disegno di Nadja. Interessante segnalare che Breton *componeva* le immagini – con la colla – prima di farle riprodurre graficamente. Alla mostra *L'invention du surréalisme : des Champs magnetiques à Nadja* tenutasi alla Bibliothèque Nationale de France (19 maggio-14 agosto 2021) sono stati esposti i *collages* in cui i disegni erano accompagnati dalle didascalie stesse e dal numero di pagina, molto prima di *finire* nel libro.

¹⁷³ Ivi, p. 3.

Sebbene il proposito di eliminare ogni tentativo di descrizione non andò a buon fine dato che il testo ne è in realtà ricchissimo, è indubbio il ruolo di *Nadja* nel cominciamento delle sperimentazioni fotoverbali in seno alle avanguardie storiche, pur mantenendo una struttura tradizionale come quella del libro. Se poi l'avanguardia è stata in qualche modo la prima a tenere conto del processo di fusione o di insubordinazione che avveniva tra testo e fotografia,¹⁷⁴ anche l'esperienza modernista si affaccia all'uso del fototesto, come mostrano, ad esempio, gli esperimenti di Virginia Woolf: *Orlando: A Biography* (1928), *Flush: A Biography* (1933), il saggio *Three Guineas* (1938) e *Roger Fry: A Biography* (1940).¹⁷⁵ Rinviando a Carrara per l'analisi di questi fototesti, teniamo a sottolineare attraverso quest'esempio come l'uso della fotografia all'interno del testo sia individuabile in correnti molto distinte tra loro. Questo binomio, questa duplice risposta della componente visuale a quella verbale è un elemento che ritorna qualche decennio dopo con un'ulteriore antinomia, quella tra Neorealismo e Neoavanguardia.

3.2. Nuove antinomie tra testo e immagine dagli anni Settanta a oggi

Se il Neorealismo adotta la fotografia come riproduzione, aderenza alla realtà, e dunque concepisce il rapporto tra testo e immagine fotografica come una coesione, un'unità indissolubile, una relazione irenica, al contrario la Neoavanguardia, riproponendo successivamente un rapporto tra testo e immagine basato sul montaggio di elementi distanti, ha come fine ultimo lo straniamento del lettore-osservatore e la rottura dell'impiego tradizionale del mezzo fotografico. Questo mutamento, così come l'aumento di iconotesti e di sperimentazioni poetiche verbovisuali negli anni Sessanta e Settanta, coincide a nostro avviso con un'inedita relazione della letteratura con la visualità *tout court* (non necessariamente artistica), verosimilmente dovuta al susseguirsi di cambiamenti culturali e condizionata dal fatto che l'interesse per gli oggetti artistici comincia a uscire dai tracciati delle discipline tradizionali, mentre altre subentrano, quali, ad esempio, la semiotica o la sociologia (si pensi

¹⁷⁴ Così Vangi: «Se si eccettua *Bruges la Morte*, esempio precoce ma isolato del belga Georges Rodenbach, a servirsi della fotografia in modo nuovo furono per prime le Avanguardie storiche: nell'ambito del Futurismo, del Surrealismo, del Dadaismo e dell'Espressionismo videro la luce i primi iconotesti fotografici» (M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., p. 37).

¹⁷⁵ Cfr. Giuseppe Carrara, *Estetiche del fototesto tra surrealismo e modernismo*, in Guido Mazzoni, Simona Micali, Niccolò Scaffai, Pierluigi Pellini, Matteo Tasca (a cura di), *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2021, vol. II, pp. 549-575; G. Carrara, *Storie a vista*, cit.

a Pierre Bourdieu e alla sua considerazione della fotografia come *art moyen*).¹⁷⁶ Riccardo Donati, in una precisa ricognizione dello *sguardo sull'arte nel secondo Novecento*, sostiene infatti:

Gli sguardi di tipo ancora romantico [...] legati a un'idea totalizzante e auratica del fatto figurativo, considerato come un unicum irripetibile, diventano sempre meno preponderanti negli anni Sessanta e Settanta con l'avvento di un'era dominata dalla riproducibilità tecnica e dall'indistinzione seriale. È a questa altezza infatti che, in sintonia con un nuovo sentire sociale e una serie di cambiamenti culturali in atto (dal diffondersi dello strutturalismo e della semiotica all'imporsi dell'estetica postmoderna), si manifesta il programma di rottura portato avanti da scrittori intenzionati a procedere verso una desacralizzazione del fare creativo e verso una desublimazione della figura dell'artista.¹⁷⁷

Se assistiamo a una prima rivoluzione dell'immagine con l'avvento della fotografia e dunque della riproducibilità tecnica, che naturalmente depauperava il culto dell'arte, la successiva rivoluzione che dobbiamo considerare concerne l'uso della fotografia all'interno della pubblicità, o ancora la diffusione della visualità nella cultura popolare.¹⁷⁸ La neoavanguardia italiana e l'*école du regard* francese, che di certo non possono essere intesi quali movimenti popolari, hanno però avuto il pregio di aver cambiato il rapporto tra arte e letteratura muovendo verso una visualità che non fosse necessariamente arte ma che comunque tenesse conto di tutte le dinamiche di riproduzione, serializzazione, ritagli e montaggi tipici delle avanguardie storiche, poi riproposti dalle sperimentazioni verbosive e *concrete* degli anni Settanta. L'iconotesto contemporaneo, che pure ha connotati molto diversi da quelli sviluppatosi negli anni Sessanta e Settanta, soprattutto in prosa, risente a mio avviso dell'influenza di questi ultimi per quanto riguarda la decostruzione dei due strumenti, quello verbale e quello visuale. Si pensi ai vari *collages*, *cut-up* e *montages*, e si pensi anche a quell'importante conflitto, o simbiosi che dir si voglia, tra «la penna e la macchina da presa», secondo un'espressione felice di Jean Ricardou che propone un'analisi narratologica del *nouveau roman* proprio alla luce dell'interazione tra testo e immagine, in particolare quella cinematografica.¹⁷⁹

Non è un caso, dunque, che alcuni degli esperimenti fototestuali più rilevanti nella nostra letteratura siano stati pubblicati negli anni Settanta, sebbene a uno sguardo attento essi non

¹⁷⁶ Cfr. Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1965.

¹⁷⁷ R. Donati, *Lo sguardo sull'arte nel secondo Novecento*, cit.

¹⁷⁸ Michele Vangi ha dato un contributo ampiamente dedicato agli aspetti dell'iconotesto correlato alla cultura popolare, soprattutto nell'analisi dell'opera del tedesco Rolf Dieter Brinkmann che ambiva ad una «letteratura volutamente superficiale» (cfr. M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., pp. 101-154).

¹⁷⁹ Jean Ricardou, *L'ordine e la disfatta e altri saggi di teoria del romanzo*, trad. di Roberto Rossi, Cosenza, Lerici, 1976, pp. 51-62.

risentano delle esperienze della neoavanguardia ma piuttosto di una nuova tendenza all'ibridazione di testo e fotografia tipico dell'avvento della cultura visuale popolare. In particolare, nello stesso anno, il 1975 (non a caso chiamato da Cortellessa *annus mirabilis*¹⁸⁰), vengono pubblicati tre testi che entrano a pieno regime nella storia dell'iconotesto italiano: *La divina mimesis* di Pasolini, *Lettura di un'immagine* di Lalla Romano, *La bottega dei mimi* di Gianni Celati. Il libro di Lalla Romano ricopre un ruolo essenziale nello studio del *layout* degli iconotesti poiché ha una storia editoriale in cui è proprio la *mise en page* a mutare. *Lettura di un'immagine* è infatti la prima versione di questo «romanzo per immagini»¹⁸¹. Una premessa scritta dalla stessa autrice esplica le ragioni della formulazione di questo testo, che molto discosta, a dire il vero, dalla forma-romanzo:

In questo libro le immagini sono il testo e lo scritto un'illustrazione.

I brevi appunti dovrebbero servire a fermare un poco l'attenzione (di solito si guardano le fotografie fuggevolmente), in quanto suggeriscono prospettive di lettura. Non vengono fornite notizie, né raccontate storie: in presenza delle fotografie sarebbero indiscrete e fuorvianti. La lettura non deve avvenire su questo piano.¹⁸²

Il libro del 1975 si intitola *Lettura di un'immagine* e, come già la premessa suggerisce, il testo funziona da supporto allo sguardo, aiuta, insomma, a *leggere* le fotografie. Le immagini si trovano tutte sulla pagina dispari (ovvero nella facciata di destra), mentre i testi tutti nella pagina pari (facciata di sinistra). Il che dovrebbe voler dire, a priori, che l'immagine viene vista o guardata prima dell'immagine. Questo elemento si rivelerà essenziale nel momento in cui verrà modificato in *Romanzo di figure* (1986) e in *Nuovo romanzo di figure* (1997). Ma già i titoli sono spie di una mutazione ontologica: se nella prima versione del testo l'immagine è in primo piano, ed è dunque l'immagine che va *letta*, nel secondo e nel terzo parliamo non più di immagini ma di figure, termine che richiama più l'arte figurativa, appunto, che non le immagini fotografiche. Queste fotografie, poi, oltre ad avere una migliore risoluzione, assumono una forma più "moderna", non hanno più i bordi smussati ma restano rettangoli. Il testo, inoltre, cambia posizione. Mentre in *Lettura di un'immagine* esso si trova all'inizio della

¹⁸⁰ Andrea Cortellessa, «Iconologia del Demone. Michele Mari a parole e per immagini», in Donati, Riccardo, Andrea Gialloretto, Fabio Pierangeli (a cura di), *Michele Mari. Filologia e leggenda*, sezione monografica di *Studium Ricerca*, n. 1, 2021, pp. 37-63: 40. Il critico lo definisce così proprio per la pubblicazione dei tre testi succitati e, fuor d'Italia, di *Roland Barthes* di Roland Barthes.

¹⁸¹ Lalla Romano, *Lettura di un'immagine*, Torino, Einaudi, 1975, p. X. Per un approfondimento del romanzo cfr. Remo Ceserani, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 207 sgg.; Monica Ferretti, *Riscattare fotografie. I romanzi di figure di Lalla Romano*, in Anna Dolfi, *Letteratura & fotografia 2*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 91-106; Novella Primo, *Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel Nuovo romanzo di figure di Lalla Romano*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti*, cit., pp. 181-204; E. Ajello, *Il racconto delle immagini*, cit., pp. 149-161.

¹⁸² L. Romano, *Lettura di un'immagine*, cit., p. IX.

pagina di sinistra, come di solito si trova un testo in un libro, in *Romanzo di figure* si trova in una posizione più originale, nella facciata di destra, a caratteri di grandi dimensioni, in basso nella pagina. Il lettore-spettatore è così portato a soffermarsi su quanto vede, su alcuni dettagli che, però, è prima di tutto il testo a ritenere importanti. Il risultato è che, come durante una visita guidata in un museo, il visitatore tende a prestare attenzione solo a ciò cui la guida lo indirizza. Eppure, il testo ha un intento descrittivo-indicale piuttosto coerente nel percorso che va dalla versione del 1975 a quella del 1997. Già dal primo testo di *Lettura di un'immagine* è possibile notare che le descrizioni frammentate avvengono secondo un'enumerazione di particolari:

– il cacciatore in riposo – la mano sull'arma, sulla preda abbandonata – compostezza: compiacimento tranquillo, ma anche malinconia – il costone è già in ombra – un lucore rivela il muso della lepre, il bordo chiodato dello stivale –¹⁸³

Il lettore, guardando la fotografia in un primo momento non nota il muso della lepre, lo nota solo dopo che la voce descrivente, se così vogliamo chiamarla, attira la sua attenzione su quel particolare, e così l'osservatore andrà a cercare nell'immagine quel lucore, e grazie a quello poi ritroverà il muso della lepre. La guida ci *indica* un elemento della fotografia.

La sensazione di leggere un elenco descrittivo è amplificata dalla presenza di trattini a inizio e a fine di ogni frammento: non ci sono altri segni di interpunzione che segnalino una pausa, non virgole né punti né punti e virgola, qualche volta i due punti. Il tratto, segno prima di tutto grafico poi linguistico, separa i dettagli dell'immagine, li dilata nella percezione del lettore.

Soffermandoci più da vicino sul testo, abbiamo di fronte una serie di descrizioni poco articolate, fatte di suggestioni, e spesso si tratta quasi di un testo in forma di appunti, come dimostra la frequente assenza di articoli indeterminativi o determinativi:

– immagine disegnata, incisa – vecchio legno, vecchie pietre, magre trame di rami secchi
– le figure si distinguono appena, sono considerate insieme alle loro vecchie cose – la povertà non è esibita, è rivelata pacatamente dalla luce tenera del sole di fine dell'inverno
–¹⁸⁴

Qui risiede il punto di rottura tra ciò che vuol dire immagine e ciò che invece significa per Romano il termine *figure*, che appare naturalmente anche nella prima versione del 1975, sebbene non nel titolo. La scrittrice non fa riferimento solo alle figure in quanto immagini

¹⁸³ Ivi, p. 4.

¹⁸⁴ Ivi, p. 28.

fotografiche, ma piuttosto alle sagome dei personaggi presenti nelle immagini stesse. Sono i caratteri («persone come personaggi»¹⁸⁵), sono i personaggi letterari cui fa riferimento in alcuni passaggi successivi proprio facendo uso del termine *figure*: «figura misteriosa, che sembra sottintendere una storia»; «fa pensare a una figura di romanzo (jamesiana, ibseniana), una “signora” non felice»¹⁸⁶. *Figura e immagine* si distinguono ancora una volta, per esempio in questo brano: «immagine mattinale (di gusto impressionista) – le figure affiorano»¹⁸⁷. Se l'immagine si legge ed è riconducibile a un preciso modello artistico, le figure sono gli elementi che abitano l'immagine.

L'ipotesi di un chiaro contatto di Lalla con l'arte, d'altra parte, è corroborata non solo dal mestiere del padre Roberto Romano, che ha scattato tutte le fotografie presenti nel fototesto, e dalla formazione pittorica della figlia, ma anche da alcuni commenti del testo che identificano le somiglianze tra le fotografie e alcune opere d'arte figurativa: «allo stesso modo una ballerina di Degas è evocata nel suo scatto sapiente e senza sforzo»¹⁸⁸, parlando di una fotografia che raffigura un cacciatore che punta il facile verso una preda; «realismo alla Courbet – fa pensare a un interesse populista o antropologico»¹⁸⁹; «forme pure: pecore come odalische di Ingres»¹⁹⁰; «ma nel vuoto tra i rami una lontananza tenera, delicata, ricorda le lontananze di Watteau nei “Campi Elisi”»¹⁹¹; «variazioni di bianco: di gusto impressionista, o giapponese»¹⁹²; «lo stile è quello che va da Renoir»¹⁹³ (e Monet) a Matisse – la vestaglia a righe, luminosa nel controluce, il fiocco sui capelli scomposti – il *déshabillé* è un motivo (pittorico) di naturalezza: visto, vale a dire: creato – (il taglio in forma di tavolozza è nel gusto d'epoca)»¹⁹⁴; «“le déjeuner sur l'herbe”», riferito a una fotografia che effettivamente ha con il quadro di Manet parecchio in comune. Queste menzioni che rinviano all'arte soprattutto dell'Otto e del primo Novecento necessitano, però, di quella che Cometa chiama un'integrazione ermeneutica:¹⁹⁵ il lettore è invitato a conoscere l'opera che viene chiamata in causa, a riconoscere l'analogia nella fotografia che vede, infine a documentarsi nel caso in cui non la conosca. Insomma, se un'immagine fotografica è visibile, l'*ekphrasis* che necessita di

¹⁸⁵ Ivi, p. 54.

¹⁸⁶ Ivi, p. 40. Immaginiamo che Romano si sia decisa per il «jamesiana», intitolando il primo frammento *Ritratto di signora*.

¹⁸⁷ Ivi, p. 94.

¹⁸⁸ Ivi, p. 12.

¹⁸⁹ Ivi, p. 30.

¹⁹⁰ Ivi, p. 34.

¹⁹¹ Ivi, p. 50. E Watteau torna più tardi nel testo: «figura cittadina di giovane (liceale) insieme elegante e impacciata – dignitosa e goffa – vista come il “Gilles” di Watteau – nel viso intenso “arabo” s'intravede il fascino: un destino →» (p. 190).

¹⁹² Ivi, p. 70.

¹⁹³ Renoir viene menzionato altre due volte: «alla Renoir», «“bal à la campagne” di Renoir» (ivi, pp. 154, 170).

¹⁹⁴ Ivi, p. 88.

¹⁹⁵ Cfr. *infra*, 7.1.

un'integrazione resta di ambito pittorico. I commenti di Romano, peraltro, sono spesso e volentieri anche già critici, riconducibili alla critica d'arte:

– controluce grandioso e malinconico – la luce si riprende al polverone sollevato dalla mandria – effetto di profondità ottenuto col contrasto della figura del pastore con la prospettiva della strada indicata dalle linee delle carraie, dalle ombre lunghe –¹⁹⁶

I commenti sono analisi iconografiche piuttosto precise, che esulano dal possibile legame che la scrittrice potrebbe avere con i personaggi delle fotografie. Personaggi, appunto, non persone. Sono figure di una composizione¹⁹⁷ pittorica, in alcuni casi si direbbe quasi di argomento religioso, data la sacralità che assume il tono di molti brani. Il lettore, dunque, stimolerà la sua immaginazione tramite queste integrazioni piuttosto che tramite la visione delle immagini che sono, appunto, particolarmente guidate dal testo, soprattutto nell'ultima versione in cui quest'ultimo assume una vera e propria funzione didascalica, come dimostra anche la posizione. L'iconotesto fotografico è così soggetto a un'evoluzione nel corso del tempo, anche qualora si tratti della stessa opera, in quanto a evolvere è l'attenzione all'oggetto fotografico, e al contempo le nuove possibilità grafico-editoriali rendono la costruzione di queste opere ibride di fatto più agevole.

Un altro esperimento fototestuale uscito nel medesimo anno della prima edizione del fototesto di Romano è il già citato *La divina mimesis* di Pasolini, che ha il proposito di riscrivere la *Commedia* dantesca e realizza questo libretto che si presenta come una serie di frammenti testuali. Egli lavora al testo della *Divina mimesis* dal 1963 al 1967, ma è proprio nel 1975, anno della sua morte, che decide di pubblicarlo, così com'è, pur incompleto. Nella prefazione Pasolini divide il testo in due, quasi si trattasse di due libri differenti:

La Divina Mimesis: do alle stampe oggi queste pagine come un «documento», ma anche per fare dispetto ai miei «nemici»: infatti, offrendo loro una ragione di più per disprezzarmi, offro loro una ragione di più per andare all'Inferno.

Iconografia ingiallita: queste pagine vogliono avere la logica, meglio che di una illustrazione, di una (peraltro assai leggibile) «poesia visiva».¹⁹⁸

¹⁹⁶ L. Romano, *Lettura di un'immagine*, cit., p. 32.

¹⁹⁷ La parola «composizione» si ripete molto spesso nel testo e dimostra una particolare attenzione rivolta da Romano a come le figure sono posizionate all'interno della fotografia, segno di uno sguardo esercitato all'immagine artistica. Riporto solo un esempio che presenta ben due occorrenze nel testo: «– composizione ascendente di figure su sfondo roccioso “grottesco” – effetto drammatico nel gesto protettivo dell'amica – la linea del braccio di lei è nel senso della composizione – lui sostiene il gruppo, ma la coscienza è affidata allo sguardo della bambina solitaria, a destra →» (ivi, p. 214).

¹⁹⁸ Pier Paolo Pasolini, *La divina mimesis*, Massa, Transeuropa, 2011.

Ciò che risulta interessante di quest'opera per il nostro discorso è proprio l'*Iconografia ingiallita*, che presenta venticinque fotografie. Essa è presentata alla fine, dopo le note e le appendici, si distacca dal testo e ne costituisce in qualche modo una riprova filologica. Solo nel primo canto, infatti, c'è un'allusione alle prime immagini presenti nel poema fotografico.¹⁹⁹ Le fotografie rappresentano diverse personalità che hanno circondato l'autore e che allo stesso tempo hanno fatto la Storia degli anni Sessanta: Julián Grimau García, Gregoris Lambrakis, poi Carlo Emilio Gadda, Gianfranco Contini, Emilio Cecchi, Sandro Penna, infine alcuni membri del Gruppo 63. Si possono vedere immagini che fanno riferimento alla politica nazionale, come per esempio la foto che rappresenta l'uccisione di cinque operai comunisti durante una manifestazione sindacale contro il governo Tambroni, tenutasi a Reggio Emilia il 7 luglio 1960. Le didascalie non sono posizionate appena sotto le fotografie, come imporrebbe la forma-emblema, bensì sono tutte alla fine della sezione iconografica. Le prime quattro immagini hanno una riprova all'interno del testo: «Sarà lui la salvezza del mondo: che non si rigenera affatto con le morti assurdamente eroiche a cui è delegata l'umile gioventù di sempre: i ragazzi di Reggio o Palermo, gli adolescenti cubani o algerini, Grimau e Lambrakis...»²⁰⁰. Questo testo ha, insieme alle immagini, un valore filologico poiché riporta la probabile stesura della *Divina mimesis* all'inizio degli anni Sessanta, come conferma ad esempio, la foto del convegno di Palermo del Gruppo 63. Le immagini rinviano a un tentativo in qualche modo autofinzionale, come sostiene Marco Antonio Bazzocchi: «Si tratta di un'autobiografia per allusioni-elisioni, dal momento che Pasolini è presente solo in una foto, quella con Gadda, mentre le altre sono analogicamente correlate alla sua vita e alla sua opera, e insieme a momenti della storia e della cultura italiana. Il montaggio avviene per analogie, somiglianze, continuità e riprese cronologiche, o opposizioni, scarti, contrasti»²⁰¹. È il passato, tramite l'ingiallimento delle fotografie, che ritorna, resiste, sopravvive.

¹⁹⁹ Interessante innanzitutto notare che l'*ingiallimento* non è sola caratteristica dell'iconografia, ma anche dei libri: «vissi a lungo a Bologna, e in altre città e paesi della pianura padana – come è scritto nel risvolto di quei libri degli *Anni Cinquanta*, che ingialliscono con me...» (ivi, p. 22, corsivo di edizione); e del Poeta: «è perciò [...] che sono destinato a ingiallire così precocemente: perché la piaga di un dubbio, il dolore di una lacerazione, divengono presto dei mali privati, di cui gli altri hanno ragione di disinteressarsi» (ivi, p. 23).

²⁰⁰ Ivi, p. 27. Il riferimento a Reggio richiama la manifestazione contro il governo Tambroni. Julián Grimau fu giustiziato dal regime fascista il 20 aprile 1963. Grigori Lambrakis, deputato della sinistra, fu ucciso dalla polizia greca a Salonico il 22 maggio 1963.

²⁰¹ Marco Antonio Bazzocchi, «Expositio sui.», *Poetiche*, vol. 17, fasc. 2, 2015, pp. 283-307: 286. Inoltre, le fotografie «raccontano una storia personale e collettiva, ma non vogliono assumere la forma di una reale progressione dal passato verso il presente. Sono un residuo testimoniale che può vivere all'interno di uno spazio appena percettibile, quasi ostruito. Anzi, probabilmente Pasolini le ha scelte proprio perché l'espressione fotografica gli consentiva di creare una tensione tra momenti storicamente differenti, senza che si cancellassero a vicenda, o si distribuissero in un rapporto dialettico all'interno di un percorso logico-narrativo» (ivi, pp. 288-289).

Come la successione dei frammenti manifesta una tendenza alla sequenzialità narrativa, così le fotografie rivelano una diègesi, tanto che – lo abbiamo già visto – per questo volume Giuseppe Carrara ha parlato di un parallelismo, poiché testo e immagine non sono intersecati ma sono parallelamente posizionati, si può dire sequenziali: non solo non si incontrano mai, ma uno segue l'altro. Avviene, dunque, secondo Carrara, uno sdoppiamento: «su tutti i piani dell'opera: da appunto quello strutturale e formale dei due linguaggi, a quello diegetico e tematico del doppio a quello dell'opposizione luce/oscurità che apre il primo canto e si ritrova come *leitmotiv* coloristico dell'intera opera e si duplica, a sua volta, nell'ingiallimento delle fotografie, dei ricordi, delle idee»²⁰².

La presenza di foto nella *Divina mimesis* mostra senz'altro l'intento di Pasolini di avvicinarsi alla fotografia, dopo essersi d'altra parte già avvicinato ad altre arti visive, quali il cinema e l'arte figurativa. Inoltre, ciò ha permesso agli studiosi di formulare un'ipotesi circa l'eventuale inserimento di immagini all'interno dell'opera incompiuta *Petrolio*. Come molti critici hanno chiarito, il debutto del romanzo autobiografico, anch'esso interrotto, andrebbe a coincidere con l'abbandono del poema allegorico, per la massiccia presenza dantesca e per «il comune carattere di opera-coacervo o opera-conglomerato»²⁰³, che raccoglie e monta elementi differenti: note, frammenti e un'iconografia «per un poema fotografico» come recita il sottotitolo della parte visuale nella *Divina mimesis*.²⁰⁴

Abbiamo detto che il 1975 è un anno in cui l'iconotesto fotografico prende piede in Italia attraverso la pubblicazione, non solo di *Divina mimesis*, ma anche di *Lettura di un'immagine* di Lalla Romano. Un terzo autore particolarmente attivo nella produzione per così dire iconotestuale in quegli anni è Gianni Celati. Il suo rapporto con il fotografo Luigi Ghirri è stato ampiamente studiato, nonché la sua relazione con la fotografia, e soprattutto con la concezione di una scrittura che prendesse avvio dallo sguardo fotografico.²⁰⁵ Le opere più esemplificative sono *Narratori delle pianure* (1985), *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), *Verso la foce* (1989), quest'ultimo nato come diario di viaggio in accompagnamento al catalogo della mostra curata nel 1984 da Luigi Ghirri dal titolo *Viaggio in Italia*. Il sodalizio continuerà con

²⁰² G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 178. Cfr. M. Rizzarelli, «La verità ingiallita nel fototesto della Divina Mimesis», *Between*, IV; M. Rizzarelli, «Che le parole salvino l'immagine». *Fotografia e narrazione in Vittorini, Pasolini e Sciascia*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti*, cit., pp. 205-220.

²⁰³ Walter Siti, postfazione a P.P. Pasolini, *La divina mimesis*, cit., pp. 111-112.

²⁰⁴ Cfr. Marco Antonio Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino, 2017.

²⁰⁵ Cfr. E. Ajello, *Il racconto delle immagini*, cit., pp. 193-206; Silvia Albertazzi, Ferdinando Amigoni (a cura di), *Guardare oltre: letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008; Riccardo Donati, *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi e arti della visione*, Catania, Duetredue, 2017, pp. 163-167; Ferdinando Amigoni, *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari*, Macerata, Quodlibet, 2018; Matteo Martelli, *L'impensé du regard: trois études sur Gianni Celati et les arts visuels*, Macerata, Quodlibet, 2019. Cfr. anche le giornate di studi *Gianni Celati in context*, Istituto italiano di cultura di Londra, 9-10 dicembre 2020, a cura di Eloisa Morra e Katia Pizzi, di cui prossimamente saranno pubblicati gli atti.

il successivo *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano* (1989), in cui le fotografie di Ghirri sono inframmezzate da testi di Celati. In questi casi non si può parlare propriamente di iconotesti in quanto le relazioni tra testo e immagine svolgono una funzione di accompagnamento e allo stesso tempo sono parallele e non in conflitto, mentre la prosa di Celati corrisponderebbe piuttosto a una mimesi del visivo, «dove la descrizione della via sembra mimare gli effetti di colore smorzato cercato da Luigi Ghirri nelle sue fotografie»²⁰⁶, secondo quanto sostiene Sarchi rispetto al racconto *Traversata delle pianure*. Si tratterebbe dunque di un'omologia non solo lessicale bensì strutturale, di una forma di pittorialismo che mima l'effetto di una visione, a dimostrazione di come in molti casi gli autori che hanno avuto contatti con le altre forme artistiche le hanno sperimentate quasi sempre a tutto tondo e che è impossibile restringere il campo al solo doppio talento o alla sola produzione di iconotesti, quando molto più spesso nella produzione di un autore vi sono diversi casi di ognuna delle strategie di interazione precedentemente analizzate.

Un aspetto a cui si comincia a prestare una certa attenzione solo negli ultimi anni è la sperimentazione di Celati all'interno di quei movimenti degli anni Settanta che lo vedono protagonista di una collaborazione con alcuni fotografi, tra cui Carlo Gajani, messa in luce qualche anno fa grazie alla pubblicazione, per la cura di Nunzia Palmieri, di *Animazioni e incantamenti*, ricco volume che comprende *Il chiodo in testa* e *La bottega dei mimi*, oltreché una serie di testi programmatici che pure aprono lo sguardo a molte e nuove riflessioni in merito all'autore. Nella *Bottega dei mimi* Celati, oltreché scrittore dei testi, è soggetto delle foto: queste ultime, scattate ancora da Gajani, rappresentano lo scrittore nelle vesti di un teppista degli anni Cinquanta, al fianco di Lino Gabellone, che invece impersona un poliziotto. I tre figuranti, chiari archetipi dell'immaginario collettivo, diventano comici in una scena teatrale dagli smaccati gusti affini alla *slapstick comedy*.²⁰⁷

È nel 1974 che invece viene pubblicato *Il chiodo in testa* dalla piccola casa editrice La Nuova Foglio di Pollenza, con testi di Gianni Celati e foto di Carlo Gajani, una sorta di racconto epistolare – in cui l'unico attante è però il mittente Z che non riceve mai risposta da Giovannina –. L'opera presenta una preponderanza di immagini rispetto al testo, sono tutte in bianco e nero e rappresentano corpi nudi di donna, in parte coperti da veli o da costumi di scena (catene, piume, etc.); manichini dechirichiani; autoritratti fotografici dell'artista Gajani dietro l'obiettivo. Il testo è invece solo in forma di lettera: Z comincia a scrivere

²⁰⁶ Alessandra Sarchi, *La felicità delle immagini, il peso delle parole: cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati*, Milano, Bompiani, 2019, p. 170.

²⁰⁷ Cfr. Gabriele Gimmelli, «Il retrobottega dei mimi», *reCHERches* [Online], 24, 2020; Andrea Cortellessa, *Chiodi in testa e oggetti soffici. Celati e le immagini negli anni Settanta*, relazione al convegno *Gianni Celati in context*, cit.

missive a Giovannina quando ha una visione «d'una ragazza che saltava mostrando le mutande, in un campo di lavanda»²⁰⁸, visione dalla quale non riesce a riprendersi e che diventa la sua ossessione, che gli crea una crepa in testa curabile solo attraverso l'uso di un chiodo. Quando le visioni riappaiono pur senza la risposta di Giovannina, Z scopre la presenza di un intruso nella vita della ragazza, guarda caso un fotografo:

Cara signorina Giovannina,
quello che vengo a comunicarti è che le strane visioni sono riapparse, benché non sia apparsa la tua attesa risposta, e neppure la tua attesissima fotografia con dedica. Ma dirò quello che ho visto di te così lontana. Devo premettere signorina Giovannina che la visione vuole intendere che tu conviva con un uomo, quale concubina; e quell'uomo sia un fotografo che ti ritrae sempre mezza nuda. Sarà vero? Ecco il bollettino della visione numero 3, che compilo.²⁰⁹

Il fotografo è un terzo personaggio che offusca le visioni di Z, che non domanda mai a Giovannina di incontrarlo nella realtà: lui vuole solo vederla in un'icona, l'obiettivo dello scrittore di lettere d'amore è quello di conservare l'immagine e adorarla, come appunto si adorano le immagini sacre; a differenza del fotografo – pelato – che invece, ossessionato dall'immagine della donna, la *cattura*, come mostra d'altra parte anche l'uso sulla scena di elementi fisici che imprigionano la modella, quali corde, catene, sacchi sulla testa. L'ossessione e la volontà di possedere, catturare la fanciulla, è altresì dimostrata dalle ripetizioni di immagini riprodotte più volte, e soprattutto riprodotte su supporti diversi e poi ri-proposte su tela, in serie.²¹⁰

Il passaggio dalla foto alla tela e la ripetizione sono procedimenti che ci permettono di anticipare una questione centrale della contemporaneità iconotestuale, su cui si concentreranno i prossimi capitoli, ovvero la questione della metafiguratività. Gajani, oltre a riprodurre più volte le immagini all'interno delle immagini, si fotografa di spalle mentre riproduce su tela la sagoma della fotografia che ha appena scattato e che è proiettata sul grande schermo: le foto tornano, si intervallano al testo, prendono il sopravvento nel

²⁰⁸ G. Celati, C. Gajani, *Animazioni e incantamenti*, cit., p. 6.

²⁰⁹ Ivi, p. 29.

²¹⁰ Si veda Pasquale Fameli: «*Il chiodo in testa* è composto da immagini fotografiche che Gajani aveva affidato già a “traduzioni” in pittura: si possono riconoscere infatti i manichini della serie *Der Blaue Reiter* del 1973, oppure lo scatto che sarebbe diventato, qualche anno più tardi, il *Nudo di Nicole*. Questo singolare riutilizzo di materiali ci permette di capire meglio quanto versatile e polivalente fosse per Gajani l'immagine fotografica, e forse in virtù di quella sua riproducibilità tecnica che sconfessa il culto dell'auratica unicità dell'opera d'arte. Concepita dall'autore come un mezzo e non un fine, vissuta come fase intermedia della produzione di un'opera pittorica, la fotografia permetteva al nostro autore una più lucida presa sul mondo esterno, che non poteva però bastare a se stessa, necessitando di traslazioni e rielaborazioni immaginifiche» (ivi, pp. 443-444). Cfr. anche G. Celati, *Il sostentamento dell'immaginario*, ivi, pp. 273-281.

racconto della storia susseguendosi in maniera coerente, cambiando scena ma mantenendo i protagonisti. Il testo interagisce tuttavia in maniera esemplare con l'immagine, in quanto Z racconta sempre (e con un certo disappunto) della presenza del fotografo, chiedendo spesso alla Giovannina: «Ti fotografa molto? Sempre nuda?»²¹¹, alludendo quindi alle immagini che il lettore vede appena dopo o ha visto appena prima, e che quindi gli sembreranno le visioni di Z. Ciò che lui immagina o sogna in realtà esiste, o almeno è concretamente fissato in forma di fotografia cosicché il lettore possa osservarlo. Le opzioni, dunque, sembrano essere due: o la visione si trasforma in realtà, o la fotografia racconta un sogno. Sembra esser più probabile la seconda opzione, come dimostra la manipolazione tecnica di alcune immagini, che vengono distorte quasi fossero viste tramite un caleidoscopio oppure *cronofotografate* (rispettando dunque tutti i crismi delle avanguardie storiche, tra il Futurismo di Bragaglia e il Surrealismo di Man Ray).

In questo procedimento metafigurale, il lettore-osservatore guarda alcune fotografie in cui è ritratto lo stesso fotografo, che guarda a sua volta un'immagine da lui scattata precedentemente, si posiziona davanti al proiettore in modo tale che la sua ombra compaia sulla tela-schermo su cui è proiettata l'immagine, e dopodiché *tocca* il corpo, già però fotografico. Stringe i fianchi, copre il pube e i seni, tutto con l'ombra della sua mano. Il fotografo è visto talvolta metonimicamente, attraverso l'ombra, talvolta nella sua interezza, seppur di spalle, mentre manipola l'oggetto fotografato al fine di essere ri-fotografato. Il soggetto fotografante diventa dunque oggetto, parte della scena, incorporandosi nella fotografia non solo attraverso la propria ombra che di fatto copre una parte dell'immagine, ma parallelamente ricevendo sul proprio corpo la proiezione dello schermo (il pube della donna fotografata appare dunque sulla schiena del fotografo in una crasi tra soggetto e oggetto). È il gioco della manipolazione fotografica e artistica che viene messo in scena in queste fotografie: i giochi di luce e di ombre che rendono a volte l'oggetto della fotografia molto più grande del soggetto, la copertura, la riproduzione, gli innumerevoli specchi, le finestre e gli obiettivi. La scena stessa diventa messa in scena, il lavoro diventa performance: questo procedimento di metafiguratività risponde, mi sembra, all'interpretazione foucaultiana della crisi e la metamorfosi della rappresentazione che diventa dunque pura rappresentazione di sé.²¹² Nel *Sostentamento dell'immaginario*, Celati esprime questo concetto attraverso l'analisi delle opere di Gajani, il quale compie attraverso di esse

²¹¹ Ivi, p. 52.

²¹² Faccio riferimento a *Les suivantes*, contenuto in Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, celebre saggio efrastico sul quadro metapittorico per eccellenza, *Las Meninas* di Velázquez.

una aperta dichiarazione di sfiducia nel carattere analitico di qualsiasi forma disegnata o rappresentata. Ma fin qui la definizione è generica, poiché un'eguale sfiducia appartiene a tutto un largo settore della cultura figurativa moderna che, col mettere in crisi i propri strumenti di rappresentazione alla fine ha messo in crisi l'idea stessa di rappresentazione. Giacché rappresentare implica vedere e riferire su quanto si è visto, presupponendo o immaginando un isomorfismo tra i mezzi di rappresentazione e l'oggetto partecipato [...]. Ma lo strano è che, quando si è ben realizzata l'impossibilità di rappresentare, si continua a rappresentare, anche soltanto per dichiarare una sfiducia nell'atto del rappresentare.²¹³

Le foto, però, interagiscono nel testo anche in quanto tema di esso, come si evince da una delle ultime lettere in cui Z *riceve* la visione della sua morte, che consiste nella riproduzione massiccia di fotografie sul suo corpo, compresa quella di Giovannina, che finalmente potrà essere apposta su un altare e usata come icona:

Cara Giovannina,
vengo a te con il bollettino della visione numero 10, annunciante il mio decesso, pare. Nella mia camera di notte mi svegliavo, nel sogno, pieno di sudore; ed ero tutto appiccicato di roba incollante; prima credevo fosse il sudore, e invece dopo ho scoperto che dormivo in un letto tappezzato di foto appena sviluppate, dunque incollanti, perdiana. [...] E siccome ne avevo anche incollate davanti agli occhi ne guardavo una, che era tua, una fotografia di te, ne sono sicuro; finalmente ce l'avevo da mettere sull'altare. Però mentre cercavo di guardarla, la luce o la vista mi andava via, e non la vedevo bene dunque. Allora ho capito, amica mia, che mi dovevo essere sbagliato di grosso; e questo letto doveva essere il mio letto mortuario, ossia catafalco; e queste foto le foto della mia vita, che così fanno di solito, di mettere addosso al morto le foto della vita che ha passato; così lui se le guarda intanto che muore.²¹⁴

E il paradosso vuole che a questa lettera *piena* di foto segua uno spazio naturale, non più il corpo della donna, ma un paesaggio alberato, non più lo spazio buio e chiuso di un teatro ma uno spazio aperto. Se non fosse che le ultime immagini dell'opera raffigurano quegli alberi, quella vegetazione, dietro le sbarre di una finestra che inquadra l'oggetto rappresentato e che in qualche modo lo costringe, proprio come aveva costretto il corpo della donna. Pur non potendo dilungarci sull'analisi di questo iconotesto, ci basti dire che la sua recente riscoperta dimostra innanzitutto che tale tipologia testuale è stata particolarmente rilevante negli anni Settanta in Italia, ma soprattutto che è proprio negli ultimi anni che è possibile assistere a un suo recupero, non solo da parte degli autori ma anche dalla critica letteraria. Il fenomeno dell'iconotestualità, che fino agli anni Settanta era stato a dir poco intermittente, apre così negli ultimi decenni del Novecento a una situazione più omogenea:

²¹³ G. Celati, C. Gajani, *Animazioni e incantamenti*, cit., pp. 276-277.

²¹⁴ Ivi, p. 126.

con il trasformarsi dei media e, di conseguenza, del corredo percettivo degli scrittori, è dato osservare, tra gli autori più attenti agli sviluppi della sensibilità artistica internazionale, e sulla scorta di una ricca costellazione culturale interdisciplinare (che comprende almeno le figure di Gilles Deleuze, Guy Debord, Michel Foucault, Jacques Lacan, Marshall McLuhan, Samuel Beckett), una mutazione nella natura dello sguardo [...], sempre aperta e conflittuale. [...] tende ora a sostituirsi l'idea che il rapporto con il dato visivo sia costitutivamente segnato da una serie di shock violenti e destabilizzanti, nei quali si riflette la totale dissoluzione di ogni soggettività agente e, con essa, di ogni regime scopico strutturato, autonomo e organico.²¹⁵

È così che per esempio nelle opere di alcuni membri del Gruppo 93 «il rapporto tra testo e immagine viene pensato come pratica di resistenza nei confronti della società di riferimento, quella dello spettacolo, e al potere di fascinazione delle immaginazioni veicolate dello schermo cinematografico e televisivo, ma anche quello del computer»²¹⁶. Fino ad arrivare all'oggi, dove, per dirlo con le parole di Federico Fastelli, la letteratura reagisce alla frattura tra due regimi del vedere, uno propriamente moderno, ancorato alla visione dell'opera d'arte, e uno «embrionalmente postmoderno»²¹⁷, che invece accoglie l'immagine appartenente alla cultura visuale *tout court*. L'iconotesto odierno, che pure ha tutta una serie di caratteristiche proprie soprattutto per il contenuto, può però essere considerato come il risultato di una predisposizione all'uso dell'immagine corrispondente a un effetto di superamento del postmoderno. Nei loro esiti più significativi, gli iconotesti di oggi manifestano parimenti una indissolubilità dei due segni a vantaggio di un senso, quello macrotestuale, che non può prescindere dal montaggio dei due elementi. Così Carlo Tirinanzi De Medici:

La narrativa degli anni Zero presenta abbondanti elementi autentici: marche, oggetti, personaggi o situazioni reali utilizzati come scorciatoia descrittiva, comuni tra i narratori “giovani” e cannibali e via via divenuti patrimonio collettivo di tutti gli scrittori. Perlopiù questi elementi sullo sfondo, narrativamente inerti, tendono a denotare senza connotare, in tal senso si può parlare di “effetti di vero” che spingono a considerare veridico il racconto. In modo simile la narrativa impiega una massiccia presenza di documenti, “mostrati” nel testo o tramite una transcodifica che muta in parole filmati, immagini ecc. (spesso rendendone gli aspetti materiali così che il documento possa essere chiaramente visualizzato nella mente del lettore), o direttamente inglobati, sotto forma di riproduzioni, dentro al racconto (qui è evidente anche l'influenza di autori come Winfried Georg Sebald e l'ultimo Pasolini).²¹⁸

²¹⁵ R. Donati, *Lo sguardo sull'arte nel secondo Novecento*, cit.

²¹⁶ Giovanna Lo Monaco, *Relazione tra testo e immagine nel tempo dell'intermedialità: il Gruppo 93*, in T. Spignoli (a cura di), *Verba picta*, cit., pp. 299-314: 306.

²¹⁷ F. Fastelli, «Senso e funzioni della fotografia nella poesia verbo-visiva», cit., p. 90.

²¹⁸ Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018, p. 195. Cfr. anche Carlo Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, Novara, Utet, 2012.

D'altra parte, è molto frequente assistere a una risposta da parte della letteratura alla critica in questa tendenza all'ibridazione. Ovvero, se gli studi di critica letteraria si sono ampiamente concentrati sull'analisi delle relazioni tra la letteratura e la cultura visuale, con una prospettiva il più possibile comparata – quindi con gli strumenti ricavati dalle altre discipline –, è pur vero che gli stessi scrittori hanno rapidamente deciso di aderire alla causa proponendo sempre più di frequente testi che contengano immagini. Così Laura Pugno:

sempre più spesso appare un bisogno non comune dell'autore o autrice di affiancare alla parola l'immagine, anche quando, in queste congiunzioni o accostamenti, il rapporto tra parola e immagine è consapevolmente di non-necessità. È per una presunta minorità della parola che l'immagine diventa necessaria? Non sempre. Tuttavia, quello che balugina è che non è l'opera, ma gli autori a sentirne il bisogno. Eppure, questo bisogno è così forte da non poter essere ignorato, ed è ormai una costante.²¹⁹

Allo stesso modo, Giorgio Falco e Sabrina Ragucci, di cui parleremo a lungo nel corso dell'elaborato, hanno parlato di un *languorino*, di una precisa esigenza – che assomiglia più a una voglia, un languore, appunto – di inserire le immagini nei testi:

Inserire fotografie in un romanzo o in un testo letterario, non significa automaticamente fare di quell'opera un fototesto. Molto spesso, scrittori, poeti e fotografi che si cimentano nel fototesto ricordano disorientati atleti di biathlon. Come è noto, il biathlon è lo sport costituito dall'abbinamento di due discipline: lo sci di fondo e il tiro con la carabina. Se, durante la gara, ti fermi in mezzo al bosco e cominci a sparare a casaccio, al posto di aspettare l'arrivo al poligono, spari inutilmente. Ovviamente il biathlon è più semplice da leggere rispetto a un fototesto. Infatti, con il fototesto puoi anche sparare nel punto esatto, ovvero al poligono, e non ottenere nulla: puoi essere il miglior fondista del mondo, ma se sei scarso con la carabina, il risultato sarà mediocre; puoi essere il miglior tiratore del mondo, ma se sei scarso con gli sci di fondo, il risultato sarà mediocre. Ciò che conta è che la qualità di scrittura sia in dialogo con la qualità del linguaggio visivo e viceversa. Ciò che conta è rispondere con assoluta onestà a una semplice domanda. Senti il languorino oppure puoi evitare di inserire le fotografie?²²⁰

Al di là delle ragioni di merito e del valore letterario, ossia della riuscita o meno del tentativo di soddisfare il languore, è necessario dunque chiedersi quale sia la ragione intrinseca del bisogno degli autori di inserire spesso numerose immagini e allo stesso tempo individuare alcune costanti interne a questa tendenza, al fine di sistematizzare il corpus contemporaneo che, come abbiamo appena detto, è piuttosto esteso e necessita di selezione.

²¹⁹ Laura Pugno, *In territorio selvaggio: corpo, romanzo, comunità*, Milano, Nottetempo, 2018, p. 65.

²²⁰ Giorgio Falco, Sabrina Ragucci, «Il languorino», *Versants*, fascicolo italiano, 68, 2, 2021, pp. 163-179: 172.

Capitolo 4. L'iconotesto oggi: temi e modi della rappresentazione

4.1. Vite, figure, corpi ritratti

Attraversando la storia dell'iconotesto novecentesco ci siamo resi conto che ci sono diverse tipologie di iconotesti e che il rapporto tra libro e immagine è anch'esso soggetto a una storicizzazione. Nella selezione e nell'analisi del corpus delle opere iconotestuali contemporanee utilizzeremo le categorie proposte da Cometa, tenendo conto inoltre del «criterio informativo» proposto da Carrara, secondo il quale esistono differenti modalità di veicolare le immagini, come già visto. A questo, si tenterà di aggiungere un ulteriore criterio, ovvero l'analisi del contenuto delle immagini, singolarmente e in relazione l'una con l'altra. Si avrà l'intento di approfondire i rapporti che si creano tra immagine e immagine e di verificare se tra le immagini stesse si inneschi una sequenza, una *fabula*.²²¹ Riprendendo poi in mano il testo, si potrà comprendere se il contenuto delle immagini possa essere analizzato alla stregua dei temi delle singole opere letterarie, se esso coincida, dunque, con il contenuto del testo. Molto spesso, infatti, vediamo in questi testi alcune immagini la cui presenza, seppur legittima, non appare immediatamente giustificata. Inoltre, spesso gli iconotesti includono molte immagini diverse l'una dall'altra, soprattutto qualora esse siano numerose. Quando è questo il caso, è innegabile la necessità di distinguerne il contenuto. Un passaggio ulteriore da fare in questo paragrafo di ricognizione degli iconotesti contemporanei è verificare se esista un'analogia tra temi delle opere e generi letterari iconotestuali e soprattutto se c'è una ricorrenza di genere in tale tipologia testuale. Allo stato attuale della letteratura contemporanea, infatti, non è così agevole creare categorie che non debbano poi essere subito messe al vaglio di una revisione. Sono pochi i testi contemporanei definibili *romanzi-romanzi* o catalogabili in un unico genere. Anzi, la volontà di distaccarsi dal genere specificato è una caratteristica degli stessi autori che desiderano allontanarsi da una tradizionale tipologia di testo. Dopo una disamina dei testi narrativi contemporanei è tuttavia possibile riconoscere una tendenza dell'uso di immagini in testi appartenenti ai generi dell'autobiografia e dell'*autofiction*,²²² genere diffuso e riconosciuto ormai da qualche decennio, e della biografia finzionale o *biofiction*, che ci sembra essere altrettanto diffusa da pochi anni, sia nelle proposte

²²¹ Epifanio Ajello, *Guido Gozzano. La foto che non c'è*, in A. Dolfi, *Letteratura e fotografia 1*, cit., pp. 331-344.

²²² Cfr. R. Coglitore, *Le verità dell'io nei fototesti autobiografici*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti*, cit., pp. 49-68.

della letteratura che nelle attenzioni della critica.²²³ Ci sono poi quei testi che nell'uso delle immagini prediligono il ritratto fotografico. Infine, le immagini compaiono spesso nelle narrazioni di viaggio, le quali, più che dei veri e propri *reportages*, risultano delle narrazioni spesso finzionali che hanno come tema principale lo spazio, andando incontro a una corrente della teoria della letteratura che pure sembra particolarmente aperta a questo genere di espansioni interdisciplinari.²²⁴ Anche Cortellessa, in uno dei primi saggi critici sull'argomento iconotestuale, sostiene:

Non è dunque un caso che così spesso l'iconotesto sia intimamente legato a un territorio, non importa se urbano (in Rodenbach o appunto in Breton), extraurbano (per lo più in Sebald) o (come quasi sempre in Falco-Ragucci) peri-urbano, diciamo: in ogni caso lo spazio percorso è tracciato dalla memoria e dall'immaginazione, e «marcato» (in senso segnaletico) dalla relazione dinamica fra parole e immagini.²²⁵

Molti di questi iconotesti raccolgono poi in sé immagini d'arte, documenti d'archivio e collezioni che rendono il testo sempre più al confine tra la narrativa e la saggistica.²²⁶

Per quanto riguarda la biografia, che è un genere esso stesso soggetto a ibridazione, possiamo notare quindi una predisposizione all'inserimento di immagini. In molti casi si tratta di ritratti fotografici che presentino il protagonista della biografia: questo è il caso di un testo come *Istantanee* (2009) di Osvaldo Guerrieri, critico teatrale che ha messo al servizio del lettore le sue conoscenze in ambito artistico creando una serie di brevi racconti-ritratti, tutti accompagnati da un'immagine posta all'inizio. Questo procedimento, peraltro, ricorda il meno recente *Cronachette* (1985) di Sciascia. L'autore del libretto racconta una serie di aneddoti su alcuni personaggi più o meno noti e, con l'ironia che sempre contraddistingue la sua prosa, affronta il problema del grande racconto storico, o del racconto della grande Storia attraverso la microstoria. La presenza di alcuni ritratti visuali ha un suo senso, ovviamente, nella misura in cui i ritratti sono sia verbali che fotografici. Riconosciamo, inoltre, la scelta di Sciascia di accompagnare solo quattro delle sette cronachette con un'immagine fotografica, collocata

²²³ Per un approfondimento di molti di questi testi si veda G. Carrara, *Storie a vista*, cit., in particolare i capp. 5 e 8.

²²⁴ Cfr. Flavio Sorrentino (a cura di), *Il senso dello spazio: lo «spatial turn» nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, 2010. Il volume raccoglie i più importanti saggi teorici e metodologici in ambito europeo riguardanti le rappresentazioni degli spazi nella letteratura, più o meno in coincidenza con la nascita e lo sviluppo dello *spatial turn*.

²²⁵ Andrea Cortellessa, *Epica e fotografia. Giorgio Falco con Sabrina Ragucci*, in *Etica e Fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine fotografica*, atti del convegno di Roma, Università «La Sapienza», 14 novembre 2014, a cura di Raffaella Perna e Ilaria Schiaffini, Roma, DeriveApprodi, 2015, pp. 127-148: 138.

²²⁶ Una tipologizzazione per contenuto è stata già attuata da Maria Rizzarelli in «Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo», *Narrativa italiana degli anni Duemila: cartografie e percorsi*, numero monografico di *Narrativa* a cura di Giuseppe Carrara e Roberto Lapia, 41, 2019, pp. 41-54, dove la studiosa analizza le stesse opere analizzate da noi in questo capitolo.

alla fine del racconto: *Il principe Pietro*, che racconta di Pietro Bonaparte, come recita anche la didascalia sotto il suo ritratto; *La povera Rosetta*, che viene chiamata così anche sotto al suo ritratto; *Mata Hari a Palermo*, che conclude anch'esso con un ritratto visuale; *L'inesistente Borges*, che pure esiste, ritratto in una foto. Nel libretto le fotografie attestano, in fondo, l'esistenza di queste persone-personaggi, il cui racconto si basa su quelli che Maria Rizzarelli ha chiamato «incidenti d'identità»²²⁷. Le fotografie sono collocate in fondo a ognuna delle quattro biografie e rispettano dunque un *layout* che non invade il testo ma che anzi lo testimonia, lo di-*mostra*. Se i racconti di Sciascia alludono quasi tutti a una incertezza, a uno scambio, a un gioco di identità, i ritratti fotografici si trovano alla fine, quasi, della dimostrazione di una ipotesi, di una indagine: alla domanda “erano davvero loro?” la fotografia risponde di sì, presentandoli.²²⁸

Più vicina alla categoria biofinzionale, in quanto in effetti dotato di invenzione narrativa, è il recente *La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek, vincitore del premio Strega nel 2018. La storia di Gerda Taro è raccontata attraverso le voci di tre persone che sono state legate alla fotografa: Willy Chardack, Ruth Cerf e Georg Kuritzkes, i cui ricordi sono costellati da dialoghi ma anche da segni visuali, come sarebbe consueto aspettarsi da una biografia su una fotografa. Eppure, proprio per questa ragione è interessante notare che la maggior parte delle fotografie è descritta nelle tre parti centrali da lunghe *ekphrasis*, mentre sono concretamente presenti le immagini solo nel prologo (quattro) e nell'epilogo (cinque), dove la narratrice si inserisce con la propria voce invitando il lettore a «guardare le fotografie». La descrizione, solo in questo caso, quindi, si colloca accanto alla mostrazione. La narratrice esordisce con «Da quando hai visto quella foto, ti incanti a guardarli»²²⁹, poco prima che appaia la prima fotografia, a cui segue un'altra che «appare quasi identica alla prima»²³⁰; poi viene descritta un'operaia che appare nella terza foto fino ad arrivare all'ultima foto presente in questo prologo che rappresenta alcune donne miliziane. Le foto in questo testo hanno a mio avviso un enorme rilievo in una fase precedente a quella della lettura e della scrittura. Ovvero, esse sono state fondamentali per la scrittrice, per la sua ricerca della Storia e della verità che l'ha poi portata a *inventare* (ricordiamo che il sottotitolo precisa che si tratta di un «romanzo»).

²²⁷ Maria Rizzarelli, *Sorpreso a pensare per immagini. Sciasci e le arti visive*, Pisa, ETS, 2013, p. 192.

²²⁸ A introdurre l'importante antologia documentaria *Gli scrittori e la fotografia* di Diego Mormorio fu proprio Sciascia, uno dei primi scrittori del secondo Novecento che si interessò alla fotografia come mezzo espressivo alternativo e collaborativo con l'invenzione letteraria. Sciascia è inoltre uno dei primi scrittori post neorealisti ad avvicinarsi alla questione della fotografia, anche teorizzandola: penso ai due saggi contenuti nella raccolta *Fatti diversi di storia letteraria e civile* che riguardano proprio la fotografia quali *Gli scrittori e la fotografia* e *Ritratto come entelechia formale*, dedicato alla *Chambre claire* di Roland Barthes. Circa le interazioni tra parola e immagine nell'opera di Sciascia cfr. M. Rizzarelli, *Sorpreso a pensare per immagini. Sciasci e le arti visive*, cit.

²²⁹ Helena Janeczek, *La ragazza con la Leica*, Milano, Guanda, 2017, p. 9.

²³⁰ Ivi, p. 12.

L'assenza fisica di molte delle fotografie descritte nel testo dimostra in qualche modo questa tendenza: se in alcuni casi le fotografie sono testimonianze di «coincidenze»²³¹, a tal punto da essere dettagliatamente descritte con l'aiuto di segni indicativi della lingua, in altri sono uno strumento per raccontare una storia senza bisogno che esse siano presenti: sono descritte senza esser mostrate, vi si allude al fine di affiancare alla verità storica la finzione romanzesca. Diverso è il caso, per esempio, di un altro iconotesto che merita menzione nella categoria biografica: *Zio Demostene. Vita di randagi* di Antonio Moresco. Pubblicato nel 2005 per Effigie editore, poi ampliato e riedito con Mondadori nel 2014 con il titolo *I randagi*, si distanzia molto dagli altri testi dell'autore, proponendo una biografia romanzata della famiglia dell'autore a partire dalle vicende dello zio, militante durante gli anni del Fascismo. La quantità di immagini presenti nel libro quasi invade il testo, caratterizzato da una grande attenzione alla documentazione: foto segnaletiche, carte di identità, cartelle della Croce Rossa, tessere del Partito Comunista Italiano, foto recuperate da cassette di avi. Il racconto autobiografico si fa così autodocumentario poiché indotto dalla ricerca del proprio passato, e le fotografie in questo senso non mostrano tanto l'effettiva ricostruzione quanto il processo di documentazione in fieri:

Una foto dunque e un fotografo si pongono come *punctum* genetico di una narrazione che si snoda secondo una struttura tipica della ricostruzione *à rebours*, a partire da indizi visuali costituiti appunto dalle immagini, che però appaiono a volte al narratore, nella cornice "autobiofototestuale", come tracce mute e indecifrabili, tanto da chiamare in causa una figura mediatrice che ne permetta di sciogliere in racconto la vicenda contenuta nell'inquadratura.²³²

Il testo di Moresco non andrebbe dunque incluso nella tipologia (auto)biofinzionale, in quanto, apparentemente, la vita di zio Demostene è reale e la ricostruzione delle radici della famiglia materna è realizzata con auspicata attendibilità, così come l'intento autofinzionale non sembra essere soddisfatto poiché la ricerca d'archivio è la principale direttiva.

Di *autofiction* iconotestuale, invece, si parla, per esempio, nel caso di Lalla Romano: le immagini scelte dall'autrice piemontese in *Lettura di un'immagine*, in *Romanzo di figure* e in *Nuovo romanzo di figure* la rappresentano da bambina, in compagnia dei genitori, della sorella, del cane Murò. Altre immagini rappresentano componenti della famiglia più o meno lontani, come viene descritto dalle parole che troviamo accanto all'immagine in una posizione che abbiamo già trattato. Un altro testo dell'autrice che rispecchia questo inserimento di immagini familiari

²³¹ *Coppie, coincidenze, fotografie* è il titolo sia del prologo che dell'epilogo. Sono infatti accompagnati da una numerazione: #1, #2.

²³² M. Rizzarelli, «Nuovi romanzi di figure», cit., p. 46.

– seppure non prelevate da archivi familiari ma scattate dal fotografo Antonio Ria – è *La treccia di Tatiana* (1986), che forse risponde maggiormente a un desiderio documentario, come testimoniato dai testi che accompagnano le foto, molto più brevi e didascalici di quelli presenti negli esperimenti fototestuali precedentemente menzionati. Soprattutto, c'è una preponderanza della fotografia che, in questo caso, si sostituisce alla scrittura: «La novità fu che potevo leggere quelle e le altre immagini direttamente – liberamente – nel loro linguaggio di segni come nel mio di parole. Perché *anche la fotografia è scrittura*»²³³. Ed è per questo, forse, che l'autrice non sente la necessità di inserire molto testo e aggiunge solo brevissime didascalie alle foto di Ria con il preciso compito di spiegare, svelare: «Che cosa sono quei titoli che ho apposto, quelle frasi? Uno svelamento, una decrittazione. La scoperta – fulminea – di altri discorsi possibili. Non serviva il fluire narrativo: era sufficiente l'inizio, l'allusione»²³⁴. Sebbene questi testi abbiano una funzione di legenda, d'altro canto Romano precisa, nell'unico testo “lungo”, che «non c'è riferimento»²³⁵ tra le frasi e le immagini, ovvero che nel momento in cui viene messa in gioco la scrittura, per sua natura, essa inventa. Pur volendo descrivere, quindi, non è detto che nel testo si riconoscerà quanto si vede. E questo è un altro esempio di come il testo possa innescare un rapporto di dialogo o di conflittualità con l'immagine, a seconda delle intenzioni autoriali e della composizione. Infatti, Romano compone il racconto attraverso le fotografie le quali, messe insieme «per affinità o per contrasto», costruiscono dunque una trama, oppure: «Chi avesse difficoltà a riconoscere il testo come racconto, può considerarlo un'allegoria»²³⁶.

Più vicino al *Romanzo di figure* di Romano è invece l'ultimo romanzo di Michele Mari *Leggenda privata* (2017), che si iscrive in questa tipologia poiché l'autore racconta della propria famiglia e della propria infanzia, come tendeva già a fare nei racconti della prima produzione (*Euridice aveva un cane*, 1993, *Tu, sanguinosa infanzia*, 1997). Le immagini usate da Mari, come nel caso di Romano, sono state trovate, recuperate, raccolte, dall'archivio personale del padre Enzo, e le fotografie rappresentano spesso e volentieri il piccolo Michele, i genitori Enzo e Iela, insieme ad altre immagini di *reperti* di infanzia, del passato.²³⁷ Poiché il criterio di questa selezione è il contenuto delle immagini, vorrei rimarcare che la ragione per cui inseriamo i testi all'interno del genere ibrido dell'*autofiction*, non è solo l'operazione testuale, senz'altro presente, ma anche il fatto che la scelta autoriale di inserire le immagini del proprio archivio e di comporre

²³³ Lalla Romano, *La treccia di Tatiana*, Torino, Einaudi, 1986, p. V.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ivi*, p. VI.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Un'analisi approfondita del romanzo si trova *infra*, 9.2.

in un modo “creativo” porta di per sé il lettore a recepire il testo in maniera non del tutto documentaria, ma in parte romanzata, finzionale, appunto.²³⁸

Alcuni testi della letteratura italiana iconotestuale, se così vogliamo chiamarla, presentano poi ritratti che, tuttavia, non hanno lo stesso scopo delle immagini presenti nelle *biofiction* o nelle narrazioni biografiche (si veda, per esempio, il succitato *Cronachette* di Sciascia). Si tratta più spesso di corpi nudi inseriti con l'intento di rappresentare, sì, una persona in particolare – o piuttosto un personaggio – ma soprattutto la corporeità come tema. Per questo, anche in questo caso le immagini sono esclusivamente fotografiche. Un esempio è identificabile nel già citato *Il chiodo in testa* di Gianni Celati, ove i corpi nudi, in particolare il corpo femminile del soggetto fotografato, viene esposto, travestito, attraverso agghindamenti di varia sorta, poi manipolato tramite l'alterazione e la post-produzione dell'immagine. Inoltre, sembra che il testo sia lì per dare un nome a quel corpo di donna; o almeno così sente il lettore, che crede di poter identificare il corpo fotografato nella destinataria delle lettere Giovannina. Un esempio ancora più emblematico è rappresentato da due opere di Walter Siti, sempre studiate insieme, che presentano alcune fotografie di un corpo maschile: la raccolta di racconti *La magnifica merce* (2004) e il romanzo di qualche anno successivo *Autopsia dell'ossessione* (2010). Il bodybuilder Massimo Serenelli è il protagonista di tutte le fotografie in entrambi i libri. In *La magnifica merce* esse sono riprodotte nella quarta appendice al primo racconto *Perché io volavo* intitolata *Una prigioniera mobile. Marcello Moriconi: un'iconografia*:

Le fotografie che accompagnano il testo (e ne costituiscono l'integrazione figurale) sono di Riccardo Bergamini. Il modello fotografato non ha ovviamente niente a che vedere con la storia che il testo racconta, e deve essere considerato alla stregua di un *attore* che interpreta uno dei personaggi del testo. Del secondo personaggio non importa l'aspetto.²³⁹

Le sei foto che rappresentano il volto e il corpo (in un caso nel dettaglio delle mani) non hanno una didascalia ma sono anticipate dalla seguente citazione del testo in epigrafe: «...Me piaccio troppo, ahò, ma chissò?... tirateme via lo specchio sinnò nun me rivesto»²⁴⁰. La rappresentazione di Marcello è tutta inscritta nella performance di mostrazione, io direi

²³⁸ Rizzarelli nota la distinzione tra l'opera di Mari e quella di Moresco: «Se nel caso di *Zio Demostene* però le fotografie finivano per rafforzare e sostenere il dispositivo diegetico memoriale, in *Leggenda privata* sembrano mettere in atto un campo di tensione fra la parola scritta, che ricostruisce accuratamente le circostanze dello scatto, e le immagini. Un campo che pare sottrarsi alla sua completa decifrazione, lasciando fuori dalla narrazione un residuo imprescindibilmente refrattario al racconto» (M. Rizzarelli, «Nuovo romanzo di figure», cit.).

²³⁹ Walter Siti, *La magnifica merce*, Torino, Einaudi, 2004, p. 4.

²⁴⁰ Ivi, p. 106.

di esposizione, di un corpo maschile la cui immagine è da rivendicare in quanto *magnifica merce*.

È evidente, in questo testo, la relazione con l'opera di Pier Paolo Pasolini, in particolare con *Petrolio*, o quantomeno con le fotografie di Dino Pedriali che, come abbiamo già detto, avrebbero dovuto essere inserite all'interno dell'ultimo romanzo dello scrittore. Nell'ultimo racconto de *La magnifica merce*, intitolato *Il colpo di pollice*, il Poeta e Tonino sono rispettivamente Pasolini e Pedriali, come si può evincere dalla presenza di riferimenti precisi al momento in cui Pedriali scattò alcune fotografie di nudo a Pasolini, foto che possono essere divise in tre nuclei, secondo l'interpretazione di Bazzocchi: Pasolini alla macchina da scrivere, Pasolini a Sabaudia, Pasolini alla torre di Chia.²⁴¹ Queste le parole di Siti:

Lo scrittore, o per meglio dire il Poeta, stava cercando qualcuno che conoscesse Man Ray; cercava l'autorizzazione a usare, come manifesto di un suo film, il famoso marchese de Sade fatto di mattoni, metà sfinge e metà Bastiglia. A casa di Danilo quel ragazzo borghese ma di borgata l'aveva stupito: non sembrava nemmeno un fotografo professionista. Il ragazzo era stato ossequiosissimo per tutta la sera, evidentemente mirava a catturare un altro artista per il suo book e avrebbe concesso qualunque cosa in cambio. Peccato trovarlo in quel covo di checche; ma dando un'occhiata ai jeans stinti sul cazzo e sulle cosce, il Poeta gli propose un servizio fotografico per la domenica successiva, ventinove ottobre. [...]

Era il 29 ottobre 1975: [...]. Ripartirono subito per scattare le prime foto sul ponte di Sabaudia [...]. Benché fosse impressionato dalla testa ossuta e un po' mostruosa del Poeta, e dal suo corpicino strizzato nella camicia, tanto da ricordargli un feto che aveva visto a scuola immerso nel liquido, Tonino si sentiva padrone delle distanze: sapeva di saper sedurre ed era intenzionato a far valere i diritti della sua età, magari ribaditi da qualche capriccio, come adesso quello di tornare a casa rinunciando all'ultima ora di luce, per concentrarsi sul flash e sui primi piani.²⁴²

Siti, che, come sappiamo, si è a lungo occupato di Pasolini, curandone anche l'opera per i Meridiani, sa che quelle fotografie dovevano essere integrazione di *Petrolio*, e lo scrive:

Invece che per la pubblicità, per rotocalchi e case editrici, sarebbe servito come corredo di immagini per un romanzo da farsi; le foto sarebbero diventate una parte integrante del testo. Perché in questo nuovo romanzo l'autore non si nascondeva dietro la propria opera, come si fa di solito per fair-play, anzi il soggetto del libro era lui medesimo,

²⁴¹ Per un'analisi più approfondita delle fotografie di Pedriali e della loro storia, cfr. il già citato M.A. Bazzocchi, «Expositio sui», cit. Sul romanzo si veda Carla Benedetti, Davide Luglio, Manuele Gragnolati (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo: (bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2020.

²⁴² W. Siti, *La magnifica merce*, cit., pp. 164-165.

l'autore colto nell'atto di voler scrivere un romanzo: finita ogni esibizione, non restava che la finzione suprema, l'esibizionismo.²⁴³

La narrazione del lavoro che spetta a Tonino/Dino continua, raggiunge vette di allusività intertestuale sempre più potente, a dimostrazione, da una parte, di come per Siti l'opera di Pasolini sia essenziale non solo per il suo lavoro di critico letterario (che entra nel testo autodefinendosi «il curatore delle opere complete dello Scrittore per i “Meridiani” di Mondadori»²⁴⁴) ma anche di romanziere; dall'altra parte, di come apparato iconografico e testo interagiscano nella misura di uno scarto, che abbiamo già incontrato in altri casi, tra immagini descritte e immagini mostrate. Un lettore che non abbia affatto presente la storia di Pasolini, la storia delle foto di Pedriali destinate a *Petrolio*, la storia del Poeta, potrebbe pensare che quelle descrizioni abbiano un legame con le foto che vede riprodotte all'interno del testo. Certo, le descrizioni non sono le stesse, ed effettivamente la posizione delle immagini allude a un rapporto con il testo precedente già definito. Eppure, sebbene le connessioni non siano esplicite e il testo non si riferisca direttamente a quelle immagini, ovvero sebbene sia chiaro che Marcello Moriconi non è il Poeta, il lettore riconoscerà rapidamente un tema comune, il corpo maschile, l'esibizionismo del nudo, l'ossessione, e non potrà evitare di riconoscere nei due *testi* – intendo quello testuale e quello visuale – una somiglianza.

L'ossessione si ripete con intento invece autoptico – dunque più che visivo – con il romanzo *Autopsia dell'ossessione*. In questo testo le immagini, che rappresentano sempre il bodybuilder Massimo Serenelli, sono realizzate da fotografi diversi²⁴⁵ e sono inserite rispettando un *layout* alternativo, non più in un'appendice separata ma in mezzo al testo. Il romanzo parla dell'ossessione di Danilo Pulvirenti per l'escort e culturista Angelo, ossessione che effettivamente nasce dalla visione di alcune fotografie, conservate dal protagonista con dovizia religiosa. La citazione in epigrafe all'*Autopsia* mostra l'importanza del paratesto: «Guardare le immagini non ci conduce alla verità, ci conduce alla tentazione | MARLENE DUMAS». Sono presenti venti immagini e la diciannovesima è anche l'immagine di copertina (a differenza della *Magnifica merce*, dove l'immagine di copertina sembra chiaramente far parte della serie ma è un'altra ancora). Il testo dell'*Autopsia dell'ossessione* è costellato da 25 *proposizioni*

²⁴³ Ivi, p. 172.

²⁴⁴ Ivi, p. 185.

²⁴⁵ La nota finale al romanzo ci dice: «Il body builder Massimo Serenelli ha impersonato nelle foto l'oggetto dell'ossessione. I fotografi che l'hanno fotografato sono: Riccardo Bergamini (pp. 52, 75, 279), Mauro Casillo (p. 136), Fabrizio Cavallaro (pp. 11, 193, 232), Sergio Goglia (pp. 160, 177, 183, 219), Tiziana Luxardo (pp. 87, 197, 244), Paolo Meoni (pp. 31, 89), Daniele Pedone (p. 125) e Walter Siti (p. 171). La foto di copertina e quella di p. 290 sono anonime; da quest'ultima (acquistata su una bancarella di Borghetto Flaminio) è partita la trama del romanzo» (Walter Siti, *Autopsia dell'ossessione*, Milano, Mondadori, 2010, p. 299).

sull'ossessione, che prendono la «forma dell'entimema o dell'aforismatica filosofica, coniugando la tendenza all'apoftegma con la creazione di immagini e similitudini dal sapore poetico e spesso ermetiche, quando non gratuite»²⁴⁶. La tredicesima proposizione (che porta il numero 12, dato che Siti comincia dalla numero 0) recita:

La fotografia è l'organo privilegiato dell'ossessione perché è un'impronta. È il paradosso di un abbraccio tra simbolo e sparizione, il tentativo sempre ripetuto di afferrare ciò che per eccellenza è inafferrabile. Eternando un attimo sospeso, ufficializza e rende esclusiva la frustrazione; impone di possedere ciò che non può esistere come vivente. L'ossessione non è mai soddisfatta dalle immagini ma solo le immagini la rilanciano perché sono una faccia del disumano.²⁴⁷

La quattordicesima proposizione è ancora più illustrativa dell'ossessione che traspare dai nudi così espositivi del romanzo:

PROPOSIZIONE 13

un nudo ossessivo trova la propria verità nella *serie* di foto, nessuna delle quali esplicitamente pornografica. La foto ossessiva è anzi il contrario di quella pornografica perché rimanda sempre ad altro: a una scena anteriore di sopraffazioni non dette – alle foto che non si è avuto il coraggio di scattare (quelle sì fedeli alla grandiosità del mito!). La serie alimenta l'ossessione mentre dà l'impressione di arginarla; l'ossessione si umilia traducendosi in carta, ma essere umiliati è parte integrante dell'ossessione stessa.²⁴⁸

In effetti, le fotografie hanno un ruolo decisamente significativo all'interno del romanzo, e l'interazione di esse con il testo è diversa da quella che abbiamo visto in *La magnifica merve*, in quanto vi sono presenti *ekphrasis* fotografiche, che dunque rimandano alle immagini mostrate in un rapporto a volte didascalico, a volte più implicitamente evocativo, sempre alludendo, tuttavia, a un immaginario mitologico classico o religioso («Il piede alzato come Galatea», «il corpo emerso è un avatar di Apollo»²⁴⁹, etc.).

Un'altra opera, sicuramente meno nota, in cui il corpo viene rappresentato nel testo e nell'immagine in maniera analoga e allo stesso tempo conflittuale, è *Vetri rosa* (2006) di Ornella Vorpsi, ove la scrittrice-fotografa scrive e allo stesso tempo fotografa un corpo nudo di donna. Innanzitutto, precisiamo che Vorpsi è a tutti gli effetti un doppio talento, essendo scrittrice e fotografa, e sebbene questo sia l'unico iconotesto vero e proprio, è bene ricordare

²⁴⁶ G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 221.

²⁴⁷ W. Siti, *Autopsia dell'ossessione*, cit., p. 178.

²⁴⁸ Ivi, p. 184.

²⁴⁹ Ivi, pp. 219, 233. Carrara compie un nitidissimo percorso, al quale rimando, attraverso le *ekphrasis* e le fotografie mostrate: G. Carrara, *Storie a vista*, cit., pp. 220-234. Cfr. anche Luigi Weber, «Per metà amoroso per metà ossessivo. Walter Siti e la tradizione dell'iconotesto», *Alfabeto2*, fasc. 7, marzo 2011.

il volume fotografico *Nothing obvious* (2001) e anche alcune copertine dei suoi libri pubblicati per Einaudi, in cui sono presenti fotografie scattate da lei stessa, come ad esempio in *La mano che non morde* (2007), *Bevete cacao Van Houten!* (2010), *Fuorimondo* (2012).

Vetri rosa, invece, si apre con una fotografia, un dettaglio di un corpo di donna: l'orecchio sinistro, la lunga chioma di capelli lisci e una spalla, ad alludere alla nudità del corpo. Il titolo del primo capitolo è *Purgatorio* e il libro comincia con questa frase: «Sono morta per caso»²⁵⁰. Associamo, dunque, immediatamente quel corpo ad un cadavere. Il corpo, la scoperta del sesso, la violenza e la morte – corporale o eventualmente anche solo emotiva – sono i temi fondanti di questo testo in cui le immagini svolgono un ruolo di preciso richiamo, e di parallelismo al testo, anziché di straniamento. Il corpo è presente nel testo e nelle immagini, ragione per cui si può parlare di una complementarità, di un dialogo tra i due segni.²⁵¹

Ma come abbiamo visto questo non è il caso di tutti gli iconotesti, anzi, è generalmente più probabile che la relazione tra testo e immagine sia conflittuale e che non sia immediatamente chiara la ragione della mescolanza dei due segni. Vedremo nella prossima sezione che ad esempio nei due fototesti di Giorgio Falco con le fotografie di Sabrina Ragucci *Condominio Oltremare* (2014) e *Flashover* (2020), le immagini presenti sono esempi perfetti di quello che si intende per valenza semantica del visivo rispetto al testo, poiché esse non illustrano il testo, bensì alludono a qualcosa di ulteriore.

4.2. Luoghi, viaggi e storie: non solo foto

Condominio oltremare è il primo libro scritto in collaborazione tra Giorgio Falco e Sabrina Ragucci. Contiene 59 fotografie scattate da Sabrina Ragucci dal 2006 al 2014, già esposte in piccola parte alla Biennale di Venezia nel 2011 con il titolo suggestivo *Italian East Co(a)st*. Il testo di Falco racconta l'inizio della costruzione delle villette Nesco sul litorale romagnolo per la villeggiatura estiva degli italiani. È l'inizio dell'«epopea italiana della villetta»²⁵². Il racconto consiste nel ritorno del protagonista senza nome al Lido delle Nazioni, dove egli passava le vacanze da piccolo, e in particolare al Condominio Oltremare, comprensorio di villette, una delle quali posseduta dalla sua famiglia e, a detta del narratore, molto difficile da

²⁵⁰ Ornella Vorpsi, *Vetri rosa*, Roma, Nottetempo, 2006, p. 5.

²⁵¹ Per un'analisi approfondita delle opere di Ornella Vorpsi, secondo una linea critica che unisce femminismo, viaggio e migrazione, e infine rapporto tra letteratura e visualità, cfr. Giorgia Alù, *Journeys exposed. Women's Writing, Photography and Mobility*, New York, Routledge, 2018. Cfr. anche Francesco Cattani, *Confini non ovvi: Ornella Vorpsi e Julia Kristeva*, in Silvia Albertazzi, Ferdinando Amigoni (a cura di), *Guardare oltre*, cit., pp. 177-194.

²⁵² Giorgio Falco, Sabrina Ragucci, *Condominio oltremare*, Roma, L'orma, 2014, p. 29.

vendere. Il protagonista torna nel luogo che ha caratterizzato la sua infanzia ed è lì che si innesca tutta una serie di ricordi legati soprattutto al condominio e di pensieri concernenti il problema della speculazione edilizia in Italia.

Il rapporto tra testo e immagine in questo testo è dato da una vera e propria insubordinazione: parliamo infatti di un non ben definito legame tra le fotografie di Ragucci e il testo di Falco, se non per il fatto che si presume che il paesaggio rappresentato all'interno delle foto sia lo stesso descritto nel testo. Eppure, è proprio nello scarto della rappresentazione del paesaggio che risiede in questo caso la definizione di iconotesto fotografico.²⁵³ A partire dalle prime pagine è possibile notare una distanza tra la descrizione di un paesaggio industriale e la rappresentazione di una *resistenza* della natura all'interno delle foto. Il paesaggio naturale convive, infatti, con le evidenze dell'umano, le quali non corrispondono alla presenza concreta e fisica dell'uomo, ma piuttosto alle rappresentazioni del suo passaggio: solo in due fotografie²⁵⁴ vediamo un uomo di spalle, lo stesso uomo, vestito nello stesso modo (verosimilmente Giorgio Falco); in tutte le altre immagini il corpo umano è totalmente assente, a richiamare un mondo post-apocalittico – che è l'inverno in uno stabilimento balneare – in cui tuttavia la sua azione è più che visibile: la luce artificiale, le costruzioni edilizie mostrate nei dettagli delle porte, dei muri, delle saracinesche, le automobili e i furgoni, tutto ciò punta a rappresentare da una parte l'ingerenza della costruzione dell'uomo ai danni della natura; dall'altra, però, rappresenta ugualmente una crisi tra l'uomo che distrugge e la natura che resiste. In qualche modo questa mescolanza tra naturale e artificiale presente nelle fotografie vive un attrito con le parole di Falco, che non sembra dar spazio alla sopravvivenza della Natura:

Ma in fondo gli uomini delle berline nere erano disinteressati al lusso immediato, aspiravano a qualcosa di ancora più grande pur vivendo spesso in condizioni che si potrebbero definire, se non una forma di ascetismo, almeno di privilegio frugale, e dopo aver siglato accordi che avrebbero rivoluzionato pezzi di nazione, si addormentavano innocenti con le bocche leggermente schiuse sui sedili posteriori [...]: pareva impossibile che gli uomini delle berline nere potessero nuocere al mondo.²⁵⁵

Gli uomini delle berline nere sono i protagonisti di questo processo, senza tregua e senza regole, di distruzione del paesaggio naturale e di costruzione del paesaggio artificiale che

²⁵³ Sulla questione delle relazioni tra paesaggio, rappresentazione dell'abitazione e iconotesto cfr. Angela Di Fazio, «Paesaggio come bene immobiliare». Topografie dell'abitare dal *photo* al *graphic novel*, *Studi Culturali*, fasc. 3, 2017, pp. 487-502.

²⁵⁴ G. Falco, S. Ragucci, *Condominio oltremare*, cit., pp. 52, 91.

²⁵⁵ Ivi, p. 17.

vediamo sulla costa romagnola: «hanno applaudito e guardato i primi arbusti sollevarsi, portavano con sé radici e terra; i cingolati hanno sollevato alberelli, e infine sono crollati i pini marittimi, venti, trenta metri di tronchi, una caduta lenta, gli uccelli hanno avuto il tempo di volare via smarriti»²⁵⁶. E poi ancora, lungo tutte le prime pagine, con uno stile ossessivamente enumerativo, viene elencato tutto il loro operato:

Sono arrivati nuovi mezzi meccanici, camion, ruspe, gru, hanno piallato la terra estesa quanto centinaia di campi da calcio. Quel lavoro avrebbe portato la costruzione della cittadella chimica: metano, gomma, concimi, azotati, acetilene. Non esisteva ancora nulla, solo le baracche degli operai, che accendevano i fuochi in mezzo ai detriti nelle pause invernali, mangiavano da contenitori di latta e bevevano vino direttamente dai bottiglioni. La terra di sabbia e acqua – abituata agli alberi, agli arbusti e all'erba – necessitava di un intrico di palafitte per reggere la struttura del petrolchimico. I battipali, con i loro magli pesanti, infliggevano i primi pilastri degli edifici nel terreno. Attendevano quell'opera soprattutto migliaia di tubi in un paesaggio lunare adatto al nascondino dei bambini.²⁵⁷

E continua così per qualche altra pagina fino al momento in cui il protagonista entra nella narrazione e lo sguardo soggettivo di chi in quel lido ci è vissuto sostituisce la narrazione oggettiva degli uomini delle berline nere. Il racconto interagisce con le immagini in modo più o meno consistente a seconda del luogo. Queste ultime sono genericamente posizionate in mezzo al testo oppure a tutta pagina accanto; in alcuni punti, invece, assistiamo a una carrellata di immagini che interrompono e dunque si sostituiscono al testo per alcune pagine consecutive. Ad esempio, una pagina che chiude un capitolo presenta un testo in cui l'amico del protagonista soprannominato Benz immagina un rilassante viaggio in pullman, mentre il protagonista, in chiusa, precisa: «Beh, avevo detto io, non sarà proprio così, ci vorranno mostrare un po' di case»²⁵⁸. Seguono a queste parole sedici pagine contenenti ciascuna un'immagine che rappresenta case intere oppure alcuni dettagli, dando dunque al lettore l'impressione visiva che quel *tour* edilizio cui allude il narratore sia stato in effetti immortalato. Interessante notare che tutte le porte sono chiuse o semichiusate, e che le saracinesche sono tutte completamente abbassate, a dimostrazione di una conclusione, dell'abbandono di quei luoghi, della fine dell'epopea. Così nota Angela Di Fazio, che definisce il testo *photonovel* proprio per la componente narrativo-sequenziale delle fotografie:

²⁵⁶ Ivi, p. 18.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Ivi, p. 64.

Se la categoria di *photo narrative*²⁵⁹ presuppone la grammatica della fotografia sequenziale, è perché il testo visivo non sia interrotto da commento: l'elemento di consequenzialità rispetto alla narrazione sarà dato allora da una retorica degli spazi vuoti. Lo scatto in serie delle unità abitative – porte chiuse, serrande calate: più che una negazione, la virtualità dello schermo – si lascia montare da Ragucci in una catena di senso, accostandosi così al fumetto come arte sequenziale, solo postulando la sottrazione di infiniti scatti gemelli, perseguendo la continuità nella discontinuità.²⁶⁰

Il legame tra testo e fotografie continua lungo tutto il volume e mostra una significativa mancanza di coordinazione, pur nella sua coerenza, proprio a ragione del fatto che le immagini mantengono una loro consequenzialità pur non volendo prendere in considerazione il testo. Vediamo più da vicino un brano del libro in cui, parlando della strada Romea, il narratore la definisce, secondo una statistica, la più pericolosa d'Italia, per poi dedicare una lunga digressione agli incidenti stradali avvenuti su quella strada. Qui la voce narrante rivolge grande attenzione ad alcune fotografie, che non sono affatto – e anche qui sta l'interesse – quelle scattate da Ragucci e incorporate nel volume:

Così capitava che almeno una volta alla settimana, l'edicolante esponesse nella civetta la fotografia ingigantita di una persona deceduta in un incidente stradale [...]. Nel corso degli anni, l'edicolante aveva esposto decine, centinaia di fotografie, un piccolo, personale camposanto condiviso con i cosiddetti villeggianti, i quali [...] restavano attoniti davanti alle civette mortuarie, soprattutto qualora la vittima dell'incidente stradale fosse un turista [...].

Mio padre aveva richiesto all'edicolante – per una trentina di estati più o meno lunghe, visto che durante gli anni della pensione i miei genitori si trasferivano al mare per tre mesi – le civette con le fotografie delle vittime degli incidenti stradali.²⁶¹

Raccogliere immagini di defunti sconosciuti, richiamando in parte il principio dell'atlante boltanskiano,²⁶² risulta un tentativo di tenere in vita una memoria personale, ovvero quella delle morti della SS Romea, e allo stesso tempo il recupero di una memoria collettiva, trent'anni di fotografie di persone normali, che rappresentavano una parte del nostro Paese:

Una lunga serie di fotografie che attraversano tre decenni di anonima esistenza italiana. Le civette sono in ordine cronologico a partire dagli anni Settanta del Novecento, le fotografie rappresentavano una ricognizione tra coloro che morivano negli incidenti

²⁵⁹ Di Fazio si rifà a Jan Baetens, Mieke Bleyen, *Photo Narrative, Sequential Photography, Photonovels*, in Marina Grishakova e Marie-Laure Ryan (ed.), *Intermediality and Storytelling*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2011, pp. 165-182.

²⁶⁰ A. Di Fazio, «“Paesaggio come bene immobiliare”...», cit., p. 495.

²⁶¹ G. Falco, S. Ragucci, *Condominio oltremare*, cit., p. 106.

²⁶² Faccio riferimento a *Les Enfants de Dijon* (1986), alla gigantesca installazione *Menschlich* (1994) e all'opera maggiormente meta-artistica e di conseguenza autobiografica *Les archives de Christian Boltanski 1965-1988* (1989).

stradali in una delle zone più turistiche d'Italia e quindi d'Europa; il taglio dei capelli, corti davanti e ai lati, più lunghi di dietro, come si usava a metà degli anni Ottanta...²⁶³

Falco prosegue con la descrizione delle acconciature poi dicendo che «le vittime erano ritratte nell'immagine della fototessera»²⁶⁴, dunque tutte uguali. Ne elenca insomma i dettagli, in una descrizione collettiva, che assimila tutti i defunti a una comune *facies* e mette in risalto l'attenzione ossessiva del padre nei confronti di queste immagini. Ci aspetteremmo, forse, un'immagine a raffigurare quest'atlante, eppure essa non è presente. La ragione è forse inscritta nel fatto che, se il narratore parla di una casa propria, di un'eredità lasciata da suo padre, di un'esperienza non solo personale ma anche profondamente intima, ebbene le fotografie scattate da Sabrina Ragucci, eliminando quasi completamente l'umano, rimandano invece a una realtà oggettiva, paesaggistica, naturale, *di tutti*. A questo punto è di rilievo menzionare il testo in calce a *Condominio oltremare*, a firma di Sabrina Ragucci,²⁶⁵ intitolato *4,7 km*, in cui la fotografa realizza una sorta di dichiarazione di intenti legata alle fotografie scattate sulla costa adriatica:

(L'oggetto che ci guarda.)

Esistono vari modi di agire con premeditazione: seminare le molliche di pane sul tragitto, costruire un film, una sequenza fotografica, trasformare la realtà; oppure cancellare consapevolmente le proprie tracce, vivere. In bilico tra le due possibilità, come qualunque cosa su cui valga la pena soffermarsi, reale e falsa al contempo, la personale descrizione di un luogo che ci riguarda può avere inizio.²⁶⁶

E ancora, Ragucci spiega cosa ha compiuto proprio negli scatti ai paesaggi abbandonati del litorale:

Non c'è oggetto tenuto in equilibrio dall'esterno (la siepe a protezione del giardino, l'abbandono – nel sole invernale – della casa al mare, che continua a esistere anche fuori dalla scena, estranea allo sguardo estivo del protagonista-proprietario) che non abbia influenza sull'esterno (su di noi) non ci costringa a un carotaggio: il mondo in se stesso non assomiglia a niente, è l'oggetto che ci guarda, *è il mondo che ci pensa*.²⁶⁷

²⁶³ G. Falco, S. Ragucci, *Condominio oltremare*, cit., p. 106.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ Segnalo che Sabrina Ragucci può essere considerata a tutti gli effetti un doppio talento, in quanto, oltreché fotografa, è anche scrittrice: nell'anno in cui è stato pubblicato *Flashover*, infatti, anche il suo romanzo *Il medesimo mondo* (2020) è uscito per Bollati Boringhieri ed è stato candidato al Premio Strega.

²⁶⁶ G. Falco, S. Ragucci, *Condominio oltremare*, cit., p. 162.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 163.

Come si legge, Ragucci richiama l'attenzione del lettore al ruolo del protagonista-proprietario, a ciò che egli guarda, o per meglio dire a ciò che *lo* guarda e che lo conduce a reazioni di recupero nell'archivio della memoria (personale e collettiva). Conservare le immagini e allo stesso tempo produrne altre sono due elementi che rispondono in maniera analoga a una tensione alla rappresentazione dei procedimenti e degli oggetti della memoria, tensione riscontrabile in sempre più iconotesti contemporanei, come vedremo a breve.

Ora preme invece analizzare un altro testo che vede Ragucci e Falco come autori e che può essere considerato, come l'altro, un iconotesto puramente fotografico, in quanto tutte le immagini presenti sono fotografie di Ragucci. *Flashover. Incendio a Venezia* (2020) racconta la storia dei cugini Enrico Carella e Massimiliano Marchetti (il «cugino padrone» e il «cugino dipendente») che incendiarono il teatro della Fenice a Venezia nel 1995 per motivi assicurativi. La prima immagine che vediamo, dopo le epigrafi, è una fotografia volutamente sfocata di un uomo con una maschera bianca sul viso che preme il pollice su quello che sembra un accendino, attivando il fuoco. È di fuoco e di teatro che il romanzo parlerà e subito la prima immagine vi allude: la maschera e la fiamma presenziano ancor prima del testo, o per meglio dire sono testo. Il romanzo si concentra sugli eventi e allo stesso tempo sulla maniera di raccontarli, attivando di frequente meccanismi metaletterari. Sin dalle prime pagine:

(Da qui in avanti rinunci al romanzo, ti concentri sui fatti, su ciò che racchiudono. Rifiuti di assegnare profondità a ciò che profondo non è. Niente psicologismi, meglio abbandonare i personaggi alla solitudine dei propri gesti; attenersi ai fatti, questo testo è un insieme frammentato di fatti, nulla esiste al di fuori di essi, sebbene possa capitare che un fatto sia un'immagine, e un'immagine sia un fatto, e un fatto sia una visione, e una visione sia un fatto. A questo fuoco interessa il mito, ma è come se sapesse il rischio di essere narrato all'interno della cornice veneziana: la cornice veneziana fagocita tutto, compreso il fuoco generato all'interno di essa. Questo fuoco è umile, si ciba della cronaca per diventare inclassificabile: né romanzo, né racconto, né saggio, né novella, né poesia. *Flashover*. I fatti, allora, entrare nei fatti, usare l'archivio per edificare una scrupolosa congettura, una concatenazione di ipotesi, supposizioni basate sempre sui fatti: come ogni buona fotografia insegna, l'unico modo per raccontare questa storia incendiaria, direbbe Lewis Baltz, è usare fatti reali, grazie ai quali è possibile costruire, pezzo dopo pezzo, realtà artificiali, che svelino verità, o meglio ancora, diresti, pezzetti di verità).²⁶⁸

²⁶⁸ Giorgio Falco, Sabrina Ragucci, *Flashover*, Torino, Einaudi, 2020, pp. 9–10. Cfr. Mario Barengi, *Giorgio Falco, Nicola Lagioia: i neristi*, “doppiozero”, 23 dicembre 2020: <https://www.doppiozero.com/materiali/giorgio-falco-nicola-lagioia-i-neristi>. Segnalo che lo scritto già citato «Il languorino», a firma ancora una volta di Sabrina Ragucci e Giorgio Falco, è a suo modo fototestuale (meta-foto-testuale), in quanto presenta a sua volta fotografie di un libro, per di più di *Flashover*.

Realtà e finzione sono costantemente mescolati e messi in discussione dal testo, in cui spesso si intromette il narratore con una serie di interventi non solo metaletterari ma in qualche modo aneddotici, digressivi, poco inerenti alla storia che sta raccontando. Se le immagini possono sembrare in un primo momento concordi con il testo – la fiamma e la maschera nella prima immagine, almeno, ci hanno dato un indizio di ciò – si avvertirà presto una sensazione opposta all'armonia: le immagini, infatti, provocano un effetto di straniamento. Si tratta di immagini tutte molto simili tra loro: il protagonista è Falco, raramente lo accompagna Ragucci. Le foto sono in parte a colori in parte in bianco e nero. Entrambi in ogni fotografia indossano una maschera, la stessa: bianca, sorridente, dagli occhi socchiusi. Ciò che importa, però, è la struttura delle immagini tra di loro e all'interno del testo. In un procedimento ampiamente metaletterario Falco parla con sé stesso (usando le parentesi per segnalare le pause) e si dice cosa fare in questo testo che *diventa* l'incendio, come già uno dei primi esempi può dimostrare:

(L'effetto dell'innesco, una piccola, iniziale combustione, nello spazio vuoto del cantiere, del teatro settecentesco. Da adesso in poi potremo andare avanti e indietro nel testo? Potremo prendere un'altra strada, e salvarci?)²⁶⁹

Le immagini sono quasi sempre concepite non da sole ma insieme ad altre. Si potrebbe quasi parlare di *stills*, in quanto le fotografie sono concepite in moto: le due fotografie a pagina 24 sono praticamente identiche se non fosse per un lembo della giacca mosso dal vento che allude quindi a un movimento tra un istante e l'altro dello scatto della macchina fotografica, così come le altre coppie o gruppi di fotografie²⁷⁰ posizionate in una sorta di *display* dove vige la relazione tra sequenzialità e simultaneità. L'esempio più rappresentativo è costituito dalle quattro pagine²⁷¹ in cui le fotografie ritraggono il nostro personaggio mascherato mentre gesticola, apparentemente a voler indicare le lettere dell'alfabeto con le dita.

²⁶⁹ Ivi, p. 24.

²⁷⁰ Ciò avviene nelle altre coppie alle pp. 44, 57, 87.

²⁷¹ G. Falco, S. Ragucci, *Flashover*, cit., pp. 158-161. L'immagine qui mostrata a titolo esemplificativo si trova a p. 158.



Figura 4. Fotografie di Sabrina Ragucci presenti in *Flashover* (2020) di Giorgio Falco e Sabrina Ragucci

Il testo che precede questa nutrita serie di immagini tutte somiglianti recita:

Questo vale anche per te. Il tuo corpo in rapporto ai gesti e a ciò che nascondono. Il tuo corpo è qualcosa di meno – e di più – del tuo semplice morire. Non è ancora tempo di scrivere a proposito del tuo volto mascherato. Concentriamoci sul resto. Muovi le braccia, le mani, le dita, per indicare suggerire, costruire qualcosa che non esiste. Gesticoli, trasformi il movimento in parole e gesti, i gesti in linguaggio. [...] La tua lingua è simile alla lingua usata dai sordomuti, dai monaci durante le ore di meditazione. [...] Il denaro si lega ai gesti e alle parole assenti. La novità, se esiste, è strutturare questo passaggio utilizzando forme di espressione popolare, trasformandole in forme del capitale.

È la lingua delle grida, insieme di segni gestuali, la lingua usata nel Novecento dagli agenti di cambio per ovviare al rumore e allo spazio che separa, all'impossibilità di comunicare. Chi ha inventato i gesti della Borsa di Milano?²⁷²

Il lettore gira la pagina e vede, in diciotto fotografie – io quasi le chiamerei diapositive – i gesti, dei sordomuti o della Borsa di Milano che siano, vede la lingua dei segni, in movimento e allo stesso tempo in stasi. Gira pagina, ne vede altre diciotto. E poi gira pagina, e il testo continua a parlare di gesti. L'immagine, a maggior ragione in tale sequenzialità data

²⁷² Ivi, pp. 156-157.

paradossalmente dalla simultaneità, novità assoluta a mio avviso dell'iconotesto contemporaneo, si fa integralmente testo. La crisi tra corpo e denaro occupa lo spazio di queste pagine attraverso il testo e le immagini a colori. Sebbene la descrizione non si manifesti così esplicitamente come in altri iconotesti, in realtà anche in *Flashover* il testo partecipa, allude alle immagini e, in qualche modo, se non le descrive quantomeno le interpreta:

L'invisibilità del denaro è iniziata tramite la connivenza del corpo. Gesticolare significa lavorare, qui c'è ancora il corpo al centro, poi non servirà gesticolare, basterà comunicare, non si sa bene cosa. All'inizio degli anni Novanta, avviene il passaggio definitivo dalla lingua che grida alle contrattazioni telematiche. La griglia che appare sullo schermo di un computer, per consentire un'immissione di dati controllata e strutturata, si definisce *maschera*. Il corpo dell'agente di cambio scompare, aumenta la propensione all'investimento del singolo, della massa dei singoli [...].²⁷³

L'evidenziazione data dal corsivo della parola *maschera* quasi vuole definire una parola straniera, inusata, ma anche calcare sulla sua presenza, non solo nell'immagine ma appunto anche nel testo. I due segni sono così reciprocamente innescati:

La maschera fa l'immagine, la maschera ha fatto l'immagine, la ripropone, e nel momento in cui diciamo, la maschera ha fatto l'immagine, ecco, la maschera ne fa subito un'altra, ne sta facendo un'altra: *la maschera è una strofa ricorrente*, un flusso di cassa, un respiro individuale e collettivo.

La maschera precede l'immagine, non soltanto fa l'immagine: fa l'immagine continuamente, e così la maschera è l'immagine, non riesce a essere immagine se prima non fa l'immagine. La maschera ha la tipica umiltà che appartiene all'umiltà del fare.²⁷⁴

Il testo prosegue per un'altra decina di capoversi in cui la reiterazione dei termini *maschera* e *volto* porta a un movimento nel ritmo del testo, movimento poi tematizzato, infine mostrato:

La maschera sorride, un mezzo sorriso impassibile, implacabile. Il mezzo sorriso della maschera non è l'immagine finita, è l'immagine ancora in potenza, in potenza grazie al movimento; il mezzo sorriso della maschera è il movimento che conduce, prima del teschio, all'immagine. Il volto diviene maschera, la maschera diviene immagine che mormora nel nuovo, duplice vuoto; il vuoto tra volto e maschera, il vuoto tra maschera e immagine.²⁷⁵

Maschera e immagine corrispondono a due facce dello stesso libro e in qualche modo corrispondono ai due personaggi protagonisti del romanzo. Non parlo dei due cugini quanto

²⁷³ Ivi, p. 162.

²⁷⁴ Ivi, p. 165.

²⁷⁵ Ivi, p. 166.

dei protagonisti dei due *testi*: da una parte c'è il cugino padrone protagonista del testo, dall'altra c'è l'uomo con la maschera protagonista delle fotografie. Così lo stesso Falco:

In *Flashover* ho usato la terza persona, a eccezione di quando parlavo di me e del personaggio mascherato: lì ho usato la seconda. È stata una scelta naturale perché il libro ha due protagonisti: il primo è il personaggio del testo, ovvero l'incendiario Enrico Carella (da me subito ribattezzato «il cugino padrone»); il secondo è il personaggio mascherato, che attraversa il libro grazie al lavoro visivo di Sabrina Ragucci. Ho impersonato questo essere senza nome, e il fatto di essere mascherato e in alcuni punti imparrucato ha permesso di scindermi, di guardare me stesso in maschera, di intercettare «l'impercettibile distanza tra volto e maschera», per arrivare all'inevitabile «invincibile teschio».²⁷⁶

L'autocitazione di Falco in questa intervista proviene dalla frase che precede una serie di quattro foto nelle quali le maschere diventano due,²⁷⁷ una a coprire il volto, come sempre, una a coprire le nudità del corpo. Questa doppiezza viene poco dopo disattesa, quando la penultima immagine presente nel libro è anche l'unica che presenta *solo* la maschera, senza volto, con una sorta di didascalia che la precede: «Il volto, quando finisce di essere maschera, diventa ciò che non è più. Il fuoco, quando finisce di essere fuoco, diventa le cose che ha bruciato»²⁷⁸. Di nuovo, la percezione è quella dello straniamento: dal testo dovremmo aspettarci che a sparire sia la maschera e invece la maschera è l'unica cosa che resta. Il corpo non c'è, il volto neppure, la fiamma tantomeno. Quest'ultima, che abbiamo visto all'inizio del volume nelle mani di un corpo e di un volto mascherato, poi di nuovo in mezzo al testo, sempre nella forma di un accendino con cui il personaggio mascherato vuole dare fuoco a un foglio di carta,²⁷⁹ torna alla fine, a concludere il volume, nell'aspetto di un sole, di una luce, nell'aspetto di pura energia, senza contesto né corpo, è «energia bruciata per mantenere viva questa immagine»²⁸⁰.

Condominio oltremare e *Flashover* sono due esempi di fototesti in cui le pur numerose immagini hanno una coerenza interna molto definita, essendo prodotte dalla stessa persona, verosimilmente con la stessa macchina fotografica, nello stesso luogo, con un soggetto simile (se non identico, come abbiamo visto nel caso di *Flashover*). Tuttavia, è necessario precisare che sono molti di più i testi in cui questo non avviene, in cui all'ibridazione di generi e forme corrisponde anche una mescolanza di criteri nell'inserimento delle immagini, il cui contenuto

²⁷⁶ Intervista di Giacomo Raccis a Giorgio Falco per la rubrica “Fuori dagli schemi” della rivista online “La Balena Bianca”: <https://www.labalenabianca.com/2021/03/01/fuori-dagli-schemi-7-giorgio-falco/>.

²⁷⁷ Solo un'altra volta, a p. 71, è presente il personaggio mascherato che porta un'altra maschera in mano.

²⁷⁸ G. Falco, S. Ragucci, *Flashover*, cit., p. 174.

²⁷⁹ Cfr. *ivi*, p. 51.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 190. L'immagine si trova a p. 191.

è a sua volta ibridato. Dove tutto è in un *in-between* tra *fiction* e *non-fiction*, tra ritratto finzionale e biografia, tra *reportage* di viaggio e invenzione, i testi e le immagini convivono in una matassa di generi e temi che è difficile sbrogliare. Il montaggio di diversi tipi di immagine qui corrisponde a un grado superiore di intersezione. Gianluigi Simonetti parla di *ibridazione a circuito esterno* e *ibridazione a circuito interno*. La prima si divide in due elementi:

Prestiti rilevanti coinvolgono l'ambito della musica e (soprattutto) quello dell'immagine, all'interno di una volontà performativa che sembra accomunare parecchi dei romanzieri più esemplari degli ultimi vent'anni. [...] Altrettanto spiccato è in questa fase il ricorso a forme varie di integrazione figurale: l'inserimento nel corpo del testo di foto, disegni e immagini – proprio come il ricorso alla musica – risponde a una tendenza a “implementare” e in qualche modo rinforzare la parola scritta che si è molto diffusa nel corso degli anni Zero.²⁸¹

Interessante notare che anche Simonetti, come Cometa con l'idea di *omologia strutturale*, sottolinea che spesso «l'influenza della cultura audiovisiva si sente [...] più forte là dove non si vede, cioè quando non affiora alla superficie del testo, ma agisce preliminarmente, nel disegno stesso dell'opera»²⁸². Invece, l'*ibridazione a circuito interno*, secondo Simonetti, «da un lato riguarda i rapporti del romanzo con alcuni suoi specifici sottogeneri (soprattutto di consumo), dall'altro coinvolge il dialogo con scritture non finzionali, dallo statuto letterario incerto»²⁸³.

L'ibridazione dei generi – saggio, romanzo, biografia, autobiografia – e l'ibridazione delle immagini, quindi, confluiscono in un'ulteriore ibridazione dei due media espressivi, la cui ricezione va tenuta in gran conto per poter analizzare al meglio il nostro oggetto di ricerca. In questo senso, mi sembra di poter dire che il reperimento di documenti e la presentazione di essi in un testo percorrono entrambi i circuiti della contaminazione, ovvero il testo e l'immagine da una parte, la finzione e la verità dall'altra. Volendo dar conto subito di questa duplice contaminazione, mi preme menzionare tre esempi di autori cimentatisi in un'operazione iconotestuale, quali Giorgio Vasta e Ramak Fazel con *Absolutely Nothing* (2016); Davide Orecchio con *Città distrutte. Sei biografie infedeli* (2018); Francesco Pecoraro con *Lo stradone* (2019).

I Travel Books della casa editrice Quodlibet in collaborazione con Humboldt, in particolare il romanzo *Absolutely nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, sono stati oggetto di numerosi

²⁸¹ Giancarlo Alfano, Francesco de Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia. I: Forme, poetiche, questioni*, Roma, Carocci, 2018, p. 344.

²⁸² Ivi, p. 345.

²⁸³ *Ibidem*.

studi.²⁸⁴ Avviciniamoci dunque a quest'ultimo testo. Innanzitutto, è bene concentrarsi sulla copertina, che mostra due nomi, Giorgio Vasta e Ramak Fazel, collocati sullo stesso piano gerarchico, già segno di una collaborazione tra fotografo e scrittore che non imporrebbe una subordinazione l'uno all'altro: il libro è stato composto da entrambi. Un elemento, tuttavia, allontana il testo da una ricezione totalmente veritiera: la presenza delle foto di Giovanna Silva, peraltro in notevole quantità, senza che Giovanna Silva venga menzionata in copertina. Nel momento in cui si apre, si sfoglia e si legge *Absolutely Nothing* si immagina che la parte scritta sia ad opera di Giorgio Vasta mentre la parte fotografica sia integralmente ad opera di Ramak Fazel. Invece, solo le foto a colori alla fine del testo sono di Fazel, come dice il controfrontespizio. Se da una parte è amara consuetudine non inserire il nome dell'autore delle fotografie in copertina, d'altra parte inserirne solo uno implica una ricezione alterata, poiché il lettore penserà che tutte le fotografie siano scattate da Fazel. Il ruolo dell'autore nell'iconotesto è estremamente rilevante poiché è la chiave di lettura di quanto un'opera letteraria risulti sempre più di frequente un prodotto di più mani. Come se fossimo di fronte a un film, il libro risente in qualche modo, come ha sostenuto anche Filippo Pennacchio, di una doppia operazione: da una parte gli autori sono molteplici, e portano il testo verso un'ottica transmediale; dall'altra la portata autoriale eccede a discapito del contesto di produzione.²⁸⁵ Oltre alla triplice autorialità (Vasta, Silva, Fazel), la presenza di alcune strisce dei celebri Peanuts porta tale questione a un ulteriore grado di complessità. Infatti, queste ultime rappresentano un'altra componente per così dire iconotestuale, appearing cinque volte²⁸⁶ nel romanzo accanto alle immagini fotografiche. E dunque è necessario porsi la domanda: chi è in questo caso l'autore delle immagini? Non è più né Giovanna Silva né Ramak Fazel, si tratta forse di Schulz? O di chi ha raccolto e scelto le immagini da inserire in quel luogo piuttosto che in un altro? È chiaro che l'opera qui mette in rilievo una questione di natura autoriale, eppure il problema risiede altresì nella ricezione. Infatti, la presenza del fumetto impone al lettore di posare il suo sguardo ancora più a lungo poiché è portato a

²⁸⁴ Cfr. Maria Rizzarelli, «Raccontare e coltivare il deserto: *Absolutely Nothing* di Giorgio Vasta e Ramak Fazel», *Arabeschi*, n. 10, luglio-dicembre 2017; Giuliana Benvenuti, *Il ritratto ambientato tra letteratura e fotografia*, in Lorenzo Donghi, Elisa Enrile, Giorgia Ghersi (a cura di), *A mezzogiorno termini. Forme della contaminazione dal XX secolo*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 109-122; G. Carrara, *Storie a vista*, cit., in particolare 7.2.; Corinne Pontillo, *Schermi in viaggio: interferenze dei dispositivi "sociovisuali" nella narrazione de I destini generali di Guido Mazzoni e di Absolutely Nothing di Giorgio Vasta e Ramak Fazel*, in Beniamino Della Gala, Lavinia Torti (a cura di), *Pixel. Letteratura e media digitali*, Modena, Mucchi, 2021. Della collana Travel Books fanno parte anche: Dino Baldi, Marina Ballo Charmet, *Oracoli, santuari e altri prodigi*, 2013; Vincenzo Latronico, Armin Linke, *Narciso nelle colonie*, 2013; Matteo Campagnoli, Stefano Graziani, *Dispacci dai Caraibi*, 2014; Claudio Giunta, Giovanna Silva, *Tutta la solitudine che meritate*, 2014.

²⁸⁵ Cfr. Filippo Pennacchio, *Eccessi d'autore: retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano; Udine, Mimesis, 2020.

²⁸⁶ Ovvero alle pp. 41, 79, 130, 163, 246. L'ultima vignetta costituisce, in realtà, l'ultima pagina e anche l'ultimo capitolo (il *Ventitré*).

leggere la vignetta. Questo elemento è fondamentale perché da un punto di vista cognitivo rivela la necessità da parte nostra di inserire all'interno delle retoriche di analisi dell'iconotesto le retoriche degli oggetti all'interno delle immagini. Le immagini sono diverse l'una dall'altra, così come i testi.²⁸⁷ A questo si aggiunge il fatto che i tre autori sono anche personaggi, e ciò crea una ulteriore sovrapposizione di ruoli all'interno del romanzo, che risponde non solo a un'ibridazione testuale e di genere, ma anche di *agency*. La presenza di altre informazioni nel romanzo, quali l'elenco dei luoghi in cui Vasta, Fazel e Silva hanno pernottato lungo tutto il viaggio, o la carta geografica che occupa le ultime due facciate del libro e in cui si vedono alcune città degli Stati Uniti d'America e il tracciato del percorso effettuato dai viaggiatori-narratori, ci riporta alla questione di fondo che ci accompagna da molte pagine, ovvero la distinzione tra diversi supporti e immagini. La carta geografica è, infatti, ricordiamo, un esempio di iconotesto nella definizione di Cometa, ma anche di Louvel,²⁸⁸ in quanto immagine dotata di legenda, ovvero di testo. *Absolutely nothing* è, così, un iconotesto in cui le immagini presentano testi e immagini, le didascalie accompagnano le fotografie e allo stesso tempo le *occupano*. Nota Maria Rizzarelli:

il dispositivo diegetico, quel dispositivo in cui la voce narrante di Vasta dà un ordine e un senso agli scatti dei suoi accompagnatori, costituisce una *mise en abyme* del macrodispositivo iconotestuale del territorio percorso dai tre viaggiatori, che ad essi si offre invitando ad una lettura analoga a quella a cui è sottoposto il lettore. Le immagini, i quadri, le panoramiche, le inquadrature dello spazio sconfinato come dei luoghi chiusi, il cui senso a volte sfugge, lanciano una sfida ermeneutica al lettore/visitatore che può ricorrere alle didascalie costituite dai cartelli, dalle insegne, dagli avvisi ai viaggiatori che puntellano strade, case, strani musei e inquietanti ed enigmatici luoghi abbandonati.²⁸⁹

È così che il lettore, come si diceva, si ritrova non solo a leggere il testo accanto alle immagini ma anche quello *dentro* le immagini. Un testo che fa un uso analogo delle immagini, e che avremmo potuto collocare nel genere della *biofiction* ma che invece inseriamo in questa categoria ibrida, è *Città distrutte* di Davide Orecchio.²⁹⁰ Non perché il testo non sia effettivamente una *biofiction* (il sottotitolo *Sei biografie infedeli* parla chiaro a questo proposito). Dice lo stesso Orecchio che queste biografie sono ritratti che partono da fatti reali e che si spostano verso una componente finzionale: «I ritratti si basano su fonti edite, materiali d'archivio, fatti documentati, ma li rispettano fino a un limite preciso, varcato il quale il lettore

²⁸⁷ Vasta distingue anche tipograficamente il racconto del passato dal racconto del presente, usando il *font* di due dimensioni diverse.

²⁸⁸ Liliane Louvel, Karen Jacobs, Laurence Petit (ed.), *Poetics of the iconotext*, Farnham; Burlington, Ashgate, 2011.

²⁸⁹ M. Rizzarelli, «Raccontare e coltivare il deserto...», cit., p. 192.

²⁹⁰ È in effetti già stato considerato nella categoria della *biofiction* da Riccardo Castellana, in Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, pp. 185 sgg.

è testimone di un tradimento: la ricostruzione saggistica cede il passo all'invenzione»²⁹¹. *Città distrutte* si pone così «all'incrocio di molte vie – il saggio storico e il *récit de vie*, la precisione archivistica e il pathos romanzesco, la speculazione filosofica e il lirismo – che la biografia struttura in maniera coerente e unitaria», come ci dice Marco Mongelli, che aggiunge: «Attraverso un'istanza narrativa molto ambigua e l'uso rischioso ma consapevole dei documenti storici e della creazione letteraria, *Città distrutte* riesce a produrre una riflessione sulla storia recente, italiana ma non solo»²⁹². In questa alternanza tra storia individuale e storia collettiva (ossia: tra micro e macrostoria), le immagini hanno uno statuto molto particolare in quanto, prima ancora di essere immagini, sono documenti: si tratta sì, di qualche fotografia, ma in misura più rilevante di riproduzioni fotografiche di testi, mappe, illustrazioni.

Nella biografia intitolata *Un esilio (1980-1984)* l'autore inserisce due immagini, una accanto all'altra nella facciata (88-89), a prima vista piuttosto simili. Nella pagina di sinistra vediamo una litografia che rappresenta un uomo che cammina su un prato su uno scorcio marino (oceanico, ci dice il testo); nella pagina di destra è invece riprodotta una fotografia, in cui in primo piano si può vedere una distesa di ortensie che danno su due montagne che aprono, di nuovo, all'oceano. Anche in questo caso, la certezza che siano ortensie è data dal testo. Le parole che accompagnano le immagini in questo caso fungono da didascalia, sebbene vengano inserite non con intenti documentari ma ancor più finzionali, a mio avviso, di quanto già il testo non suggerisca. Del biografato si racconta questo:

Torna a Mosca dove sviene (in ordine cronologico): al banco dei pegni (crolla dinanzi al lastrone insieme allo specchio ereditato dalla madre che voleva pignorare e non s'accorge di sdraiarsi su frammenti di vetro *mentre sogna di camminare su un prato che sormonta l'oceano*), all'Arbat dove ispezionava scenari per un nuovo soggetto e risvegliandosi trova sulla lingua l'odore di una traccia d'asfalto, in un ristorante tra amici che lascia esterrefatti tuffando il viso nella zuppa (e immaginando abissi, e grotte dove nascondersi), al Goskino dove si era recato dopo una settimana di tormenti per chiedere udienza e anche protestare ma lo sguardo gli diventa rosso e poi si chiude (riprende il sentiero già sognato sotto l'azzurro del cielo, *ai suoi piedi un cespuglio di ortensie, davanti a lui l'acqua sconfinata*).²⁹³

Le frasi che ho sottolineato in corsivo descrivono le immagini che il lettore ha la possibilità di vedere e di conseguenza hanno nel testo una funzione didascalica. Tuttavia, e qui ci

²⁹¹ Cfr. il blog dell'autore: <https://davideorecchio.it/cittadistrutte-3/>.

²⁹² Marco Mongelli, «La biofiction italiana iper-contemporanea», *Narrativa italiana degli anni Duemila: cartografie e percorsi*, numero monografico di *Narrativa* a cura di Giuseppe Carrara e Roberto Lapia, 41, 2019, pp. 105-113: 112-113. Cfr. dello stesso autore «Le biofictions di Davide Orecchio tra Danilo Kiš e Pierre Michon», *Nuova corrente*, 162, anno LXV, luglio-dicembre 2018, pp. 105-115; la tesi di dottorato: *Narrer une vie, dire la vérité : la biofiction contemporaine*, sostenuta presso l'Università di Bologna e l'Université Paris-Sorbonne Nouvelle nel 2019.

²⁹³ Davide Orecchio, *Città distrutte. Sei biografie infedeli*, Milano, Il Saggiatore, 2018, pp. 88-89, corsivi miei.

interessa precisare questo discorso per porre l'attenzione su uno scarto rispetto ad altre immagini presenti nel testo, le immagini non sono essenziali al funzionamento del testo: il montaggio, secondo la tassonomia proposta da Carrara, è additivo, nel senso che lo scopo di queste due immagini non è quello di sostituzione ma di aggiunta, e infatti le frasi presenti a indicare le immagini non sono propriamente deittiche, ovvero non alludono alla presenza di un'immagine nel testo. E allo stesso tempo, non portano il lettore a rendersi conto che quello di cui sta parlando il narratore è un testo. Quando un narratore, ad esempio, dice al lettore «guardate quest'immagine», o anche semplicemente si riferisce alla presenza di un'immagine, quello che fa è innanzitutto presentarsi metaletterariamente al lettore come voce narrante, entra nel testo, e soprattutto sollecita l'attenzione del lettore sul fatto che lui è *in* un testo, un testo in cui ci sono immagini, che non vanno ignorate, vanno invece guardate con attenzione seguendo le informazioni recepite dalla parte verbale. È quello che fa Orecchio nella biografia successiva *Episodi della vita di Pietro Migliorisi (1915-2001)* e in quella ancora successiva dedicata a *Betta Rauch (1941-1955)*. L'incipit della prima già mette in luce un aspetto essenziale della produzione di Orecchio, ovvero il montaggio di materiali piuttosto eterogenei:

Quando racconterò Pietro Migliorisi? Me lo domando da molto mentre accumulo materiali, fonti edite e inedite, primarie e secondarie e annuso l'epoca come se un architetto ne custodisse gli aromi. Il passato è solo carta? Oggetti impolverati? Bombe inesplose? Camposanti?²⁹⁴

La ricostruzione di biografie reali e immaginarie allo stesso tempo – *biografie infedeli* – prevede il recupero di molti materiali, non solo visuali. Anzi, va specificato che in tutto il libro il vero e proprio recupero da una narrazione precedente riguarda maggiormente il testo che non le immagini. Soprattutto nel caso della biografia di Migliorisi la maggior parte delle citazioni è di natura testuale. Tuttavia, a un certo punto Orecchio decide di sostituire la riproduzione tipografica con la riproduzione fotografica. Sostanzialmente, fotografa il testo invece di ricopiarlo. Questa scelta è dettata dalla volontà di Orecchio di mostrare un documento reale, di dare prova dell'archivio raccolto precedentemente per la ricerca in corso sulla vita di Migliorisi. Quell'immagine, o per meglio dire quel testo riprodotto ha dunque un valore documentario. Ciò che ci interessa, e che sarà possibile verificare successivamente anche con la produzione letteraria di Filippo Tuena,²⁹⁵ è l'utilizzo di elementi documentari per la scrittura biofinzionale. In questo caso l'immagine si sostituisce a tutti gli effetti al testo in quanto è essa stessa testo. Le immagini continuano la parola e sarebbe quindi totalmente

²⁹⁴ Ivi, p. 121.

²⁹⁵ Cfr. *infra*, 9.4.

impossibile rinunciarvi, a dimostrazione dell'evoluzione dell'iconotestualità in una prospettiva in cui scarto e fusione sono sullo stesso piano. Di fronte a quest'opera, infatti, Carrara parlerebbe forse di un montaggio suppletivo in cui l'immagine rimpiazza il testo (paradossalmente, *essendo* testo). Se come ha suggerito Nerlich l'iconotesto è un libro in cui testo e immagine collaborano alla costruzione di senso, qui sembra esserci un ulteriore passaggio poiché la coesione si dà a livello del significante, non solo del significato. Ovvero, questo montaggio non costruisce un *tiers pictural*, un elemento ulteriore che si trova al di fuori dei due segni,²⁹⁶ ma rimane ancorato alla doppia presenza di testo e immagine, escluso uno dei quali sarebbe impossibile decrittare il senso dell'opera. L'uso di questi elementi documentari non è tuttavia sistematicamente esplicito, anzi, guardando le pagine immediatamente successive, ci si rende rapidamente conto che le altre due immagini presenti nell'altra facciata rispondono a un altro criterio di montaggio, ovvero esse alludono a quanto è scritto, ma non lo sostituiscono, danno invece ulteriori informazioni. La descrizione di un ristorante è seguita dal biglietto da visita del ristorante stesso, la descrizione di un processo giudiziario è seguito da illeggibili appunti dello stesso, e così via, a dimostrazione del fatto, ancora una volta, che il montaggio non è solo di due elementi diversi, ovvero di testo e immagine, ma anche di diversi tipi di testi, citazioni vere e proprie messe tra virgolette, poesie, scritti vari, testimonianze.

Testi-in-testi, pagine-in-pagine: questo sembra essere, insomma, il presente dell'iconotesto italiano. Le immagini sono prima di tutto documenti in queste opere a cavallo tra il saggio e il romanzo, tra la storia e la finzione, tra la memoria e l'invenzione. E se abbiamo detto finora che le fotografie non sono mera rappresentazione della realtà, in questo caso la loro riproduzione sta a significare la volontà di mostrare che quanto viene raccontato è vero, e che dunque l'immagine ne è la prova. Tuttavia, è un procedimento niente affatto sistematico quello di Orecchio, che appena dopo cita, ricopiando quindi, un'altra poesia. Senz'altro potrebbe dipendere dal fatto che alcuni dei testi sono recuperati da documenti e altri da una bibliografia primaria,²⁹⁷ eppure, nell'ultima parte, il testo riportato nell'immagine e il testo ricopiato si alternano, a sancire una totale emancipazione dal legame con il testo

²⁹⁶ Cfr. L. Louvel, *Le tiers pictural*, cit. La questione è stata affrontata *infra*, 1.2.

²⁹⁷ Orecchio nella nota alla fine della biografia scrive: «I testi riportati nelle immagini e i periodi tra virgolette («») sono tratti dai manoscritti, dalle poesie, dalle lettere e dagli articoli di Oretta Bongarzone» (D. Orecchio, *Città distrutte*, cit., p. 206).

tradizionalmente inteso: esso ora può essere riprodotto in immagine e letto da quel supporto, anche se scritto a penna.²⁹⁸

In coda a questa carrellata di proposte, occorre menzionare un ultimo esempio: *Lo stradone* (2019) di Francesco Pecoraro, romanzo in cui il protagonista senza nome racconta in prima persona la propria storia intrecciandola a quella dell'ambiente che lo circonda, in particolare lo stradone – situato in una Roma contemporanea – su cui è stato edificato il palazzo in cui abita. Nel romanzo sono presenti nove immagini, che provengono tutte da supporti diversi. Vediamo una carta della Città di Dio rappresentata dal Nolli nel 1874, come leggiamo dal testo; un disegno tecnico che spiega la struttura e il funzionamento della fornace Hoffmann, anche questa descritta ampiamente dal narratore; appunti dell'autore stesso, di cui si riconosce il tratto in quanto doppio talento e illustratore, nonché autore del disegno che appare sulla copertina.²⁹⁹ Poi un paio di immagini fotografiche, di cui una più esplicitamente connessa al testo, l'altra più allusiva. Infine, opere d'arte: una delle rappresentazioni pittoriche del concetto di *Città ideale* (fine XV sec.) di un anonimo fiorentino, conservato al Walters Art Museum di Baltimora e un manifesto «dove tra le torri cementizie spunta un pugno chiuso, proletario e bolscevico, ma ormai rabbonito, disinnescato in conflitti con ferrovie ad alta velocità, e gasdotti sotterranei, in lotte per la casa in sé giuste, ma come slombate, indebolite da una sottaciuta assenza di ideologia oppositiva, quindi da un consenso strisciante»³⁰⁰. La descrizione precede l'immagine e la indica, allo stesso modo l'immagine illustra, accompagna il testo. Se ci troviamo di fronte a un caso decisamente diverso dai due fototesti di Falco e Ragucci, la presenza di queste immagini è significativa proprio perché dimostra una tendenza che vuole l'immagine nel testo come sua visualizzazione. Le immagini appena descritte, come le altre presenti nel testo (il disegno di un cranio di profilo e la riproduzione in bianco e nero di un particolare di un mosaico del XIII secolo attribuito a Coppo di Marcovaldo, conservato nel Battistero di Firenze),³⁰¹ come d'altra parte le uniche due presenti nell'opera iconotestuale precedente *La vita in tempo di pace* (2013), sono tutte attinenti al testo e allo stesso tempo il testo vi allude sempre, più o meno precisamente. Come ne *La vita in tempo di pace*, così nello *Stradone*, inoltre, le immagini presenti sono di natura artistica e/o architettonica. A proposito

²⁹⁸ Segnalo anche che tutte le immagini che troviamo nel testo sono presenti nel blog di Davide Orecchio, in un procedimento di passaggio dal web alla stampa sempre più frequente nella letteratura contemporanea. Isotta Piazza ha parlato in questo senso di «spazio mediale», cfr. Isotta Piazza, *Lo spazio mediale: generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Franco Cesati, 2018; Sara Martin, Isotta Piazza (a cura di), *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, Firenze, Franco Cesati, 2019.

²⁹⁹ E si veda l'opera *Queste e altre preistorie*, Firenze, Le Lettere, 2008, in cui appaiono alcuni suoi disegni accanto ai suoi testi. Cfr. Isotta Piazza, «Forme ibride (web/volume) e i paradigmi della modernità: il caso Pecoraro», *Griseldaonline*, vol. 19, fasc. 1, gennaio 2020, pp. 107-117.

³⁰⁰ Francesco Pecoraro, *Lo stradone*, Roma, Ponte alle Grazie, 2019, p. 306.

³⁰¹ Ivi, pp. 327, 419.

del penultimo romanzo Carrara sostiene infatti che «inserite durante un discorso del narratore sulla costruzione del Firth of Forth Bridge, le due foto sostituiscono in parte la descrizione: utilizzando il supporto fotografico Pecoraro può non soffermarsi a lungo a descrivere il ponte e concentrarsi sull'aspetto che più lo interessa: quello storico»³⁰². È forse necessario precisare, quindi, che gli iconotesti più contemporanei non presentano sempre la caratteristica con cui Montandon nel 1990 aveva definito l'iconotesto, ovvero un'indissolubilità di testo e immagine in cui entrambi cooperano alla produzione di senso. Per meglio dire, l'inscindibilità dei due segni è comunque data ma si presenta in maniera eterogenea. Da una parte, per esempio, secondo la modalità vista pocanzi con Orecchio per cui la comprensione del testo verrebbe meno senza l'immagine in quanto è essa stessa a essere testo (seppur riprodotto in una fotografia); dall'altra, ci sono testi in cui anche una sola immagine può mutare radicalmente la produzione di senso (penso allo *Spazio finito* di Tommaso Pincio dove la foto della cascata su cui è costruita la casa dei fratelli Wright prima che essa sia costruita cambia completamente il senso del racconto),³⁰³ altri, invece, in cui il testo e le immagini creano un sistema totalmente simbiotico per cui nessuno dei due resisterebbe senza l'altro (è il caso a mio avviso delle opere di Falco e Ragucci, in particolare, mi sembra di poter dire, *Condominio Oltremare*). Un testo come *Lo stradone*, invece, a mio avviso si serve delle immagini con una funzione ancora tradizionale, ancora illustrativa. Eppure, la ripresa di questa funzione è un sintomo da indagare nella letteratura contemporanea, in quanto può avere a sua volta un importante valore semantico, in particolare nel rapporto con il testo, come si vedrà nella seconda parte di questo lavoro.

Tra tutte le modalità di integrazione iconografica, queste sono a mio avviso le più significative in quanto accennano a una forma che è forse possibile intercettare e inserire sotto un termine comune, quello della forma metafigurativa. Ciò che unisce tutti i testi che analizzerò nella seconda parte e più approfonditamente nella terza, è un'unità di forma: tutti i testi presentano immagini e testi all'interno delle stesse immagini, creando una *mise en abyme* letteraria e visuale che accresce il principio di insubordinazione tra testo e immagine caratteristico dell'iconotesto contemporaneo. È possibile constatare che sotto la forma di metafiguratività può raggrupparsi tutta una serie di testi italiani e internazionali i quali, pur mantenendo peculiarità e caratteristiche proprie dell'autore e del genere letterario, possono essere accomunati dalla presenza di un certo tipo di immagine, che provoca nel percorso di lettura una rottura ancora più significativa che negli altri iconotesti e una profondità dello sguardo

³⁰² G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 70.

³⁰³ Cfr. Lavinia Torti, «Tommaso Pincio, Parte nella letteratura. Tra iconotesti, *ekphrasis* e scrittura visiva», *Griseldaonline*, vol. V., 18, agosto 2019, pp. 149-167.

tale ad anticipare un'espansione narrativa del testo. L'inserimento di un'immagine *a* in un'immagine *b*, che sia testo nella foto, quadro nella foto, foto nella foto, moltiplica i piani di visione/lettura prima da un punto di vista cognitivo poi interpretativo, rendendo l'esperienza percettiva reticolare e complessa. Se già negli iconotesti il rapporto tra testo e immagine aveva provocato un conflitto e una doppiezza di contenuti, in questo caso il doppio si fa multiplo e lo sguardo supera la barriera della cornice, del quadro, recependo il prodotto del montaggio come fosse un ipertesto. Nel prossimo capitolo ci muoveremo dunque al fine di configurare un tipo particolare di iconotesto, che presenta alcuni elementi quali: il ritaglio dell'immagine, ovvero la presenza del dettaglio; la *mise en abyme*, ovvero l'inserimento di immagini e testi all'interno delle immagini stesse; la predominanza dell'uso del montaggio, con il quale si intende sia la costruzione dei testi a partire dal riuso di altri testi, sia il montaggio strutturale della parte visuale con la parte verbale; infine, la tendenza alla costruzione di un atlante warburghiano, che sia individuale o collettivo, che sia solo formale o anche votato a un intento storiografico.

**SECONDA PARTE. DOPPIA ESPOSIZIONE: LA RIPRODUZIONE E
L'*EKPHRASIS***

Capitolo 5. L'atlante *nel* libro

5.1. Strategie metafigurative

Se finora abbiamo ricostruito lo stato dell'arte e cercato di ripercorrere la storia e i tipi dell'iconotesto nel Novecento fino ad arrivare ai giorni nostri, ora, come anticipato, ci muoveremo verso la proposta teorica di una categoria, che è quella dell'iconotesto metafigurativo. Con questa definizione vorrei intendere un iconotesto in cui le immagini e i testi non solo partecipano del senso dell'opera ma hanno, entrambi, una componente a loro volta metapittorica/metafotografica e metatestuale. Le immagini, infatti, in molti degli iconotesti che andremo ad analizzare, contengono altre immagini o altri testi: in parte, esse sono riproduzioni fotografiche di opere d'arte; in altri casi, la scelta di adottare lo strumento della fotografia di un testo anziché della citazione letteraria manifesta una tendenza decisamente contemporanea che va incontro alle esigenze dei nuovi media.

Partiamo da una questione di metodo. La ragione per cui propongo il termine metafigurativo per descrivere questa categoria nasce dalla definizione che Mitchell dà della parola *metapicture*:

Le *metapicture* non sono particolarmente rare. Si presentano ogniqualvolta un'immagine appare all'interno di un'altra, o una *picture* presenta una scena intesa a raffigurare qualcosa (*scene of depiction*) o la comparsa di un'immagine, come quando in un film vediamo un dipinto su una parete, o un set televisivo si presenta come uno degli elementi usati sul set di una trasmissione televisiva. Non è necessario che il medium stesso sia duplicato (per esempio, dipinti che rappresentano dipinti o fotografie che rappresentano fotografie): un *medium* può annidarsi in un altro, come quando il vitello d'oro appare dentro un dipinto a olio, o un'ombra si proietta su un disegno.

Esiste anche un modo attraverso cui una qualsiasi *picture* può diventare una *metapicture*, ogniqualvolta, cioè, che è impiegata come dispositivo per riflettere sulla natura delle *picture*. [...] La *metapicture*, pertanto, potrebbe essere considerata come una forma di ipericono realizzata visivamente, immaginativamente o materialmente.³⁰⁴

Mitchell in *Picture Theory* precisa che il termine può essere usato per due tipologie di immagini, le *pictures-within-pictures*: immagini dentro le immagini, e le *pictures-about-pictures*, immagini a proposito di immagini, aggiungendo che da parte dell'immagine è insita una presa di

³⁰⁴ W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, cit., pp. 75-76. Nel suo trattato *Iconology*, Mitchell definisce *hypericons* o *picture* teoretiche le metafore verbali e discorsive «che spesso emergono nei testi filosofici come analogie illustrative [...] che danno alle immagini un ruolo centrale nei modelli della mente, della percezione e della memoria» (ivi, p. 76). Rispetto al termine *metapicture* cfr. M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., pp. 31 sgg.

coscienza sul suo essere *picture*, una *self-knowledge*.³⁰⁵ Filippo Secchieri allo stesso modo sottolinea l'intrinseca tautologia dell'immagine, in particolare di quella fotografica (un'«oltranza tautologica della fotografia»):

la fotografia e il testo scritto non fanno che dire se stessi, l'autenticità della loro mediatezza. Non c'è soggetto esterno in grado di occultarne la referenzialità spuria ed ulteriore, discriminante e prerogativa dell'universo finzionale. La finzione segnica di una cosa è una modalità esistentiva – un *come*, piuttosto che un *cosa* – bilicata tra l'essere e il non-essere, partecipe di entrambi ma non quantificabile secondo parametri predefiniti.³⁰⁶

È evidente che la traduzione del termine *metapicture* sarebbe efficace per la nostra categorizzazione, tuttavia, la definizione *iconotesto metapittorico* definirebbe solo la presenza di immagini pittoriche all'interno di altri dipinti, mentre le immagini cui facciamo riferimento in questa sede sono anche fotografiche e, molto spesso, metafotografiche. Per questa ragione ci sembra plausibile usare il termine metafigurativo in quanto racchiude il concetto di metapittorico e di metafotografico che incontreremo nelle nostre analisi testuali: immagini che contengono altre immagini; immagini che dichiarano il loro essere immagini. Non solo: come abbiamo già visto per esempio nel caso di *Città distrutte* di Davide Orecchio, ma anche in *Nadja*, o per esempio come può vedersi in maniera massiccia in *Roland Barthes par Roland Barthes*, si tratta altresì di un inserimento di testi nelle immagini, ovvero le immagini riprodotte sono anche locandine, cartoline, ulteriori riproduzioni di pagine. I testi non sono più solo stampati sulla pagina, ma sono riprodotti in un'immagine. Un esempio emblematico potrebbe essere quello degli epigrammi fotografici di Bertolt Brecht in *L'abito della guerra* (1955), uno dei primi fototesti, sottoposto poi a censure, opera capitale, e non solo nell'ambito della tipologia testuale che stiamo esaminando. Brecht, in questo «atlante fotografico della guerra»³⁰⁷, ritaglia e raccoglie fotografie e brani di giornale, li compone e poi

³⁰⁵ Mitchell sostiene che la *metapicture* è «l'immagine che rappresenta sé stessa, creando un cerchio referenziale o *mise en abyme*. [...] genericamente autoreferenziale; esemplifica il tipo di quadro che rappresenta i quadri come classe, i quadri sui quadri (cfr. il genere dello studio, l'atelier, la galleria, il museo, il gabinetto del collezionista). [...] infine, implica un'autoreferenzialità discorsiva o contestuale; la sua riflessività dipende dal suo inserimento in una riflessione sulla natura della rappresentazione visiva. [...] Ogni immagine che viene utilizzata per riflettere sulla natura delle immagini è una *metapicture*» (W.J.T. Mitchell, *Picture theory*, cit., pp. 56-57).

³⁰⁶ Filippo Secchieri, *Due regioni del figurale*, in A. Dolfi, *Letteratura & fotografia 1*, cit., pp. 33-61: 53. Anche Anna Dolfi, nella *Premessa* al primo volume di *Letteratura e fotografia*, sostiene: «La condizione autoriflessiva che accompagna spesso in fotografia la scelta dei soggetti (quasi repertoriati), e lo stesso inserimento nel quadro esterno dell'io (insomma qualcosa di equivalente alla funzione dell'autoritratto in pittura, seppure in forma più schermata e pudica), paiono inscrivere anche la fotografia nelle arti capaci di metalinguaggio, farne qualcosa che può dialogare non solo col *punctum* e con l'aura, ma con la stessa precarietà del mezzo espressivo» (ivi, p. 15).

³⁰⁷ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Les éditions de Minuit, 2009, p. 30.

li riproduce, attraverso operazioni di montaggio e «smontaggio», che portano il lettore a concepire l'opera come un'unità. Sebbene si tratti di tre supporti diversi (l'immagine fotografica, il testo riprodotto nell'immagine, il testo stampato nella pagina), il lettore sarà chiamato a leggere le immagini come un unicum, prima simultaneo sulla pagina e sulla facciata, poi consequenziale, sfogliando le pagine:

Il carattere documentario [...] dell'*Abicò della guerra* pone il lettore dinanzi alla necessità imprescindibile di leggere i singoli fotoepigrammi come parte costitutiva di un insieme, in cui è essenziale non soltanto il rapporto intrinseco che intercorre tra epigramma e immagine, ma anche tra i singoli epigrammi e le singole immagini, che estrinsecano appieno la loro potenzialità semantica solo nel momento in cui le si contestualizza all'interno di un [...] ciclo epico di grande portata. [...] le immagini – che talvolta rappresentano soggetti e scenari all'apparenza disparati, anche se poi in realtà comunque in qualche modo riconducibili alla tematica della guerra – sono accomunate tutte quante dalla loro provenienza e natura; si tratta infatti senza eccezione alcuna di ritagli di giornale, riproduzioni di immagini già stampate e pubblicate altrove, che vengono estrapolate da un contesto originario e riutilizzate ad arte da Brecht, con un reimpiego guidato da una sapiente tecnica di montaggio.³⁰⁸

Se questo procedimento di montaggio e *mise en abyme* di immagini e testi è resistito fino ad oggi, va detto che esso è allo stesso tempo piuttosto antico, e ha cambiato funzionalità e scopi nel corso dei secoli. A partire dall'inserimento di un'opera d'arte figurativa in un'altra, quella che Victor Stoichita ha chiamato *l'instauration du tableau*, l'"invenzione" del quadro secondo la traduzione italiana, la metapittura si palesa, simultaneamente o singolarmente, nei dipinti: la presenza di quadri all'interno di altri quadri, come nei numerosi e celebri *Cabinets d'amateur*; la riproduzione di dispositivi della visione come finestre, specchi e – ancor più chiaramente metapittoriche – cornici; la rappresentazione del pittore all'interno della scena dipinta, secondo diverse modalità.

Stoichita definisce le immagini che parlano di sé secondo una prospettiva, similmente a Secchieri e a Mitchell, di sdoppiamento. La *picture-about-picture* di Mitchell diventa così una *image dédoublée* (immagine raddoppiata). È immagine e allo stesso tempo il suo doppio: «sono veri e propri "oggetti teorici", immagini il cui tema è l'*immagine*»³⁰⁹. L'immagine, nel momento

³⁰⁸ Francesca Tucci, «L'arte di leggere le immagini». *L'Abicò della guerra di Bertolt Brecht*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti*, cit., pp. 225-251: 227-228.

³⁰⁹ Victor Ieronim Stoichita, *L'invenzione del quadro*, trad. di Benedetta Sforza, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 15. Nella stessa direzione di Stoichita va il catalogo di una mostra che si tenne al Museo di Belle Arti di Dijon dal dicembre 1982 al febbraio 1983, intitolata *La peinture dans la peinture*, a cura di Pierre Georget e Anne-Marie Lecoq, Paris, Biro, 1987. Un celebre *cabinet d'amateur* è anche il libro che da questo prende il titolo *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau* (1979) di Georges Perec. Non sarà oggetto del nostro studio in quanto non presenta immagini materiali ma è senz'altro degno di nota per le sue componenti ecfrastiche e di montaggio,

in cui ne contiene un'altra o in cui presenta una cornice o un dispositivo che la intenda come tale, diventa prima di tutto tautologica: la cornice dice che quell'opera è finzione, che si tratta di un quadro, appunto. È il contesto di esposizione che gioca un ruolo fondamentale:

Lo spazio del "Cabinet" si oppone al mondo come il quadro, grazie alla propria cornice, si oppone a tutto ciò che è non-quadro. La funzione separatrice della cornice è così doppiata dalla coscienza della collezione di essere un insieme, coscienza che funziona come "super-cornice". All'interno della "super-cornice", spazio della collezione, viene a formarsi tra quadro e quadro una rete di relazioni che d'ora in poi definirò *contestuali*.³¹⁰

È dunque il *cabinet*, la stanza, che fa da cornice a ognuno dei quadri e all'insieme della collezione. Ricordiamo che spesso i *cabinets* raccoglievano opere d'arte di epoche molto differenti tra loro e con soggetti anche molto in conflitto. Per questa ragione Stoichita parla di una *contextualisation* ma anche di una *intertextualisation*:³¹¹ non vi è solo la cornice che rappresenta il contesto di esposizione,³¹² ma anche la presenza degli altri quadri che consente – o obbliga – lo spettatore ad attuare un'azione comparativa di fronte al quadro.³¹³ Ciò che avviene di fronte a un quadro-cabinet è una visione simultanea di più dipinti, che Stoichita definisce «lettura intertestuale»:

Deve essere l'osservatore a sviluppare, via via, una tecnica combinatoria, a stabilire collegamenti e correlazioni. Dopo essersi sbloccato una prima volta, il movimento non si arresterà più. La lettura intertestuale si sostituisce alla lettura lineare. Il quadro, che in un primo momento appare come un mosaico di citazioni, si raggruppa e si riorganizza. Esistono, naturalmente, svariate possibilità di segnalare la necessità di un arresto, l'ineluttabilità di un raggruppamento. Si tratta di segnali che per l'occhio moderno sono appena percettibili, ma che per l'occhio dello spettatore originario, come si ha ragione di ritenere, erano del tutto sufficienti.³¹⁴

come d'altra parte altri testi dello scrittore francese, primo tra tutti *La vie mode d'emploi* (1978). Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., pp. 51 sgg., dove l'autore analizza l'opera dello scrittore francese in comparazione con la biofiction *Jusep Torres Campalans* di Max Aub, peraltro iconotestuale, che però non prenderemo in esame in questa sede in quanto le immagini presenti all'interno dell'opera non corrispondono del tutto agli elementi che vorremmo definire nella nostra tassonomia.

³¹⁰ V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, cit., p. 111.

³¹¹ Ivi, p. 117.

³¹² Interessante notare anche la differenza applicata da Stoichita tra la finestra o la porta e la cornice. Mentre le prime due rappresentano la genesi dell'opera, in quanto si tratta di uno scorcio, dell'*inquadratura* che risveglia l'attenzione dello sguardo dell'artista e lo porta a comporre poi la visione, la cornice dipinta dice dell'opera la sua tautologia per eccellenza, ossia che essa è un'opera: «mentre la cornice della finestra o della porta rivela il *contesto* della genesi dell'opera, la rappresentazione della "cornice" o della "bordura", secondo i termini allora in uso, rende immagine una porzione del contesto *espositivo* dell'opera» (ivi, p. 65).

³¹³ Elio Grazioli dedica gran spazio alla forma-quadro del *cabinet d'amateur*, cfr. Elio Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Milano, Johan & Levi, 2012, p. 19.

³¹⁴ V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, cit., p. 120.

La tecnica combinatoria, la capacità di creare una rete di relazioni tra un'opera e l'altra, è così richiesta dall'occhio che deve cercare comparazioni. Se l'occhio moderno, dice Stoichita, non riesce più a cogliere i segnali di questi indizi tra dipinti, è necessario dunque cambiare contemporaneamente il *display* e le opere al suo interno, affinché l'occhio odierno possa riconoscere una rete possibile di connessioni. Ciò succede nelle contemporanee forme-atlante e in particolare in quei «quadri-catalogo»³¹⁵ di oggetti o esperienze, o ancora rappresentazioni di sé, che trovano una loro rappresentazione, ad esempio, in alcuni social network (Instagram, Pinterest, etc.). Si tratterebbe, secondo Felix Thürlemann, di una *hyperimage*,³¹⁶ ovvero di una composizione di «immagini multiple *in praesentia*, immagini che vengono disposte l'una accanto all'altra nello stesso ambito spaziale». È attraverso la comparazione che «l'individualità della singola opera viene aumentata; alcuni attributi divengono visibili e non lo sarebbero stati in una presentazione isolata dell'opera. La ricezione di una *hyperimage* è necessariamente un processo dinamico perché richiede una costante alternanza tra la percezione individuale e quella comparativa. [...] Questa ricezione dinamica che alterna le parti e il tutto ha un effetto ulteriore che può essere definito il *principio della distanziazione*»³¹⁷.

Trovandoci ad analizzare questo genere di iper-immagine, sarà opportuno dimostrare che in questi casi si assiste a una crisi tra le forme fototestuali proposte da Cometa. Ricapitolando, abbiamo visto che il fototesto può assumere diverse forme, spesso suscettibili di ibridazione,

³¹⁵ Ivi, p. 112.

³¹⁶ Thürlemann parla in effetti di una composizione molto simile a quella dell'atlante, sia per quanto riguarda le opere del collezionismo come i *cabinets d'amateur*, poi di critica e di ricostruzione storica (da Warburg a Malraux) infine per quanto riguarda le proposte di montaggio e *mise en abyme* artistica (di cui adduce gli esempi di Picasso e di Tillmans, ma se ne potrebbero fare molti altri).

³¹⁷ Cito: «Con i continui progressi di oggi, entrambi i termini ipertesto e iperimmagine sembrano obsoleti. Tuttavia, mantengo qui il termine *iperimmagine* per due motivi. Non è in uso altrove, e con il prefisso iper-designa l'aspetto della gerarchizzazione che è cruciale per la pratica dell'immagine in esame: un'iperimmagine consiste di immagini autonome che sono assemblate in un nuovo complesso di immagini e quindi generano un significato che non può essere inteso come semplice aggiunta. Le iperimmagini, come le immagini da cui sono composte, sono esse stesse unità significanti a pieno titolo e, come i loro blocchi di costruzione, possono essere analizzate come strutture di significato ed esaminate per le regole del loro assemblaggio. Il termine iperimmagine designa l'interazione di più immagini *in praesentia*, immagini che si dispongono una accanto all'altra nella stessa area di spazio. Ma ogni immagine [...] è anche sempre collegata da uno spettatore a un numero variabile di immagini *in absentia*, includendo immagini che sono state viste in precedenza così come schemi di oggetti nel mondo naturale che lo spettatore ha salvato nella memoria con un'impressione variabilmente forte. [...] ciò che è nell'iperimmagine è sempre già temporalmente sovrapposto, ma disposto spazialmente» (Felix Thürlemann, *More than one picture: an art history of the hyperimage*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2019, pp. 1-2). Liliane Louvel nel già citato saggio sul *tiers pictural* mette in relazione il libro e l'opera figurativa proprio nel segno di un comune *cabinet d'amateur*: «Sappiamo anche che l'idioma della fotografia, con il suo sviluppatore, l'inquadratura, la sovraesposizione e il negativo, riappare nel discorso critico. Un vasto campo di esplorazione, dunque, quello dello studio, dello studio dell'amante delle immagini e del laboratorio del pittore-poeta, dove anche il libro diventa uno studio» (L. Louvel, *Le tiers pictural...*, cit., p. 110).

ovvero la forma-emblema, composta da *inscriptio, pictura, subscriptio*, cioè testo, immagine e didascalia; la forma-illustrazione, in cui l'immagine accompagna il testo con funzione illustrativa; la forma-atlante, dove immagine e testo sono arbitrariamente combinati in uno spazio comune. Oltretutto su una contaminazione delle diverse forme, questa suddivisione si basa anche su una storiografia del fototesto, infatti Cometa sostiene che la forma-illustrazione è la più tradizionale ma ha subito interessanti sviluppi nel Novecento, la forma-emblema è costante della fototestualità novecentesca, mentre la forma-atlante «finirà per prevalere nelle generazioni che sono cresciute all'ombra dell'ipertesto»³¹⁸. Se questo è vero, mi sembra di poter dire che gli iconotesti metafigurativi si collocano cronologicamente e testualmente in una zona intermedia, tra le prime due forme, più propriamente novecentesche, e la forma-atlante, più contemporanea e soprattutto proiettata nel mondo dell'ipertesto digitale.

In particolare, la mia ipotesi è che la possibile intersezione tra forma-illustrazione e forma-atlante negli iconotesti si realizzi quando la forma è quella di un oggetto-libro, con l'abituale impaginazione che prevede l'inserimento delle fotografie in mezzo al testo, mentre il contenuto delle stesse immagini è costituito da altre immagini e altri testi, il che porterebbe il lettore-spettatore a interpretare il dispositivo secondo le modalità che Cometa invece attribuisce all'atlante: lo sguardo diretto verso più immagini, a discapito della lettura consequenziale del testo scritto, o ancora, una lettura dei testi *all'interno* delle immagini, che dunque impone alcuni interrogativi sul dispositivo che il lettore ha di fronte (si tratta di un dispositivo visuale o letterario?)³¹⁹: si potrebbe così parlare di *voyure*, adottando il termine coniato da Louvel per indicare l'intersezione tra lettura e visione.³²⁰ Le caratteristiche di questa categoria, infatti, non solo sono individuabili in diverse letterature oltre quella italiana, ma inoltre esse rispondono a dinamiche propriamente artistiche. È possibile individuare in questo tipo di iconotesti quattro elementi, appartenenti al campo semantico – e dunque alla sfera metodologica – sia delle arti visive che della letteratura:

- 1) il montaggio;
- 2) la *mise en abyme*;

³¹⁸ Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 95.

³¹⁹ D'altra parte, A. J. Blatt, parlando di *narrative photograph*, sostiene che «tutte le fotografie sono naturalmente fototestuali»: e allora ancor di più le fotografie lo saranno se contengono effettivamente testo (Ari J. Blatt, «Phototextuality: photography, fiction, criticism», *Visual Studies*, vol. 24, fasc. 2, 2009, p. 116).

³²⁰ L. Louvel, *Le tiers pictural...*, cit., p. 241. Orig.: «Sovrapposta alle visioni, questa visione lettrice/leggibile produce una modalità del visivo che tende al visibile (accoppiato all'invisibile), una "voyure" tra visione e lettura. [...] L'immagine diventerebbe l'illusione del testo. È il testo, lui, che inganna l'occhio, che ci fa credere di vedere un'immagine. L'immagine inganna il senso, la lettera, l'udito; perturba il testo. Essa è infatti in un rapporto di illusione con il testo».

- 3) il dettaglio;
- 4) una particolare forma di *ekphrasis*.

Naturalmente, alcuni di questi elementi sono spesso presenti in altri tipi di iconotesti, come abbiamo visto nel capitolo precedente. Abbiamo infatti già constatato con Carrara che il montaggio e l'*ekphrasis* sono due elementi riconducibili alla forma iconotestuale sin dai prodromi.³²¹ Tuttavia, la frequenza di tali elementi è particolarmente collegata a due punti di rilievo a mio avviso. Il primo riguarda la contaminazione di testo e immagine all'interno delle stesse immagini, ovvero una preponderanza di iconotesti-in-iconotesti; il secondo si concentrerà sulla *funzione warburghiana* delle immagini.³²² Infatti, se la forma-atlante di cui parla Cometa è riconducibile per tradizione al *Mnemosyne Bilderatlas* dello storico dell'arte tedesco, è possibile individuare in questa forma ibrida tra forma-emblema e forma-atlante già gli elementi del montaggio, della *mise en abyme* e del dettaglio, oltreché dello spostamento combinatorio delle immagini da una tavola all'altra, presenti nell'opera capitale di Warburg. È necessaria, però, una precisazione. Al netto del montaggio – presente naturalmente qualora il testo e l'immagine siano appunto composti insieme –, non sempre è possibile individuare tutti gli elementi in un'opera e, mentre alcuni testi sono più chiaramente riconducibili all'atlante warburghiano, altri hanno solo alcuni elementi che lo richiamano, elementi che pure mostrano una tendenza della letteratura contemporanea per così dire occidentale a servirsi di categorie proprie della visualità. Il montaggio, la *mise en abyme*, il dettaglio sono infatti, come abbiamo detto, strategie retoriche della letteratura e allo stesso tempo strumenti morfologici della visualità, con la quale intendo l'arte figurativa ma anche il cinema e la fotografia. È per questa ragione che le suddette categorie, che derivano direttamente dall'atlante di Warburg ma che subiscono man mano nel tempo alcuni mutamenti di natura formale oltreché, per così dire, ontologica, nei nostri iconotesti sono spesso di natura sia testuale che visuale e dunque presentano in maniera più o meno inedita un'*omologia strutturale*. Dovremo chiederci nelle prossime pagine, dunque, come testo e immagine si assomiglino nella morfologia e in che modo le strategie retoriche interagiscano tra loro pur appartenendo a un diverso supporto.

³²¹ Carrara ha individuato il montaggio e l'*ekphrasis* come *strutture*, punto di partenza metodologico per l'analisi del fototesto, cfr. G. Carrara, *Storie a vista*, cit.

³²² Segnalo che prima di me la studiosa Beatrice Seligardi ha applicato le categorie warburghiane al cinema e in particolare allo sguardo cinematografico femminile in Beatrice Seligardi, *Ellissi dello sguardo: Pathosformeln dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura*, Milano, Morellini, 2018.

Un'altra precisazione si rivela d'obbligo. Quanto si vuole dimostrare in questa sede non è l'influenza dell'opera di Aby Warburg nell'iconotesto italiano contemporaneo, neppure una corrispondenza di intenti. La migrazione delle immagini (*Bildwanderung*) e l'ambizione di Warburg di mostrarne le sopravvivenze (*Nachleben*) nella storia dell'arte dall'antichità alla modernità non vengono certamente soddisfatte dalle opere prese in esame, eppure, in alcuni casi è possibile verificare una similarità nelle intenzioni: è infatti la memoria che assume un ruolo chiave nella rappresentazione di alcuni testi, che si tratti di memoria autobiografica o collettiva. Molte di queste opere ci mostrano che le immagini che vediamo nel presente hanno spesso un passato e proprio perché prelevate da archivi visuali preesistenti possono essere esposte e possono rappresentare metapittoricamente (e nel caso degli iconotesti anche metaletterariamente) la memoria. Il testo, dal canto suo, ha un'intenzione – comune all'immagine – di prelievo e composizione, poi ancora di esposizione di un archivio. La sua relazione con l'immagine si vedrà successivamente configurata in una particolare forma di *ekphrasis*, in cui verrà meno, paradossalmente, il carattere descrittivo e subentrerà, data la presenza dell'immagine, ancora una volta quello metafigurativo e metapoietico, dunque ermeneutico della parola. Oltre all'*ekphrasis*, come abbiamo già detto, sarà interessante verificare in che modo il testo si sviluppi intorno, a lato, parallelamente all'immagine. Prima di tutto sarà però necessario ripercorrere gli studi sulla presenza di questi elementi nel *Mnemosyne Bilderatlas* di Warburg, in modo da applicarli in un secondo momento all'esperienza iconotestuale italiana e internazionale.

5.2. *Dal Bilderatlas Mnemosyne all'ipertesto*

Aby Warburg si imbarcò nel progetto del *Bilderatlas Mnemosyne* nel 1927, ma non riuscì mai a completarlo a causa della sua morte sopraggiunta nel 1929. Si trattava di un dispositivo composto, all'ultimo stato di elaborazione, da 63 tavole di legno dallo sfondo nero, su cui erano disposte quasi mille immagini, tra fotografie, illustrazioni, copie di manoscritti e incisioni. Sebbene i collaboratori di Warburg, in particolare Fritz Saxl, avessero spinto per la pubblicazione il prima possibile dopo la morte, l'avvento del partito nazionalsocialista in Germania e il conseguente trasferimento dell'Istituto Warburg da Amburgo a Londra li portarono ad abbandonare il progetto. Solo nel 1994 venne pubblicata a Vienna "Daedalus",

la versione incompiuta che conosciamo e che comprende 63 pannelli: i primi tre presentano le lettere A, B, C e i successivi sono siglati dalle cifre 1 a 79, pur presentando lacune.³²³

Lo storico dell'arte e filosofo francese Georges Didi-Huberman, uno dei maggiori studiosi dell'opera di Warburg, in particolare in *L'immagine survivante* (2002) e in *Atlas ou le gai savoir inquiet* (2011) ha compiuto un complesso percorso nel pensiero dell'autore, individuando elementi di vicinanza con alcune opere contemporanee. *Mnemosyne* «si presenta fundamentalmente come una “memoria di immagini” resa possibile da un'arte della memoria, tanto antica quanto le immagini stesse»³²⁴. Si tratta di un «apparecchio per vedere il tempo» che

Si basa sull'intuizione primordiale che una ridistribuzione regolata, una nuova presentazione o un riassetto problematizzato dei materiali accumulati in trent'anni di ricerca erudita erano in grado, agli occhi di Warburg, di consegnare una fecondità euristica passata inosservata fino ad allora, un vero rinnovamento del suo “spazio di pensiero”, del suo intero *Denkraum*.³²⁵

Molte sono le definizioni, ma quella più interessante da cui parte lo stesso Didi-Huberman è la seguente: «Prima di tutto *Mnemosyne* è un dispositivo fotografico»³²⁶. Non si dimentichi, infatti, che con la fotografia, secondo la concezione di Sontag che abbiamo già visto precedentemente, nasce la possibilità di collezionare, inventariare, raccogliere e in qualche modo conservare, rendere tutto immortale:

L'inventario è cominciato nel 1839 e da allora è stato fotografato quasi tutto, o almeno così pare. [...] Insegnandoci un nuovo codice visivo, le fotografie alterano e ampliano le nostre nozioni di ciò che val la pena guardare e di ciò che abbiamo il diritto di osservare. Sono una grammatica e, cosa ancor più importante, un'etica della visione. Infine la conseguenza più grandiosa della fotografia è che ci dà la sensazione di poter avere in testa il mondo intero, come antologia di immagini. Collezionare fotografie è collezionare il mondo.³²⁷

È proprio nelle potenzialità della fotografia che si iscrive il lavoro di Warburg. Nei suoi movimenti, l'ultimo era in qualche modo il più fecondo: Warburg raccoglieva le immagini, le componeva sulla tavola, infine fotografava la tavola, creando così un'ulteriore immagine da aggiungere alla collezione. Ci dice Didi-Huberman che in un primo momento le immagini

³²³ Cfr. Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di Monica Centanni, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

³²⁴ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Les éditions de Minuit, 2011, p. 194.

³²⁵ Ivi, p. 255.

³²⁶ Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. di Alessandro Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 416.

³²⁷ S. Sontag, *Sulla fotografia...*, cit., p. 3.

venivano «incollate su grandi cartoni neri, raggruppate per temi e regolarmente disposte le une accanto alle altre, bordo a bordo [...]». Ma la forma definitiva fu trovata quando Saxl e Warburg utilizzarono grandi pannelli di legno coperti da teli di lino nero [...] su cui potevano disporre le fotografie fissandole con piccoli fermagli facili da maneggiare»³²⁸. Il fatto che esse non fossero incollate bensì *fermate* – temporaneamente – con dei fermagli ne consentiva lo spostamento, rendendo di fatto l'opera ancor più «ipotetica»³²⁹ (ed è curioso, a ben vedere, che Didi-Huberman parli di «forma definitiva» quando in realtà la scelta dei due storici dell'arte è proprio quella di lasciare l'opera in-definita). Entrando subito nel vivo del discorso circa la disposizione delle tavole, Didi-Huberman usa una definizione piuttosto convincente, ovvero «fare quadro con fotografie»:

L'atlante warburghiano fa soprattutto «quadro» nel senso *combinatorio* – una «serie di serie», come ha ben detto Michel Foucault – poiché crea un insieme di immagini che mette, successivamente, in rapporto le une con le altre. [...] Le immagini di uno stesso insieme fotografate alla stessa scala producono un effetto di carte da gioco sparse sul tavolo. Certe tavole invece sembrano rovesciare un'accumulazione caotica di immagini a loro volta «accumulanti». I raggruppamenti possono essere formali (cerchio, sfera) o gestuali (morte, lamento). Una stessa immagine può smontarsi nella frammentazione iterata dei propri dettagli. Uno stesso luogo può essere esplorato sistematicamente da cima a fondo, e per così dire, in *travelling* [...]. Le foto possono essere utilizzate più volte da una tavola all'altra, in più formati o in diverse inquadrature.³³⁰

Non si tratta, dunque, solo dell'inserimento di una immagine in un'altra, ma soprattutto di una continua alternanza tra insieme e particolare, tra spostamento e ripetizione:

contrastanti dell'insieme (statua) e del suo particolare (motivo dello zoccolo); *mise en abyme* delle fotografie (oggetti d'arte) e delle fotografie di fotografie (libri d'arte mostrati nei loro stessi effetti di montaggio); violenze imposte alla scala (l'Arco di Costantino accanto a una Gemma augustea presentata come della stessa dimensione); rovesciamenti dell'ordine spaziale (una veduta aerea immediatamente accanto a una veduta sotterranea). Anacronismi, infine (Giorgione accanto a Manet, una medaglia antica accostata a un francobollo), addirittura montaggi volontari di livelli contraddittori della realtà (la *Messa di Bolsena* di Raffaello accanto a un'istantanea di Pio XI).³³¹

³²⁸ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., pp. 416-417.

³²⁹ Ivi, p. 416.

³³⁰ Ivi, p. 419.

³³¹ I seguenti esempi corrispondono alle tavv. 4 e 5; 7; 8; 55, 77, 79.



Figura 5. Riproduzioni di alcune tavole di Mnemosyne di Aby Warburg

Georges Didi-Huberman ha notato, peraltro, che le immagini scelte da Warburg al fine di costruire delle *Pathosformeln* sono talvolta esse stesse delle *metapictures*, per come intende questa parola Mitchell quando dice che le immagini sono in grado di parlare di sé in quanto tali. Parlando della Cappella Sassetti:

La tavola di Mnemosyne, quindi, fa atto – interpretativo – di montaggio disponendo, sullo schermo nero, vari riferimenti visivi organizzati o in polarità o in sequenze di dettagli-«fotogrammi». Contemporaneamente, essa prende atto – sia pure parzialmente – che la cappella si presenta anch’essa come un’arte della memoria, come un gigantesco album dispiegato sui muri della chiesa fiorentina, uno spazio di montaggio iconografico e temporale.³³²

La Cappella Sassetti è anch’essa uno spazio di montaggio in cui il Ghirlandaio smonta e rimonta la memoria. Le immagini così posizionate, la presenza di intervalli (*Zwischenraum*), lo spostamento combinatorio, la ripetizione della stessa immagine con la presenza del dettaglio e la focalizzazione su un tema, sono tutte strategie che mirano a rappresentare quella che Didi-Huberman chiama «la funzione memorativa delle immagini». Le immagini si trovano a rappresentare non tanto le immagini del passato, quanto le resistenze di queste immagini nel

³³² G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 447.

presente, i lasciti, le sopravvivenze nella cultura (*Nachleben*)³³³ e le forme del pathos. Solo attraverso il montaggio è possibile mostrare «come agiscono le immagini»³³⁴, e questo montaggio deve prevedere un continuo mutarsi, perché la fissità della fotografia soccomberà di fronte al movimento delle tavole e degli elementi su ciascuna tavola: per Philippe-Alain Michaud l'atlante è *en mouvement*, mentre per Giorgio Agamben «le singole immagini vanno piuttosto considerate come fotogrammi di un film che come realtà autonome»³³⁵. Il movimento delle immagini è dato dallo spostamento e dalla ripetizione, a loro volta concepiti tramite la capacità di Warburg di *déplacer le regard*, rendendo di fatto visibile e immediato ciò che non lo sarebbe se esse fossero prese singolarmente. Ragione per cui non si tratta di quadri fissi bensì «*proliféranti*»³³⁶, non solo per la grande quantità di materiale iconografico ma anche per tale capacità di continua ricollocazione. Non si tratta di un ordinamento di un fatto compiuto, però allo stesso tempo non si tratta neppure di un «*bric à brac*»³³⁷, dice Georges Didi-Huberman. Per questo motivo è necessario distinguere la composizione dell'atlante di Warburg dal *bricolage*, procedimento ermeneutico che Lévi-Strauss aveva assimilato, nell'attività artistica, ai *collages* surrealisti,³³⁸ che pure, come abbiamo già visto, sono largamente basati sul montaggio di immagini a fini dissacranti e di straniamento. Così

³³³ Un'altra nozione propriamente warburghiana è quella di *Pathosformeln*, forme del pathos. Esse «possono essere definite in almeno due modi (convergenti): a) come repertorio di forme per esprimere il movimento e le passioni, messo a punto dagli artisti antichi, tramandato e ripreso nel Rinascimento; b) come classificazione delle formule usate nella tradizione figurativa europea; classificazione operata dagli storici dell'arte (in particolare, da Warburg) allo scopo d'intendere il meccanismo di quella tradizione» (Salvatore Settis, «Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria», *Engramma*, fasc. 100, ottobre 2012). Rispetto all'analisi di una corrispondenza dell'atlante warburghiano con il cinema, si veda anche la proposta di Antonio Somaini che compara le formule di pathos di Ejzenštejn e le *Pathosformeln* di Warburg, cfr. Antonio Somaini, *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011. Sulla questione della morfologia dell'immagine e su *Mnemosyne* cfr. anche Andrea Pinotti, *Memorie del neutro morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis, 2001.

³³⁴ G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit., p. 264.

³³⁵ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, suivi de Aby Warburg, *Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo, 1923 et Projets de voyage en Amérique, 1927*, édité par Georges Didi-Huberman Paris, Éditions Macula, 2012, pp. 45-52; Giorgio Agamben, *Note sul gesto in Mezzogiorno senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 45-53: 49.

³³⁶ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 426.

³³⁷ Ivi, p. 436.

³³⁸ Riassumendo molto, l'antropologo francese opera una distinzione tra la figura dell'*ingénieur*, che si procura gli strumenti per costruire ciò che ha già in progetto di realizzare, e il *bricoleur*, che si ingegna per costruire qualcosa a partire di ciò che già ha. E così: «La moda intermittente dei *collages*, nata allorché l'artigianato agonizzava, potrebbe, dal canto suo, non essere altro che una trasposizione del *bricolage* sul terreno dei fini contemplativi» (Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, trad. di Paolo Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 42). Sulla presenza del *collage* in letteratura cfr. Gérard Dessons, *Dérive du collage en théorie de la littérature*, Bertrand Rougé (dir.), *Montages / collages*, actes du second colloque du CICADA, 5, 6, 7 décembre 1991, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1993, pp. 15-24; Jean-Marc Lachaud (dir.), *Collages, montages, assemblages au XXe siècle. 1. L'art du choc; 2. Le fragment à l'oeuvre*, Paris, l'Harmattan, 2018. Anche se in realtà Louis Aragon, nella sua raccolta di saggi (iconotestuale) *Les collages* dedica un capitolo intero a vari esempi di *collages* nel romanzo e nel film, cosa ben diversa dalla citazione, come precisa lui stesso (cfr. *Collages dans le roman et dans le film*, in Louis Aragon, *Les collages*, Paris, Hermann, 1965, pp. 123-124).

Antonio Somaini affronta alcune questioni centrali circa il montaggio a partire dalla genealogia dell'uso del termine:

Ripreso dal lessico della meccanica e dallo spazio della fabbrica, il termine *montage* viene impiegato già alla fine degli anni '10 da esponenti del dadaismo berlinese come Georg Grosz, John Heartfield e Raoul Hausmann per designare i “fotomontaggi” con cui mettono in scena il disordine di una cultura ridotta in frantumi dalla catastrofe della prima guerra mondiale; negli stessi anni, il regista Lev Kulešov individua nel *montaž* la forma compositiva che distingue il cinema dal teatro, dalla pittura e dalla musica, e lo apparenta invece con il mondo delle macchine e dell'elettricità. [...] La tecnica del fotomontaggio, concepita come evoluzione del procedimento del *collage* che era già stato sperimentato da Picasso e Braque all'inizio degli anni '10, viene utilizzata in termini diversi dai costruttivisti russi, dagli artisti vicini al Bauhaus e dai surrealisti. Di volta in volta, il fotomontaggio si impone come nuovo strumento di comunicazione e propaganda, come forma di rappresentazione con cui restituire l'intensità e la frammentazione dell'esperienza nella metropoli moderna, o come sintomo del senso di disorientamento che regna in un mondo in cui ha fatto irruzione l'inconscio. Gradualmente, dalle sperimentazioni artistiche delle avanguardie il fotomontaggio si diffonde nei campi della grafica, della pubblicità e degli allestimenti espositivi, fino a imporsi come tratto distintivo della cultura visuale degli anni '20. Lo stesso processo espansivo investe il montaggio cinematografico. [...] il montaggio si afferma come forma di rappresentazione basata sulla mobilitazione di frammenti diversi, sul senso di interruzione e di straniamento che provoca il loro accostamento ma anche sull'energia che si sprigiona dalla loro stessa diversità.³³⁹

Il montaggio, che venga utilizzato al fine di dissacrare o di riscrivere la storia dell'arte, è uno strumento fortemente condizionato dalla nascita del cinema, se pensiamo anche al fatto che parliamo di una diffusione concomitante negli stessi anni degli scritti di Benjamin sugli allora *nuovi media* o ancora della rivista “Documents” di Georges Bataille che, come ha notato sempre Didi-Huberman, è l'esempio contemporaneo a Warburg che più assomiglia alla forma-atlante da lui concepita.³⁴⁰ D'altra parte, come è stato variamente raccontato,³⁴¹ la forma dell'atlante warburghiano è stata recuperata da artisti, da altri storici dell'arte e da

³³⁹ A. Somaini, *Ejzenštejn...*, cit., pp. XIII-XIV.

³⁴⁰ «E non è esattamente una conoscenza attraverso i montaggi quella di cui ci stiamo occupando qui, questa conoscenza non-standard sostenuta – praticata e teorizzata – allo stesso tempo da Walter Benjamin nel suo *Le Livre des passages* o da Georges Bataille nella sua rivista “Documents”?», G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit., p. 179.

³⁴¹ Cfr. Georges Didi-Huberman (a cura di), *Atlas: How to carry the world on one's back*: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, November 26, 2010-March 28, 2011; ZKM, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, May 7-August 28, 2010; Sammlung Falckenberg, Hamburg, September 24-November 27, 2011; G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit.; E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, cit.; M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit.; Michele Cometa, *Archeologie del dispositivo...*, cit.; M. Cometa, *Cultura visuale*, cit. A questo elenco aggiungo la giornata di studi organizzata dal Centre Allemand d'Histoire de l'Art de Paris, eikones - NFS Bildkritik de Bâle e dall'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle « *Un Atlas pour s'exercer* ». *La forme-atlas au XXe siècle/ "Ein Übungsatlas". Die Atlas-Form im 20. Jahrhundert*, tenutasi dal 18 al 20 ottobre 2012.

scrittori. Per esempio, una forma diversa – ma simile – di creazione della storia dell’arte, ovvero la forma-album, è stata proposta da André Malraux con *Le Musée imaginaire* (1947), un museo senza pareti, fatto di riproduzioni fotografiche di opere d’arte montate al fine di mostrare somiglianze e differenze, oblii e retaggi da un punto di vista diacronico.³⁴² Tra gli artisti, invece, che hanno ripreso le forme dell’atlante, i più noti sono Gerhard Richter, con il suo *Atlas*³⁴³ e Marcel Broodthaers con i suoi *Panneaux*.³⁴⁴ Tra gli scrittori che maggiormente si ispirano all’atlante warburghiano, infine, Didi-Huberman nomina Claude Simon, Georges Perec o W. G. Sebald (di quest’ultimo parleremo a breve). Al di là delle distinzioni disciplinari, ciò che è possibile riscontrare in ognuna delle aree (la storia dell’arte e dall’altro lato l’arte, poi la letteratura) in cui è attiva la ripresa del *Bilderatlas* è il meccanismo di montaggio inteso come *work in progress*:

Il montaggio dunque è un *work in progress*, un “lavoro” [...] mette in crisi la distinzione tra le categorie prefissate, è ed ha una forma aperta. Mostra, non dimostra: espone, «dispiega, più liberamente, il valore iconico, tabulare e mostrativo». Proceede per associazioni con materiali di ogni tipo, crea una rete di relazioni, svela articolazioni impreviste. [...] Dialettizza discontinuità e racconto, muove per deviazioni (*détours*), meandri, salti. Decostruisce gli automatismi, innesca effetti critici [...]. È “straniante”, «mostra smontando», rivela altri rapporti possibili. Mostra «la dis-posizione delle cose», cioè un loro ordine diverso: disorganizzando il loro ordine di apparizione. Modo di mostrare tale per cui qualsiasi disposizione è uno shock delle eterogeneità. [...] È un uso artistico [...] della dialettica: [...] l’artista del montaggio fabbrica invece delle eterogeneità in vista di dis-porre la verità in un ordine che non è precisamente più l’ordine delle ragioni, ma quello delle “corrispondenze” (per dirla con Baudelaire), delle “affinità elettive” (per dirla con Goethe e Benjamin), delle “lacerazioni” (per dirla con Bataille) o delle “attrazioni” (per dirla con Ejzenštejn).³⁴⁵

Tra gli autori citati da Elio Grazioli, il confronto tra Warburg e Benjamin è quello maggiormente pertinente (e soprattutto il più analizzato dagli studiosi). Lo stesso Didi-

³⁴² A questa differenza tra album e atlante, in particolare tramite le esposizioni da una parte di Warburg e dall’altra di Malraux, Georges Didi-Huberman ha dedicato un ciclo di lezioni al Musée du Louvre, poi raccolte nel volume: Georges Didi-Huberman, *L’album de l’art à l’époque du «Musée imaginaire»*, Paris, France, Hazan : Musée du Louvre, 2013.

³⁴³ Per un’analisi più approfondita cfr. E. Grazioli, *La collezione come forma d’arte*, cit., pp. 45 sgg. Rimando a chi si è occupato della forma-atlante di Richter secondo una discendenza warburghiana. Oltre ai già citati Didi-Huberman e Cometa, cfr. Benjamin H. D. Buchloh, «Gerhard Richter’s “Atlas”: The Anomic Archive», *October*, vol. 88, 1999, pp. 117-145. Raul Mario Calzoni si è occupato di esaminare con una prospettiva intertestuale l’atlante di Warburg e quello di Richter, oltretutto quello di Sebald, su cui torneremo a breve, nell’articolo: Raul Mario Calzoni, *Gli atlanti fotografici della memoria di Aby Warburg, Gerhard Richter e W.G. Sebald*, in Sara Guindani, Marco Piazza (a cura di), *Effetti di verità. Documenti e immagini tra storia e finzione*, Roma, Roma TrE-Press, 2016, pp. 49-66.

³⁴⁴ Cfr. G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit.; E. Grazioli, *La collezione come forma d’arte*, cit.; Jacques Rancière, *Lo spettatore emancipato* (2008), a cura di Diletta Mansella, Roma, DeriveApprodi, 2018; Bertrand Westphal, *Atlas des égarements: études géocritiques*, Paris, Les éditions de Minuit, 2019.

³⁴⁵ E. Grazioli, *La collezione come forma d’arte*, cit., p. 102.

Huberman attribuisce alle immagini dell'atlante warburghiano l'aggettivo «dialettiche»³⁴⁶, oltreché quello, più fisico/materiale di «migratorie»³⁴⁷, perché esse si spostano, sì, nello spazio della tavola e delle tavole, ma soprattutto perché si spostano nel tempo, o persino sembrano aver sempre fatto parte, in taluni casi, di un tempo al quale in prima battuta non sembravano appartenere. L'immagine assume così un ruolo sempre più performativo, acquista *spazio* e si fa in qualche modo *ubiqua*. Guardando ai *Passages* si ha la stessa percezione di un'attività di montaggio, allo stesso modo di attività comparativa e in qualche modo di discernimento, di critica, come peraltro ha descritto approfonditamente Cometa,³⁴⁸ definendo anche le prime opere di Benjamin dedicate ai giocattoli e la versione illustrata della *Breve storia della fotografia*³⁴⁹ «montaggi fototestuali» o anche «microatlanti delle immagini»³⁵⁰. Anche la letteratura, così, è ugualmente «sottomessa al montaggio»³⁵¹.

L'obiettivo primariamente cinematografico di «*montare l'opera per montare lo spettatore, orientandolo in una certa direzione*»³⁵² viene infatti soddisfatto con differenti approcci e in varie discipline, sia creative che critiche. La necessità di tenere sempre vicine le due componenti, quella verbale e quella visuale, si giustifica qui nel fatto che, come gli iconotesti contemporanei che prendiamo in esame in questa sede, anche l'atlante warburghiano conteneva e manteneva una componente verbale piuttosto rilevante. Non solo in un senso intersemiotico, in quanto sembra indissolubile il concetto di lettura e dunque il forte legame con il linguaggio (leggere ciò che non è mai stato scritto: *was nie geschriben wurde, lesen*), ma anche in un senso letterale e strutturale, ovvero un testo accompagnava a tutti gli effetti *Mnemosyne*:

Si è insistito spesso – e spesso troppo – sul carattere esclusivamente visivo di *Mnemosyne*:
 si è parlato di una «storia dell'arte senza testo», persino di una storia dell'arte «muta» [...]

³⁴⁶ Queste le parole di Benjamin sull'immagine dialettica: «Nell'immagine dialettica, ciò che è stato in una determinata epoca è sempre, al tempo stesso, il “da-sempre-già-stato”. Ma ogni volta esso si manifesta come tale solo agli occhi di un'epoca ben precisa: ovvero quella in cui l'umanità, stropicciandosi gli occhi, riconosce come tale proprio quest'immagine di sogno. È in quest'attimo che lo storico si assume il compito dell'interpretazione del sogno» (W. Benjamin, *Opere complete. IX: I «passages» di Parigi*, cit., p. 520).

³⁴⁷ Cfr. G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit., pp. 26-27.

³⁴⁸ Cometa suppone che «Ognuna delle parti del progettato libro sui *passages* avrebbe potuto sfociare in un atlante verbo-visuale, in un iconotesto. Ogni sezione si basa infatti su immagini e testi (soprattutto citazioni sono quelle che ci rimangono) e infatti molti si sono avventurati in una ricostruzione capillare delle fonti, a cominciare da [...] Susan Buck-Morss (1989), che, incoraggiata dalla lettera di Benjamin a Gretel Adorno, ha inserito nel suo libro moltissime immagini per illustrare i frammenti benjaminiani» (M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., p. 264). In realtà «non è difficile immaginare dietro le citazioni tratte dalle testimonianze letterarie e giornalistiche sui panorami e i diorami, le immagini di questi apparati che ossessionarono l'immaginario delle masse del secondo Ottocento» (p. 276), al fine di creare «un'iconoteca dei dispositivi» (p. 264).

³⁴⁹ La versione originale e illustrata apparve sulla *Literarische Welt* nel 1931, a puntate.

³⁵⁰ M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., p. 246.

³⁵¹ W. Benjamin, *Opere complete. IX: I «passages» di Parigi*, cit., p. 17.

³⁵² A. Somaini, *Ejzenštejn...*, cit., p. XVI.

Ma ciò significa dimenticare che *Mnemosyne* si proponeva non soltanto di estendere il *corpus* a duemila immagini circa, ma anche di accompagnarlo con due volumi di commenti scritti, nientemeno. E significa dimenticare, soprattutto, che la *disposizione visiva* dell'atlante – di volta in volta caotica e ordinata, compatta e centrifuga, saturata e dispersa – corrisponde esattamente alla *disposizione testuale* di molti manoscritti la cui stesura è più o meno contemporanea al costituirsi della collezione di immagini.³⁵³

Oltre ai *Gesammelte Schriften*, i due volumi costituiti tra il 1927 e il 1929 che avrebbero dovuto raccogliere tutti i commenti alle tavole, la componente testuale dell'atlante è rappresentata dalla gigantesca biblioteca che conteneva – e ancora contiene – volumi a loro volta riproducibili, come le fotografie, ricollocabili in diversi contesti e sempre modificabili, eliminabili e allo stesso tempo passibili di aggiunte.³⁵⁴ Tale analogia ontologica tra le fotografie e i libri si accavalla con la funzione didascalica che avrebbero dovuto avere i manoscritti per le tavole. Anche Benjamin, poco dopo Warburg, si chiedeva quanto essenziale sarebbe stata la didascalia, «miccia che porta la scintilla critica al cumulo delle immagini»³⁵⁵. Ma cosa succede quando il testo non accompagna le immagini montate, ma prende di esse le sembianze inserendosi a sua volta nel montaggio? Quello che è interessante analizzare in questa sede, infatti, è proprio il fatto che il testo emula l'audiovisivo, o persino il digitale, secondo i due aspetti che abbiamo già visto precedentemente: l'ibridazione dei linguaggi avviene sia a livello materiale, attraverso l'integrazione dell'immagine al testo, sia a livello formale e strutturale, attraverso il montaggio di testi che *assomiglia* al montaggio di immagini. Gianluigi Simonetti ha notato che la ricerca di velocità viene soddisfatta dalla

³⁵³ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 427. Didi-Huberman cita: Wolfgang Kemp, «Walter Benjamin e la scienza estetica», trad. di Claudio Tommasi, *aut aut*, 189-190, pp. 215-262; Philippe-Alain Michaud, «“Zwischenreich”: Mnemosyne», ou l'expressivité sans sujet», *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, 70, 2000, pp. 43-61. Rinvio a questa e alle pagine successive del volume dello storico dell'arte francese per un'analisi più approfondita dei testi di Warburg. L'analisi prosegue anche in G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit. Sembra di un altro avviso Gombrich nella biografia intellettuale dello studioso tedesco: «Non era poi un caso che Warburg trovasse tanto tormentosa la formulazione scritta. Fu sempre così profondamente persuaso della complessità dei processi storici cui era interessato, che gli risultò sempre più irritante doverli soffocare in un unico resoconto. Ogni singola opera del periodo che egli aveva fatto proprio doveva essere messa in rapporto con il prima e con il dopo non solo in maniera 'unilineare': per poterla comprendere, infatti, bisognava collegarla con ciò da cui derivava e con quello che essa contraddiceva, con il suo 'ambiente', con le sue più lontane discendenze e con il suo effetto potenziale per il futuro» (Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, trad. di Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 241). Ancora Gombrich: «secondo Warburg, i testi di accompagnamento avrebbero avuto al massimo l'utilità che possono avere le note esplicative che accompagnano i programmi di un concerto» (ivi, p. 245). Paola Colaiacomo aggiunge: «Immagini e citazioni possono essere variamente disposte sulla pagina, o sulla tavola, come in un Power Point *ante litteram*, e tuttavia permangono nella loro qualità di unità minime di senso, non ulteriormente scomponibili» (Paola Colaiacomo, *L'attimo fuggente che s'arresta*, in Claudia Cieri Via, Micol Forti (a cura di), *Aby Warburg e la cultura italiana: fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Milano: Roma, Mondadori Università; Sapienza, 2009, pp. 257-274: 258).

³⁵⁴ G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit., pp. 255-256. Michele Cometa precisa che anche *Il rituale del serpente* era stato concepito come iconotesto, la cui parte verbale, tuttavia, era pensata per essere recitata (cfr. M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., pp. 77 sgg.).

³⁵⁵ W. Benjamin, *Opere complete. VI. Scritti 1934-1937*, cit., p. 449. Cfr. M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., p. 262.

frammentazione del discorso, compiuto anche attraverso l'inserimento di ritagli di testo nel testo "di partenza":

Naturalmente il ricorso alla fotografia, e più in generale all'integrazione figurale (disegni, schemi, spazi bianchi o neri, materiali di varia natura), non rappresenta una innovazione assoluta: dalle avanguardie surrealiste e cubofuturiste al postmoderno americano classico, spesso gli artisti hanno fatto uso di stratagemmi grafici per rafforzare la parola scritta. [...] Il fatto è che adesso il taglio breve delle sezioni narrative, il montaggio concitato, insomma la ricerca di velocità che abbiamo rinvenuto nel corredo genetico del romanzo italiano contemporaneo si alleano spontaneamente a quest'altra costante formale che possiamo identificare: la tendenza a mescolare i linguaggi (letterari ed extraletterari, scritti e non scritti), a disarticolare il racconto, a forarne la compattezza narrativa e la spazialità tradizionale per costringerlo a spendersi in un confronto con ciò che è *visibilmente* esterno al testo [...]. Alla rapidità cui siamo abituati si somma volentieri la discontinuità semiotica: forze che promuovono entrambe lo spezzettamento del discorso. Tra un segmento e l'altro del testo è facile trovare posto per brani riportati, materiali grezzi e spesso già pronti, citazioni, microracconti e storie in miniatura.³⁵⁶

Giuseppe Carrara in maniera analoga distingue un montaggio novecentesco da uno più propriamente contemporaneo, specificando che se nella letteratura novecentesca tale pratica veniva utilizzata per fini di straniamento, «nella narrativa contemporanea questa tecnica è spesso utilizzata come strategia mimetica per riprodurre la frammentarietà della visualità televisiva (e la carica straniante, viene spesso persa), soprattutto quella del videoclip e della pubblicità»³⁵⁷. Questo avviene ancor più con i media digitali, attraverso i quali la letteratura subisce un'ulteriore metamorfosi nei termini di un'intertestualità sempre più reticolare e di un riuso – di immagini e testi – che porta di volta in volta a un'uscita dalla pagina. In *L'occhio della Medusa* Remo Ceserani ha individuato un legame tra la fotografia e l'uso del montaggio all'interno della letteratura italiana e non solo, mettendo in rilievo alcune dinamiche prima assimilabili all'omologia strutturale (ovvero, pur seguendo un metodo ancora digiuno dei più recenti studi sulla cultura visuale, di fatto, il critico letterario intuisce un'omologia di struttura tra le manipolazioni del testo e le manipolazioni della fotografia, quali il *blow-up*, il dettaglio, etc.), poi all'iconotestualità (anche questa volta, senza usare il termine fototesto, in uso solo da pochi anni). Ceserani si concentra in particolare sulla dinamica particolarmente diffusa in questi ultimi anni nella letteratura italiana, ovvero il *riuso* e la ripetizione. Se il montaggio avviene in tutti gli iconotesti, fotografici o meno, come risultato di una composizione anche in sede editoriale, sembra che sia più frequente la raccolta e il progressivo riuso di testi e

³⁵⁶ G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 79.

³⁵⁷ G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 33.

immagini negli iconotesti in cui la *metapicture* sia l'immagine più comune. Pensiamo ad alcuni scrittori della più recente narrativa italiana: Tommaso Pincio ripescava testi propri, come nell'ultimo romanzo *Il dono di saper vivere* (2018), in cui recupera la storia di Caravaggio già apparsa in altre opere, quali *Hotel a zero stelle* (2011) e *Pulp Roma* (2012), e allo stesso tempo la storia del protagonista del *Dono* che vuole raccontare la vita di Caravaggio, il quale assomiglia molto al protagonista di un altro romanzo pinciano *Cinacittà* (2008), quasi a far sembrare *Il dono di saper vivere* uno *spin off* del noir appena citato. Nel *Dono di saper vivere*, peraltro, non si assiste solo al recupero di temi e storie, non solo ad adattamenti o manipolazioni di testi scritti in precedenza dall'autore, ma anche al recupero di testi di altri autori, spesso appartenenti al genere saggistico, rendendo di fatto il testo un montaggio di citazioni. Un altro autore che tende a riscrivere e a risciversi è Michele Mari. Come si vedrà più da vicino in un *close reading* nella prossima sezione, Mari, per esempio in *Leggenda privata* (2016), inserisce immagini recuperate altrove, dall'archivio familiare, da documenti e da precedenti creazioni, talvolta realizzate durante l'infanzia. Tale recupero avviene, però, anche *tangenzialmente* ai testi, anche più o meno contemporanei tra loro: per esempio è possibile trovare in *Asterusher* (2015, poi 2019) alcune immagini che si vedranno poco dopo in *Leggenda privata*, e allo stesso tempo citazioni da propri testi precedenti (*Fantasmagonia*, *Tu, sanguinosa infanzia*, *Euridice aveva un cane*), attraverso una scelta molto simile a un lavoro di dettaglio. Notiamo poi che *Asterusher* è l'esempio non solo del riuso di un archivio preesistente, ma anche di una ri-manipolazione successiva, caratteristica costante dell'opera dello scrittore milanese ma anche di altri autori a noi contemporanei. Il recupero così avviene non solo sul fronte di un archivio di letture, ma anche di un archivio di scritture, come dimostra ancora l'ultimo libro di Mari *Le maestose rovine di Sferopoli* (2021), antologia di testi editi e inediti. O ancora, Filippo Tuena compie tale operazione di recupero di testi e immagini sui vari fronti che abbiamo già visto con Mari e Pincio: riprende i suoi testi per aggiungere e ripubblicare (*Le variazioni Reinach* e *Ultimo parallelo* sono solo due esempi di edizioni *rivedute*), attuando «tecniche che tendono a trasformare la scrittura in performance: rivendicando lo statuto di non finito di un testo non totalmente formalizzato, e dunque ancora aperto al mondo»³⁵⁸. Ma Tuena inserisce anche le stesse *storie* in più di un testo, pensiamo alla storia della spedizione di Robert F. Scott in Antartide, raccontata in *Ultimo parallelo* ma poi in *Stranieri alla terra* e ancora nelle *Galanti*, prima di essere ripubblicato nel 2021; o ancora, pensiamo all'attrazione smodata di Tuena per Michelangelo, data anche dalla sua formazione di storico dell'arte: l'artista rinascimentale, oltre ad essere protagonista del romanzo *Michelangelo. La grande ombra*, ritorna, anch'egli, in *Stranieri alla terra*

³⁵⁸ C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 199.

e nelle *Galanti*. L'autore sposta e combina i personaggi, i testi, le immagini del proprio archivio mnestico, attinge alla propria collezione per vari usi e fa della sua stessa produzione un atlante intertestuale.



Figura 6. Tavola 39 del Bilderatlas Mnemosyne

In alcune opere contemporanee, tuttavia, le immagini possono ripetersi all'interno dello stesso testo, attraverso il recupero di un dettaglio dell'immagine. In questo caso possono verificarsi due situazioni. La prima si dà per esempio all'inizio di *Gli anelli di Saturno* (1995), quando l'autore-narratore Winfried Georg Sebald si sofferma sul celebre dipinto di Rembrandt *Lezione di anatomia del dottor Tulp* (1632), che peraltro si trova nell'atlante warburghiano, precisamente nella tavola 75.³⁵⁹ Il racconto del quadro è accompagnato dalla riproduzione dell'opera stessa su due pagine e quando il narratore si concentra – nel testo – sul particolare della mano del cadavere, ecco che anche l'immagine presenta il dettaglio della mano. Sebald, dunque, avrebbe potuto scegliere di non inserire la riproduzione di un dettaglio del quadro lasciando al lettore-spettatore la possibilità di tornare indietro nella lettura e concentrare lo sguardo sulla mano, eppure sembra interessargli simulare l'operazione dello *zoom* attraverso questo procedimento, sia con l'immagine, appunto, attraverso questo ritaglio, sia con il testo, che anche nel suo ritmo richiede al lettore una pausa, per esempio con la frase più breve delle altre: «E questa mano è un caso affatto

³⁵⁹ Tutte le tavole warburghiane sono visibili sul sito della rivista *Engramma*: http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1075

particolare»³⁶⁰. Questo procedimento, che Cometa definisce un «effetto-sineddoche» dato dal *reframing*, porta lo sguardo del lettore a compiere un movimento *verso* l'immagine.

Ancora di più però lo porta la seconda situazione, che si verifica quando l'autore prende un oggetto prima fotografato all'interno di uno spazio espositivo e lo fotografa di nuovo in un secondo momento, più da vicino, nel particolare. È il caso di *Nel museo di Reims* di Del Giudice, di *Autoritratto nello studio* di Agamben, o, per esempio, di una sezione delle *Galanti* di Tuena in cui è riprodotto *Venere allo specchio* (1648 ca.) di Velázquez, come vedremo nei prossimi capitoli. Se volessimo usare un linguaggio cinematografico, più che a una carrellata o a uno *zoom in/out* si tratta quasi di un *raccordo sull'asse*, procedimento del primo cinema e del montaggio classico, in cui due inquadrature, l'una sullo stesso asse dell'altra, sono montate in modo tale che una appaia più vicina o più lontana. L'effetto è quello di un salto in avanti o indietro.³⁶¹ Nel *Bilderatlas Mnemosyne* il procedimento è molto simile, in quanto una stessa immagine poteva ripetersi «nella frammentazione reiterata dei propri dettagli»³⁶². Prendiamo l'esempio della tavola 39 dell'atlante, in cui la riproduzione della *Primavera* di Botticelli al centro della tavola è affiancata da due dettagli, il volto di Chloris e il volto di Zefiro.³⁶³ O ancora, la tavola 43 dove all'affresco *Approvazione della regola francescana* (1482-5) di Domenico Ghirlandaio si accostano quattro suoi differenti particolari, oltre ad altre opere di Ghirlandaio e a un'altra *Approvazione*, quella di Giotto del 1325.³⁶⁴ Non si tratta propriamente di un ritaglio, in quanto le proporzioni cambiano in maniera rilevante: l'immagine in dettaglio non è solo ingrandita ma anche posizionata accanto all'immagine integrale. Lo scopo di Warburg è quello di dare rilievo a quel dettaglio dando allo spettatore la possibilità di vedere due volte la stessa immagine sulla tavola. Il dettaglio, per Warburg:

³⁶⁰ Winfried G. Sebald, *Gli anelli di Saturno: un pellegrinaggio in Inghilterra*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2010, p. 26. Segue l'*ekphrasis* dell'opera e la sua interpretazione: «Non solo presenta una sproporzione addirittura grottesca, se paragonata a quella più vicina all'osservatore, ma è altresì del tutto a rovescio dal punto di vista anatomico. I tendini scoperti che, in base alla posizione del pollice, dovrebbero essere quelli del palmo della mano sinistra, sono invece quelli corrispondenti al dorso della destra. Si tratta dunque di un'operazione puramente scolastica, compiuta senz'ombra di dubbio sulla scorta di un atlante anatomico, in seguito alla quale il quadro, dipinto per il resto – se si può dir così – dal vivo, si ribalta nel più grossolano degli errori proprio nel punto da cui si diparte il suo significato, ovvero là dove sono già state fatte le incisioni. Ma che Rembrandt sia incorso in un errore non è plausibile. Anzi, la forzatura nella composizione mi sembra intenzionale. Quella mano deforme è il segno della violenza che ha investito Aris Kindt. Con lui, con la vittima, e non con la gilda dei chirurghi che gli ha commissionato il lavoro, si identifica il pittore. Solo lui non manifesta la rigidità cartesiana nello sguardo, solo lui vede davvero il corpo verdastro, esanime, scorge l'ombra nella bocca semiaperta e sopra l'occhio del morto» (ivi, p. 27).

³⁶¹ Ci sono alcuni casi, come quello de *La vita dei dettagli* (2009) di Antonella Anedda che vedremo nell'ultimo capitolo, in cui l'opera figurativa non è mai riprodotta per intero ma *solo* nel dettaglio.

³⁶² G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 419.

³⁶³ Di seguito la tavola 39:

http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1039

³⁶⁴ Qui la tavola 43: http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1043

Non è né un semplice indizio di identità né un semeion che permetta di includere l'opera in una nosologia degli stili, né una 'chiave' iconologica che riveli il senso nascosto delle immagini. Il dettaglio è sempre compreso da Warburg a partire dalla sua natura sintomatica, [...] serve solo a cominciare il lavoro interpretativo [...]. [...] il dettaglio in Warburg si rivela nello 'scarto dell'osservazione': è un dettaglio per spostamento e non un dettaglio per ingrandimento.³⁶⁵

Non si tratta di un dettaglio per ingrandimento ma di un dettaglio per spostamento proprio perché non si tratta della stessa immagine, o quantomeno: se l'*image* è la stessa, è la *picture* a cambiare, è un'ulteriore riproduzione di una stessa immagine iniziale che però modifica non tanto il *medium* quanto la modalità di esposizione.

Il dettaglio è d'altra parte un elemento centrale nella storia dell'arte, come ha mostrato Daniel Arasse nella sua *storia ravvicinata della pittura*.³⁶⁶ Lo storico dell'arte distingue tra il *détail*-particolare, che fa parte di una figura, di un oggetto, di un insieme (le lacrime, un gioiello, etc.) e il *détail*-dettaglio, che circoscrive una porzione di immagine secondo l'attenzione richiesta dal pittore o dallo spettatore. Aggiungendo, poi, il dettaglio iconico e il dettaglio pittorico nella sua tassonomia, Arasse riforma la maniera di fare storia dell'arte attraverso la tensione che sempre si dà tra la parte e il tutto, in particolare dando grande rilievo al ruolo dello sguardo, che sia lo sguardo del pittore o lo sguardo dello spettatore. Giorgio Agamben, commentando il volume di Arasse nel brano *Gli zoccoli di Dio* in *Studiolo* (2019), dirà che i dettagli:

sono contenuti da sempre nel quadro ma la loro visione ravvicinata, la possibilità di isolarli dal loro contesto è opera di uno sguardo che – come ogni sguardo – è storicamente condizionato. Si tratta, nel nostro caso, di uno sguardo che è stato reso possibile dalla fotografia. Non è certo un caso che esso si sia segnalato all'attenzione degli storici dell'arte quando l'uso della riproduzione fotografica delle opere d'arte era cresciuto oltre ogni limite anche nella loro pratica di studiosi.³⁶⁷

Se il volume di Arasse risale al 1992, questo procedimento di riproduzione fotografica, come abbiamo visto, era alla base del progetto di Warburg di vari decenni precedente e permetteva una infinita riproducibilità delle immagini sulla tavola grazie alla ripetizione e al dettaglio. Ma

³⁶⁵ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., pp. 450-451.

³⁶⁶ Cfr. Daniel Arasse, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014.

³⁶⁷ Giorgio Agamben, *Studiolo*, Torino, Einaudi, 2019, p. 94. Anche Filippo Secchieri nel saggio già citato *Due regioni del figurale* propone un legame tra riproduzione fotografica e isolamento del dettaglio dall'intero: «riprodurre un'immagine è una cosa sola coll'immaginarne la riproducibilità, coll'attuarne una messinscena che del tutto naturalmente la diffrange e la ricompone. In un appunto di lavoro Bresson si riprometteva di "Vedere esseri e cose nelle loro parti separabili. Isolare queste parti. Renderle indipendenti così da porle in una nuova dipendenza"» (F. Secchieri, *Due regioni del figurale*, cit., p. 45; la citazione è da Robert Bresson, *Note sul cinematografo* (1975), trad. di Ginevra Bompiani, Venezia, Marsilio, 1986, p. 87).

è proprio nello *Studiolo* che Agamben, oltre a definire la questione del dettaglio, lo mette in pratica riproducendo diverse opere d'arte, prima per intero e poi scegliendone un dettaglio poche pagine dopo. Già nell'*Avvertenza* Agamben realizza un'analogia tra il libro e lo studiolo, ovvero il *cabinet d'amateur*, «la piccola stanza in cui il principe si ritirava per meditare o leggere, circondato dai quadri che amava in modo speciale»³⁶⁸. Adottando la pratica del commento, senza però lasciar dietro alcuni elementi della critica d'arte, Agamben percorre la storia dell'arte figurativa attraverso ventuno opere che costituiscono il suo studiolo, da lui paragonato a un personale «paradiso»³⁶⁹, in un procedimento che potrebbe definirsi un compendio delle teorie sull'arte al fine di dimostrare che le opere, «benché siano state composte in un arco di tempo che va dal 5000 a. C. ad oggi, giungano alla loro leggibilità soltanto ora»³⁷⁰. Il dettaglio è presente in quasi ogni scritto: dell'opera integrale viene riprodotto un dettaglio quasi sempre alla fine del brano in coincidenza con una sorta di sentenza ermeneutica dell'autore. Le immagini sono poi spesso accompagnate da citazioni di storie e di autori, dalla Bibbia alla Commedia, da Aristotele a Dostoevskij, fino ai tentativi di *ut pictura poesis* resi, per esempio, dal bel saggio dedicato al *gesto* di Cy Twombly e Rainer Maria Rilke, *Bellezza che cade*; è presente, inoltre, una serie di autocitazioni, in particolare da *Autoritratto nello studio*, anch'esso dotato di immagini, su cui concentrerò un'analisi testuale nella prossima parte di questo lavoro. Infine, nelle descrizioni di *Studiolo* Agamben si concentra sul dettaglio proprio nel momento in cui il lettore lo vede, come se si avvicinasse simulando la minuzia di particolari data dalla possibilità di vedere meglio un'immagine poiché ingrandita. Questo perché il dettaglio è una caratteristica presente anche nei testi, ma è senz'altro più difficile da individuare, in quanto il *punctum* non è così immediato come nel caso dell'immagine. Eppure, il dettaglio è stato studiato anche nella storia della letteratura:³⁷¹ si pensi solo al calzerotto marrone di *To the Lighthouse*, che è apparso insignificante ai più fin quando Erich Auerbach non ha scritto un saggio fondamentale sull'argomento. Il procedimento che si verifica nei nostri iconotesti è diverso nell'applicazione ma simile negli intenti. Quando un autore decide di inserire un'immagine e poi un dettaglio della stessa, vuole portare l'attenzione del lettore/spettatore su quel particolare dell'immagine e in questo senso avviare la critica della stessa. Riconoscendo l'importanza o meno di un elemento all'interno di un'immagine, lo scrittore mette in atto un procedimento di messa a fuoco, di

³⁶⁸ G. Agamben, *Studiolo*, cit., p. IX.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ Si legge sul catalogo della casa editrice: <https://www.einaudi.it/catalogo-libri/arte-e-musica/arte/studiolo-giorgio-agamben-9788806243838/>

³⁷¹ Ma anche nella storia e nella filosofia, cfr. Enrico Castelli Gattinara, *La forza dei dettagli: estetica, filosofia, storia, epistemologia da Warburg a Deleuze*, Milano, Mimesis, 2017.

avvicinamento verso il dettaglio che assomiglia sempre più a uno zoom cinematografico. La novità delle opere prese in esame è rappresentata a mio avviso dal fatto che le immagini, ovvero l'immagine e il suo ritaglio riportato poco dopo, sono entrambe presenti. Oltre a un'analogia strutturale con il movimento di macchina, è possibile individuare in questo procedimento anche un'analogia con il processo di ricerca effettuato dallo scrittore e che dovrebbe poi essere compiuto altresì dal lettore/spettatore. Nelle *Galanti* di Tuena, ad esempio, il lavoro ermeneutico dell'immagine, a metà tra racconto e critica d'arte, è accompagnato da dettagli dell'immagine di cui l'autore tratta,³⁷² ed è come se, avvicinandosi all'immagine, pezzo dopo pezzo, dettaglio dopo dettaglio, riuscissimo, noi e il narratore, a comprenderla.

Il dettaglio è un tentativo, da una parte, di un'esposizione testuale che riporta quasi all'elenco progressivo finalizzato alla dissezione chirurgica; dall'altra, si pone l'obiettivo di rendere il testo, attraverso la sua presenza, il più possibile somigliante a un'esposizione museale, ove si possa in qualche modo simulare il valore dell'esperienza percettiva dello sguardo sull'opera, materialmente presente.

È un'esposizione, quella dell'iconotesto, che assomiglia, poi a una forma di ricerca e di critica. Warburg si era molto interrogato su come dovesse essere inteso lo spazio e soprattutto la modalità di esposizione:

Aufstellen significa allestire per sottoporre allo sguardo, e anche assemblare un dispositivo, un apparecchio, una macchina, per metterli in funzione. L'operazione è una tecnica di visualizzazione che non è né narrativa né esplicativa, né contemplativa né silenziosa.³⁷³

Sembra esserci una contraddizione in termini nel nostro discorso rispetto all'esegesi dello storico dell'arte francese che sostiene che «l'autore di Mnemosyne non procede ad alcuna esposizione. Si dedica piuttosto, erraticamente ma instancabilmente, a un'esperienza teorica – prova e sperimentazione insieme – che trova la sua coerenza nello stile stesso del suo esporsi»³⁷⁴. Dunque, in realtà, non vigerebbe alcuna esposizione nell'atlante ma solo, come abbiamo visto, una disposizione visuale e poi testuale, passibile di infinite trasformazioni e spostamenti. La differenza sostanziale tra i testi che prendiamo in esame qui e *Mnemosyne* è

³⁷² L'analisi di quest'opera è oggetto del nono capitolo.

³⁷³ G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit., p. 267, il corsivo è mio. Orig.: «*Aufstellen*, c'est mettre en place pour mettre sous le regard, et c'est aussi monter un dispositif, un appareillage, une machine, pour les mettre en fonctionnement. L'opération relève d'une technique de visualisation qui n'est en soi ni narrative ni explicative, ni contemplative ni muette».

³⁷⁴ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 428.

che il testo letterario è *concluso*, mentre le tavole dell'atlante risultavano in continua evoluzione, non avevano una tesi da argomentare, da esporre, ma solo da disporre. Ma se nell'opera letteraria sono presenti immagini che contengono altre immagini, ecco che allora l'iconotesto si trasforma esso stesso in un dispositivo che fa della disposizione la propria ricerca ed esposizione, che nella ripetizione delle immagini, nel loro spostamento, dà movimento e ritmo alla lettura, che nel testo instaura un regime didascalico con l'immagine. Vigè in questi testi, così, un regime dell'esposizione, una doppia esposizione, quella dell'elenco verbale³⁷⁵ e quella della presentazione in una iconoteca: che sia esposizione in un museo o in un libro, essa conserva e allo stesso tempo espone.³⁷⁶ Sostiene Philippe Hamon:

Il rapporto tra il Museo, un "grande negozio di immagini", e la letteratura è complesso, molteplice, e alla fine piuttosto competitivo e conflittuale. Entrambi sono luoghi di produzione di oggetti selezionati ("pezzi selezionati" e antologie qui, opere d'arte là), con un alto valore patrimoniale ("classici" qui, "capolavori" là), distribuiti per e da un viaggio che li scaglionava nel tempo (di un "curriculum" e una lettura qui, di una visita là), che accompagna un discorso di tipo pedagogico (manuale letterario qui, cicerone là) o scientifico (commento critico o filologico qui, catalogo là), e che è organizzata da uno spazio (biblioteche, "collezioni" di editori, pagine e volumi qui, stanze e binari di quadri là) organizzato per la visione (ipotiposi, figure e "immagini" "da vedere" qui, mostra là).³⁷⁷

È come se nel caso degli iconotesti contemporanei la somiglianza tra museo e libro si trasformasse in una sovrapposizione ontologica: il libro diventa il museo e viceversa. Il

³⁷⁵ Questo procedimento di omologia tra letteratura e architettura, ovvero tra testo e edificio, è proposto da Hamon in Philippe Hamon, *Expositions: littérature et architecture au XXe siècle*, Paris, Jose Corti, 1989 e successivamente in Philippe Hamon, *Imageries: littérature et image au XIXe siècle*, Paris, France, Jose Corti, 2007. In Italia un'analogia simile è stata attribuita da Lina Bolzoni alla letteratura ben prima dell'Ottocento francese, ossia in ambito rinascimentale, cfr. L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit., pp. 198 sgg. Come Hamon, anche Liliane Louvel ha realizzato un punto di contatto con il concetto di esposizione verbale, attraverso il racconto di Vincent O' Sullivan intitolato proprio *Exposures* (London, Penguin Books, 1990), che la critica francese definisce prima di tutto un *collage*, riportando nuovamente la parola a un campo semantico appartenente invece all'immagine (cfr. L. Louvel, *Texte / Image : images à lire, textes à voir*, cit., pp. 108–111).

³⁷⁶ Philippe Hamon: «ogni opera letteraria è una sorta di conservatorio del patrimonio linguistico, un museo dell'uso della lingua, che giustappone stati della lingua cronologicamente e geograficamente disparati nella sincronicità di un unico testo e lettura: le citazioni di altri testi precedenti, il gergo e i registri "alti", i vari salotti sociali, il *patois* e il gergo tecnico, gli arcaismi e i neologismi, i cliché e le immagini, i nomi propri e quelli comuni, le parole native e quelle straniere prese in prestito, sono giustapposti all'interno della stessa opera, della stessa pagina, della stessa frase. Ogni opera letteraria è più o meno un'antologia poliglotta» (P. Hamon, *Imageries*, cit., p. 114).

³⁷⁷ Ivi, pp. 81-82. Orig.: «Les rapports du Musée, "grande boutique d'images", et de la littérature sont complexes, multiples, et finalement assez concurrentiels et conflictuels. Tous deux sont des lieux de production d'objets sélectionnés ("morceaux choisis" et anthologies ici, œuvres d'art là), à haute valeur patrimoniale ("classiques" ici, "chefs d'œuvre" là), distribués pour et par un parcours qui les échelonne dans un temps (d'un "cursus" et d'une lecture ici, d'une visite là) qu'accompagne un discours d'escorte pédagogique (manuel littéraire ici, cicerone là) ou scientifique (commentaire critique ou philologique ici, catalogue là) et qu'organise un espace (bibliothèques, "collections" des éditeurs, pages, et volumes ici, salles et cimaises là) organisé pour la vision (hypotypes, figures et "images" "donnant à voir" ici, exposition là)».

lettore, così, si trova di fronte a un elemento doppiamente esposto e così deve cimentarsi in una performance di *voyure* – anche il lettore si sdoppia e diventa spettatore –, che è a sua volta una performance ermeneutica. Louvel spiega il procedimento richiesto al lettore/spettatore:

Il lettore compie sovrapposizioni, collages, ricomposizioni, montaggi, quelli dei luoghi, quelli dei riferimenti tra poesie e immagini. La memoria evoca luoghi e li fa accadere. [...] Lo spettatore/lettore di fronte al dispositivo compie un doppio movimento anacronistico: prima un ritorno a monte al modello [...] poi al quadro, attraverso l'intermediario del traduttore-regista, il pittore.³⁷⁸

Se Louvel parla di un doppio movimento anacronistico, Wolheim parla di una «double attention» e di una doppia visione, in cui alla visione del medium – «io vedo l'immagine» – si sovrappone la visione dell'oggetto – «io vedo il contenuto dell'immagine».³⁷⁹ Questo succede in maniera analoga e ancor più consistente nell'iconotesto che contiene *metapictures*. Se in un primo momento si compie un'operazione di *voyure*, ovvero di lettura/visione dell'oggetto iconotestuale, a quel punto il lettore/spettatore si renderà conto che l'immagine ha un contenuto e, nel caso delle *metapictures*, il contenuto è un'immagine. L'effetto Drost è così potenzialmente soddisfatto, l'immagine si fa più che doppia, in quanto è attraverso una duplice cornice,³⁸⁰ quella del testo e quella della immagine-contenitore, che essa si rivela. È così che il testo diventa una collezione di immagini disposte, esposte, a mo' di atlante su un tavolo che può essere il libro, immagini che si muovono, ritornano, si spostano, sono riprese solo nel dettaglio e poi manipolate, acquistano movimento nel loro essere pur immobili ma *decollocate*. È una forma di esposizione moderna, che risponde al motto di «collecting as narrative, narrative as collecting»³⁸¹: se l'atlante è una forma di esposizione della collezione, il suo luogo di conservazione sembra essere il museo (ma vedremo che in alcuni casi risulterà

³⁷⁸ L. Louvel, *Le tiers pictural*, cit., pp. 217-218. Orig.: «Le lecteur effectue superpositions, collages, reconstitutions, montages, ceux des lieux, ceux des renvois entre poèmes et images. La mémoire convoque les lieux et fait advenir. [...] Le spectateur/lecteur confronté au dispositif effectue un double mouvement anachronique : d'abord un retour en amont vers le modèle [...] puis vers le tableau, par l'intermédiaire du traducteur-metteur en scène, le peintre».

³⁷⁹ Cfr. il paragrafo «*Double exposure*», *le phénomène de la double vision : superpositions*, in *ivi*, pp. 244 sgg.

³⁸⁰ Cecilia Monina, in un saggio su Celati, Ghirri e Antonioni, parla di «doppio framing»: *Doppio framing, indugi e soglie narrative. Tre autori a confronto: Celati, Ghirri e Antonioni*, in Matteo Martelli, Marina Spunta (a cura di), *La scrittura dello sguardo Gianni Celati e le arti visive*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2020, pp. 17-28.

³⁸¹ Cito da M. Cometa, *Archeologie del dispositivo...*, cit., pp. 50–51. Cfr. Mieke Bal, *Double Exposures: the subject of cultural analysis*, Routledge, London-New York, 1996; Mieke Bal, «The Genius of Rome: Putting Things Together», in *Journal of Visual Culture*, n. 1 (2002), pp. 25-45. Mieke Bal propone una teoria della narratologia visuale in cui la strutturazione delle immagini all'interno dello spazio museale non sembra dissimile dalla sintassi del discorso linguistico: «un'installazione museale è un discorso, una mostra è un enunciato incluso in questo discorso. L'enunciazione non risiede solo nelle parole o nelle immagini, né nella cornice o nella struttura dell'installazione, ma nella tensione creativa tra le immagini, le didascalie (le parole) e l'installazione (sequenza, altezza, luce, combinazioni)» (Mieke Bal, *Looking In: The Art of Viewing*, introduction Norman Bryson, Amsterdam, The Gordon and Breach Publishing Group, 2001, p. 215, traduzione mia).

più simile alla forma del bazar). Quello che vediamo in questi testi è, infatti, una forma-atlante in un contenitore-museo, all'interno del quale si costruisce un discorso linguistico che è possibile assimilare, come abbiamo appena visto con Hamon, all'esposizione visuale.

L'atlante si rivela così uno strumento usato dagli artisti e dagli scrittori nell'atto creativo e allo stesso tempo da critici e storici dell'arte nell'atto interpretativo, come ha notato già Paola Colaiacomo assimilando ad esempio il lavoro critico di Mario Praz a quello iconologico di Warburg.³⁸² Infatti, nell'ambito italiano Cometa, alla ricerca di «un modello di esposizione peculiare in cui testo e immagine possano adeguatamente convivere», propone di attingere proprio dalla forma dell'atlante warburghiano per riscrivere la storia letteraria, tenendo conto dei media e dei dispositivi, della molteplicità di «materiali, visivi e testuali, in una narrazione con più vie di accesso e di uscita»³⁸³. Non solo la letteratura, anche la critica sarebbe condizionata da un modello cartografico di ascendenza warburghiana, e dovrebbe dunque tener conto di questi mutamenti, di questi spostamenti combinatori, di questi ingrandimenti e ritagli della storia letteraria.³⁸⁴

E proprio per quanto riguarda il concetto di cartografia, una piccola (non esaustiva) parentesi in chiusura mi sembra doverosa circa un'altra definizione di atlante: l'atlante come carta geografica. Guardando agli iconotesti che abbiamo già descritto precedentemente e a quelli che vedremo nelle prossime pagine, una quantità davvero consistente di essi contiene almeno una mappa. Da *Conversazione in Sicilia*, che riporta una cartina stilizzata della Sicilia, ad *Absolutely nothing*, dove il viaggio nei deserti americani è raccontato, oltreché nei modi che abbiamo visto nel capitolo precedente, attraverso una carta geografica in calce al testo, sulla soglia, che suggerisce il percorso realizzato dai tre viaggiatori, fino a *Ultimo parallelo* di Filippo Tuena, dove la carta del viaggio di Robert Scott in Antartide si vede come primo *testo*, in

³⁸² Quella di Praz è, secondo Colaiacomo, «una scrittura critica che riporta sulla pagina gli effetti perseguiti dalla sperimentazione cubista del decennio precedente: costretto a continui aggiustamenti, l'occhio si lega alla superficie tipografica come a un collage. Ciascuna delle citazioni è portatrice di una propria profondità spazio-temporale, disomogenea rispetto a quella della citazione successiva e precedente, nonché del discorso critico che le collega. [...] Scrivere per citazioni, o ritagli del lavoro altrui, è esercizio di rinuncia alla propria libertà espressiva. A praticare questa ascesi è, negli stessi anni di Praz, anche il Benjamin del libro su Parigi: "Metodo di questo lavoro: il montaggio letterario". E lo stesso motto, solo correggendo il 'letterario' in 'figurativo', potrebbe valere per il Bilderatlas warburghiano» (P. Colaiacomo, *L'attimo fuggente che s'arresta*, cit., pp. 259-260). Cfr. per esempio i saggi sulle reminiscenze manieriste nell'opera settecentesca italiana in Mario Praz, *Motivi e figure*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1945. Non è da dimenticare che *Mnemosine* è anche il titolo scelto da Praz per il suo saggio sulle relazioni tra letteratura e arte.

³⁸³ M. Cometa, *Archeologie del dispositivo...*, cit., p. 123.

³⁸⁴ Anche Tirinanzi De Medici: «il lavoro del critico non è tanto archeologia, recupero di una preistoria, ma organizzazione di un percorso nella storia, quasi allestimento, appunto, museale – e il museo, ricordiamolo, non è mero deposito di oggetti desueti o robaccia, ma viva persistenza del passato nell'oggi. L'attività museale della critica segnala, organizza, recupera quanto sembrava perso nella nebbia del tempo; ci ricorda sempre le origini delle opere e, dunque, anche le nostre; riporta alla presenza ciò che si era dimenticato e così ci permette di ripensarlo, riadattarlo, riciclarlo» (C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 260). Cfr. sul cinema Teresa Castro, *La pensée cartographique des images : cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011.

apertura di libro. Un altro esempio può essere rappresentato dalla cartina presente nello *Stradone* (2019) di Pecoraro, o in *Senza verso* (2004) di Emanuele Trevi: una piantina disegnata a mano verosimilmente dall'autore rievoca il percorso poi raccontato nel testo, quasi a volergli dare posteriormente un senso, un *verso*. Ancora, la carta è l'immagine principale de *L'O di Roma* (2012) di Tommaso Giartosio, a tutti gli effetti un percorso-passeggiata che segue i quattro quadranti della capitale italiana. Oppure, un esempio fuor d'Italia, *Suite venitienne. Please follow me* (1980), di Sophie Calle e Jean Baudrillard, in cui l'artista e il sociologo si incontrano, o per meglio dire si seguono per le calli di Venezia, e il percorso che ne viene fuori è poi raccontato, oltreché attraverso un diario di bordo, tramite diverse cartine *parlanti*.³⁸⁵ Molto simile a quest'ultimo, e sempre nella letteratura straniera, è *Rom, Blicke* (1986) di Rolf Dieter Brinkmann, in cui la cartina topografica di Roma è posizionata – direi, incollata – accanto alle immagini fotografiche di Roma, le riproduzioni di opere d'arte, le fotografie di brani testuali, manoscritti e dattiloscritti, portando lo scrittore a spostare il suo sguardo tra le immagini, tra i testi – quello stampato sulla pagina e quello nelle immagini, infine, nella cartina, supporto ulteriormente ibrido.³⁸⁶

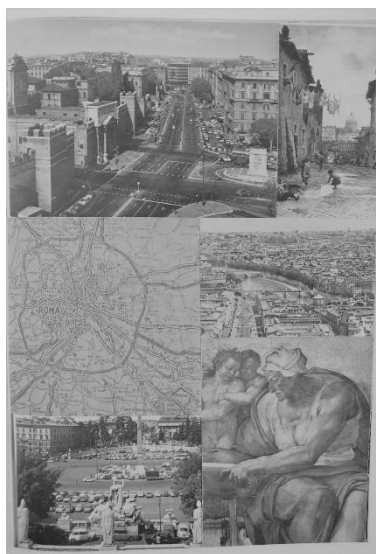


Figura 7. Pagina di *Rom, Blicke* (1986) di Rolf Dieter Brinkmann

Tutti questi esempi dimostrano una particolare tensione verso una letteratura *cartografica*. Ma la presenza della carta geografica nel testo ci interessa in questa sede soprattutto in quanto è essa stessa ulteriore *metapicture* («la carta geografica è un’“immagine” (*pictura*), ma non è un

³⁸⁵ Sophie Calle, *À suivre...*, Doubles-jeux, Livre 4, Arles, Actes Sud, 2019, pp. 70-71; 76; 91.

³⁸⁶ Rolf Dieter Brinkmann, *Rom, Blicke*, Reinbek bei Hamburg, Rowolt, 1986. Per un'analisi approfondita del rapporto tra letteratura e fotografia in Brinkmann, come già segnalato, cfr. M. Vangi, *Letteratura e fotografia*, cit. Anche Cometa definisce quest'opera un atlante verbovisuale, cfr. M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 103.

“quadro”³⁸⁷). Non solo, infatti, essa è un iconotesto, in quanto composta da immagine e testo,³⁸⁸ ma è anche rappresentazione di sé in quanto tale, è autocoscienza da parte della carta geografica di essere finzione, ovvero una rappresentazione, in scala, manipolata e distorta di un tentativo di collocare la realtà:

Il quadro, la carta geografica e lo specchio sono anche le tre superfici-rappresentazioni che, proiettate nella profondità del campo della pittura, danno origine, nel corso del XVII secolo, a un discorso intertestuale che altro non è se non un dialogo che verte sullo statuto stesso della rappresentazione.³⁸⁹

Questo discorso avrà ancora più valore, dunque, quando l'iconotesto sarà collocato in un altro iconotesto, ovvero quando la carta geografica sarà collocata in un libro accompagnata da altre immagini di varia sorta. Stoichita fa l'esempio della *Vista di Toledo* (1610) di El Greco, in cui la mappa della città è riportata all'interno del quadro, presentata in primo piano e davanti alla “vera” città. O per meglio dire, davanti alla rappresentazione pittorica della città, una rappresentazione della rappresentazione, quindi, due maniere di vedere Toledo:

[...] la carta geografica (*nel* quadro di El Greco) non partecipa del contesto, ma – per così dire – dell'*intertexto*. Non è una carta geografica reale, ma una carta geografica riportata: è “il *trompe-l'œil* di una carta geografica”. Non è un foglio di pergamena *incollato* sul quadro o appeso accanto a esso, bensì una superficie di rappresentazione riportata dentro il quadro. Il suo vero ruolo sembra essere quello di imporre allo spettatore la scissione dello sguardo, un andirivieni ripetuto tra rappresentazione in profondità e rappresentazione in superficie, in breve una specie di viaggio ottico (e mentale) tra due sistemi di rappresentazione.³⁹⁰

Applicato ai nostri iconotesti, la presenza di una carta geografica rappresenta non solo la *metapicture* in quanto iconotesto dentro l'iconotesto, ma è anche rappresentazione visuale di una rappresentazione verbale, per parafrasare Heffernan: la carta descrive in una modalità differente quanto il testo ha descritto a sua volta, oppure ha taciuto lasciando a essa il compito di *descrivere*. Secondo Louvel, il lettore non solo può trovarsi di fronte alla riproduzione di carte geografiche nel libro, sin dai tempi dei viaggi di Gulliver, ma può allo stesso tempo diventare cartografo quando si trova a dover mappare, interpretare quel percorso scrittoria: «La mappa come sostituto dell'immagine che ritorna in forma deviata [...] apre il testo

³⁸⁷ V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, cit., p. 182.

³⁸⁸ Cometa le inserisce nella mappa sugli iconotesti: M. Cometa, «Letteratura e arti figurative: un catalogo», cit., p. 23.

³⁸⁹ V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, cit., p. 176.

³⁹⁰ Ivi, p. 180. La citazione di Stoichita è tratta da *Utopiques : jeux d'espace*, Paris, Les éditions de Minuit, 1973, p. 284.

letterario al visivo, [...] un operatore di metaforizzazione di una lettura che è la lettura di un viaggio»³⁹¹. Negli iconotesti che presentano oggetti a loro volta iconotestuali (fotografie di pagine o manoscritti, carte geografiche, locandine, etc.), la metafora della rappresentazione è resa tramite la disposizione e la conseguente esposizione di testo verbale e visuale, di testo all'interno dell'immagine, di immagine all'interno del testo. Il lettore/spettatore, così, si trova a doversi barcamenare in un percorso labirintico caratterizzato da numerose interruzioni, da un ritmo di lettura frammentato, non può comprendere il tutto, ma solo una parte, quella esposta:

A differenza del quadro, il fascino della mappa sta nell'instabilità dell'aporia che la rende uno spazio contenuto [...] ma la cornice rimane un taglio, racchiude la rappresentazione di uno spazio aperto più grande. Il piano della mappa non è quindi uno spazio chiuso come il quadro, ma uno spazio rizomatico "multiplo". La mappa va oltre la mappa, sappiamo che non si ferma ai suoi bordi, ma che rappresenta una parte del territorio (letterario, geografico) le cui estensioni indicate dalla linea interrotta del fiume, il disegno spezzato delle catene montuose, il confine artificiale, invitano alla sutura di spazi momentaneamente disgiunti. È necessariamente un frammento, un pezzo finito di uno spazio finito [...].³⁹²

Anche la carta geografica, secondo la descrizione di Louvel, dunque, sembra essere un dettaglio come lo abbiamo descritto in questa sede, una parte per il tutto. Ogni oggetto è dunque rappresentato in due modi, nel testo e nell'immagine, secondo strategie retoriche e visuali che assomigliano alla costruzione dell'atlante, all'esposizione museale o all'accumulo del bazar, ma che rispettano le caratteristiche di montaggio e *mise en abyme*, di ripetizione con dettaglio e di spostamento combinatorio, che rispondono tutte, a nostro avviso, a un comune regime di esposizione. Se abbiamo fatto qualche esempio italiano finora, rinviando alla

³⁹¹ L. Louvel, *Texte / Image : images à lire, textes à voir*, cit., p. 118. Orig.: «La carte comme substitut de l'image qui fait retour sous une forme détournée [...] ouvre le texte littéraire au visuel, [...] opérateur de métaphorisation d'une lecture qui est la lecture d'un parcours».

³⁹² Ivi, pp. 135-136. Orig.: «À la différence du tableau, le charme de la carte réside dans l'instabilité de l'aporie qui en fait un espace contenu [...] mais le cadre reste une coupe, il enferme la représentation d'un espace ouvert plus vaste. Le plan de la carte n'est donc pas un espace forçlos comme le tableau mais un espace rhizomatique "multiple". La carte va au-delà de la carte, on *sait* qu'elle ne s'arrête pas à ses bords, mais qu'elle représente une partie du territoire (littéraire, géographique) dont les prolongements indiqués par la ligne interrompue du fleuve, le dessin rompu des chaînes de montagne, la frontière artificielle, invitent à la suture des espaces momentanément disjoints. Forcément un fragment, un morceau fini d'un espace fini [...].» Louvel menziona come riferimento anche lo spazio rizomatico di Deleuze e Guattari: «La mappa è aperta, è collegabile in tutte le sue dimensioni, può essere smontata, capovolta, può essere costantemente modificata. [...] Può essere disegnata su un muro, concepita come un'opera d'arte, costruita come un'azione politica o come una meditazione. Questa è forse una delle caratteristiche più importanti del rizoma, quella di essere sempre a entrate multiple» (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p. 20, citati da Louvel, *ibidem*).

prossima sezione per le analisi testuali più puntuali, ci interessa ora compiere una breve panoramica sulle esperienze narrativo-iconografiche internazionali della seconda metà del Novecento, che mostrano diverse strategie di ripresa dell'atlante warburghiano.

Capitolo 6. Esposizioni e archeologie: esempi internazionali

6.1. Una critica per immagini: il caso Berger

John Berger nel 1972 scrisse e condusse una serie televisiva intitolata *Ways of seeing*, in cui mostrava al pubblico statunitense in che modo nel ventesimo secolo fosse stato rivoluzionato il modo di guardare l'arte grazie all'avvento della fotografia. La serie ebbe un notevole successo e si trasformò in un libro, contenente sette saggi. Nel primo di questi Berger sostiene: «Il significato di un'immagine cambia a seconda di ciò che le vediamo immediatamente accanto o di ciò che le sta immediatamente dietro. L'autorità che essa conserva si riversa sull'intero contesto in cui appare»³⁹³. Berger lo dimostra inserendo nel testo – e la cosa non sorprende – molte immagini che producono significato attraverso il montaggio dell'una con l'altra. Michele Cometa definisce *Ways of seeing*, insieme alla *Sposa meccanica. Il folklore dell'uomo industriale* (1957) di Marshall McLuhan, uno degli incunaboli della cultura visuale.³⁹⁴

Il saggio di Berger risponde a molti dei criteri che Georges Didi-Huberman ha individuato nell'atlante warburghiano. O meglio, nel saggio *Ways of seeing* è possibile individuarli tutti: anche solo la prima immagine, il quadro di Magritte *La clé des rêves*, è il massimo esempio di iconotestualità nel dipinto, in quanto il testo è all'interno del quadro, e allo stesso tempo di *metapicture*,³⁹⁵ immagine che ne contiene altre e discute il suo essere immagine. La seconda, invece, assomiglia chiaramente a una tavola dell'atlante warburghiano: le immagini sono accostate l'una all'altra al fine di comporre l'insieme delle *cose* (*things* è un termine che Berger ripete spesso) che vediamo quotidianamente e che ci portano a porci la domanda: che cos'è un'immagine?

³⁹³ J. Berger, *Questione di sguardi*, cit., p. 31.

³⁹⁴ M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., pp. 150 sgg.

³⁹⁵ D'altra parte, Mitchell usa l'esempio del celebre *Ceci n'est pas une pipe* di Magritte per definire la *metapicture*.

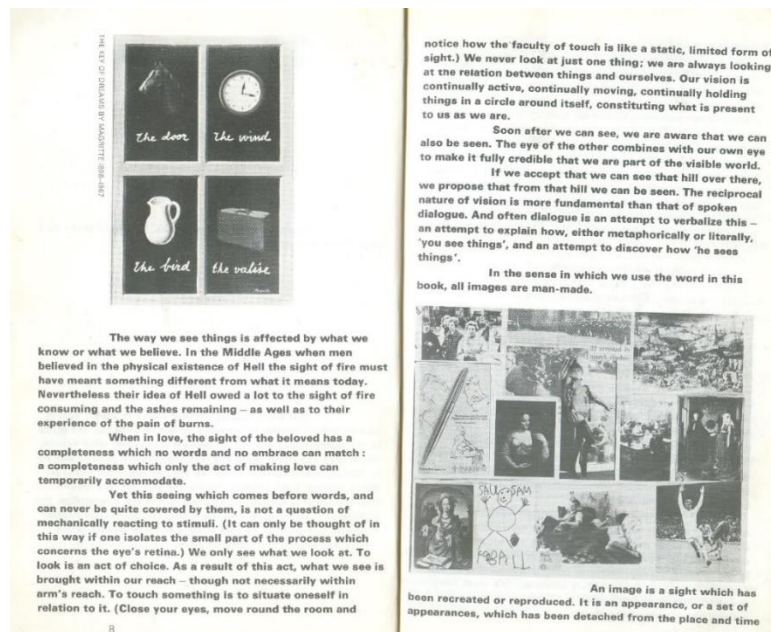


Figura 8. Ways of seeing nella prima edizione inglese (1972)

Anche il procedimento della ripetizione con dettaglio è riscontrabile con le stesse modalità adottate da Warburg. Ancora nel primo saggio, Berger presenta i due grandi dipinti di Frans Hals *Regents of the old men's almshouse* e *Regentesses of the old men's almshouse* (1664)³⁹⁶ sulla stessa pagina uno sotto l'altro, a rendere immediatamente visibile la somiglianza tra i due soggetti. Poco dopo nelle pagine successive, tre volte vengono *ritagliati* e ingranditi, secondo quello che Cometa chiama – l'abbiamo visto – un «effetto-sineddoche»³⁹⁷. Due donne e un uomo, di cui si vede da vicino non solo l'espressione, ma anche il copricapo, su cui Berger concentra l'argomentazione verbale secondo un meccanismo di linguaggi paralleli. Questo procedimento si ripete successivamente nello stesso saggio quando il volto di Venere viene ritagliato dall'opera di *Venere e Marte* di Botticelli e isolato, appena sotto: tra le due immagini interviene una sorta di didascalia/commento di Berger che dice: «La riproduzione isola e

³⁹⁶ Anche Mieke Bal nomina l'opera dei *Sindaci* di Rembrandt nel saggio già citato *Leggere l'arte*, proprio a proposito della ricontestualizzazione o *reframing*: «La ricontestualizzazione [...] era abbastanza simile a quella dei *Sindaci* di Rembrandt a opera di una pubblicità di intimo in cui mi imbattei, un giorno, tra alcune diapositive inserite in un proiettore, e che cambiò la mia lettura del dipinto. La pubblicità inseriva all'interno del quadro tre donne in biancheria intima, in modo che sembrasse che gli uomini reagissero a quell'inattesa apparizione all'interno del loro mondo lavorativo. Non avevo mai guardato a questo dipinto in termini di voyeurismo, nonostante l'evidente messa in scena degli sguardi. [...] Il movimento dell'uomo che si sta alzando sembra davvero suggerire che qui ne vada più della visione che della presunta valutazione capitalistica dei tessuti; l'immagine ricontestualizzata, però, si limita a inserire una donna in intimo. In virtù di questa ricontestualizzazione, la stessa figura si trasforma in un uomo d'affari che utilizza i suoi strumenti per giudicare i corpi femminili [...]. Quest'opera di pop art rappresenta un atto di lettura, un'immagine "marchiata" che esibisce il suo marchio [...]» (Mieke Bal, *Leggere l'arte?*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, cit., pp. 216-217).

³⁹⁷ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 85.

scorpora un dettaglio dall'insieme del dipinto. Il dettaglio ne esce trasformato. La figura allegorica diventa un ritratto di fanciulla»³⁹⁸. Se abbiamo visto attraverso Stoichita che inserire l'Allegoria in un contesto quale il *cabinet d'amateur* ne muta completamente l'accezione, trasformandola in una cosa posseduta dal collezionista che ha come unico desiderio quello di ostentarla, allo stesso tempo Berger dimostra che eliminare il contesto intorno a una figura che voleva rappresentare un'Allegoria ne muta altresì le sorti, trasformandola in un ritratto di donna, trasformando così non solo le possibilità di ricezione ma anche, quasi si direbbe, l'epoca di produzione, che sembra a tutti gli effetti contemporanea. L'uso del dettaglio è prassi in *Ways of seeing* ed è infatti riscontrabile in tutti i saggi *parlati*. Nelle pagine che seguono l'immagine della Venere, il dettaglio viene persino presentato prima dell'opera integrale. L'immagine della *Processione al calvario* (1564) di Bruegel viene infatti prima presentata in piccoli tasselli scomposti e separati dal testo, che nella sua brevità prende la forma di una didascalia frammentata, e solo in un secondo momento il quadro è riprodotto nella sua interezza, quasi si trattasse di un *puzzle*. Ancora, nel quinto saggio, le varie riproduzioni di *cabinets d'amateur* non solo sono l'esempio massimo di *mise en abyme* nel testo e allo stesso tempo rappresentazione ulteriore della *métapeinture* come intesa da Stoichita, essi sono altresì una chiave di lettura del quadro come dimostrazione di possesso, di ricchezza da parte del collezionista ritratto nel *cabinet* di fronte ai quadri-nel-quadro. Il dettaglio su uno in particolare di essi viene poi succeduto da altri quadri rappresentanti *cabinets d'amateur*, a dimostrare, come farà poi Stoichita, questa tendenza cinque-secentesca della nobiltà a voler ritrarsi insieme alle proprie opere acquistate. Il quadro *Gli Ambasciatori* (1533) di Hans Holbein il Giovane non viene descritto da Berger a causa della presenza della celebre anamorfosi pittorica,³⁹⁹ bensì per dimostrare che il contenuto del quadro – l'abbondanza di oggetti collezionati dai diplomatici sui quali viene realizzato un *blow-up* – è collegato alla tecnica di rappresentazione, ossia la pittura a olio.⁴⁰⁰

³⁹⁸ J. Berger, *Questione di sguardi*, cit., p. 27.

³⁹⁹ Michele Cometa parte da questo quadro per proporre un'omologia strutturale tra anamorfosi pittorica e struttura letteraria in M. Cometa, *Archeologie del dispositivo...*, cit. Anche Louvel mette in gioco la questione dell'anamorfosi nella letteratura, cfr. L. Louvel, *Le tiers pictural...*, cit., in particolare il capitolo terzo.

⁴⁰⁰ Berger sembra così rifarsi al pensiero di Benjamin: «Ciò che nel collezionismo è decisivo, è che l'oggetto sia sciolto da tutte le sue funzioni originarie per entrare nel rapporto più stretto possibile con gli oggetti a lui simili. Questo rapporto è l'esatto opposto dell'utilità, e sta sotto la singolare categoria della completezza. Cos'è poi questa "completezza"? Un grandioso tentativo di superare l'assoluta irrazionalità della semplice presenza dell'oggetto mediante il suo inserimento in un nuovo ordine storico appositamente creato: la collezione. E per il vero collezionista ogni singola cosa giunge a diventare un'enciclopedia di tutte le scienze dell'epoca, del paesaggio, dell'industria, del proprietario da cui proviene. È l'incantesimo più profondo del collezionista quello di inscrivere il singolo oggetto in un cerchio magico in cui esso s'irrigidisce, nell'atto stesso in cui un ultimo brivido (il brivido dell'essere acquistato) lo attraversa. Tutto quanto fu oggetto di memoria, pensiero, coscienza, diviene piedistallo, cornice, basamento, scrigno del suo possedimento» (Walter Benjamin, *Opere complete*. IX: I

Ma da un punto di vista formale ciò che ci interessa qui è la ripetizione dell'immagine: Berger decide non solo di inserire un dettaglio dell'opera ma anche, dopo un *excursus* dedicato alla produzione figurativa di William Blake e alle rappresentazioni di Maria Maddalena, di ripetere, ovvero di riprodurre nuovamente il dipinto di Holbein. L'immagine viene preceduta da «Torniamo ora ai due ambasciatori»⁴⁰¹. Questo procedimento viene ripreso dall'oralità, un'oralità rinnovata al tempo della televisione quando a voce parlante corrispondeva immagine visionata. Non dimentichiamo, infatti, che questi saggi nascono come risultato stampato di un prodotto prima concepito e realizzato per il piccolo schermo (quasi come fosse un primo esempio di adattamento al contrario): il prodotto finito, ovvero il libro, simula del programma televisivo i fotogrammi. La posizione del testo accanto alle immagini è in effetti scelta al fine di assomigliare il più possibile a una scena in movimento, come quella televisiva. Visionando l'episodio della serie TV corrispondente, è possibile notare che il procedimento è identico: lo zoom della telecamera sul particolare di un quadro è simulato sulla pagina dalla riproduzione di un dettaglio; la carrellata con spostamento da un soggetto all'altro è simulato dalla sua ripetizione; oggetti molto simili tra loro sono invece riprodotti sulla pagina e interrotti da una frase che crea una pausa nella visione, pausa che corrisponde al cambio di immagine sullo schermo. Ugualmente il testo è spezzettato tra le immagini e la fruizione di esso risulta altresì condizionata dalla presenza intermittente delle immagini. Secondo la definizione di Louvel:

Il testo sarebbe allora “ritmato” dall'apparizione dell'immagine [...] che può, in un solo caso, perturbarlo nel modo di una sincope occasionale, ma può anche imprimere il suo proprio ritmo al testo, se appare in modo ricorrente, come se gli sovrapponesse una griglia visiva, conferendogli un'armonia.⁴⁰²

«passages» di Parigi, cit., p. 214, H 1a 2). È lo stesso Berger, d'altra parte, a dichiarare, nel primo dei sette saggi, di riprendere nella sua concezione dell'immagine l'opera di Benjamin (in particolare il saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, già più volte citato). Denis Brotto sostiene che il filosofo tedesco influenza non solo il contenuto dei pensieri di Berger ma anche la forma espositiva, in particolare per quanto riguarda la produzione televisiva di *Ways of seeing*: «Gli scritti di Benjamin rifiniscono il pensiero di Berger, lo contrappuntano, lo arricchiscono, ma influiscono anche sulla forma espositiva, nonché su una idea di condivisione dei principi narrati che, d'ora in poi, diverrà determinante. L'intensità di sguardo, la capacità di veicolare il senso delle sue concezioni attraverso esempi efficaci, l'idea stessa di non ricorrere a sovrastrutture lasciando in diversi momenti lo sfondo dell'immagine completamente blu, fanno di questa esperienza televisiva un'opera di grande impatto, in cui parola e narrazione sono importanti tanto quanto le considerazioni su Caravaggio, Hals, Rembrandt» (Denis Brotto, «L'invenzione dello sguardo. Il lavoro di John Berger per il cinema», *Arabeschi*, n. 13, gennaio-giugno 2019).

⁴⁰¹ J. Berger, *Questione di sguardi*, cit., p. 96.

⁴⁰² L. Louvel, *Texte / Image : images à lire, textes à voir*, cit., pp. 227-235: 233. Orig.: «Le texte serait alors comme “rythmé” par l'apparition de l'image [...] qui peut, en une seule occurrence, venir le perturber sur le mode de la syncope occasionnelle, mais aussi venir imprimer son propre rythme au texte, si elle figure de manière récurrente, comme si elle lui superposait une grille visuelle, lui conférant une harmonie».

Ma di che tipo di testo si tratta? Generalmente, trattandosi di una forma-saggio, l'operazione retorica più abituale è quella della spiegazione – secondo l'accezione che ne dà Baxandall – ovvero non una vera e propria descrizione, ma un testo che esplica ciò che lo spettatore vede (molto più concentrata sull'atto della visione, dunque, che non sulla cosa vista). Eppure, nei quattro saggi dotati di testo di Berger assistiamo alla presentazione di una tesi che ha bisogno, per essere argomentata, di strumenti visuali. Lo scrittore che inserisce le immagini parla di esse ma allo stesso tempo se ne serve per parlare di altre immagini, dell'immagine in generale, dei temi essenziali che le riguardano (dalla pittura a olio, alla riproducibilità tecnica fino all'uso pubblicitario). Finora abbiamo visto che il procedimento messo in atto da Berger richiama l'atlante warburghiano per le forme, in particolare nel montaggio delle immagini senza testo, ma anche nello spostamento combinatorio di queste ultime che vengono poi ripetute, o integralmente o attraverso un dettaglio; allo stesso tempo, abbiamo constatato che tali forme erano necessarie per simulare i nuovi dispositivi tecnologici. Tuttavia, un ulteriore elemento che ci interessa rilevare è che l'intento di recuperare un dispositivo si svolge da una parte nella forma – il montaggio – dall'altra nel contenuto, nella dimostrazione della sopravvivenza delle *Pathosformeln*. La sopravvivenza può essere diretta e dunque esplicita, nel senso in cui un'arte più recente vuole chiaramente fare riferimento all'arte antica recuperando le forme del passato, sia indiretta, attraverso una ripetizione nella storia delle forme del passato senza che ci sia un voluto richiamo a un'opera in particolare. È il caso che vuole mostrare Berger nel secondo saggio della raccolta, dedicato alla rappresentazione del corpo della donna dall'Antichità alla pubblicità. Se Berger si dà l'obiettivo di dimostrare la superiorità comunicativa dell'immagine al testo, in un primo momento le sue scelte sembrano entrare in contraddizione, in quanto egli continua a servirsi delle parole per esplicitare qualcosa che con la sola immagine non può essere ovvio. Questo procedimento è tuttavia alternato a capitoli che invece si propongono di essere saggi esclusivamente visuali, a dimostrare una nuova possibilità dell'immagine non più intesa quale illustrazione del testo ma quale testo stesso. Tre dei sette saggi sono infatti composti da sole immagini montate ad arte per mostrare, per esempio nel secondo saggio, il corpo femminile come concepito dal *male gaze*, dall'arte figurativa del Quattrocento alla pubblicità seconduvecentesca. La comprensione del messaggio dell'autore è dunque recepita da quel lettore attento, ora trasformatosi in osservatore, che colga il significato degli accostamenti. Anzi, dice Berger nella nota per i lettori, «le didascalie avrebbero costituito un elemento di distrazione rispetto a quanto si andava argomentando»⁴⁰³. Quello che vuole mostrare Berger è che la fotografia continua la

⁴⁰³ J. Berger, *Questione di sguardi*, cit., p. 7.

tradizione della pittura a olio nel suo intento di mostrare le cose nella loro tangibilità. La pubblicità negli anni Settanta è prevalentemente fotografica, è quella dei giornali, ed è quindi il montaggio delle immagini (all'interno della pagina e da pagina a pagina) che concorre a manifestare una sopravvivenza delle forme malgrado un rinnovamento dei dispositivi. Infatti, Berger stesso argomenta tale tesi attraverso un dispositivo usato decenni prima per arrivare allo stesso obiettivo che si prefigurava Warburg nelle ultime tavole quando, come abbiamo visto, accanto alle monete datate al V secolo a. C. collocava le pubblicità dei libri di ricette a base di pesce le cui immagini, tuttavia, mostravano delle *Nachleben* proprio con quell'antica forma.

Inoltre, ciò che rende l'opera particolarmente vicina all'atlante warburghiano ma allo stesso tempo innovativa è il fatto che i tre saggi visuali siano saggi sulle immagini ma anche saggi *per* immagini. Non solo il saggio è così una gigantesca fotografia di un atlante che contiene altre immagini, ma è allo stesso tempo composto da tutte immagini che *parlano*, che commentano sé stesse e le altre.⁴⁰⁴ Massimo Carboni, nel saggio *L'occhio e la pagina*, affronta l'annoso problema dell'inefficacia della critica d'arte, ineluttabilmente sottomessa al linguaggio, presentando l'«ipertesto critico» come spinta per una forma non discorsiva dell'interpretazione fino all'uscita dal testo.⁴⁰⁵ Lo studioso sostiene che «Un'opera d'arte può benissimo “commentare” un'altra opera d'arte. Fare arte significa inevitabilmente [...] fare anche un “discorso” sull'arte e sulla sua storia»⁴⁰⁶, e soprattutto afferma che l'immagine «non resta al livello di oggetto di analisi, ma diventa anche luogo e strumento privilegiato della prassi interpretativa: le immagini sono commentate da altre immagini, il modo nel quale vengono accostate e sincronizzate è la loro stessa interpretazione»⁴⁰⁷. L'esempio di Berger risulta così molto vicino all'esperienza warburghiana per varie ragioni: per il fatto che è ancora legato alla storia dell'arte e delle immagini e che cela un'intenzione più legata all'uso sociale dell'arte e al modo di vedere che non alle tecniche o allo storicismo tradizionale; per il fatto che ha un intento saggistico, seppur molto lontano dalla tradizione proprio perché non più verbale. Sull'analisi delle immagini attraverso l'uso delle immagini stesse un discorso a parte

⁴⁰⁴ In questo senso, sia pure un paradosso, il saggio di Mitchell sulle *metapictures* è ancora un saggio per parole, come lui stesso sostiene: «Questo è un saggio sulle immagini a proposito di immagini, non sulle parole a proposito di parole. Il suo scopo non è quello di creare un modello per l'autoreferenzialità pittorica a partire dall'arte o dal linguaggio, ma di vedere se le immagini forniscono un proprio metalinguaggio» (W.J.T. Mitchell, *Picture theory*, cit., p. 38).

⁴⁰⁵ Cfr. Massimo Carboni, *L'occhio e la pagina: tra immagine e parola*, Milano, Jaca Book, 2018, pp. 90 sgg. Carboni dedica una parte del suo lavoro sulla critica d'arte proprio a Warburg e soprattutto a tale maniera di fare critica delle immagini tramite le immagini stesse, come esperienze di «uscita dal testo». Oltre alla biblioteca si vedano anche il critofilm, ovvero la critica attraverso il montaggio cinematografico e le pratiche di esposizione museale da intendere come ermeneutica.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 123.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 143.

andrebbe fatto per le riviste e i quotidiani, che nel montaggio riversano ogni intento analitico e allo stesso tempo creativo, come ha dimostrato Didi-Huberman con la rivista “Documents” di Georges Bataille, in cui ogni elemento poteva essere connesso al fine di mostrare una sopravvivenza del pensiero nel corso delle epoche storiche. In Italia, un’attenzione analoga al montaggio è stata data da Vittorini con la rivista “Il Politecnico”. Come ha dimostrato Corinne Pontillo analizzando genesi e strutture della rivista, se è pur vero che il montaggio di testo e immagini (non solo foto ma anche riproduzioni di opere d’arte o fotogrammi) rispondeva a dinamiche di sequenzialità – di *narrazione visiva* – piuttosto che di disposizione simultanea presente invece nella forma-atlante, dalla composizione di determinati menabò si può evincere comunque l’interesse di Vittorini per il montaggio – quantomeno cinematografico –, in particolare per la sua «funzione critica»⁴⁰⁸.

Poiché ci soffermeremo su casi letterari, le riviste succitate a fini esemplificativi e *Ways of seeing* di Berger saranno gli unici casi (propriamente) saggistici che porteremo tra quelli internazionali, in quanto gli altri atlanti che analizzeremo non hanno l’intento critico che compete a Berger o a Warburg, ma celano di consueto presupposti autobiografici. Precisiamo, tuttavia, che anche del *Bilderatlas Mnemosyne* è stata riscontrata un’intenzione autobiografica, una ricerca da parte di Warburg del proprio pensiero, del proprio sé e anche della propria esperienza «psicotica». Infatti, Georges Didi-Huberman dice:

Mnemosyne reca così tutte le tracce del linguaggio privato e della *ricerca autobiografica*. È una sorta di *ritratto esploso in mille pezzi*, nelle migliaia di immagini puntate sui sessantatré schermi neri in cui il pensiero di Warburg – la storia stessa di questo pensiero – si riconosce nelle circolazioni, nei rapporti stabiliti tra le immagini.⁴⁰⁹

Allo stesso modo, prendendo in esame l’opera di un modello esplicito di Berger, ovvero Benjamin, è noto che anche lui comprese ben presto che il montaggio finalizzato alla collezione non riguardava solo la ricostruzione storica ma anche il ripescaggio all’interno della propria memoria autobiografica, come testimonia *l’Infanzia berlinese* composta da citazioni:

In *Berliner Kindheit* non ci sono fotografie, ci sono, rievocati attraverso il ricordo, cartoline, giornoletti, atlanti, diorami, libri illustrati per l’infanzia, farfalle imbalsamate e classificate nelle raccolte di Benjamin bambino [...] Soprattutto ci sono, come dice

⁴⁰⁸ Cfr. C. Pontillo, «*Il Politecnico di Vittorini*»..., cit., pp. 109 sgg., anche per l’analisi di un altro iconotesto fotografico quale *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) di Kurt Tucholsky, feroce critica della Germania di Weimar, accompagnata da provocanti fotografie di John Heartfield.

⁴⁰⁹ G. Didi-Huberman, *L’immagine insepolta*, cit., pp. 424-425.

Benjamin stesso usando una parola molto importante nella sua teoria dialettica, «immagini» (*Bilder*) ripescate dalla memoria.⁴¹⁰

Remo Ceserani sostiene che Benjamin accosta le «memorie individuali» a quelle «sociali e collettive», notando il passaggio «dalla deformazione del ricordo a quella della storia»⁴¹¹, procedimento messo in rilievo e sistematizzato anche da Cometa, che accomuna le opere di Warburg, di Freud e di Benjamin proprio a partire dalle esperienze autobiografiche, specie infantili, tanto che definisce il saggio *Breve storia delle fotografie* «un'autobiografia dissimulata» e vi trova dei forti punti di contatto con la *Cronaca berlinese* (1932) e l'*Infanzia berlinese* (1950).⁴¹² Allora sarà interessante notare come l'esperienza autobiografica, nella nostra letteratura come in altre, è stata raccontata molto spesso attraverso l'accostamento di materiale eterogeneo con lo scopo di cercare indietro nella propria memoria.

6.2. Atlanti e almanacchi: Borges e Cortázar

Prendiamo ad esempio l'opera che già dal nome desta la nostra attenzione, *Atlante* di Jorge Luis Borges, che si costituisce come una raccolta di immagini e testo costruite dall'autore, ormai in tarda età e in stato di cecità, al fine di raccontare le cose *viste*, ammirate, e per questo ricordate (Didi-Huberman ci dice, infatti, che il volume avrebbe potuto chiamarsi *Mnemosyne*).⁴¹³ La premessa di Borges al volumetto *Atlante* è che questo «certamente non è un atlante»⁴¹⁴. Bizzarro ma in qualche modo prevedibile conoscendo l'autore, che basa molte delle sue creazioni letterarie sull'inverosimile e sulla ripetizione contraddittoria degli elementi. Il volume viene pubblicato per la prima volta nel 1984, il testo è accompagnato da fotografie di María Kodama ed è strutturato secondo una tradizionale forma-emblema – titolo, testo e immagine –, anche se va precisato che non tutti i testi presentano immagini e alcuni testi

⁴¹⁰ R. Ceserani, *L'occhio della Medusa*, cit., p. 197.

⁴¹¹ Ivi, pp. 199-200.

⁴¹² M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., pp. 246 sgg.

⁴¹³ E prosegue: «Nel 1960, si è costruito un piccolo “museo” di citazioni sparse. Nel 1975, ha stabilito una collezione di disastri, riconoscendo il carattere incommensurabile – troppo piccolo, troppo grande, troppo disparato – dei “fatti memorabili”, per esempio tentando di fare un “inventario” della sua soffitta. Nel 1981 tornò, ancora una volta, al suo amore irragionevole – e all'uso eterodosso – delle enciclopedie. Nel 1984, due anni prima della sua morte, Borges pubblicò finalmente quest'opera intitolata *Atlante*, un libro “fatto di immagini e parole”, di scoperte disposte in un ordine “abilmente caotico”, e in cui le fotografie sono disposte solo per gli altri, poiché questo atlante illustrato era, dopo tutto, solo il lavoro di un quasi cieco» (G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit., pp. 77-78). Anche Massimo Carboni mette in relazione la biblioteca di Warburg con quella di Babele borgesiana, le quali sarebbero accomunate da un punto di vista metodologico dalla legge del buon vicino (cfr. M. Carboni, *L'occhio e la pagina*, cit., pp. 140 sgg.).

⁴¹⁴ Jorge Luis Borges, *Atlante*, a cura di Domenico Porzio e Hado Lyria, Milano, Mondadori, 1985, p. 5.

sono accompagnati da più di un'immagine. Già dal *Prologo*, inoltre, Borges dice qualcosa che abbiamo già incontrato più volte nei testi più paradigmatici dell'iconotestualità: «Ed ecco quel libro. Non consta di una serie di testi illustrati da fotografie o di una serie di fotografie spiegate da una epigrafe. Ogni titolo comprende un'unità, fatta di immagini e di parole»⁴¹⁵. Il testo non serve all'immagine e l'immagine non serve al testo: siamo di fronte a un iconotesto secondo le definizioni già date precedentemente da Barthes, da Nerlich e da altri.⁴¹⁶ Il volume è composto da fotografie di sculture, opere d'arte figurativa, opere architettoniche. È composto, inoltre, da molte fotografie che ritraggono Borges stesso in vari luoghi e con persone diverse. Le foto sono tutte a colori e sono di varia grandezza, posizionate più o meno in relazione contigua con il testo. Sono foto, come abbiamo detto, tra le più variegate:

Un atlante dell'incommensurabile [...] in quanto dava pari dignità alle immagini visive del mondo che attraversava – un totem indiano, una torre di pietra, piazza San Marco a Venezia, la rovina di un tempio greco, una tigre viva, un panino da gustare, alcuni angoli di strada a Buenos Aires, il deserto in Egitto, un'iscrizione giapponese, un antico pugnale con un coltello da cucina [...] – e immagini di sogni che tormentavano le sue notti, sogni di donne e di guerre, sogni di “tavole di ardesia” ed enciclopedie i cui articoli hanno una fine ma non un inizio.⁴¹⁷

L'esperienza e l'immaginazione, o per meglio dire la memoria data dall'esperienza e la memoria enciclopedica si mescidano in questo atlante secondo una modalità che ben volentieri, come spesso accade, corrisponde altresì a una mescolanza tra realtà e finzione, ove le due categorie non sono mai nettamente distinte. Prendiamo in analisi alcuni brani. I quarantaquattro brevi testi sono a volte in prosa a volte in versi e hanno una funzione piuttosto descrittiva, tanto è vero che, sebbene Borges dichiarò nel prologo che non si tratta di «una serie di fotografie spiegate da un'epigrafe», è indubbio che molti dei testi perderebbero di senso senza accompagnamento iconografico (da cui la discutibilità, a nostro avviso, della scelta di espungere le fotografie dall'edizione delle *Opere complete*). Prendiamo ad esempio le prime due immagini presenti, precedute da un testo e dal titolo *La dea gallica*:

Quando Roma arrivò in queste terre ultime e al suo mare di acque dolci indefinito e forse interminabile, quando Cesare e Roma, due illustri e grandi nomi, arrivarono, la dea di legno bruciato già era qui. L'avrebbero chiamata Diana o Minerva, con l'indifferenza

⁴¹⁵ Ivi, p. 5.

⁴¹⁶ Cfr. *infra*, 1.2.

⁴¹⁷ G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit., p. 78. Orig.: «Atlas de l'incommensurable [...] en ce qu'il mettait à égale dignité les images visuelles du monde parcouru – un totem indien, une tour de pierre, la place San Marco de Venise, la ruine d'un temple grec, un tigre vivant, une brioche à déguster, quelques coins de rues à Buenos Aires, le désert en Égypte, une inscription japonaise, un poignard ancien avec un couteau de cuisine [...] – et des images de rêves qui hantaient ses nuits, rêves de femmes et de guerres, rêves de “tables d'ardoise” et d'encyclopédies dont les articles ont une fin mais pas de début».

degli imperi che non sono missionari e preferiscono riconoscere e annettere le divinità vinte. Prima doveva avere il suo posto in una gerarchia precisa, figlia di un dio e madre di un altro, vincolata ai doni della primavera e all'orrore della guerra. Ora la alloggia e la espone in questa cosa curiosa: un museo. Ci giunge senza mitologia, senza la parola che fu sua, e con lo spento clamore di generazioni oggi sepolte. È una cosa frantumata e sacra che la nostra oziosa immaginazione può irresponsabilmente arricchire. Non udremo mai le preghiere dei suoi adoratori, mai ne sapremo i riti.⁴¹⁸

Il brano appena menzionato allude a mio avviso a uno stato ancora precedente alla perdita del valore culturale dell'immagine. Se Benjamin diceva che con la fotografia avremmo assistito alla perdita del sacro a vantaggio dell'esposizione e della riproduzione, qua Borges ci dice che persino il fatto di mettere in un museo un'opera così antica la priva del suo valore sacrale perché l'uomo non potrà mai ascoltare le preghiere dei suoi adoratori, né conoscere i loro riti. Il visitatore del Museo, tra cui lo stesso Borges che nella fotografia è ritratto accanto alla dea gallica, è privato del culto della dea perché la scultura, a sua volta, è privata del suo contesto: la sopravvivenza delle opere comporta una decontestualizzazione e un cambiamento di regime scopico, che implicherebbe così una ricezione differente. È bene, sì, concentrarsi sul supporto, ovvero il mezzo fotografico, ma anche sul contenuto delle fotografie, per verificare le relazioni vigenti tra queste ultime e il testo. Leggiamo *Il totem*:

L'immagine che qui vediamo è la fotografia del facsimile di un idolo del Canada, ossia, è l'ombra dell'ombra di un'ombra. Il suo originale, chiamiamolo così, si erge, alto e non venerato, dietro l'ultima delle tre stazioni del Retiro. Si tratta di un regalo ufficiale del governo del Canada. A quel paese non importa di essere rappresentato da questa immagine barbara. Un governo sudamericano non correrebbe il rischio di regalare un'immagine di una divinità anonima e rozza. Sappiamo queste cose e tuttavia la nostra immaginazione si compiace all'idea di un totem in esilio, di un totem in esilio, di un totem che oscuramente esige mitologie, tribù, incantesimi e forse sacrifici. Nulla sappiamo del suo culto; ragione in più per sognarlo nel crepuscolo incerto.⁴¹⁹

Oltre a sottolineare che il testo comincia con «l'immagine che qui vediamo», implicando dunque la necessità della riproduzione fotografica,⁴²⁰ voglio soffermarmi sul fatto che siamo di fronte a un totem, ovvero a un'altra fotografia di una scultura religiosa, all'ombra di un'ombra di un'ombra,⁴²¹ ossia: riproduzione di una riproduzione di un oggetto che doveva

⁴¹⁸ J.L. Borges, *Atlante*, cit., p. 7.

⁴¹⁹ Ivi, p. 8, il corsivo è mio.

⁴²⁰ O di una nota sostitutiva che spieghi di quale immagine si parli, come succede in Jorge Luis Borges, *Obras completas. 3: 1975 - 1985*, Buenos Aires, Emecé, 2005, p. 444. Non è l'unico caso, per esempio il testo *La brioches* conclude con la frase: «Guardi il lettore l'immagine e giudichi» (J.L. Borges, *Atlante*, cit., p. 33).

⁴²¹ Ombra a volte persino apocrifia, si legga *La traversa Bollini*: «Sia quel che sia, è piacevole stare in questa casa, la notte, sotto gli alti soffitti, e sapere che fuori ci sono le case basse che ancora rimangono, gli oggi scomparsi

rappresentare un dio, quindi ancora una volta un feticcio, non il dio ma una sua rappresentazione (in scala...), un falso. È un'«immagine barbara», una mera copia, così ci dice Borges realizzando un commento metanarrativo e metapittorico, si tratta dell'esegesi di una immagine che diventa punto di partenza per una riflessione a tutto tondo sul concetto generale di immagine.

Questo meccanismo si ripete nel corso del testo attraverso diverse strategie metafotografiche. Tra le tante, certamente significativa l'ultima immagine dell'atlante,⁴²² la fotografia di una mano nell'atto di toccare degli ideogrammi giapponesi incisi su quella che sembra una parete. Il tatto sostituisce la vista e di conseguenza la lettura, e allo stesso tempo la scrittura è accolta all'interno dell'immagine, l'immagine diventa un testo che si potrebbe tentare di leggere. Il testo nell'immagine è metafora di un recupero *enciclopedico* dei testi degli altri, che insieme alle fotografie dei luoghi – veri o immaginati – concorrono alla costruzione di *archetipo*,⁴²³ termine che torna spesso nell'*Atlante*. I luoghi spesso danno il titolo ai brani e ne sono il soggetto: *Irlanda, Istanbul, Venezia, Un sogno in Germania, Atene, Ginevra, Lugano, Madrid, luglio 1982* e tanti altri (anche luoghi più circoscritti come l'Albergo Esja a Reykjavik, il tempio di Poseidone o il labirinto di Minosse). C'è da chiedersi perché, dunque, nonostante l'attenzione ai luoghi, Borges sostenga che il libretto non è un atlante. Perché forse nella parola “atlante” è racchiuso un intento mappatorio, cartografico, dunque ordinato, che Borges rifiuta. Kodama scrive nella postfazione:

Che cos'era un atlante per noi, Borges? Un pretesto per intrecciare nella trama del tempo i nostri sogni fatti dell'anima del mondo. Prima di un viaggio, con gli occhi chiusi e mano nella mano aprivamo l'atlante a caso e lasciavamo alle nostre dita il compito di indovinare l'impossibile, l'asperità delle montagne, la limpidezza del mare, la magica protezione delle isole. La realtà era un palinsesto della letteratura, dell'arte e dei ricordi delle nostre infanzie così simili l'una all'altra nella sua solitudine.⁴²⁴

La realtà è costruita sopra l'esperienza culturale dei due viaggiatori: la percezione dei luoghi da loro visitati sembra essere filtrata da ciò che è stato letto, visto, vissuto prima. Ed è per

casamenti e i magazzini e le forse apocriefe ombre di quella povera mitologia» (J.L. Borges, *Atlante*, cit., p. 21, corsivo mio).

⁴²² L'immagine è poi utilizzata per la copertina dell'edizione italiana Mondadori 1985.

⁴²³ In particolare nel brano *La brioche*, dove la ripetizione di parole e pezzi di frase rende l'opera massimamente borgesiana (p. 33). Ma torna anche in *Albergo Esja, Reykjavik, La mia ultima tigre* e in *Cantoni*.

⁴²⁴ Scritta da Maria a Ginevra il 22 dicembre 1987, la postfazione si trova nella edizione francese tradotta da Jean Pierre Bernès (Paris, Gallimard, 1988, pp. 91-92: 91): «Qu'était un atlas pour nous, Borges ? Un prétexte pour entrelacer dans la trame du temps nos rêves faits de l'âme du monde. Avant un voyage, les yeux fermés, main dans la main nous ouvrons l'atlas au hasard et nous laissons nos doigts deviner l'impossible, l'aspérité des montagnes, la limpidité de la mer, la magique protection des îles. La réalité était un palimpseste de la littérature, de l'art et des souvenirs de notre enfance si semblable l'une à l'autre dans sa solitude». L'edizione argentina del 1984 non presenta questa postfazione, né l'edizione italiana.

questo che i luoghi della realtà che lo scrittore vede (o tocca, a causa della sua cecità) sono rappresentati da opere d'arte o più in generale da testimonianze dell'operato dell'uomo, come i templi e i monumenti. Si veda quindi il brano *Un monumento*:

È possibile pensare che uno scultore si metta alla ricerca di un tema, anche se questa caccia mentale si addice meno a un artista che a un insegnatore di sorprese. Più verosimile è congetturare che l'eventuale artista sia un uomo che subitamente vede. Per non vedere non è obbligatorio essere ciechi o chiudere gli occhi; *le cose le vediamo a memoria*, come pensiamo a memoria ripetendo identiche forme e identiche idee. Sono sicuro che il signor Tizio, il cui nome non posso ricordare,⁴²⁵ vide di un subito qualcosa che nessun uomo, dall'inizio della storia, aveva visto. Vide un bottone. Vide quello strumento quotidiano che dà tanto lavoro alle dita e intuì che per trasmettere la rivelazione di una cosa così semplice, doveva dilatarne la dimensione ed eseguire il vasto e sereno cerchio che *vediamo su questa pagina* e al centro di una piazza di Filadelfia.⁴²⁶

L'artista di questa gigante scultura appoggiata sul suolo di una piazza di Filadelfia che assomiglia a un bottone spezzato, secondo Borges, ha dunque solo visto. Ha visto e poi, ricordando, ha ripetuto, ha riprodotto. Non è forse quello che fa la letteratura? Riprodurre quanto esiste già, solo ingigantendone o riducendone il volume, insomma, modificandone le coordinate, il contesto e dunque di fatto la ricezione? Il fatto che Borges in *Un monumento* parli dell'immagine «che *vediamo* su questa pagina e nel centro di una piazza di Filadelfia» vuol dire che quella scultura non è solo un oggetto ma è già un'immagine (una *picture*, nel senso indicato da Mitchell). È dunque non molto diversa dalla descrizione testuale, che ne è a sua volta l'ombra: si tratta in entrambi i casi di una riproduzione, duplicemente esposta. Qui risiede la poetica di Borges: ogni cosa è potenzialmente immagine, ogni immagine è testo. Si veda anche il brano di *Las islas del Tigre*:

Molti anni fa il Tigre mi diede immagini, forse errate, per le scene malesi o africane dei libri di Conrad. Quelle immagini mi serviranno per alzare un monumento senza dubbio meno durevole del bronzo di certe infinite domeniche. Ho rammentato Orazio che per me rimane ancora il più misterioso dei poeti perché le sue strofe si concludono ma non finiscono e insieme sono sconnesse. Non è impossibile che la sua mente classica si astenesse di proposito dall'enfasi. Rileggo quanto sopra e constato, con una specie di agrodolce malinconia, che tutte le cose del mondo mi conducono a una citazione o a un libro.⁴²⁷

⁴²⁵ I curatori del volume notano la citazione dall'incipit del *Don Chisciotte*: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme». Ricordiamo l'importanza del concetto di citazione per Borges, proprio in riferimento al *Don Chisciotte*, in particolare con *Pierre Menard autore del Don Chisciotte* contenuto in *Finzioni*. Una citazione dello stesso incipit la si trova nell'altro autore argentino preso in esame in questa sede, Julio Cortázar, che in *Ultimo Round* scrive: «In un punto della bibliografia di cui non voglio ricordarmi» (p. 332).

⁴²⁶ J.L. Borges, *Atlante*, cit., p. 34, corsivo mio.

⁴²⁷ Ivi, p. 52.

Ogni cosa del mondo porta Borges ad associarla a una citazione o a un libro: la realtà è dunque il palinsesto della letteratura, e forse la letteratura è l'archetipo della realtà. A tal punto che Borges confonde la memoria episodica con quella semantica:

Nella mia vita ci furono sempre tigri. Così intrecciata è la lettura alle altre abitudini delle mie giornate, che in verità non so se la mia prima tigre fu la tigre di una stampa o quella, ormai morta, il cui ostinato andare e venire per la gabbia io seguivo, quasi stregato, dall'altra parte delle sbarre di ferro. [...] A quelle tigri visuali si aggiunsero quelle di parole [...]. Quest'ultima tigre è di carne e ossa. Non dirò che questa tigre che mi sbalordì è più reale delle altre, giacché un leccio non è più reale delle forme di un sogno, ma voglio ringraziare qui il nostro amico e la tigre di carne e ossa che i miei sensi percepirono quella mattina e la cui immagine ritorna come ritornano le tigri dei libri.⁴²⁸

Sembra ritornare in auge il discorso già portato avanti all'inizio di questa analisi testuale: la realtà e la finzione si mescolano nella vita di Borges, e la sua esperienza di vita abbraccia così non solo quella vissuta fuori dai libri ma anche dentro, a tal punto che le due vite si confondono, così come le tigri, che talvolta risultano più reali nei sogni. Quasi che ci si aspetterebbe un'immagine di una tigre irreale, e invece ad apparire accanto al testo è lo stesso Borges nell'atto di carezzare una tigre, vera, a sancire una sorta di riconoscimento (le ha spesso confuse, la tigre reale e il suo simulacro, ma ha poi scelto la realtà). Eppure, la finzione avrà la meglio alla fine, quando, a dimostrazione del potere salvifico della letteratura, il volumetto si conclude: «Così, per opera di un *haiku*, la specie umana si salvò»⁴²⁹. Sebbene la tecnica della ripetizione con dettaglio non sia presente in quest'opera, il montaggio e la presenza di *metapicture*, oltreché il titolo, rinviano a una composizione quantomeno cartografica, in cui l'autore cerca di ripescare attraverso la fotografia e la parola la propria memoria e in qualche modo la propria *vista*, in un momento in cui anche quest'ultima stava scomparendo.

Un altro autore argentino che ha fatto delle relazioni tra fotografia e parola una cifra stilistica piuttosto rilevante è Julio Cortázar. Sorvolando sul testo *Alcuni aspetti del racconto* (1962), ampiamente analizzato dalla critica, così come il racconto *Las babas del diablo* (1958) in relazione con il film di Michelangelo Antonioni *Blow up* (1966),⁴³⁰ ci si concentrerà sulla produzione propriamente iconotestuale dell'autore. Molte delle opere di Cortázar sono realizzate in collaborazione con fotografi e sono principalmente racconti di viaggio: si vedano *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), con più di duecento fotografie in bianco e nero di Alicia

⁴²⁸ Ivi, pp. 38-39.

⁴²⁹ Ivi, p. 74.

⁴³⁰ R. Ceserani, *L'occhio della Medusa*, cit., pp. 260-265. Anche il meno celebre *Apocalipsis de Solentiname* ha come tema principale l'obiettivo fotografico, cfr. M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., pp. 176-180.

D'Amico e Sara Facio, raffiguranti la metropoli argentina alla fine degli anni 60, o *Prosa del observatorio* (1972), in cui Cortázar mostra proprie fotografie realizzate nel 1968 durante un viaggio in India, o ancora in *Alto el Perú*, in cui Cortázar «“riscrive”, a distanza di anni, un reportage sul paese andino della fotografa Manja Offerhaus»⁴³¹. L'introduzione corrisponde ancora una volta alla descrizione dell'iconotesto: «il risultato è che le immagini e le parole si intersecano alla loro maniera, e se le parole non sono un commento le immagini non sono una illustrazione»⁴³². Si annoverano poi *Estrictamente no profesional. Humanario* (1976), in collaborazione con Sara Facio e Alicia D'Amico; *Paris. Ritmos de una ciudad* con fotografie di Alecio De Andrade (1981), *Territorios* (1978), o ancora *Los autonautas de la cosmopista* (ovvero un viaggio atemporale Parigi-Marsiglia, come recita il sottotitolo dell'edizione italiana), con testi e fotografie di Cortázar e di Carol Dunlop, sua compagna di viaggio. Se i primi testi menzionati rispettano un'impostazione facilmente riconducibile ai *photo-books*, in quest'ultimo possiamo vedere che sia il testo che l'immagine vivono quell'ibridazione a circuito aperto incontrata con Simonetti precedentemente: il diario di viaggio si alterna alla narrazione e, allo stesso tempo, alle fotografie di paesaggi o di momenti di convivialità tra i due viaggiatori (diversi sono i ritratti di Julio e Carol) si alternano disegni del percorso, realizzati da Cortázar, in cui la strada è sempre sulla destra e le tappe del percorso sono disegnate sulla sinistra. A ciò si accompagna un livello successivo di commento/didascalia, attraverso il quale il testo rientra appieno nella forma-emblema: lo scrittore si presenta con la funzione di attirare l'attenzione su ciò che sta poi effettivamente compiendo nelle fotografie, riducendo sempre più la distanza con il lettore, sottoposto alla rivelazione da parte dell'autore del fatto che quello cui sta assistendo è finzionale.

Sebbene queste opere siano particolarmente interessanti per l'analisi delle modalità di interazione iconotestuale, noi ci concentreremo in questa sede solo su due opere, in cui è possibile riscontrare una somiglianza con alcuni aspetti dell'atlante warburghiano. In *Il giro del giorno in ottanta mondi* (1967) e *Ultimo round* (1969) Cortázar raccoglie le proprie immagini del passato con l'intento di costruire un «almanacco»:

Questi libri non vogliono essere un'opera, non hanno la volontà totalizzante propria di un'opera. Sono un insieme di testi indipendenti. Nascono un po' dalla nostalgia per quegli almanacchi della mia infanzia che leggevano i contadini e in cui c'è di tutto, dalla medicina popolare alla puericultura, dai consigli per piantare le carote alle poesie.

⁴³¹ M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., p. 187.

⁴³² Julio Cortázar, Manja Efferhaus, *Alto el Perú*, Mexico, Nueva Imagen, 1984, p. 1, orig.: «el resultado es que imágenes y palabras se imbrican a su manera, y si las palabras no son un comentario, las fotos no son una ilustración».

L'unica unità possibile risiede nella scrittura, proviene dal fatto che tutti i testi sono stati scritti da me.⁴³³

Questi libri-almanacco, la cui struttura la traduttrice italiana Eleonora Mogavero assimila ai *collages* dada,⁴³⁴ nascevano come libri-oggetto, frutto della mente di Julio Silva, pittore e scultore argentino e amico di Cortázar,⁴³⁵ e solo in un secondo momento sono stati resi prodotti editoriali più standardizzati.

La vuelta al día en ochenta mundos è composto da quarantacinque testi con immagini di diversi generi letterari e tipologie testuali, tra saggi d'arte e invettive politiche, tra pagine di diario, poesie, passi di autocommento o di commento critico di altri autori, fino a racconti di finzione. Tutti i testi sono accompagnati da immagini di varia sorta, poche fotografie e molti disegni, dalle illustrazioni dei libri di Jules Verne a forme grafiche poco riconoscibili ma somiglianti a una forma di scrittura. Molto spesso le immagini non hanno un legame esplicito con i testi, anzi, a volte risulta controversa la connessione tra l'immagine riprodotta e l'eventuale descrizione dell'opera. Faccio l'esempio delle immagini presenti nel racconto *Julios in azione* (ovvero, oltre a Cortázar, il pittore Julio Silva, Jules Verne e il poeta Jules Laforgue). Parlando di *Encore à cet astre* di Laforgue, Cortázar menziona Duchamp, che nel 1911 aveva realizzato un disegno per questa poesia dalla quale si sarebbe poi lasciato ispirare per realizzare *Nu descendant un escalier*. Tuttavia, Cortázar e Silva inseriscono la riproduzione di un altro quadro di Duchamp, ovvero *Moulin à café*.⁴³⁶ In questo come in altri casi sembra che Cortázar abbia compiuto associazioni libere tra testo e immagine, quasi nella stessa maniera in cui l'ha fatto con i soli testi, seguendo il principio aleatorio dell'improvvisazione nel jazz, che lo scrittore amava tanto. Il recupero di materiali del passato al fine di costruire una propria «enciclopedia personale»⁴³⁷ non tocca, solamente, le immagini, ma anzi, è la forma che caratterizza anche i testi, sia nel *Giro del giorno* che in *Ultimo round*, come farà notare l'autore stesso ai suoi lettori («Avrete notato che le citazioni piovonno»⁴³⁸), e non dimentichiamo che il montaggio, nella sua sostanziale combinatorietà, era caratteristica dell'opera di Cortázar

⁴³³ Julio Cortázar, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, trad. di Eleonora Mogavero, Roma, SUR, 2017. Le edizioni SUR dei due volumi sono leggermente diverse da quelle spagnole, per numero e collocazione di immagini (oltre che per fedeltà linguistica di alcuni brani particolarmente ostici nella traduzione, cfr. *Nota della traduttrice*): qualora negli esempi che forniamo in questa sede dovessero presentarsi differenze sostanziali sarà segnalato in nota.

⁴³⁴ Ivi, p. 327.

⁴³⁵ Julio Cortázar, *Ultimo round*, trad. di Eleonora Mogavero, Roma, SUR, 2018, p. 15, n. 1.

⁴³⁶ Nella versione italiana non è presente la riproduzione.

⁴³⁷ J. Cortázar, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, cit., p. 328.

⁴³⁸ Ivi, p. 10.

anche al di fuori del rapporto con l'arte figurativa, si pensi all'opera *Rayuela* (1963), in cui la trama e l'ordine di lettura andrebbero *assemblati* arbitrariamente dal lettore.⁴³⁹

Nonostante possiamo considerare i due testi molto simili, solo *Ultimo round* risponde anche da un punto di vista strutturale e retorico, oltretutto tematico, alla nostra proposta teorica di un contenuto-atlante per la forma-illustrazione. Il secondo volume ha infatti all'incirca la stessa composizione di libro-almanacco del *Giro del giorno*, ma il *layout* osa ancora di più, tra testi ruotati e immagini ripetute, spostate, ingrandite. La copertina di per sé richiama una *metapicture* per come l'abbiamo descritta finora in quanto, se siamo abituati a concepire naturalmente una copertina come un'immagine, ecco che invece Cortázar sceglie di inserire una prima pagina di un quotidiano, ovvero un testo con delle immagini: la copertina è di fatto un iconotesto.⁴⁴⁰ Ma già da uno dei primi racconti del volume, *Uno dei tanti giorni a Saignon*, si evince una strategia tematizzata in precedenza, ovvero l'avvicinamento dello sguardo all'oggetto tramite la ripetizione con dettaglio. La persona di Julio Silva viene ritratta più volte nell'atto di dipingere: prima la sua immagine viene riprodotta varie volte in un mosaico di immagini, poi da sola, infine di lui vedremo solo la mano. Sembrerebbero, questi, dei fotogrammi di una ripresa video in cui effettivamente chi riprendeva ha effettuato uno zoom per focalizzare lo sguardo sulla mano. Procedimento che abbiamo visto in Sebald, in Berger e in altri, ma che in questo caso non trova una corrispondenza nel testo. Non vi è descrizione della fotografia, anzi, non sussiste nessun riferimento a queste foto nella cronaca di una giornata qualsiasi a Saignon, cronaca confusa e fatta di ripetizioni di pensieri sconnessi, molto frammentati e privi di coerenza. La ripetizione delle immagini con lievi modifiche, chiaramente recuperate da riprese video, è abbastanza frequente nell'opera, si veda anche il capitolo *Del racconto breve e dintorni*, in cui le immagini di una figura sfocata che sale le scale in maniera frettolosa sono ripetute tre volte alludendo a un movimento, mentre allo stesso tempo il testo ci dice che i racconti brevi «e in particolare quelli fantastici» sono «prodotti nevrotici, allucinazioni o incubi o neutralizzati mediante l'oggettivazione e il trasferimento a un ambiente esterno rispetto al terreno nevrotico»⁴⁴¹. Anche il racconto «nasce da un

⁴³⁹ Nel brano *Una macchina celibe* Cortázar racconta del patafisico Juan Esteban Fassio, che si impegnò per progettare una macchina per la lettura di *Rayuela*, la cosiddetta *RAYUEL-O-MATIC*. Quest'ultima avrebbe contenuto vari cassette, ciascuno corrispondente a un capitolo del libro. Il lettore avrebbe potuto scegliere se leggere secondo l'ordine lineare o quello ludico dell'ordine sparso, e questo movimento avrebbe avuto un risultato grafico molto simile a uno scarabocchio (cfr. J. Cortázar, *Ultimo round*, cit., pp. 109-118).

⁴⁴⁰ Della copertina di *Ultimo round* parla diffusamente Dan Russek in un libro dedicato al rapporto tra letteratura e fotografia nella narrativa ispano-americana. Russek presenta la copertina di *Ultimo round* come sintomo di un'attenzione da parte dello scrittore argentino al giornalismo, e anch'egli pone la questione di quest'opera e de *Il giro del giorno in ottanta mondi* nei termini di un *image/text* mitchelliano (cfr. *Textual Exposures: Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction*, Calgary, University of Calgary Press, 2015, p. 120, ma si veda tutto il cap. 3 dedicato alla politica delle immagini in Cortázar, pp. 117-135).

⁴⁴¹ Ivi, p. 45.

repentino estraniamento, da uno *spostarsi* che altera il regime normale della coscienza»⁴⁴², dice Cortázar mentre il ritratto di una donna è fotografato in doppia esposizione, due volte, su un muro fatto di mattoni: come se da una foto all'altra la sua testa si “spostasse” ed uscisse dal muro. Ma ancora prima, in *Del sentimento di non esserci del tutto*, Cortázar dirà «Scrivo per difetto, per dislocazione; [...] scrivo da un interstizio»⁴⁴³, tanto che Michele Vangi ha definito quella di Cortázar una poetica dell'interstizio, quello *spazio-tra* potenzialmente assimilabile a quello warburghiano dello *Zwischenraum*. Se non fosse che lo scrittore argentino trasforma in gioco – seppur serio – quello che per lo storico dell'arte era costante e infinita ricerca: «L'interstizio, l'intervallo, lo spazio intermedio è il luogo – o forse “l'antiluogo” come suggerisce l'etimologia della parola utopia – da cui il poeta guarda alla realtà»⁴⁴⁴.

Un altro esempio può essere rappresentato dall'immagine della bicicletta in *Ciclismo a Grignan*, esposta solo tramite dettagli, quasi a voler rappresentare un *puzzle in progress* che solo il testo può aiutare a comporre per intero. Il racconto parla dell'incontro di una ragazza – in bicicletta a Grignan, appunto – ed è accompagnato dalla riproduzione di tre componenti di una bicicletta (la catena, la sella, il manubrio), che sembrano in realtà ombre su una parete. Questo e il fatto che l'immagine non si vedrà mai nella sua interezza sono leggibili come componenti fondamentali di questo racconto che sembra non aver conclusione. Si tratta di tutti esempi che alludono a una componente delle foto in movimento, un cinema su carta, sebbene Vangi affermi che «Un romanzo che raccolga questi istanti fissi sarà dunque un “album fotografico” piuttosto che un “film”, poiché le immagini non scorreranno davanti agli occhi del lettore con la velocità sufficiente a creare l'illusione dinamica di una proiezione cinematografica»⁴⁴⁵. Tuttavia, precisa sempre Vangi, *Las babas del diablo*, il celebre racconto da cui è tratto *Blow up*, e di conseguenza lo stesso film di Antonioni,⁴⁴⁶ mettono in scena, tematizzano e allo stesso tempo sfruttano formalmente il concetto di *blow-up*, appunto, o dettaglio (e la fotografia è qui presente attraverso quella che Vangi definisce una «referenza intermediale implicita»):

La simulazione del cinema, per quanto operata dalla scrittura, avviene attraverso un uso cinematografico dell'obiettivo fotografico: il fotografo sembra farsi cameraman.

⁴⁴² Ivi, p. 51.

⁴⁴³ J. Cortázar, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, cit., p. 28.

⁴⁴⁴ M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., p. 161. Intermittenze, interstizi, intervalli e *intravisioni* sono termini molto frequenti nel capitolo *Una bambola rotta*: cfr. J. Cortázar, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, cit., pp. 169-182.

⁴⁴⁵ M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., p. 163.

⁴⁴⁶ Vangi si concentra molto sulla relazione che hanno il film di Antonioni e il racconto di Cortázar ma soprattutto sull'«affinità fra due percezioni della realtà [...]»: per entrambi la realtà si fa sempre più porosa e da questi pori sembra scorrere via il Senso» (ivi, p. 172). Le affinità stanno, secondo Vangi, proprio nella poetica dell'interstizio, della *intravisione*. Anche Remo Ceserani ha analizzato la questione del *blow-up* in Cortázar e in Antonioni, cfr. R. Ceserani, *L'occhio della Medusa*, cit., pp. 260 sgg.

L'osservazione conferisce dinamismo alla scena e ha luogo quel completamento delle "linee mancanti" nella fotografia che richiama quella operazione di ricomposizione [...] delle situazioni frammentarie del testo in un'unica immagine "caledoscopica".⁴⁴⁷

È chiaro, dunque, che le diverse componenti – fotografica, cinematografica, letteraria – si contaminano sia da un punto di vista materiale (i disegni, le foto, gli *stills* vengono riprodotti nel libro), che da un punto di vista strutturale e formale (la maniera di scrivere è condizionata da quella di fotografare o da quella di filmare e viceversa). L'inserimento di opere iconografiche va peraltro di pari passo con la citazione testuale, prassi che abbiamo visto diffondersi capillarmente negli ultimi anni, ma già riscontrabile negli anni Sessanta. Il montaggio avviene sotto moltissimi punti di vista in quest'opera: vediamo sequenze di poesie-omaggio a diversi autori, storie di invenzione accanto a suggestivi disegni di cose che non esistono, diari di bordo inverosimili accanto a lingue inventate.

L'opera dentro *Ultimo round* di maggior rilievo risulta *Notizie del mese di maggio*, raccolta di poesie, manifesti e locandine risalenti al maggio francese cui si allude già nel titolo. Le poesie sono in orizzontale nel testo e l'aspetto grafico ha una componente visuale non indifferente. Si avverte una chiara corrispondenza tra il testo tipografico e le immagini riprodotte. Il muro su cui sono stati incollati i manifesti e le *affiches* del maggio francese viene riprodotto in apertura delle *Notizie*, poi di nuovo in dettaglio,⁴⁴⁸ e ad esso, oppure ad altri, si allude nella prima poesia: «E adesso queste notizie/ questo *collage* di ricordi»⁴⁴⁹. Il dettaglio della locandina viene ripetuto molte pagine dopo, mentre il testo, esso stesso fatto di citazioni, allude sempre al montaggio letterario: «proprio come quelli là che fanno le poesie incollando figurine e pezzi di parole»⁴⁵⁰. Già precedentemente una poesia aveva manifestato questa tendenza all'omologia, in quanto in *Album con foto* (edizione 1967, d. C.) Cortázar realizza un elenco di immagini, descrivendole, e mettendole insieme nello stesso testo con l'intento di costruire un *display* in cui collocare, l'uno vicino all'altra, molte cose che vicine non sembrano. La poesia diventa metafigurativa:

La vera faccia degli angeli
è che ci sono il napalm e la nebbia e la tortura.
La faccia vera
è la scarpa nella merda, il lunedì mattina, il quotidiano.

⁴⁴⁷ M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., p. 170.

⁴⁴⁸ Così è nell'edizione italiana; nell'edizione argentina per i tipi Debate il ritaglio delle immagini è più o meno equivalente, la posizione e la grandezza delle immagini talvolta cambiano ma, ci sembra, non in maniera rilevante.

⁴⁴⁹ J. Cortázar, *Ultimo round*, cit., p. 59.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 67.

*La vera faccia
 è appesa a grucce e saldi di fine stagione; degli angeli
 la faccia vera
 è un album che costa trenta franchi
 pieno di facce (le vere facce degli angeli):
 la faccia di un bambino nero affamato,
 la faccia di un vero indio che mendica,
 di un vietnamita, un argentino, uno spagnolo, la faccia
 nera della fame vera degli angeli,
 per tremila franchi l'emozione a casa propria,
 la faccia vera degli angeli
 la faccia vera degli uomini,
 la vera faccia degli angeli.⁴⁵¹*

Il libro si trasforma in un oggetto ancora più “tridimensionale”, quasi sembra di assistere a un’espansione della facciata, ormai non più piana. Si pensi al *Dialogo delle forme*, dove alcune foto di statuette sono associate ad una frase che le stesse statue sarebbero incaricate di pronunciare, in un botta e risposta che assomiglia a un fotoromanzo d’*élite* e che Cometa ha usato come esempio nella sua tassonomia, considerando proprio questo “capitolo” una forma-atlante:



L’impulso cinematografico si sposa perfettamente con la forma-atlante quando si tratta di immagini che non sono legate da un’immediata sequenza narrativa, né verbale, né visuale, ma la cui giustapposizione produce insieme le libere associazioni tipiche della

⁴⁵¹ Ivi, p. 108. Russek descrive l’uso delle tecniche fotogiornalistiche in *Turismo consigliabile* e in *Album con foto*, per affrontare, attraverso l’uso dell’*ekphrasis* anaforica, il tema della violenza e dell’abuso sui bambini, tutti uguali e tutti angeli, a formare un’unica immagine, un album. Cfr. Dan Russek, «Verbal/Visual Braids: The Photographic Medium in the Work of Julio Cortázar», *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 37, no. 4, 2004, pp. 71-86: 75.

forma-atlante e l'impressione di una sequenza cinematografica di cui ci rimangono solo alcune istantanee. È il caso della sequenza di sculture dell'artista belga Reinhoud d'Haese che Cortázar riproduce e commenta in *Ultimo round* (1969). Si tratta di corpi sempre diversi ma che sembrano il prodotto di un'unica metamorfosi che mette insieme insetti, animali, gnomi e umani e che Cortázar presenta come un film che si chiude su una pagina nera con la parola «fine». Le sculture solo in senso molto lato possono essere immaginate come la metamorfosi di un'unica matrice, ma restano figure indipendenti il cui significato scaturisce dalla disposizione (per altro molto regolare) che ottengono nell'atlante privato di Cortázar che ovviamente aggiunge delle enigmatiche didascalie che alternano *ékpbrasis* immaginarie a commenti autoriali e a prosopopee.⁴⁵²



Figure 9-10. Immagini da *Ultimo round* (1969) di Julio Cortázar

Il montaggio si fa così ibrido: prima avviene all'interno dei singoli pezzi, poi con le immagini, infine ogni micro-opera è montata insieme all'altra al fine di comporre il libro-almanacco *Ultimo round*. Non si tratta di un'antologia personale perché non avviene una ripresa di qualcosa di già scritto, almeno non sempre, ma piuttosto di una raccolta di testi metaletterari sulla propria scrittura e sulle proprie letture.

Il registro saggistico e di *autocommento* quasi sembra un'auto-bibliografia, infatti, in alcuni casi Cortázar si *autocita*. Questo sfocia in parte in una sorta di critica iconotestuale, attraverso l'inserimento di immagini di altri autori che hanno a loro volta integrato i propri testi con una componente iconografica. La critica letteraria e d'arte, tra citazioni di Régis Debray e Georges Bataille e lettere *sulla situazione dell'intellettuale latinoamericano*, diventa preponderante in nome della volontà da parte di Cortázar di presentarsi prima di tutto come fruitore, come lettore e come amante d'arte. Quest'ultima caratteristica si evince per esempio dal racconto *Sieste*, che più assomiglia a un iconotesto vecchio stampo, in cui due dettagli di due opere di Paul Delvaux, re dell'onirismo, si impongono in un racconto dai toni altrettanto onirici che tematizza la questione della mescolanza tra realtà e finzione in un contesto come quello della violenza sessuale.⁴⁵³

⁴⁵² M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., pp. 106-107.

⁴⁵³ Anche nel *Giro del giorno in ottanta mondi* troviamo un racconto, *Notte nei ministeri d'Europa*, corredato da dettagli dell'opera di Paul Delvaux, anche se in quel caso la presenza delle opere è giustificata dal testo, che li nomina (cfr. J. Cortázar, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, cit., pp. 102-108). Inoltre, la presenza del dettaglio dell'opera anziché della sua integralità è dovuta, come precisa Julio Silva in un'intervista, a ragioni di diritto d'autore

Ultimo round si discosta da *Il giro del giorno in ottanta mondi* per la sua maggiore attenzione ai temi politici, alle battaglie sociali che hanno caratterizzato molti Paesi tra gli anni Sessanta e Settanta. Come abbiamo già anticipato, non è un caso che la maggior parte degli iconotesti fotografici, entro e fuor d'Italia, siano stati prodotti in questi decenni, tra diffusione della pubblicità e della cultura popolare e sviluppo della contestazione.⁴⁵⁴

Si pensi anche a *Blackout* (1980) di Nanni Balestrini che forse sancisce la fine di quel percorso di azione dato dalla contestazione studentesca e operaia e costituisce la summa del percorso di Balestrini sia da un punto di vista tematico che strutturale.⁴⁵⁵ Si tratta di un poema composto da testi montati in versi e da fotografie: «L'organizzazione dello spazio della pagina è calcolata anche per l'inserimento di fotografie in ogni sezione del poema. Le fotografie sono cioè una forma di discorso: vengono ritagliate, inserite e trattate esattamente come veri e propri versi»⁴⁵⁶. Le immagini, inoltre, vengono ripetute, secondo un procedimento inverso a quello che abbiamo visto finora: se sulle tavole warburghiane la simultaneità della visione sul *display* impedisce strutturalmente di dare un ordine alle immagini, ovvero, non possiamo dire con certezza se il dettaglio di un'opera viene presentato allo spettatore prima o dopo l'immagine intera, nel libro la sequenzialità delle pagine sopperisce a questa mancanza dando dunque un ordinamento alle immagini (se si elude una tendenza cognitiva dello spettatore ad avere, in presenza dell'immagine, una visione più rizomatica a discapito della lettura lineare). Lo abbiamo visto con il dettaglio presente in Sebald o in Cortázar: nel caso di Balestrini il dettaglio dell'immagine arriva, più spesso, come primo elemento, poi lo spettatore vede una sezione più grande dell'immagine e poi l'immagine completa (seppure anche l'altra modalità sia variamente frequentata). In ognuna delle sezioni del poema vediamo un'immagine ritagliata in più parti e ripetuta, inframmezzata da testi che a loro volta si ripetono. Infatti, il procedimento di montaggio tocca non solo la parte visuale ma anche quella verbale, essendo il testo un insieme di citazioni che si ripetono secondo diverse combinazioni, come se

piuttosto che a precise volontà estetiche. Cfr. Marisol L. Chavez, «Entrevista con Julio Silva: papeles, trazos e testimonios», in *Revista de la Universidad de Mexico*, 51, 2008, p. 55.

⁴⁵⁴ «La fotografia [...] pur non essendo in sé una forma d'arte, ha la singolare capacità di trasformare in opere d'arte tutti i suoi soggetti. Non è tanto importante il problema se sia o no un'arte, quanto il fatto che annuncia (e crea) nuove ambizioni per le arti. È il prototipo della tipica direzione imboccata nella nostra epoca sia dalle arti moderniste sia dalle arti commerciali: la trasformazione delle arti in meta-arti o in media» (S. Sontag, *Sulla fotografia...*, cit., p. 129).

⁴⁵⁵ Gian Paolo Renello parla della fine di un'epoca raccontata attraverso un linguaggio epico in Gian Paolo Renello, *Blackout. Un'epica della fine*, postfazione a Nanni Balestrini, *Blackout e altro*, Roma, DeriveApprodi, 2009, pp. 121-150. Jacques Rancière considera la natura rivoluzionaria dell'unione tra testo e immagine con intenti politici: «Il problema non sta nell'opporre le parole alle immagini visibili, ma nello sconvolgere la logica dominante che fa del visivo l'appannaggio delle moltitudini e del verbale il privilegio di pochi. Le parole non stanno al posto delle immagini. Le parole sono immagini, ovvero forme di redistribuzione degli elementi della rappresentazione. Sono figure che sostituiscono un'immagine a un'altra, le parole a forme visibili o le forme visibili alle parole» (Jacques Rancière, *Lo spettatore emancipato*, cit., pp. 115-116).

⁴⁵⁶ N. Balestrini, *Blackout*, cit., p. 124.

Balestrini avesse preso i frammenti, li avesse disposti su una tavola e poi fotografato le combinazioni ogni volta diverse. Siamo di fronte a un chiaro esempio di omologia tra il procedimento di composizione testuale e quello visuale, entrambi aderenti al *patchwork*, come dimostrano le prime due immagini ad apertura del componimento e l'ultima che lo conclude: una foto di una coperta *Patchwork: Straight Furrow*, e poi un diagramma composto da rettangoli tagliati da parallelogrammi a puntini o a righe che interrompono, *intervallano*, l'ordine prestabilito dei rettangoli numerati. L'ultimo diagramma, invece, assomiglia al secondo ma presenta i numeri di tutti i componimenti con le combinazioni di numeri e lettere riferiti alle fonti – poi trascritte appena sotto come in una legenda – da cui Balestrini recuperava e poi montava i testi.⁴⁵⁷ Gian Paolo Renello interpreta le tre immagini così:

La prima immagine è la fotografia di un *patchwork*, il concetto base dell'opera, la seconda è sia il diagramma di questo *patchwork* sia [...] lo schema visivo che ha generato *Blackout*, la terza infine rappresenta la struttura della procedura di attuazione dell'intero poema. [...] Balestrini non solo trae da un lavoro preesistente (il *patchwork* fotografico) il modello produttivo del testo, ma ne espone al lettore tutte le fasi di realizzazione.⁴⁵⁸

Si crea secondo Renello «un movimento a onda» che «corrisponde esattamente al movimento di intersezione dei vari blocchi di versi che costituiscono il testo»⁴⁵⁹. Il movimento riguarda anche le fotografie: «l'immagine compare come frammento a uno dei bordi della pagina e man mano arriva a riempire tutto il foglio, per poi di nuovo, gradualmente, scomparire dalla parte opposta da cui era entrata. [...] l'immagine è posta sullo stesso piano della parola, ma vale anche il discorso inverso: la parola è un oggetto fisico, visivo, può quindi essere tagliata, manipolata e montata come una fotografia»⁴⁶⁰. Questa omologia nasce da una vocazione alla poesia totale cui di certo Balestrini ambiva, se si pensa al fatto che l'opera è stata concepita sin da subito come una composizione multimediale, in quanto in principio l'idea era la *performance* di Demetrio Stratos, che prevedeva la sovrapposizione ai brani di cronaca, di rumori, suoni, della voce dell'artista, e poi proiezioni e giochi di luce, *performance* mai realizzata a causa dell'incriminazione di Balestrini per l'inchiesta 7 aprile e per la morte di Stratos. Balestrini ha comunque mantenuto la componente orale e musicale di quest'opera attraverso

⁴⁵⁷ Ivi, pp. 85-87.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 125.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 130.

i sottotitoli di ciascuna sezione (*andante, andante, minuetto, rondò*) e la prevista registrazione a più voci dei testi pubblicati per DeriveApprodi realizzata per un DVD in preparazione.⁴⁶¹

6.3. Musei o bazar: Pamuk e Sebald

Nel percorso che stiamo facendo tra i testi *esposti* in Italia e nel mondo, possiamo notare che le strategie formali dell'atlante che abbiamo incontrato sposano da una parte le intenzioni warburghiane, ovvero la ricerca e la ricostruzione di una memoria visiva che sia collettiva e atemporale, dall'altra si avvicinano a una tendenza all'intermedialità totale, ovvero alla simulazione di un'opera multimediale e performativa.

Così succede anche con un insieme di opere di Orhan Pamuk, che sembrano rispondere in maniera puntuale alle intenzioni dell'atlante warburghiano, ma che allo stesso tempo, nel loro essere reticolato di narrazioni verbovisive, costituiscono un'opera espansa che non può essere considerata se non nella sua totalità. Partiamo dalle prime opere da cui si espande poi la narrazione attraverso i diversi media, ovvero i romanzi *Istanbul* (2003) e *Il Museo dell'Innocenza* (2008): il primo è composto da molte fotografie appartenenti all'archivio personale dell'autore, «un particolare libro di memorie incentrato sulla città natale del suo autore e costruito su un regime di pluridiscorsività in cui narrazione di formazione, *Künstlerroman*, monografia sulla città, libro di memorie, trattato etnografico, rievocazione storica, saggio di critica letteraria e artistica, biofinzione, si fondono inscindibilmente per restituire un'opera prismatica sull'identità di un individuo e di una società»⁴⁶²; mentre il secondo, dalla componente maggiormente narrativa, racconta la storia d'amore di Kemal e Füsün, e in particolare del protagonista maschile che, in preda a un'ossessione amorosa nei confronti della donna, comincia a collezionare tutta una serie di oggetti che gliela ricordano. L'elemento originale di questo romanzo risiede nella scelta dell'autore di farne in un secondo momento un museo fisico nel quartiere Çukurcuma di Istanbul, portando alle estreme conseguenze l'omologia tra romanzo e museo che abbiamo visto con Hamon. «Il museo non è

⁴⁶¹ Ivi, p. 8. L'informazione è tratta dalla nota dell'autore in *Blackout e altro*, ma mi è stato impossibile verificare l'esistenza della registrazione in quanto all'indirizzo web indicato non è associato alcun sito.

⁴⁶² G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 290. Si rinvia al cap. 6.2. del saggio di Carrara per un'analisi approfondita del romanzo di Pamuk.

l'illustrazione grafica del romanzo, e il romanzo non è la spiegazione del museo»⁴⁶³, ci dice lo stesso Pamuk nell'introduzione:

Proprio come Kemal, il protagonista del *Museo dell'innocenza*, fu così che per la prima volta provai il piacere di essere la guida di un museo e, allo stesso tempo, uno degli oggetti esposti. E anche l'emozione di raccontare ai visitatori una vita, una vita intera molti anni dopo che questa è stata vissuta. Fin da principio ho concepito il museo e il romanzo all'unisono [...].⁴⁶⁴

Il passo seguente di espansione narrativa avviene poi con l'iconotesto *L'innocenza degli oggetti* (2012), che va a illustrare il museo fisico appena descritto. Le fotografie presenti nel volume sembrano esser delle teche con tutti gli oggetti posizionati secondo un procedimento di composizione su *display* molto simile a quello di Warburg, in particolare per la modalità di ripetizione dell'immagine intera con dettaglio presente molto di frequente nel libro, e ancora di più per il fatto che le tavole sono numerate in alto proprio come le tavole warburghiane, ove ogni teca ha un titolo che corrisponde al titolo del capitolo del romanzo. Le teche in parte sono dotate di didascalie, rinviando dunque a una forma-emblema, in parte invece lasciano le immagini a tutto campo, al punto che il lettore instaura una relazione più suggestiva e profonda con esse e con lo spazio espositivo. Infatti, vengono riportati alcuni brani del romanzo *Il Museo dell'innocenza*, presentato dunque in una forma iconotestuale, poiché la maggior parte delle descrizioni degli oggetti di Füsün non sono più solo delle evocazioni ma delle vere e proprie legende, funzionali all'interpretazione delle immagini che vediamo. In altri casi si tratta di commenti dell'autore sulla costruzione del museo e sulle analogie con la storia del romanzo, si percepisce dunque una maggiore aderenza alla forma-catalogo che non a quella del testo finzionale.

Le teche corrispondono di frequente a delle iconoteche, per dirla con Cometa,⁴⁶⁵ in quanto non raccolgono solo oggetti ma spesso e volentieri altre immagini: fotografie di parenti lontani, colleghi, donne della televisione cui sono coperti gli occhi; figurine di calciatori, targhe, fogli di giornale, dipinti, mappe. Come abbiamo già visto, tutte queste immagini diventano così *metapictures*.⁴⁶⁶ La pagina riproduce la teca e poi diventa essa stessa una teca, in

⁴⁶³ Orhan Pamuk, *L'innocenza degli oggetti: il museo dell'innocenza*, Istanbul, trad. di Barbara La Rosa Salim, Torino, Einaudi, 2012, p. 18.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 11.

⁴⁶⁵ M. Cometa, *Cultura visuale*, cit.

⁴⁶⁶ Interessante segnalare che Pamuk, come altri autori del nostro corpus, è un *doppio talento*: «Il pittore che c'è in me, che ho ucciso all'età di ventidue anni, stava cercando – sedici anni dopo – di resuscitare, di riemergere dalle profondità della mia anima e di prendere possesso della pagina. Dai sette ai ventidue anni mi sono dedicato

quanto espone e conserva le riproduzioni, fino ad arrivare, ad esempio alla tavola 52,⁴⁶⁷ che non è più la fotografia di una teca, ma diventa un classico *display*-atlante su pagina in cui sono disposte l'una accanto all'altra una serie di immagini cinematografiche di coppie che si scambiano effusioni, secondo una modalità quasi bergeriana di *ritorno delle forme* (pur seguendo una disposizione ben più precisa, premeditata, di quella di Berger o di Warburg). O ancora, la tavola 39, intitolata *Confessione*, raccoglie e ricompone in un *display* – dunque non più una teca di oggetti ma un'immagine che contiene altre immagini – gli oggetti più caratteristici presentati nelle teche precedenti (il bicchiere di latte, la cesta di frutta, il fermaglio per i capelli, una targa, etc.): è come se fosse l'atlante delle teche (ancora una *metapicture*, o un atlante al quadrato).



Figura 11. Tavola 39 de *L'innocenza degli oggetti* (2012) di Orhan Pamuk

Mentre ancora diversa è la serie di immagini in cui la stessa mano di donna viene fotografata mentre posa la cenere di una sigaretta ogni volta in un portacenere diverso, poggiato su una tavola che cambia sempre; le foto sono accompagnate da didascalie ovvero da battute che rendono questa facciata de *L'innocenza degli oggetti* molto simile al *Dialogo delle forme* cortázariano visto poco più su. Quella somiglianza a una sequenza cinematografica viene “invertita” nel caso degli *stills* del filmino delle gite domenicali nel Bosforo, dotato anch'esso di didascalie, che frammentano e dunque fermano sulla doppia facciata qualcosa che era prima sotto forma

alla pittura, solo poi decisi di diventare un romanziere. Misi da parte i colori e i pennelli, e chiusi lo studio che avevo attrezzato in uno degli appartamenti che mia madre aveva riempito di vecchie cianfrusaglie. Questo mi permise di incanalare l'energia creativa del pittore che c'era in me nella scrittura, ma non mi liberò del tutto dal desiderio di dipingere. Anche dopo aver scritto *Il mio nome è rosso*, sognavo di scrivere romanzi i cui protagonisti fossero dei pittori. E ancora dopo *Il Museo dell'Innocenza* continuo a fantasticare su romanzi che parlino di pittori e, soprattutto, dei loro dipinti» (O. Pamuk, *L'innocenza degli oggetti*, cit., p. 15).

⁴⁶⁷ Ivi, pp. 192-193.

di video e quindi in movimento (ci sono altri esempi di fotogrammi, per esempio del film *Il volto segreto* o del video pubblicitario della gassosa Meltem⁴⁶⁸). D'altra parte tale spinta alla intermedialità e all'uscita dal testo, se già si era verificata una volta con la creazione del museo fisico dal romanzo, ritorna con la produzione di un film documentario all'interno del Museo, *The Innocence of Memories* (diretto da Grant Gee,⁴⁶⁹ 2015), in cui la storia di Kemal e Füsün, letta e performata, si intreccia al percorso all'interno del Museo, dove tutti gli oggetti prendono in qualche modo vita, ripresi dalla telecamera, a rendere la *promenade* museale una esperienza percettiva a tutto tondo. Allo stesso tempo i fotogrammi presenti nell'iconotesto tornano a muoversi nel film: il fotogramma riprende vita. Per poi riprenderla, in questo che potremmo definire un ecosistema mediale,⁴⁷⁰ in quanto la sceneggiatura di questo film viene stampata e pubblicata, accompagnata da una conversazione tra Pamuk e Gee e soprattutto da immagini, fotogrammi del film, che però corrispondono talvolta alle fotografie dell'*Innocenza degli oggetti*, a dimostrazione di una costante espansione/sovrapposizione tra le varie opere che hanno per oggetto lo stesso tema. Tuttavia, è bene concentrarsi anche su quale tipo di oggetti è presente all'interno del museo. Nelle teche si vedono oggetti della vita quotidiana, di poca importanza, cose che fanno parte del *bric-à-brac*:

[...] a differenza dei piccoli musei europei, queste case – piene di carte, dischi, libri, vecchie radio, orologi guasti, macina-caffè o giornali – non suscitavano in me un senso d'orgoglio, al contrario, mi riempivano di vergogna. In queste prime case-museo, avvertivo la disperazione di un popolo indigente, che non gettava via niente, nemmeno abiti dismessi, scarpe, bottiglie, bottoni, giornali e persino sacchetti di plastica, e conservava anche l'oggetto più inutile perché forse un giorno avrebbe avuto una qualche utilità.⁴⁷¹

È nuovamente la disposizione degli oggetti a dar loro un significato nuovo, a trasformare quel bazar di rovine in un museo:

Quando una vecchia e stravagante fotografia, un apribottiglie, la foto di una nave, una tazza di caffè e una cartolina venivano messi insieme, acquistavano un nuovo significato. Iniziavo a capire che quando gli oggetti venivano sistemati con cura e amore in una tecca, potevano arrivare ad avere un significato molto più grande di quello che avevano prima. Il mio compito era mettere quelle strane fotografie e gli oggetti dimenticati sulla mia

⁴⁶⁸ Ivi, pp. 85, 113.

⁴⁶⁹ Gee ha diretto anche un documentario adattando *Gli anelli di Saturno* di Sebald, in *Patience: After Sebald* (2011).

⁴⁷⁰ Cfr. G. Pescatore, *Ecosistemi narrativi*, cit.; G. Carrara, *Storie a vista*, cit.

⁴⁷¹ O. Pamuk, *L'innocenza degli oggetti*, cit., p. 50.

scrivania e ripensarli come pezzi di vita di persone realmente esistite e vissute in queste strade.⁴⁷²

È naturalmente sulla memoria che è incentrata tutta l'operazione ipermediale, come dimostrano vari passaggi del volume *Il Museo dell'Innocenza* poi riportati nel catalogo-ictonotesto: la fotografia è per Pamuk «una capsula del tempo attraverso cui possiamo osservare il nostro futuro»⁴⁷³, ma il museo, ancora di più, rappresenta quel preciso punto di intersezione tra la memoria individuale e la memoria collettiva, quella della città, di un'intera nazione e società: «Mi aiutò molto immaginare che Kemal potesse raccontare la sua storia d'amore, ma anche la cultura della nazione, traendo spunto dagli oggetti»⁴⁷⁴. Questo procedimento di «biografie in esposizione»⁴⁷⁵ si poteva vedere già in *Istanbul* che non a caso presenta il sottotitolo *Memories and the city*. Se quella del romanzo appena citato «è una soggettività che si definisce, dunque, attraverso un equilibrio tra la memoria individuale e la sua proiezione sui luoghi riplasmati entro la tessitura della prosa autobiografica»⁴⁷⁶, nel *Museo dell'innocenza* e nelle sue espansioni mediali, questo procedimento fa un salto ulteriore perché diventa non solo la memoria individuale ma la memoria collettiva della città attraverso una storia finzionale, quella che è stata definita da Carrara una «memoria topografica»⁴⁷⁷. Si veda anche il documentario dove le due componenti topografiche, ovvero la città e il museo, sono nettamente scisse, mai viste insieme: c'è un fuori, deserto, buio, fatto di rovine, che è la città di notte attraversata da un'automobile; e poi c'è un dentro, quello del museo, ordinato, illuminato, pieno di oggetti posizionati secondo un certo criterio, seppur non sempre premeditato:

Quando cominciai a preparare le vetrine del museo, mi resi conto che gli oggetti, una volta esposti, avrebbero assunto un altro significato. Man mano che trovavano il loro posto nelle teche, gli oggetti cominciarono a parlare tra di loro, cantando una melodia nuova, diversa, che andava al di là di quella musicata nel romanzo. Niente dei miei ambiziosi progetti, dei miei schizzi di vetrine, nessuna possibile disposizione prevedeva lo spirito che di fatto emergeva dalle vetrine.⁴⁷⁸

⁴⁷² Ivi, pp. 51-52.

⁴⁷³ Ivi, p. 67.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 17.

⁴⁷⁵ È questo il sottotitolo di un saggio di Stefania Zuliani che affronta la questione dell'intera operazione nata in seno al Museo dell'innocenza di Pamuk, cfr. Stefania Zuliani, *Un museo tutto per sé: biografie in esposizione*, in Laura Lombardi, Massimiliano Rossi (a cura di), *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*, Monza, Johan & Levi, 2018, pp. 53-61.

⁴⁷⁶ Corinne Pontillo, «Orhan Pamuk e Istanbul: percorsi e costruzione dell'io tra scrittura e fotografia», *Arabeschi*, n. 16, luglio-dicembre 2020, pp. 122-132: 124.

⁴⁷⁷ G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 290.

⁴⁷⁸ O. Pamuk, *L'innocenza degli oggetti*, cit., p. 83.

Sono le rovine che, trasferite in un luogo di conservazione, diventano oggetti di culto (pensiamo all'enorme e metaforico muro composto da soli mozziconi di sigaretta). Ma in realtà le due cose coincidono da un punto di vista sostanziale: come dice l'attrice-lettrice nel documentario, la città diventa museo, fa parte dell'esibizione, non solo perché il museo è dentro la città, ma perché la città è dentro il museo.⁴⁷⁹ Ovvero, il passaggio dall'entità fisica del bazar a quella del museo rientra in quell'atto fisico da parte del collezionista di recuperare oggetti destinati all'oblio e alla discarica (pensiamo allo *chiffonier* benjaminiano) e di cambiarne lo statuto modificandone il luogo di esposizione. È chiaro ormai che stiamo parlando di luoghi, di strutture architettoniche e di contenitori materiali e fisici di oggetti, sebbene la maggior parte di questi ultimi siano poi delle immagini. L'atlante si colloca in una posizione intermedia in quanto da una parte abbiamo l'oggetto e dall'altro abbiamo l'immagine:⁴⁸⁰ entrambi sono posizionati in un luogo, che possa essere una pagina, una tavola, o un luogo tridimensionale, ma sembrano tutti rispondere a una modalità di rappresentazione e soprattutto di ricerca che è *archeologica*. Calvino, nel celebre *Lo sguardo dell'archeologo*:

Nel suo scavo l'archeologo rinviene utensili di cui ignora la destinazione, cocci di ceramica che non combaciano, giacimenti di altre ere da quella che s'aspettava di trovare lì: il suo compito è descrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non riesce a finalizzare in una storia o in un uso, a ricostruire in una continuità o in un tutto. A questo si arriverà in seguito, forse; oppure si capirà che non una motivazione esterna a quegli oggetti, ma il solo fatto che oggetti così e così si ritrovino in quel punto già dice tutto quel che c'era da dire.⁴⁸¹

Celati, rispondendo a Calvino scrive un denso saggio intitolato *Il bazar archeologico*, in cui rivendica la sua passione per le collezioni di oggetti contrapponendola alla classificazione museale. Il bazar archeologico offre immagini di un passato fatto di frammenti e scarti piuttosto discontinui: sono «oggetti segnati da un taglio storico che li rende spaesati o

⁴⁷⁹ Roberto Pinto, infatti, afferma: «*Il Museo dell'innocenza* è una storia che si concretizza attraverso la costruzione di questa collezione e trova nella creazione di un sistema espositivo la sua forma compiuta e definitiva. Il museo, quindi, non è soltanto un'illustrazione tridimensionale del romanzo, ma un commento ulteriore e, per certi versi, autonomo della società turca» (Roberto Pinto, *Artisti di carta: territori di confine tra arte e letteratura*, Milano, Postmedia books, 2016, p. 161). Cfr. in generale il cap. *Orban Pamuk. Lo scrittore è un pittore. Il museo dell'innocenza*.

⁴⁸⁰ Parlando della forma-collezione, Grazioli accosta l'immagine dialettica benjaminiana all'oggetto da collezione, che non solo provocherebbe uno shock nell'osservatore, ma rappresenterebbe di fatto la dilatazione e la dialettizzazione, appunto, del tempo: «l'oggetto che entra nella collezione è come un'immagine dialettica, compreso l'effetto di shock che esso comporta sull'insieme in cui si inserisce, che rimescola e ristrutturata, creando nuovi nessi e percorsi. In tale oggetto i tempi si dialettizzano, inserendosi in una cronologia che è storica ma anche personale ed ermeneutica, che rilegge il passato alla luce del presente e che anticipa un futuro già inscritto» (E. Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, cit., p. 41).

⁴⁸¹ Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, con uno scritto di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 2016, pp. 321-322.

spaesanti, e in cui è proprio la perdita dell'origine a creare il loro interesse di oggetti di riflusso, finora dimenticati. È il bazar al posto del museo», gli oggetti si organizzano secondo una «tassonomia fluttuante», «il raccontare, che è sempre recupero d'un passato che ci appartiene attraverso l'epica, attraverso una genealogia che fa di quel passato la nostra origine, cede il posto alla collezione, alla raccolta di tracce di sistemi scomparsi, la cui testimonianza è solo testimonianza d'un taglio»⁴⁸². Eppure, mi sembra di poter dire che questi due luoghi non siano davvero così scissi, ovvero che sia possibile passare dal bazar al museo se le rovine si ordinano – non si tratta, dunque, degli oggetti in sé, ma del loro modo di disporli, esattamente come nel caso dell'atlante *Mnemosyne*, che Cometa definisce infatti «un dispositivo squisitamente archeologico»⁴⁸³ e a cui fa riferimento anche Didi-Huberman quando dice:

Tentare un'archeologia significa sempre rischiare di mettere gli uni accanto agli altri pezzi di cose sopravvissute, necessariamente eterogenee e anacronistiche perché provenienti da luoghi separati e da tempi disgiunti dalle lacune. Questo rischio si chiama *immaginazione e montaggio*.⁴⁸⁴

La definizione appena letta di Didi-Huberman non è, tuttavia, esclusiva dell'archeologia: l'immaginazione e il montaggio sono caratteristiche del bazar archeologico che abbiamo visto con Celati, del museo pamukiano e dell'atlante di Warburg; ci troviamo insomma di fronte a diverse possibilità di recupero e riutilizzo tramite, come si è appena detto, il montaggio di una serie di oggetti trovati, molto spesso coincidenti con le immagini.

È forse la modalità in cui vengono *maneggiati* gli oggetti una volta recuperati che indica la distinzione tra questi *dispositivi dell'esposizione*, se possiamo chiamarli così. In questo caso è necessario analizzare l'opera di un autore su cui vorrei focalizzarmi per mostrare questa triplice possibilità spaziale: si tratta di Winfried Georg Sebald, forse lo scrittore che ha maggiormente fatto uso di immagini nei suoi testi, e che abbiamo già incontrato nel capitolo quinto con *Gli anelli di Saturno*. Prendiamo ora ad esempio una delle opere di maggior

⁴⁸² Gianni Celati, *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001, p. 199. Inutile dire che il punto di riferimento di questi autori per lo sviluppo della disciplina è Foucault con la sua proposta di un' *Archéologie des sciences humaines*. Segnalo come interessante ricognizione Marco Antonio Bazzocchi, «Archeologia delle finzioni», *Finzioni*, 1 (1), 2021.

⁴⁸³ «o forse paleontologico», continua Cometa «perché scardina le facili cronologie della storiografia e scommette sull'immemoriale: sulla trasmissione endopsichica di quelle che Warburg ebbe a chiamare “formule di pathos”, i gesti cioè che l'esperienza panica incide nella nostra memoria culturale e individuale. Per questo ogni atlante studia la forma che l'arte ha dato a questi gesti e, più in generale, ai propri soggetti. Ogni analisi delle immagini contenute su un atlante costruisce una morfologia – una dottrina delle forme –, cogliendo i nessi tra le figure. [...] non smette mai di immaginare una forma originaria (*Urbänomen*) per quanto irraggiungibile essa possa rivelarsi» (M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., p. 161).

⁴⁸⁴ G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, cit., pp. 241-268: 249.

successo e forse più emblematiche della produzione sebaldiana, *Austerlitz*. Il titolo corrisponde al cognome del protagonista Jacques che ricerca il suo passato attraverso un viaggio nei luoghi e tra gli oggetti. L'emersione del passato, in particolare di quel passato traumatico e per questo represso e rimosso, è un tema estremamente ricorrente nell'opera di Sebald, come è stato analizzato in altre sedi.⁴⁸⁵ Un elemento su cui vorrei concentrarmi in questo frangente è la rappresentazione degli *edifici* votati alla conservazione e all'esposizione degli oggetti ritrovati. Sebbene altri abbiano già messo in luce i molteplici punti in comune tra l'atlante warburghiano e la modalità espositiva adottata in *Austerlitz*, è bene sottolineare che nel romanzo anche il bazar viene preso in considerazione, attraverso la descrizione di un negozio da rigattiere che si trova nella città-fantasma di Terezín (città della memoria) e che attira l'attenzione del viaggiatore. Tale bazar è esposto secondo la doppia direzione che abbiamo incontrato precedentemente: l'elenco verbale in cui ogni oggetto è descritto quasi a simulare lo sguardo che si muove di fronte alla vetrina; le foto del bazar, tra cui la prima, che prende due pagine del volume, dell'insegna ANTIKOS BAZAR (che poi, collocata al di sopra della pagina sembra a sua volta un'insegna, mentre appena sotto, come in una vetrina, il testo espone gli oggetti). Il fenomeno del dettaglio si verifica anche in questo brano: una vetrina viene avvicinata dallo sguardo del personaggio-fotografo, e poi un'altra vetrina ancora, infine gli oggetti dietro la trasparenza del vetro sono fotografati, un'altra volta, da più vicino.⁴⁸⁶ Il dettaglio si ingrandisce man mano che l'esposizione degli oggetti ha luogo anche nel testo:

Ovviamente ho potuto vedere solo ciò che era esposto nelle vetrine e che senza dubbio costituiva soltanto una minima parte di tutto il ciarame ammucciato all'interno del bazar. Ma perfino quelle quattro nature morte, certo giustapposte in modo affatto

⁴⁸⁵ Sono davvero molti i saggi critici che affrontano la questione del rapporto tra fotografia e memoria in Sebald, in particolare nel romanzo *Austerlitz*. Rinvio a Massimo Fusillo, «Gli inganni della memoria. Sebald, la fotografia, il dettaglio»; Stefano Ercolino, «Per un'estetica dell'irrepresentabile. Le immagini della Shoah in *Austerlitz* di W. G. Sebald»; *Contemporanea*, n. 9, 2011, pp. 79-80; 93-107; G. Carrara, *Storie a vista*, cit., pp. 305-317; Carolin Duttlinger, *Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's "Austerlitz"*, in J. J. Long and Anne Whitehead (ed.), *W. G. Sebald: A critical companion*, Edimburgh, Edimburg University Press, 2004, pp. 155-171. *Austerlitz* non è il solo romanzo che è stato analizzato, si veda per esempio il saggio di seguito: Nicola Ribatti, «Il ritorno del represso. Qualche considerazione su testo e immagine in *Schwindel. Gefühl*», *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 2009, 2, pp. 51-75.

⁴⁸⁶ La questione della ripetizione nelle opere di Sebald è stata già affrontata da Elena Agazzi in *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*, Roma, Artemide, 2007, poi ripresa da Carrara: «La ripetizione visiva [...] nell'opera di Sebald contribuisce a generare un diffuso senso di *dejà vu*, tanto nei personaggi, quanto nel lettore, a impostare i termini di una modalità riflessiva (nella misura in cui, come nota Agazzi, il modello narrativo plasmato sul vagare e riflettere segue uno schema basato sulle figure di ripetizione, attraverso un preciso riferimento alle *Réveries d'un promeneur solitaire* di Rousseau), e soprattutto sono il traslato retorico dell'esperienza traumatica. Freud [...] scriveva in *Ricordare, ripetere e rielaborare* che la coazione a ripetere è un sostituto del ricordo traumatico di cui il paziente non è cosciente e il lavoro della memoria ne rappresenta il naturale opposto» (G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 316). Noi crediamo che questa formula di ripetizione, associata alla presenza del dettaglio, sia senz'altro dovuta alla trattazione dell'esperienza traumatica, ma anche a simulare la ricerca, la ripetizione dell'indizio che porta alla soluzione dell'enigma.

arbitrario, pur sembrando cresciute in maniera spontanea in mezzo ai rami neri dei tigli che bordavano la piazza e si riflettevano nei vetri, avevano per me una tale forza di attrazione che per un pezzo non riuscii a staccarmene e, la fronte premuta contro il freddo cristallo, studiavo quella miriade di oggetti di vario genere, come se da uno qualunque di essi, o dalla loro interazione, si potesse dedurre una risposta univoca alle molte inimmaginabili domande che mi agitavano. Che cosa significavano la tovaglia di pizzo bianco, quella dei giorni di festa, appesa allo schienale dell'ottomana, e la poltrona da salotto con la sua fodera di broccato stinto? Quale segreto nascondevano i tre mortai in ottone di varia grandezza che evocavano responsi oracolari, oppure le coppe di cristallo, i vasi di ceramica e le brocche di terracotta, il cartellone pubblicitario di lamiera che recava la scritta *Theresienstädter Wasser*, lo scrigno con le conchiglie, l'organetto in miniatura, i fermacarte sferici, nelle cui bocce di vetro galleggiavano favolosi fiori subacquei, il modellino di una nave, una specie di corvetta dalle vele gonfie, la casacca del costume locale, in una leggera stoffa estiva di lino chiaro, i bottoni di corno di cervo, l'enorme copricapo degli ufficiali russi e la relativa uniforme olivastra con le spalline dorate, la canna da pesca, il carniere, il ventaglio giapponese, il paesaggio infinito, dipinto con lievi pennellate intorno a un paralume, e nel quale un corso d'acqua scorreva placido, non si sa se in Boemia o in Brasile? E poi, in una teca non più grande di una scatola da scarpe, quello scoiattolo impagliato, e in certi punti già roso dalle tarme, che a cavalluccio su un ramo mozzo teneva implacabilmente fisso su di me il bottone vitreo del suo occhio e il cui nome ceco – *veverka* – mi tornò alla memoria da lontano, come quello di un amico da tanto tempo ormai dimenticato.⁴⁸⁷

Se le operazioni di *ekphrasis* e di elenco sono già ben definite in questo passaggio – ma potrebbero farsi molti altri esempi nelle altre opere dell'autore –, il procedimento di recupero è dichiaratamente quello del bazar e dunque del *bricoleur* levi-straussiano che abbiamo incontrato nel capitolo precedente, come d'altra parte precisa Sebald stesso in un'intervista: «Lavoro seguendo il sistema del “bricolage” nel senso che gli dà Lévi-Strauss. È una forma del lavoro selvaggio, di pensiero prerazionale, nella quale si rovista fra oggetti accumulati, trovati per caso, fino a quando non si accordino in qualche modo»⁴⁸⁸. È chiaro che questi movimenti all'interno dello spazio di azione, o ancora meglio, queste entità architettoniche – il museo, il bazar, la biblioteca warburghiana dove le tavole erano disposte – sono molto diverse e la modalità di composizione ed esposizione non può essere così semplicisticamente comparata. Eppure, nelle intenzioni e nelle dichiarazioni poetiche è possibile riscontrare

⁴⁸⁷ Winfried G. Sebald, *Austerlitz*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2011, pp. 209-212.

⁴⁸⁸ Intervista rilasciata a S. Löffler, *Wildes Denken, Gespräch mit W. G. Sebald*, in *W. G. Sebald*, a cura di F. Loquai, Eggingen, 1997, pp. 131-133: 133, cito da Carlo Mazza Galanti, *Paradigma indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec* in S. Albertazzi, F. Amigoni (a cura di), *Guardare oltre...*, cit., pp. 89-105: 99. Vangi parla di una tendenza al bricolage nella letteratura tedesca, inserendo Peter Handke, Jürgen Becker e Rolf Dieter Brinkmann nelle menzioni delle opere iconotestuali (cfr. M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit.). Anche Ceserani, citando un'altra intervista di Sebald, menziona il «paziente lavoro di bricolage» che lo scrittore ha dovuto compiere per sopperire alla mancanza di giocattoli durante l'infanzia (R. Ceserani, *L'occhio della Medusa*, cit., p. 205).

qualcosa in comune negli effetti piuttosto che nelle pratiche. Il brano appena citato continua così:

Che cosa poteva significare – così mi domandavo, disse Austerlitz – quel fiume che non ha né sorgente né foce, ma rifluisce costantemente in sé medesimo, oppure veverka, quello scoiattolo sempre fermo nella stessa posizione, o ancora il gruppo in porcellana color avorio raffigurante un eroe a cavallo che, in groppa al suo destriero ritto sulle zampe posteriori, si piega all'indietro per sollevare con il braccio sinistro un'innocente creatura femminile, priva ormai anche dell'ultima speranza, e salvarla così da una sciagura non rivelata all'osservatore, ma senza dubbio spaventevole? *Altrettanto fuori dal tempo, come quell'attimo salvifico, sospeso nell'eternità e che continua ad aver luogo qui e ora*, erano tutti i ninnoli, gli attrezzi e i souvenir arenatisi nel bazar di Terezín, i quali, per una serie di coincidenze imperscrutabili, erano sopravvissuti ai loro antichi proprietari e *scampati al processo della distruzione*, sicché ora in mezzo a essi io riuscivo a cogliere solo indistintamente e con fatica la mia ombra.⁴⁸⁹

Qui naturalmente il recupero degli oggetti del bazar è dato dalla volontà di scampare al processo di distruzione, salvare dall'oblio e dalla cancellazione quegli oggetti, prima tramite il bazar di Terezín, poi tramite la descrizione-esposizione di Austerlitz-Sebald. Eppure, come abbiamo già anticipato, il bazar non è l'unico dispositivo di esposizione degli oggetti e delle immagini presente nell'opera, anzi, oggetto di grande attenzione da parte della critica è spesso stato il passaggio in cui Austerlitz dispone le fotografie su un tavolo cambiandone continuamente ordine e montaggio:

Nell'anticamera, dove Austerlitz mi condusse inizialmente c'era soltanto [...] un tavolo piuttosto grande [...] verniciato di grigio opaco, sul quale erano disposte, bene in fila e a distanza regolare le une dalle altre, alcune dozzine di fotografie, in prevalenza di tempi andati e un po' sciupate sui bordi. Fra quelle immagini ce n'erano alcune che io, per così dire, già conoscevo; immagini di certe contrade disabitate in Belgio, di stazioni e viadotti della metropolitana a Parigi, della serra nel Jardin des Plantes, di svariate falene e tignole, di colombaie ingegnosamente costruite [...], e di una serie di pesanti porte e portoni. Austerlitz mi disse che a volte se ne stava seduto lì per ore e disponeva quelle fotografie, o altre ancora che andava a ripescare dalle sue scorte, con il tergo rivolto verso l'alto, come per un solitario, e poi, tornando sempre a meravigliarsi di ciò che vedeva, *le girava una dopo l'altra*,⁴⁹⁰ disponeva le immagini qua e là e le sovrapponeva *in un ordine risultante*

⁴⁸⁹ W. G. Sebald, *Austerlitz*, cit., pp. 212-213, corsivi miei.

⁴⁹⁰ Un po' come fosse *Il castello dei destini incrociati* di Calvino, dove le carte sono le immagini. In effetti Didi-Huberman parla dell'atlante warburghiano come di un gioco di carte: «Mischiare e ridistribuire le carte, smontare e rimontare l'ordine delle immagini su un tavolo per creare configurazioni euristiche che siano “quasi-guide”, cioè capaci di intravedere il lavoro del tempo all'opera nel mondo visibile: tale sarebbe la sequenza operativa di base per qualsiasi pratica che qui chiamiamo atlante. Abbiamo visto come Warburg aveva, fin dall'inizio, costruito questa pratica a partire da un ricorso esplicito all'archeologia: fegati divinatori etruschi non lontani dalle *Lezioni di anatomia* di Rembrandt, o sarcofagi romani non lontani dalla *Colazione* sull'erba di Manet» (G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit., p. 62).

*da somiglianze specifiche, oppure le toglieva dal gioco finché restava la grigia superficie del tavolo e lui, esausto per aver tanto pensato e ricordato, era costretto a sdraiarsi sull'ottomana.*⁴⁹¹

La legge delle somiglianze è quella che muove la disposizione *atlantica* da parte di Austerlitz in quel tentativo di ricostruzione storica che solo queste immagini gli consentono di fare. Vangi, che prima di noi ha analizzato questo passo, sostiene:

Secondo l'ottica del protagonista, le fotografie non sono altro che *eterotopie su carta*: immagini di situazioni spaziali isolate dal fluire del tempo e perfettamente immobili. Alcune fotografie di soggetti differenti, disposte sul piano di un tavolo realizzano in piccolo, a ben vedere, *il sogno di una presenza simultanea di istanti passati nello stesso spazio.*⁴⁹²

Per Austerlitz il procedimento di disposizione sul tavolo di queste immagini fa sì che tutto ciò che è successo in quel luogo – luogo inteso in maniera ampia – sia racchiuso in uno spazio ristretto, attraverso il montaggio di forme (del pathos) che in qualche modo si somigliano. Come Warburg ambiva a ricostruire la storia della cultura occidentale attraverso la collezione e il confronto di immagini che hanno attraversato lo stesso luogo nei secoli, così Austerlitz trasmuta questo istinto memorialistico trasfigurandolo su di sé, come se lui stesso fosse uno di quegli «istanti passati nello stesso spazio». Secondo Raul Calzoni, che prima di noi accosta l'atlante warburghiano all'opera di Sebald e all'atlante di Gerhard Richter cui abbiamo accennato nel capitolo precedente,⁴⁹³ le fotografie sebaldiane hanno un doppio scopo nel romanzo: «traducono a livello iconico momenti di illuminazione, capaci di indicare ad Austerlitz il percorso per giungere alla sorgente della sua memoria, ma veicolano anche il

⁴⁹¹ W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., pp. 131-132.

⁴⁹² M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., p. 242, corsivo mio. Anche Didi-Huberman usa il termine foucaultiano per definire l'atlante warburghiano che sarebbe, dunque, secondo lui, una «*hétérotopie de l'histoire de l'art*» (G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit., p. 70). L'eterotopia «sarebbe il disordine che fa scintillare i frammenti di un gran numero d'ordini possibili nella dimensione, senza legge e geometria, dell'*eteroclito*; e occorre intendere questa parola il più vicino possibile alla sua etimologia: nell'*eteroclito* le cose sono “coricate”, “posate”, “disposte” in luoghi tanto diversi che è impossibile trovare per essi uno spazio che li accolga, definire sotto gli uni e gli altri un *luogo comune*. Le *utopie* consolano: se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili, anche se il loro accesso è chimerico. Le *eterotopie* inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzi tempo la “sintassi” e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa “tenere insieme” (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose» (Michel Foucault, *Le parole e le cose* (1966), Milano, Rizzoli, 2007, pp. 7-8).

⁴⁹³ Ma non è il solo: Michele Vangi sostiene non solamente che l'atlante warburghiano e le forme di *display* sebaldiane sono simili e che queste ultime sono chiaramente influenzate dalle prime. Egli ipotizza anche una comunione di intenti, nel mondo pre e post-memoriale: «Warburg avverte l'imminenza della catastrofe che minaccia di cancellare la memoria storica della civiltà europea e tenta di opporvisi, Sebald cerca, dopo la catastrofe, di ripristinare un rapporto vitale con quella stessa memoria. In entrambe queste imprese la fotografia si rivela uno strumento prezioso» (M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., p. 28).

senso di costante distruzione che domina l'esistente»⁴⁹⁴. Mi sembra di poter dire che il bazar, quantomeno secondo la descrizione appena analizzata, può corrispondere, nell'interpretazione, alle fotografie: esso rappresenta la rovina, in quanto la conserva, ma allo stesso tempo l'inesorabile spinta a farla risorgere, in quanto la espone. Non eliminando mai del tutto i reperti, il viaggiatore-cercatore si ritrova a creare un museo dalle rovine del bazar, ovvero a *costruire* attraverso il recupero di tutto ciò che è stato dimenticato, persino da sé stesso.

Ci serviamo, infatti, dell'esempio di *Austerlitz* perché forse nella caratterizzazione del protagonista si annida maggiormente il legame tra memoria individuale e memoria collettiva.⁴⁹⁵ Attraverso l'inserimento di fotografie di bassa qualità, «di snap-shots amatoriali, realizzati dallo scrittore con una piccola macchina durante i suoi viaggi»⁴⁹⁶, Sebald compone molte opere ibride tra «ricostruzione storica, reportage giornalistico e finzione narrativa», con l'intento «di avvicinarsi alla storia contemporanea in modo nuovo. Attraverso una prospettiva che si può definire “microstorica” Sebald intende innervare di nuova lingua il discorso della memoria che rischia altrimenti di perdere concretezza e risonanza»⁴⁹⁷. Molti sono stati i tentativi di sbrogliare la questione dell'opera sebaldiana apponendo delle etichette: se Vangi l'ha definita microstoria, non è il solo a essersi servito della teoria ginzburghiana per approcciare l'opera sebaldiana e in generale la questione delle relazioni tra autobiografia e biografia, che mi sembra essere principale negli iconotesti metafigurativi, come vedremo nella terza parte di questo lavoro. Quello che emerge maggiormente in questi «atlanti della memoria»⁴⁹⁸ è ciò che Mazza Galanti ha definito uno «statuto oscillante tra il biografico e l'autobiografico»⁴⁹⁹:

sia che si tratti di relazioni immaginarie con universi fantastici, letterari, o reali che siano, l'indagine autobiografica sembra costretta a esprimersi attraverso un'oggettivazione, un'alienazione o immedesimazione nella storia altrui. La ricostruzione biografica sta in un rapporto di scambio e di reciprocità con la ricostruzione autobiografica.⁵⁰⁰

⁴⁹⁴ R.M. Calzoni, *Gli atlanti fotografici della memoria di Aby Warburg, Gerhard Richter e W.G. Sebald*, cit., pp. 49-66: 63.

⁴⁹⁵ Interessante segnalare che A. J. Blatt definisce come esempio di *photextual criticism* un'opera monumentale e molto rara quale *Searching for Sebald*, in cui diversi accademici si sono cimentati nel ricreare l'opera sebaldiana attraverso la critica. Cfr. Lise Patt (ed.), *Searching for Sebald: photography after W. G. Sebald*, Los Angeles, The Institute of Cultural Inquiry, 2007. A.J. Blatt, «Phototextuality: photography, fiction, criticism», cit., pp. 117 sgg.

⁴⁹⁶ M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., p. 201.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 195.

⁴⁹⁸ «Atlanti della memoria» è un'espressione utilizzata per testi che hanno forme anche molto diverse tra loro, per esempio Cometa definisce così *La camera chiara* e *Barthes di Roland Barthes* dello scrittore francese (Cfr. M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., p. 40).

⁴⁹⁹ C. Mazza Galanti, *Paradigma indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec*, cit., p. 92.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 93.

La doppia istanza della prosa sebaldiana, il viaggio da una parte e la ricostruzione della vita dall'altra, è presente in molte altre opere iconotestuali di Sebald: pensiamo a *Vertigini*, che potremmo definire con gli strumenti ermeneutici di oggi una *biofiction*, in quanto personaggi realmente esistiti, quali Stendhal, Kafka e Casanova, vengono raccontati nei loro lunghi soggiorni in Italia; oppure, tutti i personaggi incontrati lungo il pellegrinaggio in Inghilterra che dà il sottotitolo al già menzionato *Gli anelli di Saturno*, dove la contemplazione delle rovine rappresenta un motivo dominante nel testo e nelle immagini;⁵⁰¹ infine, i quattro personaggi ne *Gli emigrati* che intrecceranno la loro vita con l'autore, tutti e quattro appartenenti al popolo ebraico e accomunati dall'erranza.⁵⁰²

Viaggio, biografia, Storia con la 's' maiuscola e soprattutto immagini: queste le caratteristiche principali delle opere di Sebald che fanno della post-memoria e della ricerca del passato il suo principale intento poetico. In questo senso le immagini assumono caratteristiche molto diverse l'una dall'altra: si tratta di riproduzioni fotografiche di dipinti, ritratti fotografici di scrittori, filosofi e parenti dello scrittore; immagini di luoghi della memoria. Ma non solo: le numerose *metapictures* (nella doppia accezione già vista, ovvero *pictures-about-pictures* e *pictures-within-pictures*) mostrano testi nelle immagini, documenti d'archivio, articoli di giornale, mentre il testo "tradizionale" rinvia spesso e volentieri a un immaginario composto da visioni. A questo si aggiunge una serie di riferimenti ad altri testi, a ricordi, letture, che portano il testo ad avere una «triplice stratificazione»⁵⁰³: l'immagine materialmente riprodotta, il testo ricco di riferimenti intertestuali, le immagini della memoria. A proposito di *Gli emigrati* di Sebald, Louvel dice:

Le numerose fotografie, gli articoli di giornale, le pagine e le copertine di diario, le piantine di case o di aule, i messaggi su un biglietto da visita, le fotografie di chiavi affidate al narratore, ecc. sorprendono il lettore, sospendendo la sua lettura per la durata di un'operazione di dettaglio, e lo costringono a tornare sul testo per verificarne l'autenticità e la pertinenza, per riconoscere un particolare: un volto segnato con una croce, un paesaggio, una finestra, delle persiane, il nome di un albergo, in risposta alle ingiunzioni deittiche del testo. Così il narratore diventa un maestro nel decifrare

⁵⁰¹ Cfr. M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., pp. 234-235.

⁵⁰² Cfr. Andrea Cortellessa, *Bruges-la-Morte, Nadja, Vertigo. Psicologia di tre città*, in Marco Vallora (a cura di), *Dal nulla al sogno. Dada e Surrealismo dalla Collezione del Museo Boijmans Van Beuningen*, catalogo della mostra di Alba, Fondazione Ferrero, dal 27 ottobre 2018 al 28 febbraio 2019, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018, pp. 334-343.

⁵⁰³ M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., p. 204.

un'immagine quando racconta al lettore come una fotografia data come autentica dai nazisti – una foto di una folla che brucia libri – sia stata falsificata.⁵⁰⁴

Il procedimento di «pratica della schedatura, ovvero trasformazione del reale in archivio»⁵⁰⁵ entra in conflitto con il testo in quanto le immagini, seppur reali, sono trattate ed esposte in una maniera finzionale. Anche la loro natura, il fatto che siano sempre così cupe e poco nitide, può essere in qualche modo metafora della mancanza di visione: non riuscire a identificare la «preistoria della mia storia»⁵⁰⁶ coincide con l'impossibilità di vedere, oppure con la continua alternanza tra visione e immaginazione, data anche dall'oscillazione tra verbi di percezione e verbi allusivi al pensiero, a quelle che Vangi chiama le immagini mentali – o della memoria («mi resta in mente», «mi torna in mente», ogni volta che «poso lo sguardo su», etc.). Questa continua alternanza tra vero e falso nella storia di Sebald è metafora dell'impossibilità di scindere, nella memoria e nel suo recupero, ciò che è realmente accaduto e ciò che è frutto della nostra immaginazione.⁵⁰⁷ Austerlitz confonderà, in effetti, fotografia e «ombra della realtà», dunque sua rappresentazione:

Ogni volta mi ha incantato il momento in cui sulla carta impressionata si vedono emergere, per così dire dal nulla, le ombre della realtà, proprio come i ricordi, disse Austerlitz, che affiorano anch'essi in noi nel cuore della notte e, per colui che li vuole trattenere, tornano rapidamente a oscurarsi in modo non diverso da una stampa fotografica lasciata troppo a lungo nel bagno di sviluppo.⁵⁰⁸

Se, come dice Vangi, «la funzione della fotografia nell'opera di Sebald non è tanto quella di fornire al lettore le prove della verità del racconto, egli vuole, piuttosto, rendere fittizia la fotografia inserendo il suo “nucleo reale” in una nebulosa di immagini letterarie e mentali»⁵⁰⁹,

⁵⁰⁴ L. Louvel, *Texte / Image : images à lire, textes à voir*, cit., p. 153. Orig.: «Les très nombreuses photographies, articles de journaux, pages et couvertures de journaux intimes ou agendas, plans de maisons ou de classes, messages sur une carte de visite, photographies de clés confiées au narrateur, etc., surprennent le lecteur, suspendent sa lecture le temps d'une opération de détail, et le forcent à retourner au texte pour en vérifier l'authenticité et la pertinence, à y reconnaître un détail en particulier : un visage marqué d'une croix, un paysage, une fenêtre, des stores, le nom d'un hôtel, en réponse aux injonctions déictiques du texte. C'est ainsi que le narrateur devient un véritable maître à décrypter une image lorsqu'il indique au lecteur par quels procédés une photographie donnée pour authentique par les nazis : un cliché représentant une foule brûlant des livres, a été truquée».

⁵⁰⁵ S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 76.

⁵⁰⁶ W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 153.

⁵⁰⁷ Per questo rimando a un volume collettaneo che affronta in maniera diffusa la coincidenza tra documenti e immagini e tra storia e finzioni: Marco Piazza, Sara Guindani (a cura di), *Effetti di verità...*, cit. Segnalo peraltro la presenza, all'interno del volume, di un capitolo sulla forma-saggio in Sebald e non solo: Elena Agazzi, *Dalla prosa di memoria al testo-saggio illustrato: W.G. Sebald, Daniel Mendelsohn e Alain de Botton*, in *ivi*, pp. 81–97.

⁵⁰⁸ W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 88.

⁵⁰⁹ M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., p. 212.

vedremo nella terza parte di questo lavoro che Filippo Tuena, dichiaratamente influenzato dall'opera di Sebald, in questo procedimento di fabulazione della realtà compirà un'operazione in parte diversa, ovvero, anche nella parte testuale si muoverà alla ricerca della verità, pur modificandone il racconto attraverso l'intrusione del personaggio-narratore e attraverso lo stile (il romanzo maggiormente esemplificativo di questo processo è *Le variazioni Reinach*).

Senz'altro ciò che è comune a entrambe le opere è una coincidenza strutturale non solo tra i testi e le immagini, ma anche tra ciò che viene narrato nelle immagini e ciò che viene narrato nei testi. In Sebald, per esempio, sembra che gli stessi personaggi siano le immagini – Mazza Galanti parla di tracce, rinviando all'indice peirciano – che compongono un più grande atlante di sopravvivenze, in quanto essi stessi «entrano in un complesso gioco di somiglianze, di analogie e di ripetizioni incrociate. In fondo al cammino s'intravede un'immagine finale che renderà conto allo stesso tempo della loro storia: di quella del narratore e della Storia con la S maiuscola, che le comprende entrambe»⁵¹⁰. Questa definizione assomiglia in particolare alla definizione che Didi-Huberman ha dato della ricerca/esposizione di Warburg già vista in precedenza: da una parte è ricerca delle sopravvivenze nella storia della cultura, dall'altra è ricerca del proprio pensiero, ricerca di sé. Poiché autobiografica, essa corrisponde in questo caso a un riconoscimento, al riconoscimento di qualcuno che si conosceva e non si conosce più, proprio come succede alla fine del romanzo, quando Austerlitz penserà di riconoscere sua madre in un fotogramma di una ripresa delle videocamere di sicurezza, mentre sarà un'altra fotografia, che solo Vera riconoscerà, a indicare al protagonista il volto della sua origine.⁵¹¹

⁵¹⁰ S. Albertazzi, F. Amigoni (a cura di), *Guardare oltre...*, cit., p. 95.

⁵¹¹ Rispetto a questo passaggio di *Austerlitz* ci sarebbe da fare una ulteriore distinzione tra immagine fotografica e immagine-fotogramma. Nel saggio prima citato Duttlinger la compie proprio attraverso un'analisi più approfondita del momento della (presunta) agnizione di Austerlitz: «Il film si differenzia dalla fotografia perché non ha le risonanze di arresto e congelamento di quest'ultima, nozioni che rendono la fotografia strutturalmente paragonabile al concetto di trauma. Di conseguenza, il film fornisce un modello alternativo di registrazione tecnica che, sebbene condivida molte delle caratteristiche associate alla fotografia, differisce anche dalla fotografia per il suo carattere temporale, un fatto che alla fine permette un apparente momento di ricordo e riconoscimento» (C. Duttlinger, *Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's "Austerlitz"*, cit., p. 166, ma si vedano le pagine successive).

6.4. Sophie Calle e il testo esposto al museo

Procedendo con l'analisi dei vari testi, in questo caso internazionali, che hanno la *metapicture* al loro interno e che riportano a questa continua alternanza tra racconto di sé e racconto degli altri, tra racconto della grande storia e dei propri luoghi, è necessario verificare cosa succede qualora le fotografie siano scattate dallo stesso scrittore. È il caso, per esempio, della *narrative artist* Sophie Calle,⁵¹² le cui numerosissime opere meriterebbero ben più attenzioni di quelle che possiamo dar loro in questa sede. *Histoires vraies* (1994, riedito in una versione arricchita nel 2021), *Prenez soin de vous* (2007), l'opera più intermediale *En finir* (2005),⁵¹³ *L'erouv de Jérusalem* (1996, 2002), *Les dormeurs* (2001), *Douleur exquise* (2003): sono solo alcune delle opere di Calle che hanno un formato-libro tradizionale pur contenendo una componente iconografica più che consistente.

Tuttavia, le opere *Doubles jeux* e *L'absence* ci sembrano le più vicine alla categoria che stiamo cercando di mostrare e per questo saranno oggetto di un'analisi ravvicinata. *Doubles jeux* è una raccolta di libri-esposizioni⁵¹⁴ realizzati a quattro mani con Paul Auster e nati inizialmente come mostra presso il Centre national de la photographie di Parigi.⁵¹⁵ Al momento della stampa, il volume si compone di sette volumi: *De l'obéissance*, *Le Rituel d'anniversaire*, *Les Panoplies*, *À suivre*, *L'Hotel*, *Le Carnet d'adresses*, *Gotham Handbook*. Il titolo *Doubles jeux* rimanda alla componente verbovisuale e al sodalizio tra Paul Auster e Sophie Calle, i quali decidono, in effetti, di fare un doppio gioco. Sophie Calle parte dal testo di Paul Auster, *Leviathan*, per creare una propria opera e cominciare un proprio *jeu*.⁵¹⁶ A ogni brano del testo di Auster corrisponde un gioco e dunque un volume. Quello che fa Maria nel romanzo farà Sophie nella vita vera. Il montaggio è inter-autoriale e il *work in progress* è percepibile nel momento in cui l'artista riporta un estratto del testo di Auster, e poi ritaglia e scrive sopra la parte dedicata a ciascun volume, cancella e riscrive note a margine, c'è un piano di cassature, di aggiunte, di variazioni di soggetto nella storia (per esempio, nel *Leviathan* è un uomo che segue Maria, in

⁵¹² Si è già analizzata in una prospettiva intertestuale l'opera di Sebald e Sophie Calle in Chloé Conant-Ouaked, *Le voyage thérapeutique contemporain, entre texte et image Sophie Calle, Hervé Guibert, W. G. Sebald*, in Christine de Buzon et Odile Richard-Pauchet (dir.), *Littérature de voyage et santé*, Paris, Garnier, 2017, pp. 471-489.

⁵¹³ Cfr. Donata Meneghelli, *Sophie Calle tra fotografia e parola*, in S. Albertazzi, F. Amigoni (a cura di), *Guardare oltre...*, cit., pp. 161-176.

⁵¹⁴ Cfr. P. Hamon, *Expositions*, cit.

⁵¹⁵ Così Pinto: «L'attuale produzione artistica ha infatti cercato in numerose occasioni di affrontare i conflitti del nostro mondo globalizzato soprattutto attraverso l'uso di frammenti di realtà – in forma di video, giornali, reperti, ecc. – che è ormai consuetudine ritrovare all'interno di installazioni costruite *site specific*, in dialogo con le caratteristiche ambientali del luogo di esposizione» (Roberto Pinto, *Incroci tra arte e letteratura. Enrique Vila-Matas, Sophie Calle, Dominique Gonzalez-Foerster*, in Lorenzo Donghi, Elisa Enrile, Giorgia Ghersi (a cura di), *A mezzi termini...*, cit., pp. 123-141: 125).

⁵¹⁶ Di questo sodalizio, come di quelli con Enrique Vila-Matas e Dominique Gonzalez-Foerster, e in generale dell'arte di Sophie Calle contaminata con la letteratura, parla a lungo Roberto Pinto in R. Pinto, *Artisti di carta...*, cit., pp. 103 sgg.; R. Pinto, *Incroci tra arte e letteratura...*, cit.

A suivre è Calle a seguire un uomo). Tra i sette volumi è *Le Rituel d'anniversaire* quello che forse più ci interessa, in quanto presenta delle iconoteche molto simili a quelle già descritte nell'*Innocenza degli oggetti* pamukiana. Un rituale durato 13 anni, dal 1980 al 1993, in cui Calle invita per ogni suo compleanno un numero di invitati pari agli anni che compie. Poi ripone all'interno di una teca, sempre la stessa, i regali ricevuti, senza utilizzarli. La parte verbale corrisponde a un elenco asettico degli oggetti, eccezion fatta per qualche commento su alcuni regali che invece sono stati utilizzati, consumati, e che dunque non è stato possibile conservare:

la raccolta sfalsata testimonia una poetica del riciclo e dell'accrescimento, come se Calle prevedesse il suo archivio personale sotto forma di testo elettronico, sempre in crescita, sempre disponibile, sempre permutabile: in breve, sempre "cliccabile". Tagliare, incollare. Decontestualizzare, ricontestualizzare. Evitando sia la sintesi dell'eterogeneo che la frammentazione dell'omogeneo, la pratica collezionistica di Calle non cessa di attualizzare una propensione, sul versante seriale, a mettere ordine (la pratica della struttura chiusa), e una persistente mania, sul versante del collage, di rielaborare (sempre ri-cogliere) e aggiungere (sempre accogliere).⁵¹⁷



Figura 12. *Le Rituel d'anniversaire* di Sophie Calle

⁵¹⁷ Johnnie Gratton, *Poétique et pratique du recueil photo-textuel dans l'œuvre de Sophie Calle*, dans Irène Langlet (dir.), *Le recueil littéraire : Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, pp. 125-132. Orig.: «le recueil décalé témoigne d'une poétique du recyclage et de l'augmentation, comme si Calle envisageait ses archives personnelles sous la forme d'un texte électronique, toujours grandissant, toujours disponible, toujours permutable : en somme, toujours "clicquable". Couper, coller. Décontextualiser, recontextualiser. Évitant à la fois la synthèse de l'hétérogène et l'éclatement de l'homogène, la pratique du recueil chez Calle ne cesse d'actualiser un penchant, côté série, pour la mise en ordre (pratique de la structure fermée), et une manie persistante, côté collage, de la reprise (toujours re-cueillir) et du rajout (toujours accueillir)».

Questo procedimento si vede anche in *Gotham Handbook*, dove tre tipologie di immagini si alternano al testo: le immagini di passanti davanti alla stessa cabina telefonica, fotografie scattate dallo stesso punto di vista, che conducono alla percezione di un video in cui in *fast motion* si vede la gente passare davanti allo stesso luogo. E poi l'elenco delle *Conversations, sourires, sandwiches et cigarettes* consumate in questo diario di bordo, con tanto di orario e di numeri (12 sigarette fumate, 8 sorrisi dati, 4 conversazioni, etc.), in cui l'istinto alla classificazione, all'ordinamento, alla raccolta di ogni informazione, prevale su quello di lasciar gli oggetti all'oblio. Altre fotografie riproducono i bigliettini trovati nella *Cabine téléphonique*, titolo di altre sezioni testuali, e così la *metapicture* si fa ancora più chiara, si legge dentro e fuori la foto, si guarda dentro e fuori il testo. Un procedimento di messa in *display*, messa-su-tavola, tramite il quale Calle dispone le immagini in parte accanto al testo, in parte da sole nelle pagine una accanto all'altra al fine di formare una tavola, come si vede anche in *Hotel*, dove diversi letti e diversi oggetti presenti nelle camere vengono fotografati e allo stesso tempo descritti nel testo, al fine di ritrovare – e in qualche modo inventare – la storia dell'ospite della stanza:

Il suo scopo era quello di raccogliere informazioni sugli ospiti, senza tuttavia apparire invadente e senza compromettersi. Infatti, li evitava deliberatamente, limitandosi a ciò che poteva imparare dagli oggetti sparsi nelle loro stanze. Di nuovo, ha fatto delle fotografie; di nuovo, ha inventato delle vite per queste persone sulla base degli indizi che aveva. Era una *archeologia del presente*, per così dire, un tentativo di ricostruire l'essenza di qualcosa dai frammenti più nudi: il tacco di un biglietto, una calza strappata, una macchia di sangue sul colletto di una camicia.⁵¹⁸

È l'archeologia del presente che accomuna Marie a Sophie e che caratterizza molte delle opere d'arte contemporanee, e senz'altro molte di quelle di Calle. Così come la storia esterna a Calle, anche il ritratto di un uomo viene realizzato tramite le interviste realizzate alle persone di cui lo stesso aveva segnato il numero di telefono su un *carnet d'adresses*, che dà il titolo al penultimo volume di *Doubles jeux*. Il ritratto avviene tramite le voci degli altri, tramite testimonianze intermediarie, non tramite la percezione della descrittiva. Ecco che

⁵¹⁸ Calle cita il *Leviathan* di Paul Auster in Sophie Calle, *L'hôtel*, *Doubles-jeux*, Livre 5, Arles, Actes Sud, 2019, p. 9, corsivo mio. Orig.: «Son but consistait à rassembler, sans toutefois se montrer importune ni se ni se compromettre, des informations sur les clients. En fait, elle évitait délibérément ceux-ci, se limitant à ce que pouvaient lui apprendre les objets éparpillés dans leurs chambres. A nouveau, elle prenait des photos ; à nouveau, elle inventait des vies à ces gens sur la base des indices dont elle disposait. C'était une archéologie du présent, pour ainsi dire, une tentative de reconstituer l'essence de quelque chose à partir des fragments les plus nus : le talon d'un ticket, un bas déchiré, une tache de sang sur le col d'une chemise».

sorveglianza, esibizionismo e assenza sembrano essere i temi fondamentali di Calle,⁵¹⁹ rispecchiando la volontà di costruire una «“archeologia del presente” basata su frammenti, su indizi trascurabili, su elementi totalmente casuali nell’universo caotico delle informazioni»⁵²⁰. Da un punto di vista formale, peraltro, si noterà che il ritratto può esser letto solo in forma di immagine, non è descritto verbalmente ma è visibile solo nella riproduzione fotografica del giornale *Libération* su cui è apparsa la storia a puntate. L’immagine si fa così testo, e viceversa, come abbiamo visto. Questo procedimento di costruzione di un ritratto, di una fisionomia attraverso le parole degli altri e le loro percezioni, arriva a un passaggio ulteriore con le opere *Fantômes* e *Disparitions*, in un primo momento parte di *L’absence* insieme a *Souvenirs de Berlin-Est*,⁵²¹ poi riunite insieme in un’altra edizione che prende il titolo della prima opera. Questa la genesi:

Al Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris nel 1989 e al Museum of Modern Art di New York nel 1991, quando i quadri erano temporaneamente in prestito, ho chiesto ai curatori, alle guardie e al personale del museo di descriverli e disegnarli per me. Ho sostituito i quadri mancanti con questi ricordi.⁵²²

Nell’opera leggiamo infatti descrizioni di opere d’arte che non possiamo vedere: sono le *ekphrasis* a comporre effettivamente il quadro. Lo stesso procedimento avviene con *Disparitions* anche se in quel caso si sviluppa su due piani, perché da una parte viene chiesto ai custodi del museo, persone abituate a vedere l’opera molto spesso, di descriverla, e d’altra parte questi ultimi sono fotografati di fronte alle cornici vuote, le quali testimoniano l’assenza

⁵¹⁹ Sempre Pinto: «la sorveglianza, che spesso ha a che fare con il controllo della sfera intima degli altri, colti in situazioni di totale vulnerabilità; l’esibizionismo, perché spesso è la stessa artista a costituire il soggetto e l’oggetto dell’osservazione; e l’assenza, perché la ricostruzione della realtà viene fatta in mancanza del soggetto, privilegiando, quindi, tutte le tracce che lui/lei (o l’artista stessa) lasciano della propria vita» (R. Pinto, *Artisti di carta...*, p. 96). Lo studioso riassume alcune osservazioni precedentemente portate avanti da Yves-Alain Bois, in «Paper Tigress», *October*, 2006. Del volume di Pinto cfr. il cap. *Dall’arte alla letteratura. Andata e ritorno. Sophie Calle e la complicità degli scrittori*.

⁵²⁰ R. Pinto, *Artisti di carta*, cit., p. 101. «Archeologia del presente», come abbiamo visto, è sintagma di Paul Auster, *Leviatano*, Torino, Einaudi, 2003, p. 77.

⁵²¹ Di *Souvenirs de Berlin-Est* non parleremo in questa sede in quanto la forma-emblema canonica, la preponderanza di fotografie di paesaggio e la lontananza delle strategie adottate da quello che stiamo cercando di teorizzare qui ci impongono di lasciarlo da parte, sebbene sia un testo particolarmente interessante. Rinvio a Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., pp. 98 sgg. Strutturalmente a cavallo tra i *Doubles jeux* e *L’absence*, si colloca *La Visite guidée* (1996), pubblicato in occasione dell’esposizione di Calle intitolata “Absent” al Museo Boymans-Van Beuningen di Rotterdam dal 27 marzo al 29 maggio 1994. Interessante perché raggiunge un ulteriore livello di intermedialità poiché la visita è guidata dalla voce di Calle che, accompagnata dalla musica di Laurie Anderson, racconta il proprio pensiero aggiungendo un elemento alla componente visuale – i suoi oggetti – e a quella verbale – le sue note autobiografiche.

⁵²² Sophie Calle, *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2013. Orig.: «Au musée d’Art moderne de la ville de Paris, en 1989, et au musée d’Art moderne de New York, en 1991, des tableaux ayant été temporairement prêtés, devant leurs emplacements laissés vides, j’ai demandé aux conservateurs, aux gardiens et à d’autres permanents des musées de me les décrire et de me les dessiner. J’ai remplacé les tableaux manquants par ces souvenirs».

delle opere stesse. Il vuoto, l'assenza, appunto, diventa oggetto della visione e dunque della descrizione. Sebbene Calle abbia la tendenza a raccogliere le sue opere artistico-narrative in libri, bisogna precisare che spesso quello che noi visualizziamo come iconotesto deriva da un prodotto che è stato prima di tutto esposto in un luogo istituzionale quale il museo.⁵²³ La cornice diventa così l'opera, come abbiamo visto anche con Stoichita. Louvel, parlando di *Prenez soin de vous*, altra opera particolarmente nota di Calle, dice:

Dopo Duchamp, con le “installazioni”, è la stanza in cui si trovano che rende la cornice, o anche lo sguardo stesso, in-finito, che “incornicia” la vista, l'opera. E a volte, è il museo, la galleria, che fa la cornice, una cornice atmosferica si potrebbe dire che circonda d'aria il pezzo tridimensionale [...]. Sophie Calle ne ha approfittato esponendo sulle pareti della stessa stanza l'effetto di un crepacuore e la sua graduale scomparsa, le quattro pareti che fanno da sfondo alle foto e ai testi appesi nella sala del Pompidou. Con i video, la cornice prende il suo posto: è moltiplicata dagli schermi montati in serie e iscritti in sequenze. Le scene montate *en boucles* sono proiettate su un muro-cornice, in una sala-cornice all'interno di un museo-cornice.⁵²⁴



Figura 13. *Disparitions* di Sophie Calle

L'espressione francese *en boucles* (traducibile con l'inglese *in loop*) registra efficacemente questa sensazione di reiterazione che genera la modalità-matrioska. Le immagini sono sostituite dal

⁵²³ Donata Meneghelli parla di un doppio circuito «nella forma mobile, ogni volta rinegoziabile, modificabile, dell'installazione, dell'allestimento, all'interno dello spazio espositivo; nella forma stabile, fissata una volta per tutte, *depositata*, della pagina stampata, del libro (con tutti gli scarti che ne conseguono: rimpicciolimento delle immagini, cambiamenti di scala, riorganizzazione nello spazio della pagina dei rapporti tra immagine e testo)» (D. Meneghelli, *Sophie calle tra fotografia e parola*, cit., p. 162).

⁵²⁴ L. Louvel, *Le tiers pictural*, cit., p. 163. Orig.: «À la suite de Duchamp, avec les « installations », c'est la pièce où elles se trouvent qui fait cadre, voire le regard lui, in-fini, qui “cadre” la vue, l'œuvre. Et parfois, c'est le musée, la galerie qui font cadre, un cadre atmosphérique pourrait-on dire qui entoure d'air la pièce en trois dimensions, pour D. Château un “cadre de présentation”. Sophie Calle a su l'exploiter en affichant sur les murs d'une même salle l'affect d'un chagrin d'amour et sa progressive disparition, les quatre murs servant de fond aux photos et aux textes accrochés dans la salle de Beaubourg. Avec les vidéos, le cadre reprend sa place : il est démultiplié par les écrans montés en série et les inscrit en séquences. Les scènes montées “en boucles” sont projetées sur un mur-cadre, dans une pièce-cadre à l'intérieur d'un musée-cadre».

testo che le descrive in una maniera assolutamente arbitraria in quanto individuale e basata sulla memoria. Sono persino simulate tramite schizzi degli stessi autori della parte verbale che cercano di *riprodurre* il disegno,⁵²⁵ alludendovi, sagomandone il contenuto, esattamente come fa un' *ekphrasis*: riprodurre, in quel caso, copiare, è un elemento assolutamente creativo, basato sulla memoria e sull'immaginazione. L'elemento iconotestuale ha ormai raggiunto un grado di *mise en abyme* tale che la confusione della *voiture* è data: il disegno accanto alla descrizione all'interno della cornice presenta un commento scritto.

Il quadro è poi composto da numerose descrizioni realizzate da persone diverse, è esso stesso una composizione di elementi diversi ma simili, come se ci fossero varie voci a comporre la stessa *forma*. La serie dei cinque quadri "assenti" è esposta in un museo in quanto parola: «La parola, dunque, prende *letteralmente* il posto dell'immagine, diventa linguaggio e insieme segno grafico. Se l'immagine è descritta con le parole, la parola è trattata come un'immagine, quasi a stabilire o a produrre una sorta di reversibilità tra i due sistemi, linguistico e iconico»⁵²⁶. Per questa ragione, partendo dal procedimento inverso, ovvero presentando un'unica descrizione dell'opera, ogni lettore può visualizzare – e sicuramente visualizzerà – un'opera diversa. Infatti, Baxandall in *Patterns of intention* esplicita proprio questo ragionamento, suggerendo così l'inefficacia del linguaggio di fronte all'opera d'arte. Facendo riferimento alla descrizione di un quadro che si trovava nella Casa del Consiglio di Antiochia elaborata dal retore di lingua greca Libanio, lo storico dell'arte sostiene:

Nonostante tutta la cura con cui Libanio dispone progressivamente gli elementi della propria narrazione, dalla sua descrizione non riusciremmo mai a ricostruire il quadro: mancano le sequenze cromatiche, le relazioni spaziali, le proporzioni, spesso le stesse indicazioni di destra e sinistra, e altro ancora. Leggendo il brano, in virtù di quanto ricordiamo delle nostre esperienze della natura e dell'arte, costruiamo mentalmente qualcosa (difficile dire cosa), e quello che, attraverso gli stimoli forniti da Libanio, si produce in noi ci dà la sensazione di aver visto un quadro rispondente alla sua descrizione. Se ognuno di noi disegnasse la propria visualizzazione [...] di quello che ha descritto Libanio, otterremmo differenti visualizzazioni a seconda delle nostre specifiche esperienze, del pittore che ci è venuto in mente e delle nostre individuali facoltà compositive. Di fatto, il linguaggio non è uno strumento appropriato per rendere conto di un quadro nella sua particolarità. Rimane generico.⁵²⁷

⁵²⁵ Antonella Huber, «Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole. Sophie Calle per Isabella Stewart Gardner», *Engramma*, 150, ottobre 2017, http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3271.

⁵²⁶ L. Louvel, *Le tiers pictural...*, p. 171. Cfr. Barbara Bourchenin, «L'écriture avec de l'«essayer dire»: pour une expérience langagière de la communauté esthétique», *Postures*, Dossier « Écrire avec », n. 23, 2016.

⁵²⁷ Michael Baxandall, *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, trad. di Enrico Castelnuovo, Torino, Einaudi, 2000, pp. 12-13.

Se la descrizione non potrà mai spiegare precisamente cosa è l'immagine, non potrà mai sostituirsi a lei, allora Calle accoglie la sfida e tenta un'operazione quasi contraria, fa sì che quelle parole la sostituiscano non più metaforicamente ma concretamente, si insedino al posto dell'immagine all'interno della cornice. La parola diventa così opera d'arte all'interno di un Museo, si assiste a una «testualizzazione dell'immagine»⁵²⁸: «Distinguere tra descrizione e narrazione ha in verità poco senso nell'opera di Sophie Calle, a meno di non sottolineare che si tratta di frontiere continuamente abbattute, che l'*ekphrasis* diventa anche una forma di racconto»⁵²⁹. Pure una volta che la mostra diventa libro, è chiaro che le strategie dell'esposizione permangono, rispecchiando quanto abbiamo visto negli altri casi: la ripetizione con dettaglio avviene non solo perché prima vediamo il testo nell'opera sul muro, poi riportato sul libro; ma anche perché prima vediamo i disegni degli autori, piccoli sulla parete all'interno della cornice, poi di nuovo riportati per intero sulla pagina, diventando così a loro volta dettagli dell'opera. E questo procedimento simula, ancora più chiaramente che in altri casi, il movimento di avvicinamento dell'occhio all'opera che avviene nella sala del museo.

La descrizione sembra insomma essere la principale strategia retorica di Calle, sebbene essa sia spesso didascalica, mirando a rappresentare il mondo in una maniera il più possibile realistica. Essa è allo stesso tempo il frutto di un tentativo di serializzazione imposto dall'artista all'inizio della performance tramite un imperativo. Il testo e le immagini di Calle, così, sono presentati nel libro e fuori dal libro e si apprestano a essere opera esposta ma allo stesso tempo Museo. Se pensiamo a *Fantômes* il museo è il contenitore, ma se pensiamo a *Rituel d'anniversaire* il museo è lo stesso testo, in quanto raccoglie, cataloga (l'elenco accanto all'immagine), espone e infine conserva. Il testo, abbiamo visto tramite Hamon,⁵³⁰ può diventare museo, sì, perché ogni opera letteraria raccoglie un patrimonio linguistico, ma anche nella misura in cui ospita immagini attraverso *ekphrasis*, raccogliendo dentro di sé molto spesso delle vere e proprie gallerie. Di seguito Hamon sull'ipotiposi:

Il testo letterario si costituisce infine come “museo” a un altro livello, più precisamente retorico e stilistico, quello delle sue descrizioni e “immagini” [...]. È nelle descrizioni, secondo Boileau, che “l'eleganza deve essere esibita in versi”, un'esibizione che ovviamente passa, e soprattutto in quelle descrizioni inaugurali di romanzi che la critica letteraria chiama “esposizioni” («soyons exposants!»), ripete Flaubert nella sua

⁵²⁸ S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 110.

⁵²⁹ D. Meneghelli, *Sophie Calle tra fotografia e parola*, cit., p. 175.

⁵³⁰ Così il critico francese: «la textualisation même de la notion et des opération muséales, là où le texte lui-même devient Musée, se constitue comme Musée», P. Hamon, *Imageries*, cit., pp. 85-86.

corrispondenza), esibendo una doppia conoscenza: una conoscenza delle cose, del mondo o della morale (“gallerie”, “scene”, “raccolta di fatti sociali”, “quadri” sono i termini che più spesso compaiono negli scritti dei romanzieri realisti ottocenteschi quando parlano delle proprie opere), e un *savoir-faire* stilistico che comporta la produzione di “immagini” (da leggere) destinate a competere con le immagini da vedere nel museo. C’è una vecchia rivalità tra questi due regimi di immagini, una competizione antica di cui sono testimoni le manifestazioni dell’instancabile dottrina dell’*ut pictura poesis* e il privilegio accordato da tutta la tradizione retorica alla figura dell’*ekphrasis* e alla figura quasi mitica dell’ipotiposi, sempre posta in cima alle tassonomie retoriche, ma mai definita: «L’ipotiposi dipinge le cose in modo così vivido ed energico che le mette, per così dire, davanti agli occhi, e fa di un racconto o di una descrizione un’immagine, un quadro, o addirittura una scena vivente» (Fontanier).⁵³¹

Abbiamo visto, quindi, che la raccolta di oggetti nel testo, riprodotti o descritti, rappresenta un modo di esporre che assomiglia per certi versi al museo, per certi altri al bazar, ma più di tutti alle strategie del montaggio, della *mise en abyme* e del dettaglio applicate da Warburg nel suo atlante: la maniera di *dis*-porre gli oggetti e i testi nelle opere verbovisuali finora prese in esame tiene conto, in misura diversa, di tutti questi elementi. Infine, l’analisi delle operazioni di Sophie Calle ci ha permesso di anticipare in che modo anche l’*ekphrasis* si trasformi quando si trova a interagire con l’immagine, come vedremo più approfonditamente nel prossimo capitolo.

⁵³¹ Ivi, pp. 114-115. Orig.: «Le texte littéraire se constitue enfin comme “musée” à un autre niveau, plus précisément rhétorique et stylistique, celui de ses descriptions et de ses “images” [...]. C’est dans les descriptions, selon Boileau, qu’il “fait des vers étaler l’élégance”, étalage qui passe évidemment, et surtout dans ces descriptions inaugurales de romans que la critique littéraire appelle “expositions” (“soyons exposants !” ne cesse de répéter Flaubert dans sa correspondance), par l’exposition d’un double savoir : un savoir sur les choses, sur le monde, ou sur les mœurs (“galeries”, “scènes”, “collection de faits sociaux”, “tableaux” sont les termes qui reviennent le plus souvent sous la plume des romanciers réalistes du XIXe siècle quand ils parlent de leurs propres œuvres), et un savoir-faire stylistique qui passe par la fabrication d’“images” (à lire) destinées à concurrencer les images à voir du musée. Il existe, entre ces deux régimes d’images, une vieille rivalité, une concurrence ancienne dont témoignent les avatars de l’incroyable doctrine de l’*ut pictura poesis* et le privilège accordé par toute la tradition rhétorique à la figure de l’*ekphrasis* et à celle, quasi mythique, toujours placée au summum des taxinomies rhétoriques, jamais définie, de l’hypotypose : “L’hypotypose peint les choses d’une manière si vive et si énergique qu’elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d’un récit ou d’une description une image, un tableau, ou même une scène vivante” (Fontanier.». «Ipotiposi» è termine altresì echiano, cfr. Umberto Eco, *Les sémaphores sous la pluie*, in Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 191-214.

Capitolo 7. L'*ekphrasis* ovvero il testo che espone

7.1. Vecchi e nuovi Laocoonti⁵³²

Come è noto, dallo scudo di Achille in poi, la descrizione dell'opera d'arte è forse una delle modalità più antiche di interazione tra testo e immagine. È proprio dall'*ekphrasis* presente nell'Iliade che Lessing, nel suo celeberrimo *Laocoonte*, prende le fila per teorizzare le differenze tra le arti sorelle alla base del suo studio teorico: la pittura è rappresentazione nello spazio, mentre la poesia è rappresentazione nel tempo. Quello che viene raccolto in un quadro è l'istante, il colpo d'occhio secondo la definizione di Lessing, l'*Augenblick*: è la condensazione del tempo, il passato il presente e il futuro in un'unica immagine. Se l'immagine è identificabile come una rappresentazione nello spazio, la descrizione di essa sarà associabile a una rappresentazione nel tempo: quell'istante viene descritto e di conseguenza dilatato.

Come vedremo, però, l'istante fecondo diventerà sempre più problematizzato quando alla rappresentazione pittorica si sostituirà quella fotografica. All'immagine composta sarà rimpiazzato l'istante effettivamente *pris* dall'apparecchio. Questo comporta a mio avviso una metamorfosi delle opere letterarie contemporanee in cui le descrizioni delle opere d'arte non sono più appannaggio di un'alternanza tra narrazione e descrizione, come proponeva la retorica antica, ma invece convergono verso una scrittura sempre più visuale, ove l'immagine collabora con la costruzione del testo. Già Genette negli anni Sessanta, resosi conto che da un punto di vista retorico si stava assistendo al superamento del concetto di descrizione come ornamento del discorso, proponeva il concetto di *descrittività narrativa*, cui il *nouveau roman* si stava avvicinando:

Quanto a certe forme del romanzo contemporaneo che sono apparse sulle prime come tentativi per liberare il modo descrittivo dalla tirannia del racconto, non è detto che vadano davvero interpretate così: considerata sotto questo aspetto, l'opera di Robbe-Grillet appare, se mai, più come un tentativo per costruire un racconto (*una storia*) quasi esclusivamente mediante descrizioni impercettibilmente modificate di pagina in pagina – il che può passare al tempo stesso per una strepitosa promozione della funzione descrittiva e per una clamorosa conferma della sua irriducibile finalità narrativa. [...] La differenza più significativa sarebbe forse che la narrazione riesce a rendere, nella successione temporale del suo discorso, la successione ugualmente temporale degli

⁵³² Con *Nuovo Laocoonte* si fa riferimento allo scritto Clement Greenberg, «Towards a newer Laocoon», *Partisan Review*, July-August 1940, vol. VII, n. 4, 296-310. Cfr. anche R. Barilli, *Una mappa delle arti nell'epoca digitale: per un nuovo Laocoonte*, Bologna, Marietti 1820, 2019.

eventi, mentre la descrizione deve modulare nel successivo la rappresentazione d'oggetti simultanei e consistenti nello spazio: il linguaggio narrativo si distinguerebbe così per una specie di coincidenza temporale col proprio oggetto, di cui il linguaggio descrittivo sarebbe irrimediabilmente privo. Questa opposizione perde però molta della sua forza nella letteratura scritta, ove nulla impedisce al lettore di ritornare indietro e di considerare il testo nella sua simultaneità spaziale come un *analogon* dello spettacolo che descrive.⁵³³

La descrizione nella letteratura, che sia di un'opera d'arte o meno, risente del suo essere *scritta* e dunque letta nel tempo. Questo rappresenta uno scarto dall'interpretazione lessinghiana poiché – Genette ci dice – descrizione e narrazione si equivalgono e sovrappongono. La descrizione implica un movimento dello sguardo interno verso tutti gli oggetti descritti, e in questo movimento è naturalmente insita una temporalità. Nell'ottica da cui muove Genette, l'aggettivo *écrite* dopo *littérature* è di fondamentale importanza perché rappresenta come le categorie di spazio e tempo possano essere usate in maniera specifica quando si tratta di una scrittura prima di tutto visiva, grafica, letta in quanto vista e non per esempio ascoltata. Genette anticipa quanto si dirà a proposito del procedimento cognitivo che avviene durante la lettura di un testo e che assume ancora più rilievo nel caso di una lettura associata all'osservazione. Il lettore può tornare indietro e dunque realizzare un percorso spazio-temporale non lineare all'interno dell'oggetto-libro.

Interessante la definizione di Claus Clüver che, rimandando a un lessico strutturalista, definisce l'*ekphrasis* la rappresentazione verbale di un *testo* reale o finzionale composto in un sistema non verbale: «Trasporre un dipinto in un testo verbale equivale a costituirne il significato creando un segno che attinge ai codici e alle convenzioni di un sistema letterario (e non solo linguistico) equivalente al sistema pittorico che funziona nella pittura»⁵³⁴. Louvel, in *Le tiers pictural* ammonisce molti degli studiosi che l'hanno preceduta proprio sulla necessità, da questi ultimi rivendicata, di utilizzare un sistema linguistico e retorico per interpretare l'immagine. Come se a visibile corrispondesse ineffabile, dunque, non sembra esserci una soluzione per rappresentare il visuale con i propri stessi strumenti. L'obiettivo risulta esser dunque cercare di guardare senza necessariamente decifrare, di comprendere un'immagine senza l'ausilio del testo. Questa spinta alla mancata decrittazione del testo ha naturalmente portato non a una scomparsa dell'*ekphrasis*, ma a una sua trasformazione. Il

⁵³³ Gérard Genette, *Figure II: la parola letteraria*, trad. di Paola Montagner, Torino, G. Einaudi, 1975, pp. 32-33.

⁵³⁴ Claus Clüver, «Intersemiotic Transposition», *Poetics Today*, 10: 1, «Art and Literature», Spring 1989, p. 61. Cito da L. Louvel, *Le tiers pictural*, cit., p. 27. Orig.: «Transposer un tableau en un texte verbal revient à en constituer le sens en créant un signe qui s'inspire des codes et des conventions d'un système littéraire (et pas seulement linguistique) équivalent au système pictural qui fonctionne en peinture».

testo descrittivo ha subito un detrimento delle capacità puramente descrittive e ha assunto una maggiore vocazione metatestuale e metaiconografica. Se Foucault in *Les mots et les choses*, proprio attraverso la *metapicture* per eccellenza *Las Meninas* di Velázquez, definiva l'avvento della rappresentazione come pura rappresentazione di sé, Cometa fa un passo ulteriore e attribuisce alla crisi della rappresentazione classica la riscoperta del genere ecfrastrico:

agli artisti è toccato di sperimentare sino in fondo non solo ogni possibile combinazione di testo e immagine, ma di praticare senza reticenze forme più o meno esplicite di *ékphrasis*, nei testi (romanzi, liriche, saggi) ma anche, sull'altro versante, nelle immagini stesse che hanno sviluppato grazie alle avanguardie tutte le caratteristiche metaiconografiche già disponibili nella tradizione.⁵³⁵

Non solo: gli studi sono aumentati negli ultimi anni, estendendo il termine *ékphrasis* alle descrizioni di immagini non solo artistiche, oltreché le possibilità di classificazione di questa tipologia retorica. Una prima classificazione riguarda da una parte l'*ékphrasis* nozionale, la descrizione di un'opera che non esiste nella realtà ma che «la letteratura rende “reale” con i suoi mezzi»⁵³⁶ (*Nel museo di Reims* di Del Giudice è ricca di esempi di questo tipo,⁵³⁷ così come il *Cabinet d'amateur* di Perec), e dall'altra l'*ékphrasis* mimetica, che consiste nella descrizione di opere realmente esistenti: questa seconda tipologia, ha al contrario della prima un effetto di falsificazione, in quanto, come abbiamo appena visto, nessuna descrizione può mai aderire perfettamente all'immagine che descrive, ognuna è invece in parte falsa (perché mai totalmente vera).

Tre sono le operazioni che può compiere l'*ékphrasis* secondo Cometa: la denotazione, la dinamizzazione e l'integrazione. Se la denotazione è il grado zero della descrizione, la dinamizzazione avviene quando la narrazione segue l'immagine come se essa si muovesse davanti ai nostri occhi, raccontando cosa c'è prima, dopo, o accanto all'opera. La dinamizzazione può dunque essere dell'immagine, che prende vita attraverso la descrizione dei personaggi e/o degli eventi del dipinto; del processo compositivo, attraverso il racconto della genesi del quadro e dunque delle tecniche pittoriche; dello sguardo (del pittore, del lettore o dello scrittore, il quale commenta e indica al lettore in qualche modo dove guardare). A questo, poi, si aggiungeranno le eventuali integrazioni del narratore, che potranno essere di quattro tipi, secondo la tassonomia proposta da Cometa: *sinestetiche*, quando la descrizione delle immagini allude ad altri sensi; *ermeneutiche*, quando la descrizione dell'opera è il motore

⁵³⁵ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 17.

⁵³⁶ Ivi, p. 53.

⁵³⁷ Questo testo sarà oggetto di analisi nel prossimo capitolo.

di una interpretazione critica; *associative*, quando la descrizione di un'immagine porta lo stesso narratore ad associarla a un'altra, generalmente più nota ai lettori perché maggiormente inserita nell'immaginario comune; *per trasposizione*, quando l'opera d'arte diventa il setting per una deviazione narrativa, per cui la narrazione principale si sposta *dentro* il quadro, che deve essere necessariamente noto al lettore, il quale altrimenti non sarebbe in grado di riconoscerlo né di muoversi al suo interno.⁵³⁸

A proposito delle integrazioni ecfastiche, Baxandall sostiene che è persino impraticabile descrivere le opere d'arte con criterio di oggettività poiché è impossibile esimersi dall'introdurre osservazioni legate alla propria memoria, alle proprie esperienze, al proprio sguardo: «Non si danno spiegazioni dei quadri: si spiegano le osservazioni fatte su di essi. O meglio; spieghiamo i quadri solo nella misura in cui li abbiamo fatti oggetto di una descrizione o determinazione verbale»⁵³⁹. Inoltre, Cometa specifica che le *ekphrasis* possono avere ben sei tipi di funzione diversa, a seconda dell'uso e del luogo del testo in cui esse vengono inserite. Esse possono avere una funzione di *cornice*, quando il quadro è leitmotiv della narrazione; *genetica*, quando il quadro dà avvio alla narrazione; *intertestuale*, quando il dipinto rinvia a un'altra narrazione; o *intermediale*, quando rinvia a un'altra rappresentazione. Centrali per la relazione con la narrativa sono la *funzione metapoetica* e la *funzione metanarrativa* delle *ekphrasis*, come precisa Cometa portando ad esempio il *Cabinet d'amateur* di Perec, in cui la descrizione del catalogo dell'opera del protagonista Heinrich Kurz «sancisce le intenzioni metapoetiche dell'autore e permette un'interpretazione retrospettiva del testo come teoria del romanzo *tout courts*»⁵⁴⁰. Cometa mette in rilievo in particolare il ruolo della *mise en abyme* che, come abbiamo già visto, è presente sia nelle strategie letterarie che in quelle figurative e che quindi è particolarmente efficace negli iconotesti poiché può presentarsi in entrambi i segni e quando le due *aises en abyme* si intrecciano, ecco che si estenderà il loro effetto-matrioska.⁵⁴¹ Quando l'immagine è presente, è naturale che le dinamiche ecfastiche subiscano una metamorfosi. Un esempio cui accenna Cometa nella *Scrittura delle immagini* è quel volumetto, *Elogio della matrigna* di Mario Vargas Llosa, che presenta una novità nel genere, ovvero la riproduzione materiale di opere d'arte all'interno del romanzo, che Cometa definisce «una sorta di personalissimo 'atlante delle immagini' in cui un quadro di Tiziano può convivere con uno

⁵³⁸ Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit.

⁵³⁹ M. Baxandall, *Forme dell'intenzione*, cit., p. 10.

⁵⁴⁰ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 153.

⁵⁴¹ Ivi, p. 152. Cometa intende le due funzioni come «parti di un *continuum* piuttosto che come fenomeni distinti: con *funzione metapoetica* intendiamo una riflessione che attiene alla teoria generale del romanzo e attraverso di esso anche a una teoria generale della pittura; mentre con *metanarrativo* indichiamo il gioco intratestuale che si instaura, all'interno di uno stesso testo, tra temi e motivi del romanzo e temi e motivi dell'immagine descritta. È evidente che un meccanismo come la *mise en abyme* [...] si compone di entrambe le istanze» (*ibidem*).

di Bacon o Jordaens con il Beato Angelico»⁵⁴². O ancora, parlando del *Castello dei destini incrociati* di Calvino, lo studioso evidenzia come la giustapposizione di una serie di vignette – simili ma non uguali – l’una accanto all’altra in un modo combinatorio e arbitrario stimolerebbe così una narrazione sempre più *macro*, persino «archetipica»⁵⁴³. Possiamo dire dunque di essere di fronte a una ripresa moderna della formula del *display* warburghiano, sebbene non tutti i criteri che abbiamo individuato precedentemente siano soddisfatti.

In questi casi un elemento particolarmente rilevante è proprio il cortocircuito tra testo e immagine, visibile anche solo quando c’è un’immagine in copertina che non corrisponde, per esempio, alla o alle immagini descritte nel testo. Un esempio tra tanti potrebbe essere quello dell’edizione italiana di *Antichi maestri* (1985) di Thomas Bernhard: il protagonista si reca ogni giorno al Museo a guardare il *Ritratto di vecchio dalla barba bianca* (1564) del Tintoretto, che appare – come sembrerebbe naturale – sulla copertina della collana Fabula per i tipi Adelphi (1992). L’elemento interessante, che potrebbe essere una coincidenza ma allo stesso tempo segno indicatore dei tempi, è che nell’edizione tascabile “Gli Adelphi” (2019), la copertina riporta un’opera di Bruegel. Non mostrando il quadro del pittore italiano, essa non anticipa nulla del romanzo e non rende altrettanto fruibile le *ekphrasis* presenti, trasformando nella sostanza il libro, dove se nel primo caso si poteva trattare quasi di un testo illustrato, per così dire, tradizionale, nel secondo si tratta di un iconotesto nel senso mitchelliano del termine, ovvero di un *image/text* in conflitto: la compresenza della descrizione dell’opera del Tintoretto e della mostrazione dell’opera di Bruegel innescano un cortocircuito che *trasforma* il romanzo, anche se solo grazie alla copertina. Questa è una dimostrazione di come la presenza dell’immagine accanto al testo non ha sempre una funzione di accompagnamento e di illustrazione, ma anzi, rappresenta molto più spesso uno scarto tra le due componenti, soprattutto nella misura in cui il testo in questione è proprio la descrizione di un’immagine (ancora di più, come in questo caso, qualora non si tratti della stessa immagine). Cometa infatti sostiene che «creare delle *ekphrasis* in presenza delle riproduzioni dei quadri, commentati secondo sequenze e scelte narrative che non sono riconducibili in senso stretto ai quadri stessi» è «una strategia che inevitabilmente sottopone il genere ecfrastrico a una torsione in direzione dell’iconotesto»⁵⁴⁴.

Guardiamo la figura presente all’interno di *Espèces d’espaces* (1985) di Georges Perec che, come recita la didascalia, è la carta dell’oceano estratta da un racconto in versi di Lewis Carroll.

⁵⁴² Ivi, p. 77.

⁵⁴³ Ivi, p. 132.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 76.

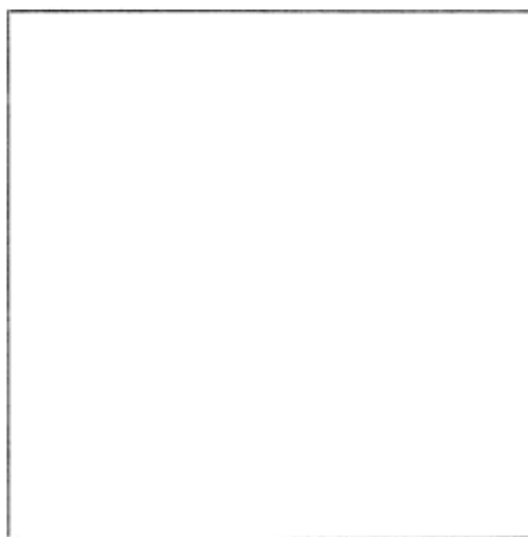


Figure 1. Carte de Pôcéam (extrait de Lewis Carroll, *La chatte au mark*).

Figura 14. Immagine presente nel controfrontespizio di *Espèces d'espaces* di Georges Perec

La ricezione ironica della didascalia è immediata. La carta è «perfettamente e assolutamente bianca»⁵⁴⁵, poiché rappresenta il mare, senza alcuna traccia di terra. Naturalmente qui non si tratta di una *ekphrasis*, ma di una didascalia, in quanto l'immagine è presente. Ma ci serva questo elemento proprio per esplicitare un passaggio necessario nell'iconotesto. Se l'immagine è presente, allora l'*ekphrasis* cosa diventa?

Lo spettatore efrastico è uno che contempla un dipinto o una scultura attraverso gli occhi di un poeta, consapevole sia del fatto che l'opera visuale così rappresentata rimane, essenzialmente, una finzione poetica, sia del fatto che l'opera visuale presentata nella galleria rimane a sua volta una rappresentazione: il conflitto di "lettura" e una visione incrementata dell'opera d'arte rimangono potenzialmente sempre presenti.⁵⁴⁶

E allora, quando l'opera non solo è una rappresentazione, ma è anche riprodotta, o persino riprodotta all'interno di altre immagini, è importante rilevare che l'*ekphrasis* subisce ancora una modifica, non solo da un punto di vista stilistico e retorico, ma anche negli effetti provocati al lettore/spettatore. La capacità *poietica della parola* viene meno di fronte alla presenza dell'immagine e allo stesso tempo la decrittazione di quest'ultima non è più il primo

⁵⁴⁵ Philippe Hamon, *La description littéraire: anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p. 200.

⁵⁴⁶ Michael Benton, «Anyone for *ekphrasis* ?», *British Journal of Aesthetics*, 37, 4, pp. 367-376: 370. Cito da M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 71.

obiettivo, ciò che si verifica è piuttosto uno straniamento nella mancata corrispondenza tra l'immagine vista e quella descritta, caratteristica che abbiamo già visto, per esempio, in *Condominio oltremare* di Falco e Ragucci e in *La magnifica merce* di Walter Siti. Per questo si dovrà pensare a un procedimento ermeneutico che tenga conto delle due strade, quella della descrizione e quella della mostrazione, e che in particolar modo consideri queste non tanto come due direzioni opposte quanto piuttosto come due livelli di un unico sistema morfologico.

7.2. Zum Bild, das Wort: l'ekphrasis-didascalia

Sappiamo che la fotografia nacque ufficialmente nel 1839, quando Daguerre – con il noto contenzioso con Arago che ne conseguì – brevettò l'invenzione. Il primo libro in cui erano presenti testo e fotografie, *The Pencil of Nature* di William Henry Fox Talbot, una raccolta di immagini calotipiche, o appunto, talbotipiche, corredate di testi esplicativi, fu pubblicato nel biennio 1844-1846. Nasce l'epoca della riproducibilità tecnica – che con il dagherrotipo ancora non esisteva – e soprattutto nasce il primo libro fotografico. Il primo testo che teorizza la fotografia inserendo nel testo la fotografia stessa viene realizzato solo qualche anno dopo la sua invenzione. Nei testi Talbot spiega quali siano i procedimenti di composizione e creazione delle fotografie e ne realizza interessanti *ekphrasis* che possono essere analizzate anche da un punto di vista letterario, al fine di mostrare come i due linguaggi fossero sin dal principio soggetti a un'interazione.

Dopo un'introduzione che potremmo chiamare metodologica, Talbot espone ventiquattro fotografie che mostrano le *possibilità* dell'arte fotografica, dal paesaggio alla scultura, all'architettura, dalle chiese alla natura morta alle litografie, dai libri ai manoscritti.⁵⁴⁷ La composizione è una classica forma-emblema, in cui in un'unica pagina vediamo l'immagine cui segue una didascalìa cui segue il testo, che altro non è che una descrizione della fotografia. Non solo del soggetto, tuttavia, ma anche delle tecniche con cui la fotografia è stata realizzata. Talbot compie una descrizione che è sempre in parte una meta-descrizione, è un'*ekphrasis* che ci catapulta fuori dall'immagine: egli indica cosa è possibile vedere nell'immagine, mostrandoci l'immagine stessa. I deittici invitano il lettore a individuare le convergenze tra

⁵⁴⁷ Ari J. Blatt si è concentrata sulla rappresentazione fotografica dei libri – che potrebbe definirsi forma *sui generis* di metatestualità – proprio a partire dall'opera di Talbot, cfr. A.J. Blatt, «Phototextuality: photography, fiction, criticism», cit.

l'immagine e il testo. Interessante vedere che le descrizioni hanno anche un titolo che però corrisponde in maniera identica al titolo della fotografia, a dimostrazione di un'omologia vera e propria tra testo e immagine: avendo lo stesso titolo, è come se fossero la stessa cosa. Tuttavia, i brani dedicati a ciascuna immagine possono sfociare in digressioni narrative evocate dalla stessa fotografia, la quale, sostiene Carrara, «oscilla continuamente fra la raffigurazione accurata, documentaria e testimoniale, di ogni cosa che viene vista dalla camera, e l'immaginazione evocata dalle tavole»⁵⁴⁸. Vicino alla critica d'arte, o, per dirla con Didi-Huberman, «forma nuova di letteratura artistica», «primo “museo immaginario” di opere d'arte fotografate»⁵⁴⁹ (prima del vero *Musée imaginaire* di Malraux), *The Pencil of Nature* si distingue per essere uno dei primi prodotti editoriali che unisce immagine e parola ma anche che fotografa l'arte, adottando quel meccanismo di critica attraverso la fotografia che sarà teorizzato molto tempo dopo da Umberto Eco.⁵⁵⁰ Inoltre, come è già stato notato, è il primo libro con fotografie *sulla fotografia*, ovvero che unisce attività critica e attività creativa, che presenta le immagini teorizzando un'estetica dell'immagine fotografica,⁵⁵¹ come farà poi, più di un secolo dopo, Barthes nella *Camera chiara* (o in un modo ancora diverso John Berger). Un esempio lampante, per esempio, è dato dalla descrizione del *Plate XI. Copy of a lithographic print*, che presenta una copia di una litografia di una caricatura parigina:

Tutti i tipi di incisioni possono essere copiati con mezzi fotografici; e questa applicazione dell'arte è molto importante, non solo perché produce in generale copie quasi fac-simile, ma perché ci permette di alterare la scala e di rendere le copie molto più grandi o più piccole degli originali a nostro piacimento. Il vecchio metodo di alterare le dimensioni di un disegno per mezzo di un pantografo o di qualche altro espediente simile, era molto macchinoso, e doveva richiedere che lo strumento fosse ben costruito e tenuto in ottimo ordine, mentre le copie fotografiche diventano più grandi o più piccole semplicemente avvicinando o allontanando gli originali dalla macchina

⁵⁴⁸ G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 94.

⁵⁴⁹ G. Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*, cit., pp. 23, 22.

⁵⁵⁰ Nel saggio *Fotografare l'arte* Umberto Eco dà alla stessa fotografia l'eventuale compito di fare critica d'arte. Il fotografo non è «colui che riproduce l'opera in più copie per renderla accessibile a tutti, o per darne notizia, né [...] qualcuno che approfitta dell'opera per fare il proprio discorso estetico personale. Il fotografo dunque non è né un riproduttore né un creatore. Che spazio gli rimane? Mulas lo enuncia con molta lucidità: tutte le descrizioni del suo procedimento rimandano a una definizione dell'attività critica. [...] La capacità critica consiste nel mostrarci come l'opera è fatta. Noi vediamo un oggetto, dal quale traiamo sovente solo un'impressione immediata, ed immediatamente emotiva. Il critico ci deve condurre oltre quella superficie: e non per negare l'emozione che abbiamo realizzato (o la scossa intellettuale, o il moto di ripulsa, la provocazione quasi fisica, a seconda delle opere e di quel che si prefiggono), ma proprio per spiegarci perché l'opera ha provocato in noi quella risposta. In tal modo, grazie all'operazione critica, la fruizione della risposta si converte nella intelligenza delle ragioni formali per cui quella risposta si era instaurata» (Umberto Eco, *Fotografare l'arte*, in Leonardo Sciascia, Diego Mormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, Roma, Editori riuniti, 1988, pp. 106-107).

⁵⁵¹ Carrara inserisce quest'opera tra i prodromi del fototesto e realizza un'accurata analisi di questa e di altre opere fototestuali (*ante litteram*), cfr. G. Carrara, *Storie a vista*, cit., pp. 92 sgg.

fotografica. La presente lastra è un esempio di questa utile applicazione dell'arte, essendo una copia notevolmente diminuita in dimensioni, pur conservando tutte le proporzioni dell'originale.⁵⁵²

Questa descrizione mostra innanzitutto una spiccata attenzione alle tecniche di manipolazione della fotografia che già negli anni Quaranta dell'Ottocento erano evidentemente diffusi, senza considerare che essa anticipa la questione della copia dell'immagine su cui Benjamin condurrà gran parte dei suoi studi circa la fotografia. *The Pencil of Nature* si rivela fondamentale per il nostro studio, infine, perché risulta essere il primo esempio di *ekphrasis* realizzata quando l'immagine fotografica è presente. Se abbiamo visto con Cometa che l'iconotesto può assumere una forma-illustrazione, la quale «riconduce il testo alla sua immagine originaria, facendo dell'eventuale *ekphrasis*, disponibile sul piano verbale, il necessario programma dell'immagine»⁵⁵³, si noterà che in molti iconotesti contemporanei il rapporto tra l'illustrazione del testo e la descrizione dell'immagine è sempre meno programmatico, sistematico, ma anzi, genera scarti interessanti tra la «visualizzazione del testo» e quella che potremmo chiamare una *illustrazione verbale*.

Uno di questi iconotesti è il volume collettaneo *Nell'occhio di chi guarda* (2014), in cui molti scrittori e registi sono stati chiamati *di fronte all'immagine* – così recita il sottotitolo – a scrivere a partire da essa. Il testo si compone di ventitré testi scritti da poeti, narratori, saggisti, registi. Sono stati tutti chiamati ad adempiere a un compito: mettersi di fronte a un'immagine a loro scelta e *raccontarla*. Si tratta per la maggior parte di immagini di opere d'arte, da Giotto a de Kooning, ma anche di alcune fotografie e fotogrammi, statue, nature morte. In alcuni casi l'immagine diventa solo punto di partenza per un racconto che non la menziona nemmeno; in altri, la descrizione dell'immagine mantiene un afflato saggistico; in un paio di casi, invece, l'immagine non c'è. La raccolta rispetta in qualche modo la forma-emblema di Cometa, in quanto è composta da testo, immagine e didascalia, ed è allo stesso tempo assimilabile alla forma-illustrazione, in quanto le immagini sono spesso, ma non sempre, illustrative del testo. Ciascuno degli autori è chiamato a *rispondere all'immagine*. Al contrario dell'*on n'y voit rien* arassiano, in questo caso si vede tutto (o quasi), l'immagine è presente e, se in alcuni casi si

⁵⁵² William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, edited by Colin Harding, Chicago, KWS Publishers, in association with National Media Museum, 2011. Orig.: «All kinds of engravings may be copied by photographic means; and this application of the art is a very important one, not only as producing in general nearly fac-simile copies, but because it enables us at pleasure to alter the scale, and to make the copies as much larger or smaller than the originals as we may desire. The old method of altering the size of a design by means of a pantagraph or some similar contrivance, was very tedious, and must have required the instrument to be well constructed and kept in very excellent order: whereas the photographic copies become larger or smaller, merely by placing the originals nearer to or farther from the Camera. The present plate is an example of this useful application of the art, being a copy greatly diminished in size, yet preserving all the proportions of the original».

⁵⁵³ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 94.

fonde agilmente con il testo, in altri crea un imponente cortocircuito per cui emerge quel conflitto *image/text* di cui già si è detto.

Molti sono, dunque, i testi che coinvolgono la descrizione di immagini, a sua volta motore di un'invenzione narrativa. In particolare, nella sezione chiamata *Sguardi, dettagli*, la maggior parte dei racconti nasce dalla visione di un'immagine: a volte essa viene descritta esplicitamente, altre volte vi si allude solamente. Se questo procedimento è per esempio presente in *La credenza di Leonardo*, breve racconto in cui Roberto Andò parte da una fotografia di Ferdinando Scianna della credenza di Sciascia, in *Salvare Caino* Maria Grazia Calandrone descrive tutti gli oggetti presenti nel quadro *Sink and Mirror* (1967) di Antonio López Garcia e, a partire dalla distinzione tra gli oggetti usati tipicamente da uomini e da donne, muove poi verso il racconto di una storia di coppia. La narrazione tramite i canonici *lei e lui* si evolve verso la descrizione dei caratteri più problematici di una relazione e allo stesso tempo si mescola con una descrizione approfondita del quadro anche da un punto di vista tecnico: «il quadro è in realtà pericolante, la sua linea prospettica portante risulta distorta, come se il muro fosse piegato e tutta la parete sottostante la mensola portaoggetti stesse per scivolare verso un altro luogo»⁵⁵⁴, cui seguono una serie di indizi su cosa possa esserci fuori dal quadro e di procedimenti sinestetici più o meno coscienti, che sfociano poi nella realizzazione di un componimento poetico. O ancora, Mauro Covacich realizza un'opera doppia in quanto scrive un testo inserendo all'interno un'immagine, che è a sua volta fotogramma di una ripresa di una performance di cui è stato protagonista lui stesso. Il procedimento allude, dunque, a una sorta di opera d'arte totale in cui, pur rimanendo il libro il formato privilegiato, la forma è in qualche modo destrutturata e avviene una progressiva espansione narrativa, ipertestuale, o per meglio dire ipermediale.

Ci sono tuttavia due testi in cui l'immagine non è presente: il primo è *Un'incisione della Spagnoletta* di Gabriele Frasca, un estratto da *Dai cancelli d'acciaio* (2011) del medesimo autore, in cui la mancanza di riproduzione potrebbe essere giustificata dalla volontà di rispettare la natura del testo originale che ne era privo; il secondo è invece il testo *Zwài Taiblèk Wàise* di Enzo Moscato che ha come sottotitolo *Foto/Quadro/Immagine/Sequenza?*, molto interessante da un punto di vista semantico poiché sembra non esserci risposta alla domanda in quanto nessuna immagine è presente a rispondere.

Questo genere di procedimenti testuali derivati dall'immagine hanno una forma diversa qualora quest'ultima sia invece materialmente riprodotta: ad esempio in *Mundonarco* Filippo

⁵⁵⁴ Massimo Fusillo, Clotilde Bertoni, Gianluigi Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda: scrittori e registi di fronte all'immagine*, Roma, Donzelli, 2014, p. 45.

D'Angelo parte dal racconto di una gita in un museo per vedere la Maschera Teotihuacán (III-VII d. C.) visibile a pagina 63, per poi spostarsi, in un procedimento comparativo e intermediale tra i resti della civiltà antica e il sito web che dà il titolo allo scritto, nel quale è possibile visionare una serie di video di narcotrafficanti «sovrapponendo fantasmi e reminiscenze in un fragile palinsesto interiore»⁵⁵⁵.

Nella raccolta di scritti *Nell'occhio di chi guarda* l'analisi intertestuale tocca in altri casi la rappresentazione dello stesso oggetto fotografato da due autori, ad esempio, i due miliziani della guerra civile spagnola fotografati nel 1936 sia da Robert Capa che da Gerda Taro,⁵⁵⁶ su cui Helena Janeczek costruisce un racconto, che sarà poi alla base del romanzo *La ragazza con la Leica*, le cui immagini sono già state analizzate nel quarto capitolo. L'analisi intermediale è poi riscontrabile in altri racconti, come ad esempio quello di Domenico Starnone intitolato *La mano che scrive*, in cui l'autore mette a confronto tre immagini, tre figure, in particolare tre mani: «la mano dello scriba rosso del Louvre, priva del pennello che probabilmente reggeva; la mano di frate Jerónimo Pérez, dipinta da Francisco de Zurbarán; la mano di William Kentridge che si autoritrae mentre abbozza qualcosa. In tutt'e tre i casi si tratta di dettagli che rimandano a figure intere»⁵⁵⁷. Alla descrizione delle opere da parte dell'autore segue rapidamente la descrizione della percezione dello spettatore, delle sensazioni che da esse riceve e in seguito una sorta di interpretazione storica della *mano che scrive*, dall'antichità egizia al Seicento spagnolo – dove Starnone vede elementi in comune pur se collocati cronologicamente così distanti –, fino al Novecento, quando invece il cambiamento di paradigma avviene: «Siamo a oggi, l'opera di questo artista ci arriva dalla disintegrazione novecentesca delle forme definitive. Ciò che Kentridge mette in scena non è l'opera compiuta, ma il processo della sua creazione»⁵⁵⁸. Interessante già di per sé notare che l'operazione che realizza Kentridge, ovvero quella di rappresentare il processo piuttosto che l'opera compiuta, oltre ad essere, come dice giustamente Starnone, particolarmente diffusa nel ventesimo secolo nelle arti visive, va ad influenzare e dunque a modificare la composizione della descrizione dell'opera, la quale a sua volta mette come protagonista l'azione dell'artista piuttosto che il contenuto.⁵⁵⁹ Inoltre, è possibile assimilare questo racconto a una forma *ridotta* di atlante in cui vengono accostate tre immagini

⁵⁵⁵ Ivi, p. 62.

⁵⁵⁶ Ivi, p. 142.

⁵⁵⁷ Ivi, p. 114.

⁵⁵⁸ Ivi, p. 116.

⁵⁵⁹ Andrebbe fatto un discorso a parte su come l'*ekphrasis* si trasforma in funzione della trasformazione dell'arte stessa, che a partire dagli anni Cinquanta perde la sua figurazione. Cfr. Giorgio Patrizi, *Narrare l'immagine la tradizione degli scrittori d'arte*, Saggi, Roma, Donzelli, 2000.

cronologicamente molto distanti tra loro a rappresentare lo stesso oggetto, a dimostrazione di una sopravvivenza del gesto – è proprio il caso di dirlo – della mano che scrive.

Sul rapporto tra *ekphrasis* e mostrazione si muove naturalmente la distinzione ancipite tra *ekphrasis in praesentia* ed *ekphrasis in absentia*. Bisogna, infatti, fare due precisazioni: la prima riguarda chi guarda e dunque chi descrive l'opera; la seconda, invece, concerne chi legge la descrizione ed eventualmente guarda la riproduzione dell'opera nel testo. Nel primo caso, l'autore che descrive l'opera può averla davanti ai suoi occhi e quindi riportare quanto *vede*, oppure affidarsi alla memoria. Allo stesso tempo, il lettore, leggendo l'*ekphrasis*, potrà avere a fianco il supporto visivo, in cui riconoscere e trasporre direttamente nella parte visiva la componente verbale, oppure anch'egli dovrà basarsi sulla propria memoria se conosce l'opera, cercarla altrove o, eventualmente, immaginarla. Nel testo *Prese su Rembrandt*, Andrea Inglese, partendo da un problema circa il colore del cielo nel *Ratto di Proserpina* (1613) di Rembrandt, muovendosi come un cameraman con una cinepresa in mano – come suggerisce d'altronde anche il titolo –, dirà: «*Il primo punto è la dichiarazione dell'azzurro*»⁵⁶⁰. Ma ciò su cui è bene concentrarsi è invece la nota a questa frase, che mette in rilievo la distinzione già menzionata tra l'attività mnestica in assenza dell'immagine e quella percettiva dell'*ekphrasis in praesentia*.⁵⁶¹

Qui l'errore è metodico, o forse si tratta semplicemente di umile approssimazione probabilistica: il *vero* colore non può essere che quello della cronaca museale, in un faccia a faccia diretto e riposato con la tela, mentre ora tutto avviene a mente, per allucinazione mnemonica, ipnotismo compositivo; quel semicerchio più chiaro è forse una foschia, una nube rarefatta e lattiginosa, e tutto in definitiva va considerato; grigio è il cielo, e l'orlo della foresta, invece, è un ocre precipitante nel nero.⁵⁶²

⁵⁶⁰ M. Fusillo, C. Bertoni, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda...*, cit., p. 90. L'autore inserisce spesso elementi figurativi, seppur non riprodotti, nei suoi romanzi, sia in *Parigi è un desiderio* (2016) che ne *La vita adulta* (2021), cfr. l'auto-antologia di Inglese per la rivista online "Antinomie" pubblicata il 18 aprile 2021, <https://antinomie.it/index.php/2021/04/18/figure-per-romanzi/>

⁵⁶¹ Nel saggio che analizza una parte dei testi presenti in *Nell'occhio di chi guarda*, Donati parla infatti di «*ekphrasis anomala*» «perché tutti i brani, a eccezione di quello di Frasca, sono accompagnati dalla riproduzione dell'immagine che li ha ispirati» e «perché nei testi di cui stiamo parlando [...] l'interrogazione *per verba* del testo visivo risulta mirata più a interpretare il contesto esistenziale, storico-antropologico, socio-politico in qualche misura evocato o attraversato dall'immagine che a fornire una descrizione, formulare una rielaborazione o dare un'interpretazione della stessa come oggetto estetico in sé considerato. I singoli interventi insomma appaiono non tanto come tentativi di comprendere ciò che l'immagine dà a vedere quanto operazioni volte a individuare o evocare con l'immaginazione i fantasmi, i traumi, le ossessioni, i retroscena e le paure che in essa affiorano e agiscono come sintomi di qualcos'altro» (Riccardo Donati, *Nell'occhio di chi guarda. Testo, contesto, pretesto in sette poeti contemporanei*, in T. Spignoli, *Verba picta*, cit., pp. 315-332: 318-319). Cfr. anche R. Donati, *La musica muta delle immagini...*, cit., pp. 23-49.

⁵⁶² M. Fusillo, C. Bertoni, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda...*, cit., p. 90.

Attraverso un suggestivo elenco di colori e raccordi sinestetici, Inglese verbalizza la visione in un modo altamente pittoricistico, nel senso inteso da Heffernan in *Museum of words* –, facendo seguire una *ekphrasis* metadiscorsiva in cui non solo rinvia a una componente mediale altra, lo schermo, ma d'altra parte invita l'osservatore a dire a sua volta ciò che vede:

Questo schermo irradiante, incorniciato dal buio forestale, dalle fronde svettanti di una quercia, è sotto gli occhi di tutti: *bisogna verbalizzarlo*, metterlo nell'armatura logica della proposizione sensata, placando l'inquietudine cognitiva, lo scetticismo scozzese. *Il vedente sia spinto senza ambagi alla dichiarazione: blue now!* O a qualcosa di altrettanto atomico, protocollare, pianamente fenomenologico.⁵⁶³

Riccardo Donati attribuisce infatti proprio allo sguardo la «messa in atto verbale delle relazioni istituitesi [...] tra l'autore-spettatore (il quale è a un tempo un artefice portatore di una sua complessiva *Weltanschauung* artistica e ideologica, un soggetto percipiente contraddistinto da peculiari caratteristiche fisiologiche e un individuo caratterizzato da determinati atteggiamenti estesico-patematici) e l'immagine da lui osservata, a sua volta da intendersi non come piatto documento bidimensionale bensì come prodotto di “un'interazione complessa tra visualità, apparato, istituzioni, discorso, corpi e figuratività”»⁵⁶⁴. L'*ekphrasis* realizzata da Inglese si sposta poi sul racconto della storia del ratto e prende da lì le mosse per indicare esattamente in che punto il lettore debba guardare per comprendere al meglio quanto egli sta per dire: «Ma è sulla verticale sinistra, che tutto si gioca»⁵⁶⁵, dice invitando il lettore sostanzialmente a guardare *sulla verticale sinistra*. È così dunque che si identifica il concetto di *ekphrasis-didascalia*, o *indicale*, poiché è una descrizione che prevede – anzi, su questo si appoggia – la presenza dell'immagine, almeno nella sua riproduzione fotografica. Essa diventa dunque pura deissi, «parola endeictica»⁵⁶⁶. Tale tipo di descrizione inverte lo statuto tradizionale del testo illustrato: se in quest'ultimo, infatti, le illustrazioni accompagnavano il testo per agevolarne la comprensione, ora è la parte testuale che *spiega* le immagini: l'*ekphrasis* diventa dunque un'illustrazione verbale. Questo è almeno il caso di questi testi che abbiano una direzione maggiormente critico-descrittiva che non narrativa. Infatti, vedremo ora che altri testi di questa raccolta si basano invece su uno scarto – a volte dichiarato metaletterariamente dall'autore – del testo dall'immagine. D'altra parte,

⁵⁶³ Ivi, p. 92. I corsivi sono miei, eccezion fatta per «blue now!».

⁵⁶⁴ Riccardo Donati, *Lo sguardo sull'arte nel secondo Novecento*, cit., p. 741. Il brano tra virgolette all'interno della citazione è preso da W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 23.

⁵⁶⁵ M. Fusillo, C. Bertoni, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda...*, cit., p. 96.

⁵⁶⁶ M. Carboni, *L'occhio e la pagina*, cit., p. 87. Cfr. anche Pier Vincenzo Mengaldo, *Tra due linguaggi: arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 28-29.

Donati precisa che Inglese, passando dall'analisi del quadro alle sue soggettive percezioni, «si serve della scrittura efrastica come di un pretesto per riflettere sulla natura imperfetta – ora approssimativa, ora limitata da ragioni materiali o intellettuali, quasi mai pienamente soddisfacente – dell'atto scopico»⁵⁶⁷.

Vediamo ancora un esempio rappresentato dal primo racconto, *Immagini inafferrabili* di Nadia Fusini, che sin dall'inizio mostra lo scarto del testo rispetto all'immagine. Il racconto esordisce così: «Ci sono delle immagini benevole, e tuttavia persecutrici, che non si staccano dalla memoria, che pure le ha perdute». Fusini parla di fotogrammi che le sono rimasti in testa («nel mio occhio interiore»), non è affatto sicura di cosa abbia in mente: «Vedo una donna – dev'essere una regina – che ha le sembianze di Elizabeth Taylor, ma non sono sicura che sia proprio lei»⁵⁶⁸. Già il verbo «vedo» è fortemente ingannevole poiché quanto Fusini vede, in realtà, è ciò che immagina, o ricorda. Quel volto di donna, poi, compie alcune azioni che Fusini, appunto, ci racconta mettendo in movimento quello che potrebbe essere un fantasma, un'invenzione della sua immaginazione. Il lettore sfoglia il testo per cercare l'immagine connessa a questo testo, che peraltro, in questo caso come negli altri, non si colloca alla fine, o all'inizio, ma in mezzo. La fotografia è la riproduzione di un fotogramma di Maria Callas in *Medea* di Pier Paolo Pasolini: non è Elizabeth Taylor, dunque, e non è Cleopatra. Il lettore si domanda per quale ragione ci si trovi di fronte a quell'immagine, è in parte confuso e torna indietro nella lettura. Leggerà:

Per anni ho continuato a chiedermi che film fosse, quel film che ora perfino dubito di avere mai visto; che film fosse, quel libro che si è perduto.... Il punto è che le immagini nella mia mente non fanno che svanire, di anno in anno nella mia memoria si fanno sempre più sfumate e sembrano intrattenere con la realtà legami immaginari, fantastici. Al punto che ora confondo la donna del film che non ricordo e del libro che non ho più, con il volto di mia madre e delle sue sorelle, così belle, forti e sensuali.⁵⁶⁹

La confusione del lettore coincide dunque con la confusione della memoria della scrittrice. Ciò che è riprodotto nel testo corrisponde all'incertezza, alla confusione della scrittrice stessa che ci rende partecipi, non solo esplicitamente attraverso il testo ma anche implicitamente, simulando il disorientamento attraverso l'immagine. Dopo qualche pagina arriviamo in parte alla soluzione dell'enigma: «La mia paura crebbe fino al parossismo quando in un altro film, che mi portò a vedere [...] la zia Margherita, riconobbi non lo stesso volto, ma un volto

⁵⁶⁷ T. Spignoli, *Verba picta*, cit., p. 328.

⁵⁶⁸ M. Fusillo, C. Bertoni, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda...*, cit., p. 3.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 6.

simile di donna»⁵⁷⁰. Rimane, dunque, il mistero di quale sia l'altro film che ha così influenzato l'infanzia di Fusini, e ci si continua a chiedere se quella donna di cui ricorda vagamente i tratti fosse davvero Elizabeth Taylor. L'immagine scelta dalla scrittrice potrebbe dunque essere interpretata come un'immagine realmente esistente e quanto più vicina all'immagine da lei elaborata: il reale e il finzionale tornano a scontrarsi in un'agone non sempre *inter pares*.

Uno dei racconti della raccolta più utili per comprendere le relazioni tra *ekphrasis* e mostrazione dell'immagine è il racconto dell'attore Federico Tiezzi *Des images*. Esso contiene tre particolari di tre immagini: il *Trionfo della morte* di Bartolo di Fredi, la *Maestà* del Duomo di Siena di Duccio di Buoninsegna, un fotogramma del film di Carl Theodor Dreyer *La passione di Giovanna d'Arco* che raffigura un primo piano di René Falconetti verosimilmente sul rogo. Il racconto si concentra su queste tre immagini molto diverse tra loro cui l'autore attribuisce tre momenti della sua vita in cui si è trovato ad avere a che fare con l'arte: la scoperta dell'amore per la storia dell'arte tramite la *Maestà* di Buoninsegna, la scoperta del suo *Amleto* tramite la figura del cavaliere nel *Trionfo della morte*, il suo "inizio teatrale"⁵⁷¹ nel segno di Giovanna d'Arco. Ogni immagine viene descritta in maniera diversa e già la prima gode del privilegio di una lunga *ekphrasis*:

Ora, contro lo sfondo di questa tenda, a sinistra, alcuni vecchi macilenti fanno vista con le mani e i corpi di chiamare un'apparizione. Che invece urta verso due giovani in posa, con arco (giovani sportivi) e lira (anche colti). Ben pasciuti i due, con un'aria di queste parti, da giovani arricchiti. Vestitoni che cadono pesi su corpacci cazzuti. Stanno là con un'aria di greve posatezza, un poco ridicola. Hanno beni e mogli, terre coltivate e servi: cosicché loro possono pensare ad altro... L'arco e la lira sono inerti nelle loro mani: mani troppo lisce.

I vecchi dalla parte opposta sono giallastri di pelle e di stracci.

[...]

In mezzo ai due gruppi, nell'aria ferma di quella notte indiana, un cavallo nero è in slancio di corsa. I muscoli sono tesi nello spasimo che spezza, le zampe anteriori protese in un galoppo fermato prima del balzo in un burrone.

Un cavallo magro e che, nella corsa sfrenata, mostra la sua dentatura digrignante e bavosa. Sul cavallo una bellissima figura di cavaliere, nero come l'animale, con un arco in mano che punta senza tante cerimonie sui due giovani stupidi. Una galoppata indisana o araba in questa notte di deserto, dove l'aria è immobile, tutto è immobile, il cielo blu, ogni cosa in attesa di un evento... di un vento di tempesta che intanto scaruffa la criniera del cavallo e spinge all'indietro i ciuffi grigi del cavaliere in una pettinatura che potrebbe averla pensata Alessandro Mendini al tempo di «Modo».⁵⁷²

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

⁵⁷¹ Ivi, p. 30.

⁵⁷² M. Fusillo, C. Bertoni, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda...*, cit., pp. 21-22.

La descrizione della capigliatura del cavaliere viene associata a una pettinatura che avrebbe potuto fare il designer Mendini su una rivista. Siamo di fronte a un salto tra passato e presente che porta a un evidente effetto di straniamento. L'integrazione che Tiezzi applica in questo caso è tipica della digressione della critica d'arte dilettantesca. Appena dopo, l'intento è molto simile: «il cavaliere si stampa sulla tenda del paesaggio con un effetto di *freeze*, un po' da computer grafica»⁵⁷³. L'*ekphrasis* assume un ruolo tutto nuovo nel momento in cui l'immagine è visibile al lettore. Il procedimento di *imagerie*, sollecitato nel momento in cui il testo letterario descrive l'opera d'arte, viene meno, invece, quando il lettore non può immaginare nulla, neppure ricordare, poiché l'opera si offre al suo sguardo.

Spesso il vaglio della soggettività viene applicato in una duplice direzione, si direbbe concentrica: in un primo momento lo scrittore, prima di tutti, guarda l'opera che vuole descrivere. Il soggetto scrivente è il primo osservatore dell'opera visiva e guida il lettore non necessariamente alla scoperta del quadro per come è, ma per come lui lo vede. L'*ekphrasis* letteraria è dunque soggetta a un'interpretazione, a volte inconscia, da parte dello scrittore. In un secondo momento, è il lettore a *guardare* l'opera d'arte con gli occhi di chi gliela racconta. *On n'y voit rien*, ancora, diceva Arasse, e in effetti la necessità di integrazione deriva dall'impossibilità della visione, che stimola l'immaginazione. Quest'operazione assume invece connotati completamente inediti quando l'immagine è presente.

I testi analizzati qui sono esempi cardine del procedimento di scarto tra il verbale e visuale che si instaura nel momento in cui un'*ekphrasis*, che dovrebbe provocare nel lettore un furore immaginativo, si trova invece accanto all'oggetto della descrizione. Qui l'immaginazione è abortita in quanto l'immagine è visibile. Nella descrizione del cavallo e del cavaliere del *Trionfo della morte*, Tiezzi compie un'integrazione associativa con altre immagini, che sono e restano nella sua memoria visiva e a cui possono accedere solo coloro che condividono lo stesso bagaglio mnemonico: si va dalla rivista «Modo» di Mendini a «quei cartoni animati quando il gatto Silvestro ficca, per qualche suo motivo, sempre strano, le unghie in una presa di corrente e questa stira il suo corpo fino a segmentarlo tutto in peli che si rizzano, zampe che si tendono, smorfie di muso gattesco, e gattesche anche loro, spaventevoli e buffe, mentre gli occhi fuoriescono dalle orbite»⁵⁷⁴. I riferimenti, come si noterà, provengono volutamente dai contesti più lontani e hanno un effetto volutamente straniante. L'integrazione associativa diventa strumento della narrazione, dunque integrazione traspositiva quando per Tiezzi quel cavaliere, ci dice appena dopo, «è stata [...] la prima immagine da richiamare durante la regia

⁵⁷³ Ivi, p. 22.

⁵⁷⁴ *Ibidem*.

di *Amleto*. E il cavaliere era al contempo Amleto, perduto, poco prima del suo balzo nell'inferno elisabettiano della vendetta, e lo Spettro poco prima del suo irrompere nella vita. Come nel film di Kozincev»⁵⁷⁵. Ecco che quel cavaliere diventa il motore di una doppia narrazione, quella presente nel testo, autobiografica, e quella assente, teatrale, sull'adattamento dell'*Amleto* per il palcoscenico. C'è una pausa – anche grafica – e poi il testo ricomincia con un «sono nato», incipit tradizionale della letteratura autobiografica. Questa sezione del testo di Federico Tiezzi è associata a un'altra immagine, la *Maestà* del Buoninsegna, che rinvia a un periodo diverso della vita dello scrittore, ovvero l'infanzia. Il racconto sembra ruotare intorno a un *topos* piuttosto rilevante per l'autore e naturalmente legato all'immagine: la luce. Tiezzi comincia la sua narrazione autobiografica dicendo che il suo secondo nome è Lucio: «e quegli occhi e quella santa mi hanno perseguitato da sempre»⁵⁷⁶. Perseguitato sin dalla nascita dall'idea di diventare cieco, Tiezzi racconta la processione a Lucignano e nella descrizione dà grande rilievo all'alternanza tra luce e buio, con una forte preponderanza anche dell'uso dei colori accesi e, si direbbe – applicando noi stessi un'omologia strutturale – del chiaroscuro:

Amavo la processione, molto teatrale. Nelle vie buie, una banda attaccava una marcia funebre, tristissima e una squadra di incappucciati *bianchi* veniva avanti con passo ritmico impugnando alti portalampane settecenteschi, dalle *dorature* scrostate. Il fuoco di quei lampioni, unica luce della processione (le strade erano *abbuiate*), guizzava melodrammatico sulle pareti di pietra, sulle facce delle persone, colorando di *buio* e d'*arancio* i volti neorealisti dei paesani.⁵⁷⁷

Nella comparazione dei roghi, del fuoco nella processione e nella passione, Tiezzi procede a un *explicit* ecfrastrico delle immagini in movimento che pure includono la descrizione della propria madre allo stesso modo contemplata nell'atto di guardare il film di Dreyer:

Ero fuori del film e mentre mia madre mi abbracciava verso la fine straripata di dolore per l'eroina morente, io di sopra al suo abbraccio facevo ancora in tempo a notare gli ultimi *découpages* prima e durante il rogo. C'è, ultimissima immagine del mio ricordo, una successione di inquadrature che mostrano il volto di Giovanna in alternanza a quello di un volo di uccelli. Gli occhi della strega santa si offuscano e si chiudono e in soggettiva si vede lo stormo di uccelli che si allontana, sempre più distante e nebbioso. E mentre mia madre si identificava con il gruppo di donne preganti in primo piano e

⁵⁷⁵ Ivi, p. 24.

⁵⁷⁶ Ivi, p. 19.

⁵⁷⁷ Ivi, p. 30, corsivi miei.

piangeva l'abbandono della vita di Giovanna, io mi identificavo con l'eroe e mi beavo del pianto di mia madre sulla mia morte.⁵⁷⁸

Quella che abbiamo appena letto è non tanto la descrizione di un'opera quanto la descrizione della sua visione. Visione che tuttavia si mescola al ricordo, a un *a posteriori* che spesso coincide con l'identificazione, il riconoscimento, del personaggio descrivente con il personaggio descritto, in un procedimento meta-ecfrastico che abbiamo finora visto altre volte. Tornando alle altre *images* del racconto, è interessante notare che il *Trionfo della morte* descritto da Tiezzi non è l'unico presente nella raccolta, il che rende interessante il confronto, non tanto tra le immagini, che fanno parte di una tradizione iconografica piuttosto consolidata, quanto tra le descrizioni. Il racconto di Tiezzi è da leggere nella prospettiva della critica d'arte, o quantomeno l'obiettivo dell'autore è quello di leggere comparativamente le tre opere succitate, tra cui il *Trionfo della morte* attribuito a Bartolo di Fredi e datato tra la seconda metà del XIII secolo e l'inizio del XIV, che si trova nella Chiesa di San Francesco a Lucignano, paese natale di Tiezzi. Mentre del *Trionfo della morte* conservato presso il Palazzo Abatellis a Milano (1446 ca.) si racconta nel breve *Il trionfo di Francuzzu* di Vincenzo Pirrotta, in cui il protagonista, alla ricerca del pallone da calcio scomparso, capita per caso nel palazzo che accoglie il *Trionfo* e rimane abbagliato dalla violenza e dalla bellezza del quadro, a tal punto da *entrarci* con il pensiero: «restò attratto al punto che gli sembrò di viaggiare *dentro* al dipinto, gli sembrò di passare vicino ai due cani che ringhiavano»⁵⁷⁹; a tal punto da associare le visioni successive e reali a quella del trionfo: «Francuzzu non ebbe compassione né di parpaghieddu né del suo cavallo, non pensò infatti che erano morti di fame, pensò invece che quello era il cavallo della morte, preciso a quello che aveva visto nel quadro del museo»⁵⁸⁰. L'integrazione traspositiva dell'*ekphrasis* – sempre secondo la tassonomia di Cometa – viene in qualche modo nuovamente integrata poiché il lettore, che ha un suo sguardo all'interno dell'opera, può vedere direttamente il quadro e immaginare – *intravedere* – il narratore-personaggio all'interno del dipinto come diventasse doppiamente personaggio, della storia del testo e della storia dell'immagine, che dunque si mescolano in un'atmosfera surreale.

Come abbiamo visto finora, dunque, le possibilità ecfrastiche sono diverse: mentre alcuni scrittori procedono nella direzione di una critica d'arte, pur se maggiormente narrativa, altri invece si servono dell'immagine come innesco della narrazione e in alcuni casi non la menzionano neppure. Per quelli che restano ancorati allo scritto d'arte, il procedimento in

⁵⁷⁸ Ivi, p. 34.

⁵⁷⁹ Ivi, p. 165, corsivo mio.

⁵⁸⁰ Ivi, p. 169.

cui alcuni incappano è quello di una *excusatio*, lo spettatore che si dice incapace di utilizzare gli strumenti della critica d'arte per descrivere la sua visione, o ancora meglio, gli strumenti della parola. Giorgio Fontana, ad esempio, esordisce: «*La cavalleria rossa* di Malevič è un dipinto all'apparenza così semplice che sfida la possibilità stessa delle parole (e anche per questo è così affascinante cercare di parlarne)»⁵⁸¹. Altri promuovono l'idea dell'ineffabile concentrandosi in particolare sulla condizione del frammento, che alluderebbe implicitamente a qualcosa senza tuttavia chiarirlo. Così Emanuele Trevi in merito ad un particolare di un'opera di Zurbarán dal titolo *Una tazza d'acqua e una rosa su un piatto d'argento* (1630 ca.):

Il frammento di tela di Zurbarán è come una di quelle frasi di Eraclito che brillano come un rubino quando appaiono, in forma di citazione, nella prosa di un autore vissuto molti secoli dopo. Come la tazza e la rosa di Zurbarán, alludono a una fonte di significato talmente ineffabile. Talmente intrisa del silenzio dell'Origine, che rispetto ad esse la differenza tra un frammento e un discorso compiuto è del tutto irrisoria.⁵⁸²

Qua da segnalare è innanzitutto la tendenza a mettere sullo stesso piano, adottando dunque lo stesso linguaggio, testo e immagine, a tal punto che il dettaglio di un quadro diventa la citazione di un testo, il frammento di un discorso, sebbene naturalmente ci si serva in ogni caso del linguaggio per descrivere un'immagine.⁵⁸³ In secondo luogo, ciò che salta rapidamente all'occhio è la presenza di un dettaglio che allude a una doppia significazione: da un lato, il dettaglio come metonimia, come sineddoche, la parte per il tutto (e infatti, secondo Trevi «la differenza tra un frammento e un discorso compiuto è del tutto irrisoria»⁵⁸⁴); dall'altro lato, il dettaglio è ciò che attiva la distinzione tra fantasia e immaginazione, secondo un modello presente da Croce in poi: se la fantasia è la capacità di creare mondi inesistenti *ex nihilo*, «l'immaginazione si esercita su ciò che già esiste, indipendentemente da noi, come una tazza piena d'acqua o un piatto d'argento proveniente dalle miniere del Perù»⁵⁸⁵. Il dettaglio serve ad accogliere l'immagine e a portarla naturalmente verso altri orizzonti «mentre accogliamo, deformiamo, o, se si preferisce, collaboriamo a una creazione. E dunque le forme non sono più semplicemente riproducibili come se di fronte a

⁵⁸¹ Ivi, p. 77.

⁵⁸² Ivi, p. 127.

⁵⁸³ Così Stefano Chiodi nella postfazione: «Ha ragione Michel Tournier quando scrive che l'iconosfera è sempre minacciata d'asfissia e ha sempre bisogno, imperativamente, di un collegamento alla logosfera non solo per poter durare, ma ancor più, aggiungo, per poterci apostrofare, per richiamarci alla presenza di noi stessi» (Stefano Chiodi, *Immagini, immaginari, immaginazioni*, ivi, p. 186).

⁵⁸⁴ Ivi, p. 127.

⁵⁸⁵ Ivi, p. 128.

loro ci fosse uno specchio. Al contrario, iniziano a coincidere con quello che un singolo individuo è capace di vederne, di capirne». È proprio il fatto, peraltro, che si tratti di dettagli – come sostiene Arasse – che fa di loro degli oggetti deputati alla rappresentazione della conoscenza: «La loro incompletezza», conclude Trevi, «è l'indizio decisivo di una conoscenza reale, e di una vera e propria presenza»⁵⁸⁶.

A proposito di coloro che sfruttano l'immagine per poi cedere a un proprio racconto, interessante è il procedimento adottato dal duo teatrale ricci/forte con il racconto *Untitled*. Se tra le pagine viene riportata la riproduzione del *Trittico del Giardino delle delizie* di Hyeronimus Bosch, nel testo si allude all'opera attraverso il racconto di un analogo e decisamente più contemporaneo giardino:

Un clacson mi strappa ai pensieri riportandomi alla realtà. Una donna dei Balcani con microfono e amplificatore innestato sulla schiena frinisce uccidendo un brano pop, mentre attraversa le strisce pedonali a bordo di un sentimento ormai spento nei confronti dell'umanità. Una bambina, coperta di peluria dalla testa ai piedi, protegge le sue conchiglie con profilattici acquistati al distributore della farmacia accanto. L'acqua che scende forma rigagnoli sui quali un uomo in uniforme da gazza sta salpando barchette costruite con grattaevincigrattati. Un anziano mangia un whopper burger king imboccato da uno storione badante. Una coppia giovane, con ciliegie incastrate tra i capelli, esce soddisfatta da un negozio imbracciando audacia e borse da shopping. La vecchia salumeria d'angolo è stata soppiantata da uno sfolgorante punto vendita di telefonia e uomini dallo sguardo scombrido, in fila per entrare, divorano le proprie gambe costringendosi all'immobilità mentre orde di esseri non ancora precisati, schiacciati dal peso del fallimento, calano dalle nuvole esibendo identici accessori. Sulla panchina, nonostante l'acqua scrosciante, vegeta il solito gruppo di chiome ultraviolette del quartiere. Al posto dei piedi esibiscono ramificazioni lignee le cui radici affondano sull'impiantito di cemento della piazza. Noncuranti del diluvio, le pie ricamano su una tovaglia talare oscure profezie da Giorno del Giudizio.⁵⁸⁷

La descrizione continua ancora per un'altra pagina e alla scena si aggiungono una scrofa con il velo da suora, un'edicolante seduta su una fragola e altre visioni paradisiaco-infernali. Il surreale e allo stesso tempo mostruoso di questa descrizione sono facilmente riconducibili al giardino delle delizie e delle torture immaginato da Bosch, ma qui non si assiste all'atto della visione da parte del collettivo ricci/forte, bensì già allo stato successivo, quello in cui essi hanno prodotto e immaginato – per rispettare la distinzione tra fantasia e immaginazione – a partire da quanto hanno visto.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 129.

⁵⁸⁷ Ivi, p. 173.

Fa un'operazione simile la romanziera Alessandra Sarchi, che si trova di fronte a un'immagine di per sé molto interessante, poiché risponde all'aggettivo di metafigurativo di cui ho tentato di dare una definizione precedentemente. È una fotografia scattata da Giuseppe Zironi che rappresenta una folla di turisti di fronte alle *Nozze di Cana* di Veronese esposto al Louvre. La scena è però raccontata in prima persona da Sarchi:

L'unico a mostrare concentrazione, un volto che ti guarda diretto ma passa oltre, è il Cristo al centro. Guarda tutti e nessuno in particolare. Il miracolo è già avvenuto. Possiamo tutti tornare ai dettagli della vita.

Ho fotografato la scena, l'immagine si è sfuocata. Il dipinto è troppo grande per stare in un solo scatto, la gente continua a muoversi. Ho fatto del mio meglio, per raccogliere tutto questo.⁵⁸⁸

La narratrice della scena si trova in qualità di turista a guardare le numerose opere presenti nel Museo parigino e allo stesso tempo a intrattenere i suoi pensieri sulla vita di coppia o sul lavoro da insegnante di storia dell'arte. A queste digressioni è poi associato un montaggio di voci, che sono quelle di una donna, di un uomo, della folla di turisti, di una guida che descrive il quadro: «*The canvas is 10 metres for 6,7*»⁵⁸⁹. L'ultimo racconto della raccolta nasconde l'opera d'arte e allo stesso tempo espone il problema della riproducibilità, che sostanzialmente cela l'arte e allo stesso tempo permette all'uomo di confondersi con essa. Le teste dei turisti di fronte al gigantesco quadro di Veronese si confondono, infatti, nella fotografia, con le figure dei partecipanti alle nozze. Non vi è separazione, sembra, tra il quadro e il museo, e nella foto amatoriale presa con intento più documentario che artistico la mancanza di tale scarto è percepita tuttavia come una crisi. La sovrapposizione dei piani comporta la degradazione dell'opera d'arte – e, si badi, è una degradazione dell'immagine che non avviene solo per noi che vediamo questa fotografia riprodotta, sfocata, ma avviene anche per tutti i turisti che si ritrovano a dover condividere quella visione seppure museale (quindi *in presenza*) con altre centinaia di persone e che dunque non hanno il privilegio di una visione completa, quanto piuttosto frammentata e soprattutto disturbata. Inoltre, la percezione del quadro ci ricorda quanto dice poi Chiodi nella postfazione, ovvero che: «contro la reificazione e l'iperrealizzazione, contro la presunta unicità del mondo reale, contro lo stato “naturale” delle cose, si sarebbero impiegati montaggio, frammento, deformazione, straniamento, disincanto»⁵⁹⁰. Montaggio, frammento e poi straniamento entrano in effetti di diritto tra gli

⁵⁸⁸ Ivi, p. 176.

⁵⁸⁹ Ivi, p. 178.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 188.

elementi più caratteristici delle immagini da noi scelte. L'immagine delle *Nozze di Cana* presente nel racconto *Fuori dalla festa* è una delle più significative della raccolta a mio avviso, perché innanzitutto manifesta in parte la problematica dell'era postfotografica cui siamo abituati oggi,⁵⁹¹ in secondo luogo poiché è la rappresentazione dell'immagine nell'immagine, di una *mise en abyme* visuale che comporta tutti gli effetti di cui abbiamo parlato prima. E allora si potrebbe concludere che il libro è un contenitore espositivo di varie immagini, tra le quali possiamo in effetti notare le più celebri del patrimonio artistico mondiale (i *Trionfi della morte*, le *Nozze di Cana*, il *Tritico* di Bosch o la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna, solo per nominarne alcuni) e possiamo inoltre tentare, come ha detto Chiodi nella postfazione, «di considerare l'insieme imprevedibile di queste scelte [visuali], prima ancora della loro “traduzione” in scrittura, come una sorta di esposizione ideale, allestita secondo la regola delirante di un *hasard objectif* dove a una fantasmagoria di frammenti perturbanti, come sarebbe stata all'occasione concepita dai surrealisti, si sostituisce la scelta sintomatica, e nondimeno inspiegata, di autori assimilabili qui a un inconscio collettivo». Ancora, appena dopo, Chiodi la definisce «un'esposizione immaginaria», «una mostra idiosincratca»⁵⁹², chiamando in causa il sintomo freudiano, Warburg e poi Benjamin con il concetto di costellazione, nel segno di un atlante che assume tuttavia la configurazione ultracontemporanea delle figurine, ridotte perché se ne vedano il più possibile:

Ridotte alla misura conveniente dello schermo su cui le vedo impeccabilmente allineate, le *thumbnails* – francobolli colorati su un campo bianco perfettamente omogeneo – possono essere ricollocate a volontà, alla ricerca di configurazioni significative. Sulla carta, esse assumeranno per il lettore la struttura definitiva di una costellazione, al tempo stesso precisa ed enigmatica.⁵⁹³

Con la formula della *ekphrasis*-didascalia, il narratore-descrittore si orienta tra le figurine e allo stesso tempo orienta il lettore. Si trasforma in una sorta di *dicitore* manierista collocandosi sia dentro che fuori dal testo (e dal quadro). Il ruolo dello *Sprecher* a teatro, che introduceva e in qualche modo dirigeva gli spettacoli, si trovava dentro e fuori l'azione, condivideva lo spazio della scena e allo stesso tempo dialogava con gli spettatori, corrisponde all'*admonitor* nell'arte figurativa, che aveva spesso un ruolo marginale nelle storie dipinte, come ai margini era

⁵⁹¹ Cfr. Joan Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, trad. di Sergio Giusti, Torino, Einaudi, 2018. In realtà oggi, con l'enorme progresso della tecnologia, accelerato ancora più dalla pandemia, il nuovo mondo dell'immagine è quello virtuale. Il museo, forse, scomparirà nella sua forma fisica.

⁵⁹² M. Fusillo, C. Bertoni, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda...*, cit., p. 194.

⁵⁹³ *Ibidem*.

spesso la sua posizione anche all'interno del quadro.⁵⁹⁴ Lo scopo era quello, insomma, di squarciare la tela e rivelare allo spettatore che ciò che vi è rappresentato sopra è una finzione:

L'uso dello *Sprecher* e della doppia prospettiva è un modo in cui sia il pittore che il drammaturgo ci ricordano, ostacolando il nostro tentativo di partecipazione emotiva a un'opera e sfidando la nostra percezione, che la loro è solo un'arte e che noi siamo solo un pubblico.⁵⁹⁵

In questo senso, la figura dello *Sprecher* interviene a indicare ciò che è da guardare nel quadro. La figura che con il corpo indica esattamente dove guardare, ovvero indirizza lo sguardo e fa sì che si muova, è sostituita nel caso ecfrastrico dalla deissi. L'autore che indica nella descrizione cosa guardare è uno *Sprecher* fuori dal quadro ma dentro al testo, indica su cosa concentrare il proprio sguardo attraverso le parole, come i cartelli-didascalia nel teatro di Brecht (e non solo) che interrompevano ogni eventuale immedesimazione in atto.

L'*ekphrasis*-didascalia diventa, dunque, un commento di una presentazione e dunque, per metonimia, esposizione di un'esposizione, o ancora, come abbiamo già visto *doppia esposizione*. Mieke Bal presenta la questione nel libro *Double exposures*, in particolare, nel primo capitolo mostra alcuni *display* di opere esposte in un museo accompagnate da didascalie più o meno lunghe. Il gesto di esporre è realizzato da un soggetto – Bal torna spesso sul discorso dell'*agency* del curatore dell'esposizione che inserisce il proprio "I" non solo nella scelta delle opere ma anche nella modalità di esposizione –, sia tramite l'immagine all'interno del museo sia attraverso il testo che lo descrive: «the *displays* tell a story»⁵⁹⁶. Tamar Yacobi ha parlato proprio di una doppia esposizione ecfrastrica, che «simultaneamente evoca un numero di fonti visuali niente affatto correlate», mentre il genere del libro-museo (*museum book*) «riproduce un'opera d'arte due volte: una riproduzione visuale è pubblicata fianco a fianco con la sua

⁵⁹⁴ L'uso del termine *Sprecher* associato alle opere d'arte figurativa si deve a Wylie Sypher, che compara il personaggio nel quadro al narratore a teatro. Fa l'esempio della *Presentazione della Vergine al Tempio* di Tintoretto, dove «lo *Sprecher* è l'uomo in angolo a sinistra – una figura in primo piano, dall'accento netto, che guarda in fuori verso lo spettatore, eppur si volta in dentro, gestendo o scrutando verso l'azione che si svolge dietro di lui» (Wylie Sypher, *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, trad. di Paola Montagner, Torino, Einaudi, 1968, p. 166). Più che guardare fuori verso lo spettatore, mi sembra di poter dire che il personaggio richiama l'attenzione dello stesso con la sua mano sinistra, aperta verso l'esterno, in segno di richiesta d'attesa e di attenzione, appunto. Come nel caso di Sypher, d'altra parte, la nostra non vuol esser altro che una suggestione. A proposito di questa figura nel contesto storico di appartenenza, cfr. Ermanna Panizon, *Figure senza nome nelle storie dipinte del Cinquecento italiano*, tesi di dottorato discussa presso l'Università di Firenze nel 2014.

⁵⁹⁵ John Greenwood, *Shifting perspectives and the stylish style. Mannerism in Shakespeare and his jacobean contemporaries*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1988, p. 96.

⁵⁹⁶ Mieke Bal, *Double exposures: the subject of cultural analysis*, cit., p. 49.

rappresentazione verbale»⁵⁹⁷. Come nota Louvel che lo cita, l'allusione a Benjamin è evidente, come d'altra parte il prestito al lessico fotografico:

Il vocabolario prende in prestito l'idioma alla fotografia: Yacobi vede la «doppia esposizione» ecfrastrica come una doppia visione che provoca un effetto di sovraimpressione, spesso compiuto per errore dal fotografo. Nella doppia esposizione/rivelazione ecfrastrica due opere d'arte, che talvolta non hanno nulla a che vedere l'una con l'altra, sono sovrapposte, un po' alla maniera del palinsesto ma con un ulteriore "giro di vite". Non si tratta di due testi «montati» insieme (ipotesto e ipertesto), ma di due opere d'arte, in uno, o persino in due testi in cui esse si manifestano, come nella dimostrazione di Yacobi.⁵⁹⁸

Come possiamo vedere anche dalla proposta louveliana, la doppia esposizione riguarda non solo il testo ma anche l'iconotesto, e anzi la novità della doppia esposizione risiede proprio in quella presenza, che rende il lettore/spettatore confuso tra letteratura e visione, tra esposizione ed esposizione, esattamente come è confuso dalla visione di due fotografie esposte l'una sull'altra.

La domanda che dobbiamo porci ora è che cosa succeda quando l'immagine c'è ma il testo non la descrive: naturalmente questo discorso verte sull'opera d'arte figurativa, in quanto abbiamo già visto all'inizio di questo lavoro che l'*ekphrasis* è raramente contemplata negli iconotesti fotografici narrativi. Quando l'immagine è un'opera d'arte, il testo si piega o entra in conflitto con essa? Nella prossima sezione vedremo che molto spesso l'opera d'arte in questi casi *innesca* la narrazione o la digressione e rende i testi sempre più frutto di un *mélange* tra letteratura e critica.

⁵⁹⁷ Tamar Yacobi, «Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry», *Poetics Today*, vol. 34, may 2013, pp. 1-52: 1. Il lungo saggio di Yacobi, sebbene poco considerato dalla critica finora, mi sembra l'essenziale punto di partenza per la creazione di una proposta tassonomica di doppia esposizione. Yacobi parte dallo studio di un'opera poetica di Paul Durcan in cui all'*ekphrasis* di un'opera di David Hockney si affianca la riproduzione di un'opera del quindicesimo secolo di Giovanni di Paolo, per mostrare come la presenza della riproduzione dell'immagine crei un doppio strato ermeneutico nella lettura di un'opera, esattamente come accade con le fotografie sovraesposte. A partire da questa idea, che poi Yacobi estende ai libri-museo, noi presentiamo qui l'idea della doppia esposizione iconotestuale.

⁵⁹⁸ L. Louvel, *Le tiers pictural*, cit., p. 251. Orig.: «Le vocabulaire emprunte à la photographie son idiome : Yacobi voit la "double exposition" ekphrastique comme une double prise de vue provoquant un effet de surimpression, souvent effectuée par mégarde par le photographe. Dans la double exposition/révélation ekphrastique deux œuvres d'art, qui parfois n'ont rien à voir ensemble, sont superposées, un peu à la manière du palimpseste mais avec un "tour d'écrou" supplémentaire. Ce ne sont pas deux textes qui sont "montés" ensemble (hypotexte et hypertexte), mais deux œuvres d'art dans un, voire, comme dans la démonstration de Yacobi, dans deux textes où elles se manifestent». Louvel cita anche Carlos Baker che utilizza il sintagma «double exposure» a proposito della poesia di Wordsworth per definire una sovrapposizione, una doppia esposizione appunto, di un'immagine a un ricordo che la precede e che in qualche modo la rievoca (ivi, p. 250).

7.3. Immagini non descritte: l'ekphrasis narrativa

Spesso la pittura ha mosso la mia penna. Se in un lontano pomeriggio del 1970 non fossi entrato al Prado e non fossi rimasto “prigioniero” davanti a *La Meninas* di Velázquez, incapace di uscire dalla sala fino alla chiusura del museo, non avrei mai scritto *Il gioco del rovescio*. Lo stesso vale per l'enorme suggestione provata da bambino davanti agli affreschi del convento di San Marco, rivisitati spesso da adulto, che un bel giorno ritornò con prepotenza sbucando nelle pagine de *I volatili del Beato Angelico*. Ma anche alcune pagine di *Tristano muore* non esisterebbero senza il *Cane sepolto nella sabbia* di Goya.⁵⁹⁹

Queste sono le parole di Antonio Tabucchi nella prefazione di *Racconti con figure* (2011) volume che raccoglie trentadue scritti tra prosa e poesia, ognuno dei quali, come già anticipato dal titolo, è accompagnato da una immagine, una *figura*, a dimostrazione della forza di ispirazione data da essa. Tuttavia:

Se l'immagine è venuta a provocare la scrittura, la scrittura a sua volta ha condotto quell'immagine altrove, in quell'altrove ipotetico che il pittore non dipinse. [...] Il territorio della scrittura è l'immaginazione che va oltre l'immagine; è il racconto delle figure ma anche il loro rovescio e la loro moltiplicazione, il racconto dell'ignoto che le circonda.⁶⁰⁰

Immagine e testo concorrono in maniera eguale e autonoma in questo testo in cui la parola produce senso appoggiandosi sull'immagine e viceversa. D'altra parte è noto che l'arte visiva – con cui intendo la fotografia, la pittura, il cinema – è sempre stata un'ossessione per Tabucchi, come è stato notato da tutta una serie di studi che abbiamo menzionato finora, che non dimenticano mai l'autore.⁶⁰¹ Se escludiamo il ruolo che ricoprono le copertine nell'opera dello scrittore toscano, tuttavia, l'unico volume in cui sono effettivamente presenti immagini secondo modalità iconotestuali è proprio *Racconti con figure*, di cui abbiamo appena letto la prefazione. Nelle tre parti in cui è diviso il volume, che rinviano subito all'intermedialità tramite i titoli *musicali* (*Adagi*, *Andanti con brio*, *Ariette*), l'immagine è collocata

⁵⁹⁹ Antonio Tabucchi, *Racconti con figure*, a cura di Thea Rimini, Palermo, Sellerio, 2011, p. 9.

⁶⁰⁰ Ivi, pp. 9-10.

⁶⁰¹ Cfr. E. Ajello, *Il racconto delle immagini*, cit.; R. Ceserani, *L'occhio della Medusa*, cit., pp. 260 sgg.; Michela Meschini, *Antonio Tabucchi and the visual arts. Images, Visions, and Insights*, Berlin, Peter Lang, 2018. Cfr. anche Bruno Ferraro, *Antonio Tabucchi e il fascino della pittura*; Lorenzo Greco, *I giochi del Rovescio di Antonio Tabucchi*, in Alexandra Zingone, Marcello Cicuto (a cura di), *I segni incrociati: letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Viareggio; Lucca, Mauro Baroni, 1998, pp. 829-848; 849-861; Nives Trentini, «*Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa*». *La fotografia nelle storie di Tabucchi*, in Anna Dolfi, *Letteratura & fotografia 2*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 201-238.

prima di ogni testo ed è accompagnata da una didascalia che ne dà le componenti essenziali, rispettando quella forma-emblema caratteristica di molti testi. Le immagini sembrano quasi essere tutte copertine dei brevi testi, a sancire una biblioteca ideale, un'antologia di scritti anche molto distanti – cronologicamente e stilisticamente – tra loro. Già Epifanio Ajello ha individuato in altre opere di Tabucchi, ovvero nella copertina di *Si sta facendo sempre più tardi* che riappare nella *Autobiografie altrui*, una relazione «palinsestuale» o ancora meglio, «pretestuale»: l'immagine presente in un'opera serve da pretesto per parlarne nell'altra. Così i racconti di *Si sta facendo sempre più tardi* diventano «una sorta di lunga didascalia dell'immagine o, meglio, questa una genesi di quelli»⁶⁰²:

La foto perde interamente la sua funzione (falsamente) documentaria (ma di cosa?) e acquisisce quella meno usuale non soltanto di motivo narrativo (e di fotografie sono gremiti gli stessi romanzi di Tabucchi) ma – come dire? – di induzione del raccontare.⁶⁰³

L'immagine è così il soggetto stesso della narrazione, è l'elemento intorno al quale la trama si sviluppa. È la miccia che dà avvio alla narrazione, come lo stesso Tabucchi precisa nella prefazione: l'immagine non è più sullo sfondo, non funge da illustrazione ma diventa soggetto della narrazione, elemento di partenza e di sviluppo. I testi sono in parte diversi tra loro ma è possibile riscontrare alcuni elementi in comune che rientrano nel macrotema del rapporto tra immagini e parole, sebbene questa relazione si conformi secondo modalità diverse da quelle che abbiamo visto per esempio in un'altra antologia, *Nell'occhio di chi guarda*, che ha la stessa forma ma già una prima differenza data dalla pluriautorialità. In *Racconti con figure* Tabucchi non sempre parte dalle immagini, dalla visione: se molti testi erano già stati pubblicati in cataloghi d'arte, altri sono stati concepiti con le immagini solo in occasione della raccolta. Pensiamo al ritratto di Tabucchi realizzato da Valerio Adami, che si staglia appena prima della prefazione, a suggellare una netta connessione tra esso e la dichiarazione di poetica dell'autore, come se quel testo che racconta le modalità di interazione tra penna e pennello fosse a sua volta un suo ritratto. In effetti, piuttosto che un rapporto di illustrazione, nel testo sembra innescarsi un meccanismo di suggestione, di corrispondenza. Già dal primo racconto *Tanti saluti* è possibile verificare l'efficacia di tale meccanismo: l'opera di Tullio Pericoli *Cartolina da Firenze* (1983) non ha un legame illustrativo con il testo, che pure racconta una storia di cartoline, di messaggi, di saluti. Anche in *Lontano* l'opera di Piero Pizzi Cannella che dà il titolo al racconto è induzione alla narrazione: la cancellata dipinta dietro la quale vi

⁶⁰² E. Ajello, *Il racconto delle immagini*, cit., p. 209.

⁶⁰³ Ivi, p. 210.

è un oggetto, forse un paesaggio, è in stretta relazione con la lettera di un uomo alla sua amata, che dice «mi sono messo a dipingere dietro la cancellata. Curioso come una grata di ferro riesca a segnare tempi diversi»⁶⁰⁴, proseguendo poi in una riflessione sulla rappresentazione pittorica del tempo il quale, secondo un pensiero in parte opposto a quello che segue la tradizione lessinghiana, sarebbe maggiormente capace di identificare l'istante, a differenza della fotografia che lo perderebbe. Tabucchi trasforma così l'*ekphrasis* dell'opera di Pizzi Cannella in una sorta di racconto preliminare con la voce del pittore che dichiara alla sua amata cosa lo ha portato a dipingere *dietro la cancellata*. Il cancello risulta uno dei dispositivi di interruzione della visione – come può essere una porta socchiusa – che, permettendo l'intravisione, per dirlo con parole cortázariane, consentono altresì l'immaginazione. È così che nel cancello può ritrovarsi la stessa poetica dell'interstizio che abbiamo visto nello scrittore argentino e che sembra essere un *topos* ricorrente. Anche in *Fermo così, non si svegli*, peraltro, il cancello è protagonista, sia dell'immagine che del testo. Accanto alla fotografia *Senza titolo* di Münir Göle di un cancello bianco, aperto, che dà su un promontorio in mezzo al mare, Tabucchi dice:

[...] era solo un'immagine, come se fosse una fotografia, anzi, era la mia testa che scattava quella fotografia, se posso dire così, perché me ne stavo lì in piedi guardando la nebbia e un certo punto, clic, il mio cervello scattava una fotografia e davanti a me si disegnava un paesaggio, anzi, non c'era nessun paesaggio, era un paesaggio fatto di nulla, c'era soprattutto un cancello, un magnifico cancello bianco spalancato su un paesaggio che non c'era, nient'altro che quell'immagine, il sogno era soprattutto ciò che sentivo guardando quell'immagine che il mio cervello aveva fotografato, perché i sogni non sono tanto ciò che succede ma l'emozione che provi nel vivere ciò che succede.⁶⁰⁵

Questo brano si colloca in una posizione intermedia tra i testi più indipendenti dall'immagine e quelli che invece vi sono fortemente legati, tramite *ekphrasis* didascaliche e integrazioni di tipo critico. In *Una finestra sull'ignoto*, *È arrivato il dottor Pereira*, *Il viaggiatore statico*, per esempio, le immagini sono descritte. Nel primo racconto succitato, la descrizione è inserita nel racconto e non si accenna all'opera d'arte, eppure l'immagine descritta corrisponde esplicitamente a quella mostrata, ovvero il dipinto *Presto o tardi* (2008) di Alessandro Tofanelli:

Questa è una parete che ti nasconde il paesaggio, devi aprirci una finestra, sarà come un quadro dentro la tua casa, ma un quadro naturale nella cui cornice accogli la natura [...]: sotto la finestra ti ci faccio una mensola di travertino, ci posi una ciotola, due mele o due arance, come se fosse un piccolo altare di campagna, un'umile natura morta che

⁶⁰⁴ A. Tabucchi, *Racconti con figure*, cit., p. 49.

⁶⁰⁵ Ivi, pp. 109-110.

accompagna la maestosa umiltà del paesaggio. [...] potrai vedere il crepuscolo, perché d'estate, quando la notte scende e la calura si smorza, qui il cielo diventa cobalto, le chiome degli alberi si accendono di un verde insolito, hai notato che strano tipo di verde assumono questi alberi? [...] E sulla facciata una luce triangolare disegnava un'illuminazione di esatta geometria, come fosse proiettata, perché lampioni non se ne vedevano. E sull'angolo della casa c'era una ruota appoggiata alla parete che sembrava la ruota posteriore di una bicicletta.⁶⁰⁶

È chiaro che la descrizione fa riferimento all'opera, sebbene essa non venga mai nominata, seguendo un procedimento che non è propriamente didascalico in quanto il testo ancora suggerisce l'immagine, non rinvia a essa direttamente (rinvia a un'immagine come quella ma non necessariamente a quella). È un'operazione che ritorna, per esempio con il *Ritratto di Pereira* (1996) di Giancarlo Vitali, grazie al quale il dottore, *convocato* dallo scrittore, si materializza in un'immagine. O ancora, in *Il viaggiatore statico* il *Fernando Pessoa Ele-Mesmo* (1976) di Antonio Costa Pinheiro viene presentato in maniera quasi equivalente dall'immagine e dal testo ed è innesco per un racconto biografico sullo scrittore portoghese, nota figura tutelare di Tabucchi. L'allusione alla pittura è d'altronde presente in molti racconti, basti pensare a *Sognando con Dacosta*, in cui Tabucchi sogna di entrare nel quadro che sta dipingendo, o a *Vermeer visto da Proust*, in cui il personaggio della *Recherche* Bergotte si trascina morente per contemplare una precisa sfumatura di giallo presente in un dipinto di Vermeer. La relazione con la pittura è poi chiaramente collegata con la scrittura, come si vede per esempio nel fatto che i due pittori maggiormente presenti in *Racconti con figure*, ossia Tullio Pericoli e Valerio Adami, ricevono da parte dello scrittore toscano una serie di epiteti nettamente ricongiungibili al mestiere dello scrittore: se si rivolge a Pericoli in *Ballatetta in Toscana e altrove* dicendogli «Ti ho scoperto, sei un narratore!»⁶⁰⁷, di Adami Tabucchi dirà, nel racconto il cui titolo risulta già evocativo, «è un pittore che racconta»⁶⁰⁸. C'è di nuovo in questi testi un chiaro riferimento da parte dell'autore alla presenza dell'opera di cui si parla, secondo indicazioni deittiche già viste: «Guardando *queste* pitture di Tullio Pericoli», «*questi* paesaggi ci appartengono»⁶⁰⁹, dirà infatti Tabucchi presentando il *Campetto giallo* (2007) dell'artista marchigiano in un altro racconto-ritratto a lui dedicato, *Il cielo sopra*. Siamo di fronte a una posizione oscillante tra racconto e scritto d'arte, dato anche lo stile prevalentemente saggistico. Thea Rimini, che ha curato il volume, dirà infatti:

⁶⁰⁶ Ivi, pp. 63-64, 66.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 317.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 309.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 267, corsivi miei.

I racconti scritti da Tabucchi per libri e cataloghi d'arte non glossano una figura, ma sono narrazioni autonome, in cui arieggia la suggestione di un disegno, di un dipinto, di una foto o di una scultura. Sono, per così dire, testi "oltre cornice". Perché Tabucchi è insofferente ai limiti che ingabbiano il visibile: «il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa», chiosa risoluto il narratore di *Notturmo indiano*. [...] Talvolta però Tabucchi smette i panni del narratore; indossa le vesti del saggista: e allestisce dei trattatelli. Ma trattatelli stravaganti, s'intende; non sull'arte, ma intorno all'arte; prose asistematiche, pervase dalla vocazione narrativa, e aliene dagli obblighi del critico accademico.⁶¹⁰

Come in uno specchio, per esempio, risponde al medesimo meccanismo, con un elemento innovativo dato dall'accostamento di due immagini di due autori diversi, Camilla e Valerio Adami, di cui Tabucchi sceglie *Primate* (2001) e *Un amore* (1990). Sebbene applicato solo a due immagini, sembra verificarsi, anche tramite l'integrazione verbale, un procedimento, seppur parziale, di montaggio ai fini ermeneutici. Le immagini vengono guardate insieme e insieme vengono interpretate:

Guardando le opere di Camilla e di Valerio l'una di fronte all'altra, come in uno specchio, mi è venuto da pensare che proprio come uno specchio esse funzionano: l'asse di destra riflette quello di sinistra e viceversa, l'immagine ritorna invertita, è la stessa ma non lo è, dice la stessa cosa che però è diversa.⁶¹¹

È nel montaggio delle due opere che trova la genesi l'interpretazione di ciascuna di esse, è nel loro essere doppie e montate l'una accanto all'altra che Tabucchi trova la chiave di lettura di entrambe. Non si vuole qui dire che siamo di fronte a un meccanismo bergeriano, tantomeno warburghiano, di montaggio come attività comparativa e interpretativa: è tuttavia inedito a mio avviso questo procedimento ermeneutico che non solo ci avvicina allo scritto d'arte ma rivendica anche in un oggetto ibrido come i *Racconti con figure* quello che era già avvenuto nelle narrazioni *Il gioco del rovescio* e *Requiem*.⁶¹² In quest'ultimo romanzo la presenza del Copista, che continuamente ricopia dettagli della *Tentazione di Sant'Antonio* di Hyeronimus Bosch, mostra come il procedimento di ritaglio e *blow-up* possa esser presente anche in casi non iconotestuali, quasi a farci presumere che se Tabucchi avesse scritto *Requiem* oggi forse avrebbe inserito due immagini, la riproduzione integrale della *Tentazione di sant'Antonio* di Hyeronimus Bosch e il dettaglio della cernia volante che il Copista sta riproducendo, e che

⁶¹⁰ Thea Rimini, «Affreschi di parole. Su "Racconti con figure" di Antonio Tabucchi», *Il ponte*, LXVII, n. 6, giugno 2011, pp. 103-108: 103.

⁶¹¹ Ivi, p. 220.

⁶¹² La copertina dell'edizione portoghese di *Requiem* è figura e innesco per la narrazione di *Per un catalogo che non c'è in Racconti con figure*.

ha tutta una serie di connotati simbolici ripetuti in *Seguendo una cernia...*, stavolta quella di Gianni Fanello, in *Racconti con figure*. Quest'ultimo scritto, come quello su Valerio e Camilla Adami o su Pericoli ci mostrano come la distinzione tra *ekphrasis* didascaliche ed *ekphrasis* narrative è molto meno sistematica e più precaria di quanto ci si aspetterebbe, tanto da trovare in un testo di primo acchito narrativo molte *ekphrasis* didascaliche, che dunque sanciscono, come abbiamo visto, la fine del patto di finzione con il lettore.

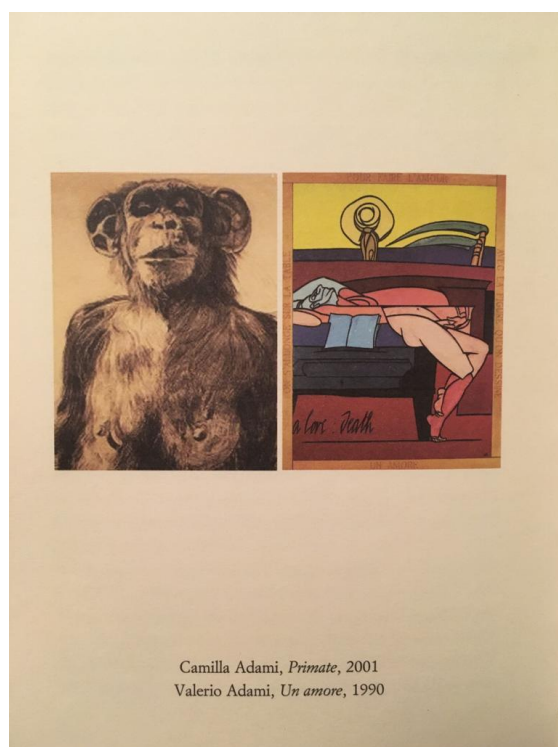


Figura 15. Opere dei fratelli Adami riportate in *Racconti con figure* di Antonio Tabucchi

D'altra parte, il procedimento che abbiamo visto dell'*a partire* dall'immagine è evidente anche in alcune prose apparentemente distanti dalla narrativa. I *Salons* di Giorgio Manganelli ne sono un esempio originale sia perché sono rari gli scritti d'arte in cui sono presenti immagini, sia perché le opere non sono propriamente descritte ma sono appunto innesco per una digressione narrativa. Manganelli scrive la maggior parte dei suoi articoli di critica d'arte per la rivista «FMR» nel 1986, quando Franco Maria Ricci gli propone di “recensire” una serie di opere d'arte. Una selezione di articoli verrà poi raccolta l'anno successivo nella silloge *Salons*.⁶¹³ Nel suo saggio filosofico *Due regioni del figurale* Secchieri fa un commento in nota all'opera di Manganelli:

⁶¹³ Non sono gli unici scritti d'arte dell'autore, ma questo volume ci interessa perché sono presenti le immagini.

Il libro di Manganelli è, prima di tutto, un libro sulla fotografia; a buon diritto, potrebbe fregiarsi di un titolo come *Didascalie* o *Commenti a distanza*. Com'è noto, l'autore non visita mostre o gallerie bensì lavora a tavolino, su riproduzioni fotografiche degli oggetti d'arte. La perdita dell'aura, che distingue l'*unicum* dalla copia, è qui risarcita tramite l'alchimia di un vedere attraverso la scrittura che attinge le sue talora mirabolanti prestazioni al nucleo visionario insito nella pratica descrittiva. Mette conto osservare, infatti, che sono comunque rarissimi i casi in cui la singolare genesi dei *Salons* inficia la pertinenza e l'icasticità dei 'resoconti' manganelliani.⁶¹⁴

Il rapporto tra testo e immagini è mutuato dal linguaggio stesso, che si fa portavoce dell'una e dell'altra arte: o i testi sono visivi, o le opere sono parlanti, in sostanza si ammette l'impossibilità da parte di uno strumento di raccontare e interpretare sé stesso. Così nella prefazione all'*Apocalisse*, Manganelli sostiene che questo sia «un testo da “vedere”», «una rappresentazione con figure» (è dunque anche un testo «teatrale»), e scrive con grande consapevolezza ed esperienza sia del testo biblico sia delle xilografie del Dürer, evocano nel lettore una chiara suggestione visiva del testo, fino a paragonare autore e artista nell'atto di vedere le immagini e «trascrive[re] senza allusività»⁶¹⁵.

In *Salons* l'autore si fa trasportare dalla visione di tabacchiere, quadri, affreschi, fotografie, e di questi ultimi scrive non la recensione come fosse uno storico dell'arte, ma ogni volta un breve racconto. Cortellessa parla a questo proposito proprio di scrittura «salonistica», attraverso la quale «lo scrittore tenta di riprodurre nella scrittura il ritmo variabile, umorale (musicale) della *promenade* nel luogo fisico dell'*exposition*. Per Manganelli i singoli tableaux servono da occasioni per riproporre e variare i nuclei tematici della sua articolatissima cartografia mentale»⁶¹⁶. Emerge la natura spontaneamente evocativa delle rappresentazioni, e un ritorno alla prima delle arti, la letteratura, di cui il Manga si serve spesso nell'utilizzo del lessico e nelle comparazioni. Oltre a una chiara immedesimazione con l'artista, che succede di frequente nei testi manganelliani secondo un meccanismo talvolta di proiezione talvolta di riconoscimento, ciò che interessa qui segnalare è che il commento della cosa artistica avviene sempre con gli strumenti del linguaggio. Per fare un esempio significativo, il critico mette in luce nell'articolo *Arguzie di un lieve lino* la natura dell'oggetto ventaglio (presentato in copertina nell'edizione Adelphi). Esso prima viene personificato: «ha l'apparenza di un custode e la inconsistenza del personaggio da melodramma»; poi viene paragonato a un inventore, un «favolatore». La similitudine si spinge fino al punto in cui Manganelli lo assimila alla

⁶¹⁴ Filippo Secchieri, *Due regioni del figurale*, cit., p. 47, n. 31.

⁶¹⁵ Giorgio Manganelli, *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 184, 186.

⁶¹⁶ Andrea Cortellessa, *Libri segreti: autori critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le lettere, 2008, p. 87.

cantastorie Shahrazàd:

[...] sapendosi convocato nel periglioso spazio dei dialoghi umani [...] ecco che il ventaglio si fa, come l'immortale, eterna condannata a morte, Shahrazàd, favolatore, portatore d'immagini, e affida la propria sopravvivenza alla capacità di mescolare al privato e al solenne una microscopica fola, una citazione impettita solo per un gioco della fantasia – ad esempio un Colosseo che grandeggia sull'esile trama lintea di questa minima vela timorosa del vento è un monumento rifatto bambino, infante, femmetta, una trovata da gioco, il progetto per un ornamento araldico fittizio, forse l'idea per un mazzo di carte, o anche solo per nobilitare un parafuoco.⁶¹⁷

Si tenga presente, inoltre, che la natura del Manganelli critico letterario si impone qui considerevolmente, nella misura in cui vengono coinvolti alcuni scrittori. In *La duchessa ha attraversato lo specchio*, titolo in cui sembra aver fatto capolino Carroll, Manganelli prima definisce il costumista e fotografo Cecil Beaton (1904-1980) un «romanziero», in quanto un «uomo di teatro [...] interessato alla recitazione, al gestire secondo regole e stile, ai movimenti di un corpo attento alla fascinazione che deve esercitare su un pubblico»⁶¹⁸; appena dopo arriva addirittura a paragonarlo a uno specifico romanziero, Henry James.⁶¹⁹

Ulteriore elemento degli scritti d'arte manganelliani è la presenza dell'ombra, intesa come scarto percettivo, come errore che impedisce la visione integrale ma allo stesso tempo come punto di apertura verso una visione inedita, alla stregua dei dispositivi della visione analizzati da Stoichita. L'ombra non è motivo di deviazione/errore solo per il *fool* del *Discorso dell'ombra e dello stemma* (1982), ma anche per l'osservatore di un dipinto, come dimostra Manganelli nella “recensione” di un quadro pieno di ombre come *Il grido* di Edvard Munch, nell'articolo *I conigli dell'angoscia*:

Sulla superficie contaminata del quadro di Munch si accampa una allucinazione di immagine; è una figura, un groviglio di figure tanto eloquente e invadente, tanto suggestivo e inquietante, da indurre a dimenticare che in realtà il quadro di Munch sta «sotto»; esso è coperto dalle figure cui rende omaggio con lo splendore del turbolento disegno e la diffusa eloquenza del colore, quei colori febbricicosi e isterici che tanto adescano. Come Munch aveva detto, occorre sempre andare a scoprire quel «difetto», quello sfregio intimo, quella malattia intrinseca – che è altra cosa da quella rappresentata – che fa sì che un quadro sia «abbastanza buono».⁶²⁰

È dunque il difetto, lo scarto dalla norma che ci risveglia dall'interpretazione canonica di uno

⁶¹⁷ Giorgio Manganelli, *Salons* (1987), Milano, Adelphi, 2000, pp. 52-53.

⁶¹⁸ Ivi, p. 87.

⁶¹⁹ Ivi, p. 88, il corsivo è mio.

⁶²⁰ Ivi, p. 56.

stemma e ci fa scoprire il segreto dell'ombra, la quale si presenta di fronte allo sguardo catturatore del Manga e diventa soggetta a lettura, soggetta a sguardo. L'allusione inevitabilmente rapisce lo spettatore distratto che si trasforma a questo punto in ermeneuta, pur se lasciato privo di contesto: Manganelli attribuisce le stesse parole a tutti, dal Bernini al Baruchello. Quando si trova a dover scrivere la recensione a una mostra di quest'ultimo, infatti, siamo nel 1965, Manganelli si sbilancia in un panegirico ancora una volta molto personalizzato, una pagina di diario in cui racconta la sua esperienza con gli alfabeti visivi, con le tecniche neodada del Baruchello:

Quei segni sparsi, la molestia che mi infliggono le forme indecifrabili, le didascalie mentite e seriose, dietro una delizia ambigua, una agitazione lievemente illecita, quasi frivola e petulante. [...] Mentre mi immergo, altri segni mi distraggono, graffiti, residui di oggetti espulsi da questo spazio asettico, appunti, forse misurazioni per una organizzazione tecnica del luogo: godo di queste eleganti simulazioni, affermazioni immotivate, vanteria e farnetico. Quei segni non sono piatti, proiettano ombre, hanno rapporti con analoghi oggetti, variamente lontani. [...] la bella, ordinata sintassi di questi graffiti metallizzati mi dà una sensazione da nonsense; se guardo queste tridimensionali superfici come spazi grammaticali, nitidi fogli per esperimenti grafici e linguistici, mi pare di scorgere un possibile nonsense pittorico: rigorose filastrocche, significati inesistenti e aggressivi, argomentazioni farneticamente svagate. Tutto è inventato, ma obbedisce alle regole di un gioco difficile, rituale, vessatorio. L'insensatezza ha tutte le arguzie del senso, e anche quelle che il senso non osa. I movimenti si ordinano in una schizoide, taciturna pantomima. [...] questi quadri sono acquario, giocattolo, macchina, grammatica: luoghi, proposizioni illusionistiche, miraggi metallici.⁶²¹

Nell'articolo viene appena citato all'inizio il nome dell'artista, ma sono assenti del tutto titoli di opere o riferimenti cronologici. La componente critica viene meno, così come la descrizione delle opere, a vantaggio di un'evocazione più che altro linguistica, che è possibile riscontrare spesso nei *Salons*. Pensiamo all'articolo *Il terrore dei fiori*, dei quali si chiede:

Donde venivano? Chi li aveva progettati? O erano forse progetto di se stessi? E perché avevano scelto quella forma capziosa, ingegnosa, che ne faceva altrettanti ieroglifici? Sebbene l'uomo non avesse ancora escogitato la trascrizione grafica delle parole, dovè capire che i fiori alludevano ad altro, a qualcosa di occulto, di significante, erano una allusione, forse un segnale. [...] L'accostamento del fiore alla parola scritta indica chiaramente la cognizione come codesta parentela fosse riconosciuta naturale, necessaria, come tutte le parentele fatale e oscura. Come le lettere della scrittura dotta dell'amanuense, il profilo del fiore si stilizzò, si fece geometrico, nudo, essenziale, ingegnoso. [...] Lo si stilizzò così che alludesse allo stemma, al segno araldico; o

⁶²¹ G. Manganelli, *Gianfranco Baruchello. «Uso e manutenzione»*, in Marco Belpoliti, Andrea Cortellessa (a cura di), «Giorgio Manganelli», *Riga*, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 535-536.

piuttosto si tolse dal suo connotato essenziale appunto l'allusione occulta, e quella si fermò accanto alle lettere della grafia umana.⁶²²

I fiori qui, i terribili fiori, alludono alla costruzione della calligrafia, alla primitiva forma di connubio tra letteratura e arte: quando dalla miniatura della prima lettera di un libro deriva tutto il libro; quando al lavoro di un amanuense intento a stilizzare un fiore intorno ad una lettera gigante segue il lavoro del nuovo amanuense, ovvero il *fool* manganelliano che trascinato procede a riempire passivamente il volume di pergamena. E procedendo con l'analisi, Manganelli si spinge oltre nella comparazione tra le arti, e non può fare a meno ancora una volta di chiamare in causa, non solo il linguaggio, ma la letteratura stessa. Nell'articolo intitolato, di nuovo non casualmente, *Illustrazioni per libri inesistenti*, a proposito dell'opera del pittore surrealista belga Paul Delvaux (1897-1994) *Le phases de la lune, II*, del 1941, Manganelli ci offre importanti considerazioni sulla natura dell'oggetto-libro, prendendo ancora una volta come spunto un'opera d'arte figurativa, un olio su tela (che però non è *Les phases de la lune, II* ma *Cuore* di Delvaux, il che rappresenta già un primo segno di conflitto). Egli inventa una sorta di triangolo amoroso, piuttosto intrigante e quanto mai allegorico, tra il titolo, il quadro e il pittore. Innanzitutto, lo scrittore si chiede se «il suo dipingere [sia] un genere letterario periferico»⁶²³, o se piuttosto egli non sia un «illustratore», un «catalogatore di immagini che si riferiscono a un testo possibile»⁶²⁴. Il dipinto non è un'opera a sé ma è uno strumento di rappresentazione di un libro in potenza, che rievoca sia il concetto oulipiano di combinazione sia la questione dell'infinita possibilità di ricezione. Anzi, la migliore ambizione dell'illustratore è proprio quella che il libro non venga mai scritto:

È chiaro che il dipinto è l'illustrazione di un libro eventuale, l'illustrazione che attende che qualcuno scriva il libro, la figura progettata perché evochi dal nulla dello spazio letterario un libro congruo. È possibile, forse certo, comunque desiderabile che il libro non venga mai scritto, e ciò nonostante quel dipinto è tributario a un'ipotesi di libro. E allora, non possiamo non chiederci, quel libro cui si riferisce questo testo dipinto, di cui patentemente cita pagine ed episodi, quel libro che, ho detto, non esiste appartiene alla letteratura? Ha una sua posizione dignitosa nella letteratura?⁶²⁵

Manganelli nelle sue considerazioni immagina Delvaux come l'autore dell'illustrazione di un

⁶²² Giorgio Manganelli, *Salons*, cit., pp. 79-81, il corsivo è mio.

⁶²³ Ivi, p. 137.

⁶²⁴ Ivi, pp. 137-138.

⁶²⁵ Ivi, p. 138.

libro ancora da scrivere. Qui l'astrazione viene non solo concretizzata, ma personificata, diventa agente a tutti gli effetti di una storia che Manganelli inventa lasciandosi ispirare dalla visione di un'immagine.⁶²⁶ Quell'immagine non è dicibile, non è descrivibile, e dunque viene in qualche modo ignorata, ovvero egli passa direttamente al commento, un commento costituito a sua volta da un'immagine, non materiale ma mentale, fatta di parole. Questo procedimento assomiglia a quello che Jean-Luc Nancy ha definito una *ekphrasis* afasica, o *ekphansis*, che ha l'obiettivo non di descrivere ma di suggerire, di definire in forma figurativa il concettuale:

Hai detto “*ekphrasis* afasica”? Non sarebbe un'*ekphansis*? Questo termine meno conosciuto appare per la prima volta in Plotino per designare l'apparizione delle piante, il sorgere dei germogli. Era usato dai Padri greci per riferirsi alla manifestazione visibile del mistero. L'*ekphansis* non consisterebbe nell'illustrare o illuminare o rappresentare, ma nel far passare un concetto, una nozione, un pensiero in un'immagine. Dopo di che, come è naturale, si potrebbe intraprendere l'*ekphrasis* di questa *ekphansis*. Qui ci limiteremo a chiedere a chi ne ha diritto – un pittore, François Martin – un'*ekphansis* di questa coda.⁶²⁷

Nancy propone di utilizzare il termine antico *ekphansis* per designare qualcosa che, invece di illustrare verbalmente, al contrario trasforma in immagine «un concetto, una nozione, un pensiero». Si tratterebbe, dunque, del contrario dell'*ekphrasis*, ovvero di una spiegazione visuale di ciò che le parole non possono dire. Tant'è che anche Nancy si fa *aiutare* da un disegnatore che, sotto richiesta del filosofo, disegna un'*ekphansis* del testo appena letto. Ossia, egli illustra la descrizione di un'opera figurativa attraverso un'altra figurazione – non molto diversamente da quello che succedeva in *Fantômes* di Sophie Calle, in cui i visitatori del museo, non soddisfatti del livello di completezza della descrizione verbale dell'opera mancante, tentavano di riprodurla tramite una bozza *naïve* a illustrare la propria memoria. Nei casi di Manganelli e di Tabucchi c'è una sorta di passaggio intermedio tra il trasfigurare il concettuale e il concettualizzare il figurativo: lì risiede la distanza – sempre più sottile – tra il linguaggio verbale e quello visivo, che raggiunge l'acme quando, per sopperire alle mancanze d'un linguaggio, necessariamente si adatterà l'altro. L'opera d'arte, dunque, non dovrà essere spiegata o integrata o interpretata, sarà piuttosto un «condensato di occasioni percettive che

⁶²⁶ Interessante a questo proposito notare che Giada Guassardo ha accostato quest'opera al testo *Ceci n'est pas une pipe* di Foucault come base di partenza per un'analogia tra testo e immagine, o per meglio dire tra illustrazione e commento (cfr. Giada Guassardo, «Critica d'arte come menzogna: una lettura di *Salons* di Giorgio Manganelli», *Arabeschi*, n.11, gennaio-giugno 2018, pp. 122-134).

⁶²⁷ Jean-Luc Nancy, «*Ekphrasis*», *Études françaises*, vol. 51, fasc. 2, 2015, p. 35.

si offrano come stimoli per una funambolica produzione linguistica e testuale»⁶²⁸. La trasformazione dell'opera d'arte in quest'ultimo risultato condiziona altresì la percezione, la rappresentazione dell'artista: Manga trasforma a sua immagine un pittore come Delvaux; come negli appunti critici del Nostro, così nella seconda delle fasi lunari il libro non esiste, è semplicemente rappresentazione del nulla:

il pittore è autore di un libro che sta altrove, un libro che tecnicamente non può scrivere – e di fatti il libro non esiste – ma che, come ipotesi, non potrebbe agire se non fosse inseguito amorosamente dal dipinto che misteriosamente lo illustra. Dunque, è pittura? È letteratura dell'inesistente? *Il nulla illustrato?*⁶²⁹

Concludendo, il Manga è un «descrittore di figure»⁶³⁰, come sostiene Francucci, nella misura in cui il suo «spirito della descrizione», sintagma che traggio dal titolo di un racconto di Manganelli raccolto in *La notte*, interviene a delineare le figure di un arazzo, di un tappeto, efficientemente significanti solo come stemmi. Lo spirito della descrizione deve intervenire per evocare, suggerire, non per togliere al lettore la curiosità dell'opera d'arte, ma per assistere alla realizzazione di un altro prodotto ancora. Esso è uno spirito che allude all'emblema dei mille piccoli stemmi che possono apparire su un tappeto, tessuto per definizione araldico ed enigmatico allo stesso tempo, un tappeto che può essere il calviniano di Eudossia come quello del racconto manganelliano appena citato *Lo spirito della descrizione*:

il discorso sul tappeto, come il discorso sugli arazzi, era argutamente alluso dalle citazioni di regge, tuguri, vortici, dune, vicoli, parchi; la lusinga dell'allucinazione evoca arazzi, implica tappeti. Ma se io, in quanto astro, decido di far sostare un tappeto su quel che in me è disturbato e avventato deserto, o desertevole vento, difficilmente potrò sottrarmi a quelle domande vessatorie che s'accompagnano al dispiegamento di un tappeto [...] i tappeti non avevano funzione autonoma, ma servivano a obliterare sintomi; giacché man mano che tolgo tappeti, lo vedete, traggio alla luce piaghe, niente altro che piaghe.⁶³¹

Il tappeto, come il tessuto di Benedictus, è incrocio dei colori-segni, è emblema primo della

⁶²⁸ R. Donati, *Lo sguardo sull'arte nel secondo Novecento*, cit., p. 744.

⁶²⁹ G. Manganelli, *Salons*, cit., p. 140, il corsivo è mio.

⁶³⁰ Federico Francucci, «Guardare un quadro...». *Manganelli descrittore di figure*, in «Sorpresi a scrivere di immagini». *Critica d'arte di letterati tra Otto e Novecento*, a cura di Matteo Basora e Manuele Marinoni, prefazione di Clelia Martignoni, Pavia, TCP stampa, 2016, pp. 62-79.

⁶³¹ Giorgio Manganelli, *La notte*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 1996, p. 108. Cortellessa, prima di me, riconosce la figura del tappeto come emblema di critica e la connessione con l'arazzo calviniano, attingendo tuttavia, come fonte primaria, a una recensione inedita anziché al racconto de *La notte*: «la gioia del tappeto» è infatti «una sfida costante, qualcosa verso cui noi ci muoviamo, che tentiamo di riconoscere, che forse non esiste, è un'allucinazione, un enigma, uno stemma, un emblema» (G. Manganelli, [Recensione inedita], in *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, catalogo della mostra di Milano, 5 novembre 2002-9 marzo 2003, a cura di Mario Barenghi, Gianni Canova e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 2002, p. 105; cito da A. Cortellessa, *Libri segreti: autori critici nel Novecento italiano*, cit., p. 48).

critica-descrizione. Emblema, così appare, anche della scrittura *cicatricosa*, delle piaghe e delle ombre, che si nascondono dietro un arabesco di tessuto. L'autore non si piega a giudicare ma solo a mostrare l'ornamento fitto di araldiche interrogazioni. Lo si guarda e lo si ascolta favoleggiare, voltolare nei meandri di un *Salon*, senza nessun accenno di valutazione estetica che non traspaia tutt'al più dalla scelta degli artisti da recensire, o, forse maggiormente, dalla creazione di ritratti sempre corrispondenti a suoi *alter ego*. Siamo di fronte a una forma, sempre più diffusa di auto-etero-ritratto, ovvero di un ritratto realizzato tramite il ritratto degli altri. Lo vedremo in maniera ancora più significativa molti anni dopo i *Salons* di Manganelli con la produzione saggistico-letteraria di Tommaso Pincio che, pur con uno stile di scrittura completamente distante, proseguirà le dinamiche di relazione tra ritratto e autoritratto che abbiamo visto finora anche in ambito internazionale.⁶³²

In questi iconotesti il montaggio, la *mise en abyme*, la ripetizione delle immagini e la loro descrizione ecfrastica sono, sì, date in parte da una volontà di documentare ed esporre il passato, ma va altresì detto che il prelievo e la ricombinazione di elementi iconotestuali spesso non muove da un istinto memorialistico ma piuttosto risponde alle esigenze dell'intermedialità che vuole i libri sempre più interattivi e performativi. Se il dispositivo è ancora quello dell'oggetto-libro, insomma, il contenuto è inscritto in un processo evolutivo tale che risulta sempre più manifesta una tensione all'uscita dal libro, alla composizione non più puramente verbale che cerca un'espansione narrativa verso l'esterno.

Vedremo ora una serie di testi contemporanei italiani che meglio rispondono, all'avviso di chi scrive, a tale doppia istanza. Come si precisava già in introduzione, si proporrà una divisione in tre sezioni, possibile ma non definitiva, che risponde in parte al genere letterario cui appartengono le opere – sempre più spesso ibrido – in parte al contenuto delle immagini.

⁶³² Cfr. *infra*, 9.3.

TERZA PARTE. ICONOTESTI E *METAPICTURES* IN ITALIA: *CASE STUDIES*

Capitolo 8. Romanzo e memoria

8.1. Del Giudice e il museo delle opere inesistenti

Nel racconto *Nel museo di Reims* di Del Giudice, pubblicato per la prima volta nel 1988 con una sezione iconografica poi omessa nelle edizioni successive, il protagonista ipovedente Barnaba si reca a Reims, al fine di esaminare *La morte di Marat* di Jacques Louis David e in particolare l'iscrizione riprodotta sulla cassa di legno in primo piano. La copia più famosa del quadro, conservata nei Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique a Bruxelles, reca infatti la dedica «A MARAT, DAVID», mentre la copia del museo di Reims, chiamata comunemente *Marat assassiné*, presenta l'iscrizione «N'AYANT PU ME CORROMPRE ILS M'ONT ASSASSINÉ»¹. Barnaba è interessato a quest'ultima iscrizione per delle ragioni che il narratore spiegherà solo alla fine del racconto e sulle quali torneremo anche noi più tardi. Prima di arrivare al quadro protagonista del racconto, così come «ogni museo ha un suo percorso, non si possono saltare le stanze, non si può arrivare subito»², Barnaba passa in rassegna molti altri quadri, ed è in questa occasione che Anne, una visitatrice francese del museo, irrompe nella narrazione: avendo capito che Barnaba non può vedere, si avvicina e gli descrive il quadro che sta guardando. Si pone immediatamente come guida, senza il permesso del suo interlocutore. Barnaba decide di accogliere la presenza – e il nuovo ruolo – di Anne e comincia a farle delle domande.

Barnaba è davanti a un quadro di Eugène Delacroix *Desdémone maudite par son père*, che lui chiama significativamente *Desdemona ai piedi del padre*, aggiungendo «se è proprio questo che c'è scritto sulla targhetta»³. Non dicendo «maledetta», Barnaba sta nominando ciò che vede e non ciò che potrebbe leggere, sta descrivendo il quadro come lo percepisce. Inoltre, non è un caso che descriva l'opera di Delacroix non attraverso verbi che rappresentano ontologicamente l'immagine ma piuttosto attraverso verbi di percezione: «vedo», ripetuto cinque volte in tutta la descrizione; «mi appare», seguito dalle parole che descrivono il

¹ Oltre alla copia più famosa, conservata nei Musées Royaux des Beaux-Arts del Belgio (1793), sono riconosciute quattro copie: il primo, attribuito a Gioacchino Serangeli, è la replica della *Morte di Marat* nel Musée du Louvre a Parigi (1794 circa); il secondo, attribuito a François Gérard o Jérôme-Martin Langlois, è la replica nel Castello di Versailles (1794); la terza è la replica del Musée des Beaux-arts di Reims come descritto da Daniele Del Giudice (attestata dopo il 13 luglio 1793); la quarta, una replica di David, è nel Musée des Beaux-arts de Dijon (1793 circa). La copia di Versailles e quella di Digione non hanno alcuna iscrizione sul registro, mentre la copia del Museo del Louvre ha la stessa iscrizione di quella di Reims.

² Daniele Del Giudice, *I racconti*, Torino, Einaudi, 2016, p. 8.

³ Ivi, p. 9.

possibile stato d'animo del padre di Desdemona; «è», associato tuttavia a formule di dubbio, per esempio il «forse» ripetuto due volte e la frase «comunque non lo distinguo bene»⁴. Qui la descrizione della pittura di Delacroix è piuttosto la descrizione di una percezione, che deve necessariamente dipendere da un soggetto percipiente, da cui l'importanza della cecità parziale dell'osservatore. Per quanto riguarda la questione della descrizione delle immagini, Del Giudice dichiara la sua posizione teorica in un'intervista:

non credo nella descrizione come forma di aderenza al mondo, ma credo nella descrizione come forma narrativa, perché solo la descrizione mi permette di tenere intrecciate una complessità di relazioni e di dar conto del fatto che tra osservatore e cosa osservata c'è indistinguibilità e reversibilità.⁵

Se è vero che non c'è distinzione tra lo spettatore e l'oggetto guardato, è anche vero che quando l'osservatore non ha pieno accesso alla cosa osservata, egli si interroga non solo su ciò che vede, e quindi su ciò che non vede, ma anche su ciò che ricorderà o dimenticherà del quadro. E così Barnaba si chiede:

Che cosa ricorderò di questo quadro? [...] Ricorderò il gesto di lei? Il gesto del padre, che ho potuto soltanto immaginare? Ma c'era realmente il padre? [...] E nel quadro è solo? C'erano degli altri con lui? O forse sono io che ho confuso le ombre, che ho scambiato per persone i semplici tratti di uno sfondo? [...] Devo difendermi da quell'immaginazione che collega le stelle tra di loro, come i punti di una vignetta enigmistica, e fa dire «l'Orsa!» o «il Carro!», mentre tutto nella realtà è staccato, disunito, non messo lì per assomigliare a qualche cosa.⁶

Barnaba gioca il ruolo dell'osservatore attivo che collega gli elementi dell'immagine per creare la forma. Tuttavia, la costruzione di un'immagine avviene collettivamente nel museo: quando Barnaba è in dubbio, la guida Anne risponde alle domande. Nel passaggio seguente Barnaba chiede alla giovane donna di darle maggiori dettagli sui colori del quadro *Desdémone maudite par son père*:

«E i colori?», ha detto Barnaba tornando al quadro.

⁴ Ivi, p. 10.

⁵ Daniele Del Giudice, *Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice*, conversazione con Sergio Bertolucci, Tullia Gaddi, Antonino Postorino, Gianluigi Saraceni, «Palomar-Quaderni di Porto Venere», n.1, 1986, pp. 67-96: 74.

⁶ D. Del Giudice, *I racconti*, cit., p. 10.

«Sono soprattutto marroni, a parte il rosso dei vestiti e il giallo della luce», ha risposto lei.

«Ma il vestito di Desdemona non è verde?»

«No non lo è», ha detto Anne sorridendo. Ha guardato Barnaba, e ha guardato il quadro. Poi ha ripreso in un tono diverso: «O forse sì. È verde». ⁷

Questo «forse» usato nella conclusione simboleggia l'immaginazione e l'invenzione di Anne o la sua incertezza? La risposta ci viene data immediatamente, quando il narratore descrive le azioni e le parole di Anne in questo senso:

In questo modo Anne completa e perfeziona le immagini errate di Barnaba di ciò che non può vedere, o lo inventa per lui nei dettagli. [...] e c'è certamente un momento, probabilmente breve, in cui lei stessa è totalmente convinta di ciò che sta dicendo, e in cui anche lei vede chiaramente ciò che non c'è nelle immagini, ciò che solo il desiderio o l'immaginazione di Barnaba produce, e che lui fa suo, e lei è con lui almeno in questo. ⁸

Anne si rivela come attrice sulla scena in una doppia dimensione: in primo luogo come partecipante a una performance, ⁹ in secondo luogo perché mente, dice a Barnaba che il vestito di Desdemona è verde, o meglio, che, volendo, può esserlo. [...] Come dice Cometa, «Anna “integra” con le sue parole ciò che appena appare nell'immagine, aggiungendo dettagli che forse neppure attraverso il *blow up* più ardito si riuscirebbero a scorgere e che forse nel quadro nemmeno ci sono» ¹⁰. Barnaba capisce di essere stato ingannato in qualche modo dalla sua guida e tuttavia rimane nel gioco, accetta che la sua vista e la sua memoria siano ingannate dal racconto di una sconosciuta. Mentre parla di alcuni dettagli che Anne descrive per lui, Barnaba si chiede:

C'era veramente un capitano sul battello? C'era veramente un canneto di bambù sullo sfondo della statuetta? E nella carta srotolata sotto gli occhi del cardinale c'era veramente quello che lei ha detto? A me sembra di vederli. All'inizio non ne sono sicuro, ma quando sento la sua voce, quando sento il suo sguardo che si volta dal quadro, tutto mi sembra come lei dice. Però appena smette di parlare mi ritorna in mente la prima immagine che ho avuto, la mia, e allora mi sembra che il capitano non ci sia, nemmeno

⁷ Ivi, p. 11.

⁸ Ivi, p. 27.

⁹ Cfr. Matteo Martelli, *La cortesia dell'inganno: gioco e menzogna in Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice*, in Alessandra Calanchi, Gloria Cocchi, Antonio Comune (a cura di), *Il lato oscuro delle parole/The Dark Side of the Words*, Berlin, Peter Lang, 2015, pp. 57-69; Paolo Zublena, *Vedere, Mentire, Sentire. Nel Museo di Reims di Daniele Del Giudice*, in A. Zingone, M. Ciccuto, *I segni incrociati...*, cit., pp. 863-876.

¹⁰ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 83.

il canneto, neppure la pianta della basilica. Ma poi, alla fine, che importanza ha sapere se c'erano veramente? Che importanza può avere se questi quadri li ricorderò come sono, o come ho cercato di vederli, o come lei me li ha descritti? Chi mi assicura che quando il buio sarà perfetto buio, li ricorderò uno per uno e non diventeranno invece una specie di visione confusa e unitaria, che piano piano si perderà nel passato? L'importante è adesso, l'importante è qui.¹¹

Tra il già visto e l'impossibile da vedere, tra la memoria e l'immaginazione, Barnaba sceglie di fidarsi della seconda, ed è a questo punto che le due categorie si intrecciano, con la memoria che si rivela essere una creazione altrettanto falsa. Si potrebbero identificare così tre creatori nello spazio museale: la guida Anna, che, mentre li descrive, inventa false caratteristiche di certi quadri; lo spettatore ipovedente Barnaba, che si accontenta di una visione parziale delle opere d'arte, accompagnato dalla sua immaginazione che crea ogni volta un nuovo quadro; la memoria, creatrice metaforica di ricordi per loro natura falsi.

La costruzione della narrazione è in questo caso metafinzionale, poiché il rapporto tra lo sguardo dello spettatore e quello della guida è ben messo in scena nella narrazione e può essere paragonato al rapporto tra lo sguardo del lettore, cieco e incapace di vedere i quadri descritti, e lo sguardo dello scrittore che "inventa" per noi. Come già notato, secondo Del Giudice la descrizione dei quadri non è una «forma di adesione al mondo» ma una «forma narrativa», addirittura una forma di creazione. A tal fine, il museo diventa un luogo dove si concepiscono le opere d'arte, diventa un'officina, un atelier (come lo spazio warburghiano che era allo stesso tempo laboratorio e museo).¹² Infatti, nel racconto Del Giudice inventa per noi l'esistenza di un quadro: dopo aver contemplato diversi dipinti effettivamente conservati nel museo, Anne e Barnaba si concentrano su *L'enfant distrait* di Nicolas Taunay, che, come ha sottolineato Federico Francucci, non si trova nel Museo di Reims e non è mai stato realizzato dal suo presunto autore.¹³ È grazie a questo espediente narrativo che la nostra interpretazione del racconto può basarsi ancora di più sulle categorie di realtà e finzione, qui ampiamente utilizzate. Infatti, se la descrizione di un luogo esistente in un racconto di finzione mette il lettore in una posizione di dubbio sull'autenticità dell'immagine, l'inserimento di un'opera di finzione in un luogo reale che contiene altre opere che, al

¹¹ D. Del Giudice, *I racconti*, cit., p. 14.

¹² Cfr. Massimo Maiorino, «Un'idea di museo e di collezione attraverso le scritture di Calvino e Del Giudice», *piano b*, vol. 4, n. 1, 2019, pp. 46-63.

¹³ Federico Francucci, «Sedici dipinti più o meno. Leggere o guardare *Nel museo di Reims* di Daniele Del Giudice», *Per leggere*, vol. XVII, fasc. 32-33, 2017, pp. 113-141. Il critico ha verificato tale ipotesi attraverso la consultazione di opere monografiche su Taunay.

contrario, esistono, rende ancora più poroso il confine tra verità e falsità. Se il quadro non è reale, anche gli altri sono inesistenti? Il quadro che Barnaba sta cercando esiste davvero? La conclusione del racconto rafforza tale offuscamento dei confini tra realtà e finzione. Barnaba arriva al *Marat assassiné* di David e può finalmente contemplarlo:

Guardavano il quadro per l'ultima volta, come si guarda una casa prima di lasciarla. Poi lei ha aggiunto: «Riesce a vedere quello che c'è scritto sulla cassetta di legno?».

Dalla cassetta, a Barnaba, arrivavano parecchie lettere, confuse ma non tutte, formavano la scritta in nero e in stampatello, talmente lunga da essere dipinta su due righe, lui la pensò intensamente, *N'ayant pu me corrompre ils m'ont assassiné*, la pensò sillaba per sillaba, con tale forza che quasi riuscì a vederla tutta intera.

Piegò appena le spalle, disse sorridendo: «Un po'. C'è scritto solo A MARAT, DAVID».

«Sì. Soltanto due parole», disse Anne, e la sua voce aveva un colore caldo e brillante, lucido di tenerezza.¹⁴

Quest'ultimo dialogo sembra ripetere in forma più evidente la strategia adottata dai due attori nel primo dialogo che abbiamo analizzato. Il rapporto tra i due protagonisti della scena si instaura sia nel rapporto tra la verità dell'opera e la finzione della percezione, sia nel più ampio conflitto tra realtà e immaginazione: «pensava a lei una sillaba alla volta con tale forza che riuscì a vederla quasi interamente». Il pensiero in questo caso precede lo sguardo, non il contrario. In questo senso, la cecità parziale non è un ostacolo alla vera visione, al contrario, è il mezzo, la condizione necessaria senza la quale nessuna deviazione dal vero è possibile. Il cieco appare paradossalmente come colui che vede e che, alla fine del racconto, decide di fare lo stesso gioco della sua guida vedente. Se il vestito di Desdemona è rosso, allora la scritta sulla cassetta di legno accanto a Marat mostrerà solo la dedica. Per gli spettatori Anne e Barnaba e nell'immaginazione dei lettori, da una parte la versione francese de *La Mort de Marat* si fonde con quella belga, dall'altra il *Musée de Reims* diventa il *Musée de Bruxelles*: come l'opera d'arte, anche lo spazio dell'esposizione è creato dallo sguardo. E a proposito di spazio di esposizione, si è deciso di inserire l'opera di Del Giudice nel novero degli iconotesti in quanto la prima edizione del 1988, ormai più che rara, presenta una fotografia nello studio dell'artista Marco Nereo Rotelli e sedici riproduzioni fotografiche di alcuni dipinti del pittore, poi omesse in tutte le edizioni successive. È presente anche una nota finale dell'autore che spiega le ragioni di tale integrazione figurativa:

¹⁴ D. Del Giudice, *I racconti*, cit., p. 37.

Questo libro si compone di un racconto e sedici quadri. *I quadri non illustrano il racconto, così come il racconto non accompagna i quadri.* Ci si può dunque chiedere quale rapporto corre, qui, tra le parole e le immagini. Da diversi anni seguo la pittura di Marco Rotelli, e da tempo, e per la nostra amicizia, avrei voluto fare un libro con lui. Non c'era bisogno di scegliere un tema comune, né di sottostare a un'occasione, bastava accostare dei quadri e una storia, nati liberamente dall'interno dei nostri percorsi, dalla casualità e necessità con cui ciascuno insegue le proprie ossessioni, perché il suo modo di raccontare attraverso la pittura e il mio potessero mostrare somiglianza e la vicinanza che sentiamo. [...] Credo che i pittori abbiano un modo tutto loro di parlare dei quadri, diverso dagli altri [...]. Sarebbe bello se anche delle storie scritte si potesse parlare così, dall'interno, senza correre ai significati, che molto spesso non ci sono. Da questo punto di vista, ad esempio, vorrei dire che alla base di *Nel museo di Reims* c'è solo un pacco di fotografie di quadri non troppo messe a fuoco e in bianco e nero ricevute da quel museo un po' di tempo fa, una piccola scoperta incidentale in un volume di storia della medicina mentre finivo di scrivere il racconto, e una mia personale esperienza di bugie.¹⁵

La frase che ho sottolineato «I quadri non illustrano il racconto, così come il racconto non accompagna i quadri» può facilmente essere assimilata alle definizioni dell'iconotesto ripetutamente incontrate finora.



Figura 16. *Angelica e Notturmo* esposti nella fotografia riprodotta nella sezione iconografica di *Nel museo di Reims* di Daniele Del Giudice (1988)

¹⁵ Daniele Del Giudice, *Nel museo di Reims: con sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli*, Milano, A. Mondadori, 1988, p. 82.

Ma osserviamo più da vicino l'interazione tra parole e immagini in questa edizione iconotestuale di *Nel museo di Reims*, al fine di dimostrare che ci troviamo di fronte a un prodromo dell'iconotesto metafigurativo che vedremo poi diffondersi negli ultimi anni nella letteratura contemporanea. Come ha notato Federico Francucci, nella sezione conclusiva del libro intitolata *Sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli* non ci sono sedici dipinti ma quindici, sono sedici se si considera l'immagine di copertina, sempre un'opera di Rotelli. Inoltre, i dipinti del Museo di Reims menzionati nel racconto di Del Giudice sono quindici; sono sedici se si considerano le due copie de *La morte di Marat* a cui si fa riferimento. Come per le copie del David, anche uno dei sedici dipinti di Rotelli, *Notturmo*, è mostrato due volte nella sezione iconografica: prima in una fotografia dove si vede un altro dipinto, *Angelica*, nello studio dell'artista; poi è riprodotto, senza cornice, su una pagina bianca, come le altre quattordici immagini della sezione.



Figura 17. Marco Nereo Rotelli, *Notturmo*, 1987

Tuttavia, il dipinto è accompagnato da una didascalia, «*Notturmo*, 1987, olio su tela, 90x40», solo quando è riprodotto da solo, non quando è incorniciato nella fotografia che include *Angelica*, che porta la didascalia «Alle pagine precedenti: *Angelica*, 1987, olio su tela, 130x260»¹⁶. Questo potrebbe essere un errore, senza dubbio, ma in ogni caso molto significativo per noi. Infatti, è interessante vedere come due versioni del quadro *Notturmo* di Marco Nereo Rotelli siano associate a due testi diversi, o meglio a un testo e alla sua assenza. Questa interazione sembra essere in analogia con le due copie de *La morte di Marat*, quella di Bruxelles e quella di Reims, associate a due diverse iscrizioni sul blocco dei quadri, la dedica di David a Marat e la frase *N'ayant pu me corrompre ils m'ont assassiné*. Così come non stiamo guardando lo stesso quadro del pittore francese, non stiamo guardando neppure lo stesso quadro di Rotelli. Uno è nello studio, esposto allo sguardo di un fotografo prima di essere esposto allo sguardo del lettore-spettatore; l'altro, al contrario, è sulla pagina senza elementi che lo incorniciano, dunque senza alcun contesto espositivo. Sono, insomma, due prodotti diversi, perché la ricezione dello spettatore cambia. Siamo quindi di fronte a due *metapicture* che non solo rappresentano, una, due immagini all'interno della fotografia, l'altra, un testo all'interno dell'immagine, ma che inoltre sono, esse stesse, rappresentate (indicate, descritte...) da due testi (titoli, didascalie) che, dicendo a loro volta qualcosa di diverso, presentano un'altra immagine. Il testo è dunque incaricato di presentarle, interpretarle e, come abbiamo visto già con *Desdemona*, la sua configurazione modifica la ricezione dell'immagine stessa.

Lasciando da parte le riflessioni sulle possibili ragioni che hanno portato Del Giudice, o il suo editore, a voler eliminare la sezione iconografica dalle edizioni successive, vorrei qui proporre un'ipotesi, che è proprio in linea con il rapporto tra la passeggiata di Barnaba e Anne nel museo e la prima foto della sezione iconografica. Mentre tutte le altre immagini sono riproduzioni dei quadri di Rotelli, la prima fotografia è l'unica che mostra anche lo studio dell'artista. Il legame tra la parte visiva e quella testuale del libro sta dunque in questa foto, poiché lo studio è il luogo dove al momento il quadro è esposto, funge insomma da museo (di Reims?). Quando guardiamo questa fotografia abbiamo l'impressione di essere in

¹⁶ Cfr. F. Francucci, «Sedici dipinti più o meno», cit. Sotto «Alle pagine precedenti: *Angelica*, 1987, olio su tela, 130 x 260» si legge «*Punti luce*, 1983, olio su tavola, 20 x 30». Federico Francucci afferma che *Punti luce* è, quindi, il titolo del quadro che appare nella fotografia sopra *Angelica*, ovvero del quadro che viene riprodotto due volte nell'opera. Al contrario, io credo che la didascalia «Alle pagine precedenti» si riferisca solo ad *Angelica* e non includa il titolo del quadro *Notturmo*. *Punti luce* sarebbe piuttosto il titolo del quadro riprodotto nella pagina seguente. Questo potrebbe essere dimostrato dalle dimensioni delle opere: *Notturmo* è 90 x 40 cm, mentre *Punti luce* è 20 x 30 cm. È probabile che il quadro sopra *Angelica* sia 90 x 40 cm.

questo spazio. L'attenzione non è realmente sul quadro ma su tutto ciò che lo circonda: vediamo il cavalletto, l'altro quadro e le scale.¹⁷ È facile immaginare un'altra stanza dietro il muro, dove si possono trovare altri quadri, come in un museo fatto di spazi nascosti, che bisogna scoprire camminando. Inoltre, il cappotto appeso al muro segnala una presenza umana, e ci invita a vedere, ancora una volta, lo spazio espositivo non solo come un luogo di conservazione, ma anche come un luogo di condivisione, tra spettatori ma soprattutto tra lo spettatore e l'artista, che partecipano insieme alla creazione di un'opera d'arte.

Come nel caso di Barnaba al Museo di Reims, lo spettatore della fotografia ha l'impressione di essere in un museo e quindi mobilita tutti i sensi a sua disposizione. Seguendo la tassonomia di Philippe Hamon già accennata precedentemente, la maniera di esporre un'immagine all'interno del Museo può assumere diverse forme: il personaggio visita un museo, il personaggio elabora il proprio museo personale; il personaggio è un museo; il testo diventa museo attraverso una serie di ipotiposi delle opere d'arte che sono presenti nel luogo raccontato. Sembra di poter dire che nel racconto *Nel museo di Reims* si verifica più di un'opzione presentata dallo studioso francese: Barnaba sta infatti compiendo una *promenade* museale, ma la ricchezza di opere *false*, inventate dall'autore e dal narratore che non ricorda, portano alla costruzione di un proprio museo personale, che viene dunque descritto attraverso le *ekphrasis*. Attraverso l'inserimento delle immagini in calce al testo, e in particolare della fotografia, il museo si trasforma così in atelier.¹⁸ Secondo una sorta di *metafiguratività* dell'iconotesto, quindi, noi lettori non guardiamo solo un'immagine in un testo, ma le immagini nell'immagine, due quadri in una fotografia, il che rende ancora più evidente il rapporto tra esposizione e narrazione. Il creatore dell'unica immagine fotografica non è necessariamente Rotelli, ma potrebbe essere Del Giudice (o qualcun altro: mi piace pensare che lo scrittore, visitando lo studio del pittore, abbia scattato questa fotografia, ma è possibile fare solo un'ipotesi, non sappiamo realmente chi l'abbia scattata). La presenza di questa immagine ci dà la chiave per leggere il legame tra il racconto e i *Sedici dipinti*: possiamo dire che Del Giudice prende due opere d'arte figurative esistenti (le due versioni di *Notturmo* e le due de *La morte di Marat*) e, a partire dalla molteplicità delle versioni di queste ultime, crea un

¹⁷ Questa foto potrebbe suggerire un riferimento a *Las Meninas*, con la porta aperta sul fondo e le scale (manca solo uno spettatore).

¹⁸ L'analogia tra libro e museo e tra libro e atelier è stata già proposta e analizzata nella tradizione letteraria dell'Ottocento francese dallo studioso Philippe Hamon, cfr. P. Hamon, *Imageries*, cit., in particolare il cap. II, *L'image exposée : musées*, pp. 81-117 e il cap. III, *La fabrique de l'image : ateliers*, pp. 119-147.

racconto – verbale e visuale – intorno al conflitto tra creazione e ricordo, tra visione e immaginazione.

Inoltre, la relazione tra testo e immagine in *Nel museo di Reims* risiede nella differenza tra *ekphrasis* dell'inesistente e mostrazione dell'esistente. Nella nota finale che ho citato, Del Giudice parla delle fotografie sfocate in bianco e nero del museo che hanno ispirato la narrazione, dopo averci mostrato invece quadri a colori di un artista vivente. Ossia, egli descrive qualcosa e mostra qualcos'altro. Attraverso questi contrasti, tra fotografie che esistono e fotografie che non esistono, tra quadri reali e irreali, tra immagini in bianco e nero e a colori, l'autore mette intenzionalmente il lettore nella posizione di un ipovedente, che può ricordare o immaginare le immagini, ma che non può vederle realmente. Dubitiamo costantemente di quello che pensiamo di vedere e di quello che vediamo realmente, di quello che pensiamo di leggere e di quello che l'autore vuole realmente dirci. Tutto questo, ci dice Del Giudice, fa parte dello scarto tra realtà e finzione e dell'esperienza ingannevole cui ognuno di noi è sottoposto in qualità di osservatore. Ed è per questa ragione che il racconto, che pur solo testualmente presenta una ricchezza di spunti di riflessione ancora insondati, nella sua edizione iconotestuale regala una possibilità ulteriore di approccio alla questione della relazione tra descrizione e mostrazione, in particolare proprio per l'oscillazione tra ciò che è descritto e ciò che è mostrato. Inoltre, è uno dei pochi testi affrontati in questa sede – insieme al prossimo che analizzeremo – che mantengono un'impronta narrativa ancora tradizionale, ovvero che presentano, secondo le categorie proposte da Simonetti, una ibridazione a circuito chiuso ma non una a circuito aperto: è ancora, insomma, *solamente* un romanzo (breve).

8.2. *La regina Loana e la memoria visuale di una generazione*

Nel 2004 Umberto Eco pubblica con Bompiani il *romanzo illustrato*, così dice il sottotitolo, *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Giambattista Bodoni, detto Yambo,¹⁹ ha perso la memoria a causa di un ictus: non tutta la memoria – è infatti in grado di recitare a memoria

¹⁹ Giambattista Bodoni era il nome di uno stampatore, incisore e tipografo italiano (1740-1813), noto per i caratteri tipografici che prendono il suo nome, i Bodoni. Yambo era invece il soprannome di Enrico de' Conti Novelli da Bertinoro (1874-1943), illustratore di libri per ragazzi e autore di fumetti, che Eco omaggia attraverso l'inserimento nel romanzo di una copertina delle *Avventure di Ciuffettino*, oltretutto di un passaggio in cui Yambo-Giambattista scopre da dove proviene il suo soprannome (Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana: romanzo illustrato*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 136-137).

intere enciclopedie –, ma solo quella *autobiografica*. Non quella *semantica* o *pubblica* ma quella *episodica*: non ricorda, infatti, nulla della sua infanzia, dei suoi genitori, tantomeno di sua moglie Paola. Per recuperare questo passato, non quello vissuto nei libri ma quello esperito nella propria vita,²⁰ sotto suggerimento di quest'ultima Yambo torna a Solara, paese natale del nonno dove ha trascorso la sua infanzia. Comincia quindi a frequentare il solaio della casa del nonno, in cui sono conservati moltissimi reperti dell'infanzia del protagonista e della generazione passata: libri, fumetti, disegni, opere d'arte, locandine pubblicitarie, riviste, riproduzioni di testi stampati come canzoni o poesie, e da lì il suo viaggio nel passato alla ricerca del sé perduto comincia:

Nel momento in cui Yambo arriva a Solara comincia per lui un viaggio mentale. Ben presto egli diventa un archeologo nel solaio di suo nonno. Con le sue numerose stanze, il solaio si rivela essere una biblioteca labirintica che ha anche una stanza segreta (proprio come ne *Il nome della rosa*). Ogni stanza è piena di sorprese. Mentre Yambo si sposta di stanza in stanza, diventa evidente che il solaio è in realtà un museo della memoria. Ogni stanza contiene una miniera d'oro di cimeli che vanno da riviste, libri per bambini, dischi, lattine, giocattoli, fumetti, libri di scuola, appunti scolastici, francobolli, libri vecchi e rari (tra cui un gioiello: un incunabolo shakespeariano in-folio), diari di donne, dischi, e così via.²¹

Rocco Capozzi definisce il solaio di Yambo un museo di ricordi, come quello che abbiamo visto, per esempio, a Istanbul con Pamuk, o anche nel *Rituel d'anniversaire* di Calle, sebbene nel secondo caso l'artista sembrasse manifestare un maggiore intento di museificazione degli oggetti (non sono oggetti ritrovati, sono messi in una teca sin da subito, persino il numero degli oggetti risponde a un meccanismo premeditato, ovvero il numero degli invitati corrispondente al numero degli anni compiuti). Ne *La misteriosa fiamma* le immagini fisiche, concrete, materialmente riprodotte nell'opera costituiscono la base di partenza per la costruzione di altre immagini, quelle mentali (qui prendo in prestito la tassonomia realizzata da Vangi per definire il viaggio realizzato da Austerlitz, sempre al fine di ricostruire le sue origini, il suo passato perduto).²² È bene sottolineare, inoltre, che il recupero della memoria

²⁰ Differenza che abbiamo già visto con le tigris presenti nella vita di Borges, a volte tigris esistenti solo nei libri e altre volte *incontrate* nella vita reale, che si confondono nella memoria dello scrittore.

²¹ Rocco Capozzi, «Love flames and memorabilia in Eco's "La misteriosa fiamma della regina Loana"», *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, vol. 38, 2004, pp. 601-608: 602, corsivo mio.

²² Per una ricognizione delle relazioni tra testo e immagine in questa e in altre opere di Eco cfr. Giuseppe Palazzolo, «Eco a colori in bianco e nero», *Arabeschi*, n. 12, luglio-dicembre 2018, pp. 100-114. In particolare, Palazzolo si concentra su questa e sull'altra opera illustrata di Eco, ovvero *Il cimitero di Praga*, della quale noi non ci occuperemo in quanto l'uso delle immagini e il loro contenuto non sembra corrispondere alla categoria che stiamo tentando di definire.

avviene tramite il percorso *fisico* del protagonista, il movimento all'interno di un luogo, che è spesso, come ha notato anche Capozzi, labirintico: i luoghi diventano così, per Eco come per Sebald – e vedremo anche per altri autori –, metafora della mente e della ricerca della memoria. Caverna, teatro, museo, labirinto, *Wunderkammer*: la memoria è dunque accolta, ospitata e allo stesso tempo nascosta in diversi spazi fisici. Anche se «di carta»²³, quella di Yambo è una memoria che si muove, che va da un luogo a un altro e da un tempo a un altro, pur se lui rimane sempre nella sua stanza (vedremo questo procedimento seppur declinato in modo diverso anche nell'opera di Filippo Tuena). Siamo di fronte al racconto dettagliato di una *rilettura*, o per prendere in prestito il termine usato da Louvel, di una *re-voyure*:

Non ho letto tutto per filo e per segno. Certi libri, certi fascicoli li ho scorsi come se sorvolassi un paesaggio, e nel trasvolarli sapevo già di sapere che cosa c'era scritto. Come se una sola parola ne rievocasse altre mille, o fiorisse in un riassunto corposo, come quei fiori giapponesi che si mettono a sbocciare nell'acqua. Come se qualcosa andasse da sola a depositarsi nella mia memoria, per tenere compagnia a Edipo o a Hans Castorp. *Altre volte il cortocircuito mi era attivato da un disegno, tremila parole per un'immagine*. Altre volte leggevo lentamente, assaporando una frase, un brano, un capitolo, avvertendo forse le stesse emozioni provocate dalla prima e scordata lettura.

Inutile dire della gamma di misteriosissime fiamme, lievi tachicardie, subitanei rossori che molte di quelle letture suscitavano per un breve istante – e poi si dissolvevano com'erano venute, per lasciar posto a nuove ondate di calore.²⁴

La rilettura e la re-visione si trasformano rapidamente in una sorta di caccia al John Doe: «chi ero stato?»²⁵, si chiede Yambo come fosse un detective alla ricerca di un sé stesso tuttavia ignoto. Guardando una serie di immagini che rappresentano Sherlock Holmes, dice:

Mi ha colpito il ritornare quasi ossessivo di immagini di Sherlock Holmes seduto, con Watson o con altri, in uno scompartimento ferroviario, in un *brougham*, davanti al fuoco, su una poltrona ricoperta di stoffa bianca, su una sedia a dondolo, accanto a un tavolino, alla luce forse verdastra di una lampada, davanti a un cofano appena aperto, o in piedi, mentre legge una lettera, o decifra un messaggio criptato. Quelle figure mi dicevano *de te fabula narratur*. Sherlock Holmes era me, in quello stesso momento, intento a rintracciare e ricomporre eventi remoti di cui prima non sapeva nulla, stando in casa, al chiuso, forse persino (a controllare tutte quelle pagine) in un solaio. Anche lui, come me, immobile e isolato dal mondo, a decifrare puri segni. Lui poi arrivava a far riemergere il rimosso. Ci sarei riuscito io? Per lo meno avevo un modello.²⁶

²³ Questo è il titolo della seconda parte del romanzo.

²⁴ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 118.

²⁵ Ivi, p. 211.

²⁶ Ivi, p. 153.

Questo adulto senza memoria scoprirà di aver fatto parte della gioventù littoria e di aver ricevuto una educazione fascista.²⁷ Lo scoprirà scartabellando, cercando e montando elementi così distanti tra loro da essere apparentemente non riconducibili l'uno all'altro. Eppure, al montaggio e alla combinazione di antichi *objets (re)trouvés* si affianca una componente finzionale, l'immaginazione che interviene manipolando la memoria:

Ci sono stati altri giorni (cinque, sette, dieci?) i cui ricordi si amalgamano, e forse è bene, perché quello che mi è poi rimasto è stato, come dire, *la quintessenza di un montaggio*. Ho incollato testimonianze disparate, tagliando, collegando, vuoi per naturale sequenza delle idee e delle emozioni, vuoi per contrasto. Quello che mi è rimasto non è più quello che avevo visto e sentito in questi giorni, e neppure quello che potevo aver visto o sentito da bambino: era il figmento,²⁸ l'ipotesi elaborata a sessant'anni di quello che avrei potuto pensare a dieci. Poco, per dire "so che è avvenuto così", abbastanza da riesumare, su foglie di papiro, quello che presumibilmente potevo aver provato allora. [...] Ho deciso di andare avanti col metodo di uno storico, controllando le testimonianze per confronto reciproco. Vale a dire che se leggevo libri e quaderni della quarta elementare, 1940-41, degli stessi anni sfogliai i giornali e, per quanto ho potuto, degli stessi anni mettevo sul giradischi le canzoni.²⁹

Guardando ai fumetti, alle riviste, al repertorio musicale celebri nel periodo della sua infanzia, Yambo recupera la propria memoria autobiografica, che risulta però analoga a quella di chiunque altro la cui infanzia sia stata costellata dalla lettura di quei testi, in primis del suo amico Gianni, che riconosce perfettamente – ricorda – le letture che faceva da bambino. Quando Yambo si appassiona di questa *paraletteratura*, come la chiama la moglie, quest'ultima gli dirà: «ti stai immedesimando troppo in quel che leggi, e questo è prendere a prestito la memoria di qualcun altro. Hai chiara la distanza tra te e queste storie?»³⁰. La storia che viene recuperata è dunque una storia collettiva, non solo autobiografica: si intrecciano così memoria personale e universale, o quantomeno dell'universo generazionale di Eco.³¹ Per

²⁷ Cfr. Giuseppe Lovito, «L'immagine del soldato ne *La misteriosa fiamma della regina Loana* di Umberto Eco», *Italia's*, 19, 2015, pp. 197-216.

²⁸ Il figmento è una «finzione, illusione, raffigurazione fantastica, azione realizzata con l'intento di far apparire come reale una cosa irreali», termine desueto riapparso grazie ad autori quali lo stesso Umberto Eco, in *Kant e l'ornitorinco* (1997), Milano, La nave di Teseo, 2016.

²⁹ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., pp. 178-179.

³⁰ Ivi, p. 163.

³¹ La raccolta di oggetti potrebbe senz'altro assomigliare a quella dinamica artistica della collezione spasmodica caratteristica della Pop art e del postmoderno, come si può notare, per esempio, dal seguente passaggio del romanzo: «Sono sceso in largo Cairoli e la bancarella era chiusa. Ho bighellonato per via Dante sino al Cordusio, ho girato a destra verso la Borsa, e ho visto che alla domenica lì si danno appuntamento i collezionisti di tutta Milano. Per via Cordusio bancarelle di francobolli, lungo tutta via Armorari vecchie cartoline, figurine, poi

questa ragione si può dire che nella *Misteriosa fiamma* non necessariamente si ricostruiscono le sopravvivenze o la storia dell'arte come in Warburg, ma si manifesta la possibilità di ricostruire qualcosa di frammentario attraverso il montaggio e la ricerca dei documenti, l'accostamento di elementi diversi. Questi autori non solo raccontano il passato ma raccontano metaletterariamente come recuperarlo e poi come riportarlo.

Non sorprende che in un romanzo enciclopedico come *La misteriosa fiamma* avvenga poi la *trouvaille* per eccellenza per un antiquario quale Yambo, ovvero l'in-folio di *Comedies, Histories & Tragedies* di William Shakespeare del 1623, che si trasforma ben presto in una guida alla ricerca della donna perduta: «Il Bardo mi guiderà verso la mia Dark Lady»³². Trovando i documenti degli altri, ovvero i documenti della cultura visuale, da una parte le riviste, i fumetti, le illustrazioni dei libri per l'infanzia, dall'altra le opere d'arte, infine i documenti d'archivio come nel caso di Sebald, ci si riappropria della propria esistenza, si ricrea la propria storia (e d'altra parte anche Didi-Huberman associava il recupero delle immagini da parte di Warburg a una ricerca autobiografica, come abbiamo già visto).³³ In modo diverso ognuno di questi autori racconta come è possibile recuperare la memoria autobiografica attraverso un repertorio condiviso, trovando i documenti di altri, della collettività, i quali, proprio perché di tutti, possono essere o diventare anche propri (le riviste di moda lette dalla madre di Yambo, o dalla madre di Austerlitz, ne sono un emblematico esempio). Seppure non ci sia un intento di definizione delle sopravvivenze della cultura passata nel presente come per Warburg, l'analogia con il metodo dello storico dell'arte tedesco è riscontrabile nel tentativo di ricostruire e dare ordine a qualcosa di frammentario e perduto, secondo modalità che nella contemporaneità, e in particolare dalla critica postmoderna, sono state variamente

l'intera crociera del Passaggio Centrale occupata da venditori di monete, soldatini, immaginette sacre, orologi da polso, addirittura schede telefoniche. Il collezionismo è anale, dovrei saperlo, la gente è pronta a collezionare di tutto, anche tappi di Coca-Cola, in fondo le schede telefoniche costano meno dei miei incunaboli. In piazza Edison, a sinistra bancarelle con libri, giornali, manifesti pubblicitari e di fronte persino alcune che vendono paccottiglia varia, lampade Liberty, certamente false, vassoi a fiori su fondo nero, ballerine di biscuit», ivi, p. 70. Nota Palazzolo: «Eco combatte l'angoscia dell'influenza di Proust ribaltando la tecnica della *mémoire involontaire*: si concentra sull'esterno, sugli oggetti, riprendendoli in mano con lo scrupolo e il metodo dell'archivista. I reperti del passato vengono riattivati per guadagnare così una carica simbolica e sottrarsi alla sterile serialità e alla dinamica consumistica di ciclica creazione e distruzione, trasformandosi da 'oggetti' a 'cose'. [...] l'illustrazione si configura come la membrana posta tra la superficie sfavillante degli oggetti, che la letteratura postmoderna e la Pop art espongono nella loro infinita riproducibilità, e l'abisso memoriale degli oggetti desueti» (G. Palazzolo, «Eco a colori in bianco e nero», cit., p. 108). È senz'altro vero ma mi sembra che si inneschi al contempo una dinamica di conservazione del bazar – simile a quelli che abbiamo visto nella sezione precedente –, ovvero che è attraverso la collezione (anche dei tappi della *Coca-Cola*) che viene meno quel principio di distruzione e di oblio insito nella storia umana e tutto può diventare, se il collezionista lo vuole, museo.

³² Ivi, p. 295.

³³ Cfr. *infra*, 5.2.

identificate come appropriazione o invocazione, non solo nella letteratura ma anche nell'arte visiva.³⁴



Figura 18. Pagine di *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004) di Umberto Eco

Nel romanzo di Eco, inoltre, tutto è riprodotto nel testo, seguendo quella che Cometa ha definito una forma-illustrazione: l'immagine prosegue il testo e lo illustra. Infatti, il sottotitolo *Romanzo illustrato* prende una definizione completamente innovativa rispetto ai romanzi illustrati di un tempo: se pensiamo, per esempio, alle più classiche illustrazioni di Gustave Doré alla *Commedia* dantesca, o alle illustrazioni dei *Promessi sposi*, esse erano necessarie a illustrare la storia, ad agevolarne la comprensione o a rendere il prodotto maggiormente estetizzante, ma il testo non fa alcun riferimento a esse, non le illustra a sua volta. È questa la differenza sostanziale tra i romanzi illustrati tradizionali e i testi che prendiamo qui in esame. Qualora siamo di fronte a una forma-illustrazione contemporanea, il testo reclama

³⁴ Cfr. Jan Verwoert, «Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art», *Art & Research*, vol. 1, no. 2 (2007), che ripercorre la storia della ripresa del metodo warburghiano da parte dell'arte visuale a partire dagli anni Ottanta, momento chiave per la diffusione del concetto di appropriazione nel segno del postmodernismo. Il saggio è incluso in un volume a mio avviso fondamentale – oltretutto di valore estetico rilevante – Garance Chabert, Aurélien Mole (éd.), *Les artistes iconographes*, s. l., Empire, 2021. Raccogliendo saggi e interviste, il libro segnala e analizza le esperienze visive e performative che negli ultimi decenni hanno mostrato importanti analogie – intenzionali o meno – con la forma, il metodo, talvolta le intenzioni del *Bilderatlas Mnemosyne*.

costantemente l'attenzione del lettore sull'effettiva presenza dell'immagine, attraverso quelle che abbiamo chiamato *ekphrasis*-didascalie. Quindi, come si diceva degli iconotesti già negli anni Novanta, è vero che in effetti anche in questo caso il testo non può fare a meno dell'immagine, poiché esso la richiama a tal punto che la sua mancanza impedirebbe la comprensione dello stesso. Lo abbiamo visto in tanti esempi in cui la cassatura delle immagini in edizioni successive a quella iconotestuale obbligava la presenza di un paratesto che spiegasse l'origine dell'*ekphrasis* stessa, insomma un paratesto che ne rimpiazzasse un altro, in modalità spesso molto meno creative e poco giustificate. In queste forme contemporanee l'immagine viene invece mantenuta e diventa prosecuzione vera e propria del testo, sua «visualizzazione» come ha già detto Cometa, potremmo dire *rappresentazione visuale di una rappresentazione verbale*, per parafrasare Heffernan. Anche in questi casi, però, si assiste a una scelta, da parte dell'autore o dell'editore, circa quali immagini aggiungere. Così, alcune *ekphrasis* descrivono diverse immagini ma sono accompagnate da una sola di esse: questa scelta va controcorrente rispetto all'inserimento di più immagini simili, come se ne vedono in altre pagine dello stesso romanzo, quando Eco sembra voler imitare l'atlante della memoria bergeriano. Per esempio, la riproduzione della prima pagina del “Corriere della Sera” che annuncia le dimissioni di Mussolini a pagina 265 – un annuncio di realtà ben più *reale* dei fumetti per bambini – è seguita da un elenco di titoli, ora solo verbali e non riprodotti, dei giornali a venire, a mo' di illustrazione per il lettore che ora immagina solamente la pila di testi che si trovano nel solaio, potendo però vederne solo uno a titolo esemplificativo. Abbiamo detto che non solamente il testo accompagna le immagini (e viceversa), ma è intorno alle immagini che ruota la vicenda romanzesca: è infatti attraverso la visione di tutta una serie di reperti che Yambo, finalmente, recupererà la memoria episodica. Come fossero tutte piccole *madeleines* proustiane, le immagini costituiscono per il protagonista i segni di una ri-costruzione della memoria e quindi di conseguenza del pensiero: un pensiero, come quello warburghiano, fatto di immagini. Il testo è a sua volta una forma di commento e di interpretazione, di messa in atto del recupero della memoria. Esso risulta colmo di citazioni di testi, esplicite e implicite, secondo una prassi postmodernista di cui, come è noto, Eco è capostipite in Italia:

la mia testa non era vuota, vi vorticavano memorie non mie, la marchesa uscì alle cinque nel mezzo del cammin di nostra vita, Ernesto Sabato e la donzelletta vien dalla campagna, Abramo generò Isacco Isacco generò Giacobbe Giacobbe generò Giuda e Rocco i suoi fratelli, il campanile batte la mezzanotte santa e fu allora che vidi il pendolo,

sul ramo del lago di Como dormono gli uccelli dalle lunghe ali, *messieurs les anglais je me suis couché de bonne heure*, qui si fa l'Italia o si uccide un uomo morto, *tu quoque alea* [...].³⁵

Non si tratta però di un procedimento associativo casuale, come potrebbe sembrare di primo acchito guardando il disordine delle citazioni: la scelta è chiara e riconoscibile, sono frasi, parole, espressioni fisse note a (quasi) chiunque: gli incipit dei *Promessi sposi*, della *Commedia*, della *Recherche*, del *Sabato del Villaggio*, etc. Sono tutte parole che attivano nel lettore una sensazione di immedesimazione, sebbene sia necessario tener conto del fatto che la mente di Eco e di conseguenza del suo *alter ego* Yambo sia una mente molto più *enciclopedica* di quella di tanti lettori. E naturalmente l'intento di Eco è quello di costruire un'ibridazione non solo di parole e immagini ma anche di prosa e poesia, di cultura alta e cultura popolare, meccanismo che viene reiterato in altre sue opere, nel pieno rispetto del postmoderno che insegna che è possibile inventare una storia partendo dal montaggio di storie precedenti,³⁶ scrivere attraverso la rilettura. Se già possiamo segnalare che la prima citazione è presa da quello che abbiamo detto essere il primo fototesto narrativo *Bruges-la-morte* di Rodenbach, dando dunque una chiave di interpretazione al testo sin da subito, vorrei precisare inoltre che molti sono i passaggi in cui la collezione di citazioni risponde a un definito elemento della poetica autoriale. Pensiamo al passaggio in cui il protagonista trova le centocinquanta pagine di citazioni sulla parola «nebbia», raccolte prima dell'incidente ma ancora ricordate proprio perché parte della memoria semantica: «Mi sentivo di poter anticipare a memoria la maggior parte delle citazioni». E la moglie aggiunge: «Non è che le ricordi [...] perché le avevi raccolte, le hai raccolte perché le ricordavi»³⁷. La nebbia è evidente metafora della perdita della memoria, come lo è d'altra parte la foto niente affatto nitida dei bambini che si baciano, di cui Yambo cerca di interpretare la fonte attraverso la sua visione e descrizione.³⁸ Il recupero della memoria risponde invece a un procedimento che in principio rifiuta la scrittura, o per meglio dire, la lettura. Le immagini sono, in questa ri-memorizzazione, molto più potenti della parola e innescano in Yambo, tutte, in un modo o nell'altro, *qualcosa*:

³⁵ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., pp. 22-23. L'elenco di citazioni prosegue per tutta la pagina.

³⁶ Molto interessante e approfondito il saggio sulle *super-fictions* di Rocco Capozzi, cui rinvio per un'analisi intertestuale di alcune opere echiane: Rocco Capozzi, «Intertextuality and the Proliferation of Signs/Knowledge in Eco's Super-Fictions», *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, vol. 32, 1998, pp. 456-481. Rimando inoltre al saggio dello stesso autore che analizza la questione del postmoderno in particolare nel romanzo qui preso in esame: Rocco Capozzi, «The Mysterious Flame of Queen Loana: A Postmodern Historiographic Illustrated Novel of a Generation», *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, vol. 40, 2006, pp. 462-486.

³⁷ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 62.

³⁸ Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 114.

“Come un brivido. No, non come un brivido. Come se... [...] come se qualcuno venisse da noi dalla quarta dimensione e ci toccasse da dentro, mettiamo al piloro, delicatamente. Che cosa senti se uno ti solletica il piloro? Io direi...una misteriosa fiamma.”

“Cosa vuol dire una misteriosa fiamma?”

“Non lo so, mi è venuto da dire così.”³⁹

La misteriosa fiamma non solo è un sintomo freudiano – colto da Didi-Huberman anche in Warburg – che porta al protagonista quantomeno una vaga sensazione di déjà-vu, ma è esso stesso oggetto di un ricordo. Il sintagma risale infatti al fumetto della serie *Le avventure di Cino e Franco* intitolato *La misteriosa fiamma della regina Loana*, che dà anche il titolo al romanzo. L'immagine è così allo stesso tempo sintomo e diagnosi, è motivo di innesco e innesco stesso. È un'emozione quella che muove Yambo alla ricerca di sé e della sua famiglia, è una mancanza di razionalità, quasi un'istintualità che muove le sue decisioni. Allo stesso tempo, la scelta di Eco di inserire determinate tavole piuttosto che altre è dovuta alla misteriosa fiamma. Ho detto tavole, naturalmente, perché ci sono alcune composizioni che assomigliano a quella formulazione warburghiana, ma forse ancor più pamukiana, data dalla disposizione ordinata di elementi tutti simili seppur a volte distanti nel tempo, come per esempio le copertine, che rispecchiano non solo la volontà di montaggio ma anche la presenza di testo e immagine all'interno delle immagini, di *metapictures* che indurranno il lettore a leggere anche le immagini (si tratta di una prassi diffusa nel testo, si pensi alle canzoni popolari durante il regime fascista i cui testi sono accompagnati da immagini d'epoca). La Loana reale diventa, appunto, solo un punto di partenza, un'ombra che Yambo ricercherà costantemente in altre fiamme: «Scordata la Loana “storica”, avevo continuato a inseguire l'aura orale di altre fiamme misteriose. E anni dopo, a memoria sconvolta, avevo riattivato il nome di una fiamma per definire il riverbero di delizie dimenticate»⁴⁰. È alla fine, solo grazie a un secondo ictus, che Yambo comincia veramente a ricordare, ma il ricordo è confuso, è delirio da febbre, è delirio da droga:

Ovvero, ho certamente veduto, ma la prima parte della mia visione è stata così accecante che è come se dopo fossi ripiombato in un sonno nebbioso. Non so se in un sogno si possa sognare di dormire, ma è certo che, se sogno, sogno anche di essermi ora risvegliato e di ricordare quello che ho veduto.⁴¹

³⁹ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 69.

⁴⁰ Ivi, p. 251.

⁴¹ Ivi, p. 417.

E infatti al ricordo si mescola la finzione, quel «vedere» in sogno che, come nel caso della semi-cecità di Barnaba, sembra dar adito a una deviazione immaginativa. Se la citazione dantesca che chiude il capitolo non è più pura citazione come negli altri casi ma deformazione, invenzione, mutazione di senso,⁴² allo stesso tempo l'ultima parte dedicata al sogno fatto in veglia sembra una ricostruzione della memoria affabulata – quindi falsa: a partire dai *nostoi*⁴³ la narrazione si sposta verso l'immaginazione e in maniera analoga le immagini che vediamo non sono più recuperate e riprodotte ma sono rielaborazioni autoriali. Il ricordo, insomma, si mescola alla finzione e la ricostruzione della memoria accoglie inevitabilmente l'invenzione. Nelle ultime pagine il libro trasforma il suo *layout*, accogliendo una pagina a sfondo nero con delle immagini e una a sfondo bianco con un testo al centro, separato da quelli successivi, come in una sorta di forma-emblema senza didascalia (senza *inscriptio*). Eco supera la sezione espositivo-combinatoria, in cui aveva recuperato elementi visuali senza modificarli, e rielabora graficamente alcune immagini dell'archivio visuale (che seppur non identico appartiene allo stesso immaginario della prima parte). Su un fondo buio è montata una serie di personaggi già incontrati nel libro – sempre di fantasia e appartenenti alla cultura popolare di quella generazione –, che vengono descritti e allo stesso tempo presentati tramite un'immagine, poi riusati come personaggi di questa seconda storia, che ha una forma quasi di sceneggiatura, «dai proglottidi al film»⁴⁴, sebbene le immagini rimandino maggiormente al palco di un teatro. L'immagine è così «la materializzazione visiva di quanto un testo verbale dava ad immaginare»⁴⁵, come dice lo stesso Eco nel già citato saggio sull'ipotiposi. La storia dell'Apocalisse rivisitata sulla base della letteratura pop diventa così una storia di supereroi, tra cui spicca – ovviamente – la regina Loana.

⁴² Se la terzina dantesca fa: «Così la neve al sol si disigilla; / così al vento ne le foglie levi / si perde la sentenza di Sibilla» (*Par.* XXXIII), nel romanzo essa viene trasformata in prosa e l'ultimo verso viene mutato di senso: «Così la neve al sol si dissigilla e così al vento ne le foglie levi riaffiora la sentenza di Sibilla» (*ivi*, p. 417). La sentenza qui non si perde ma riaffiora, la memoria torna.

⁴³ Οἱ νόστοι è il titolo della terza e ultima parte.

⁴⁴ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 328. I ripetuti «mi vedo» da parte del protagonista alludono anche a una visione cinematografica di sé stesso in scena, come se il sé del passato fosse su uno schermo e lui guardasse i fotogrammi passargli davanti.

⁴⁵ U. Eco, *Les sémaphores sous la pluie*, cit., p. 214.

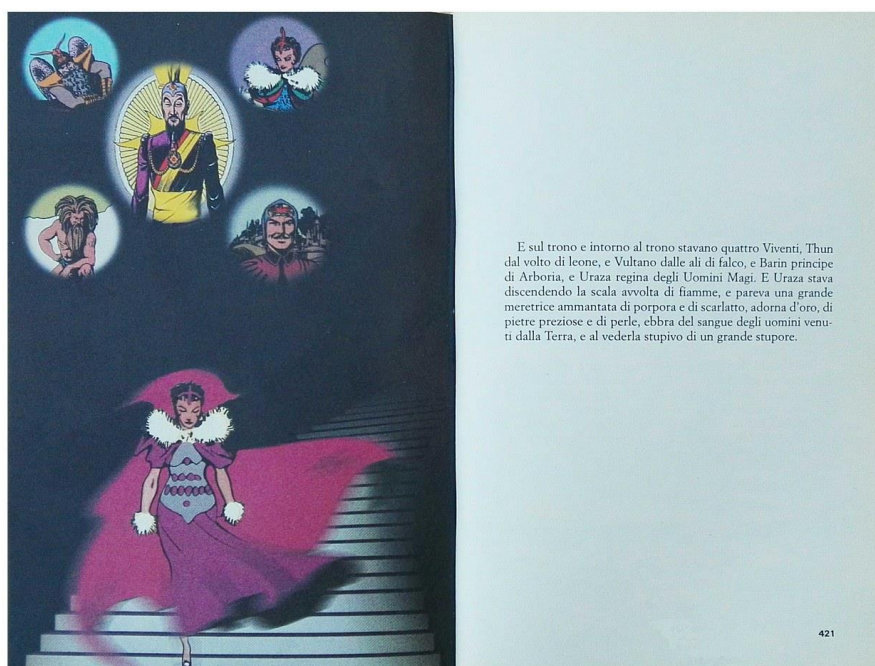


Figura 19. Pagine di *La misteriosa fiamma della regina Loana* di Umberto Eco

Il montaggio si fa così narrativo, prima sulla pagina tra le varie immagini rielaborate su uno sfondo nero che richiama le tavole warburghiane, poi tra testo e immagine sulla stessa facciata, poi tra le varie facciate. Il montaggio e la *mise en abyme*, lo spostamento e la ripetizione, oltreché la forma-dettaglio, prendono una forma diversa rispetto alle opere che abbiamo visto, poiché in questo caso le immagini non vengono ritagliate bensì riusate e ricomposte graficamente. Il processo di ricostruzione della memoria si può trasformare non solo attraverso il *metatext* ma anche attraverso la *metapicture*, in una costruzione ex novo, nell'invenzione di una storia tutta inedita. E però questo vuol dire, sembra dirci Eco, che la memoria non sarà mai realmente ottenuta se non in una versione in qualche modo viziata, falsa. È per questo che l'immagine della donna amata Lila non è mai davvero ricordata ma solo immaginata. Infatti, anche la ricerca del desiderio coincide per Yambo con un atlante di immagini, la donna perfetta corrisponde alla giustapposizione di più volti: «Lola, Lila, Vanna (un'amica), Paola e Sibilla (la sua segretaria polacca) sono tutte giustapposizioni dello stesso volto che lui ha inseguito per tutta la vita – sono in sostanza parte di una sequenza metonimica alla ricerca del suo eterno oggetto del desiderio»⁴⁶. Se per tutta la vita quelle facce erano una metonimia della stessa immagine vista su una rivista di moda, seguendo un

⁴⁶ R. Capozzi, «Love flames and memorabilia in Eco's "La misteriosa fiamma della regina Loana"», cit., p. 603. 252

procedimento simile ma allo stesso tempo inverso è poi il volto di Lila che Yambo cercherà per tutta la vita, ed è solo in una immagine – ora che Lila è morta – che egli potrà ritrovarla. O per meglio dire, in una immagine mentale per il cui ritrovamento chiederà l'aiuto della regina Loana, che però non glielo darà: «Ma forse l'epifania è solo desiderata, solo agognata (i verbi al futuro ci dicono che la visione non c'è stata ancora). O forse l'epifania si perfeziona solo nella mente desiderante e creatrice di Yambo: desiderandone la visione, egli la costruisce nella sua fantasia»⁴⁷. Il testo è naturalmente ricettacolo di pulsioni mnestiche, ma meno vivide che con le immagini: le poesie ritrovate fanno solo «intravedere»⁴⁸ Lila al protagonista, ma mai gli consegnano definitivamente il suo volto. Il romanzo si conclude con un «sto finalmente per vedere Lila», cui segue una descrizione accorata non solo dell'aspetto della donna ma anche delle sue azioni – future e incerte e quindi con i verbi al futuro; il romanzo si conclude insomma nel segno di un accecamento, di una visione impossibile come per Barnaba, oppure di una visione accecante, culminante nella morte, come ci pare dall'explicit:

Ma un leggero *fumifugium* color topo si sta diffondendo al sommo della scalinata, velando l'entrata.
Sento una folata di freddo, alzo gli occhi.
Perché il sole si sta facendo nero?⁴⁹

Pur non esplicitamente, Eco conclude il romanzo abbassando il sipario, spegnendo gli occhi di bue che avevano illuminato la scena (come quel sole che poi si fa nero). Insomma, sembra che nessuna immagine possa mostrare Lila a Yambo e allo stesso tempo riportarlo alla realtà, ovvero alla vita. Se il romanzo di Eco ha in comune con il racconto di Del Giudice l'alternanza tra visione e cecità e tra memoria e immaginazione, in un contesto, di nuovo, oscillante tra il museo – di Reims – e il bazar – il solaio di Solara –, c'è però tra i due testi una differenza sostanziale: è come se l'immaginazione di Barnaba ispirata dalla sua parziale cecità arrivasse a inventare solo una porzione di quadro, modificando con la fantasia l'iscrizione realmente presente nella *Morte di Marat* senza però discostarsene, non creando così qualcosa di davvero nuovo, terzo; è Yambo a riuscire in questo intento, rielaborando attraverso il montaggio e il design grafico un altro *quid*, che però si rivelerà distruttivo per la sua persona, come dimostra la conclusione apocalittica della vicenda.

⁴⁷ Franco Forchetti, *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco*, Roma, Castelvecchi, 2005, p. 286.

⁴⁸ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 292.

⁴⁹ Ivi, p. 445.

Conservando molti elementi della poetologia dell'autore e della letteratura postmoderna, il romanzo *La misteriosa fiamma della regina Loana* manifesta a nostro avviso una tendenza alla rappresentazione della ricerca del passato attraverso il ripescaggio di immagini e oggetti altrui e della disposizione tipica di un atlante warburghiano, seppur con le differenze che abbiamo menzionato. Tra i casi qui presi in esame, è inoltre l'unico ancorato alla componente romanzesca, insieme al *Museo di Reims*, mentre d'ora in poi vedremo testi contenenti aspetti autofinzionali o biofinzionali, in cui l'ibridazione si moltiplicherà e si delineerà su più livelli.

Capitolo 9. Auto-etero-ritratti per immagini

9.1. L'autoritratto negli studi di Giorgio Agamben⁵⁰

Finora abbiamo visto che nella forma-atlante proposta da Cometa il lettore-spettatore assume un ruolo autoriale nell'opera: lo sguardo si muove nello spazio della pagina e decifra autonomamente e soggettivamente la combinazione delle immagini. Il ruolo dell'autore, in questi casi, è rilevante poiché in molti iconotesti contemporanei la costruzione del *layout* dipende dallo stesso scrittore che riveste un ruolo decisionale nella composizione di immagini e testo all'interno del libro. Lo scrittore-artista, quindi, diventa l'*allestitore* di uno spazio espositivo, ove tale spazio è l'oggetto-libro, la doppia facciata e la consequenzialità di una pagina dopo l'altra. E ancora, egli diventa lo *scenografo* di un set, cinematografico o teatrale che sia, che coincide con lo spazio rappresentato *nelle* fotografie, specie quando esse ritraggono luoghi chiusi e legati all'autobiografia dell'autore. Come abbiamo già visto con Cometa, «la forma-atlante è significazione diffusa (più istanze autoriali o anonimie) in cui senz'altro prevale il ruolo della ricezione, chiamata a organizzare autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e comunque multidirezionali»⁵¹.

Prendiamo ora ad esempio *Autoritratto nello studio* (2017) di Giorgio Agamben. L'autore del libro è apparentemente uno solo, è autore del testo e autore della composizione di testo e immagine – il progetto grafico è stato realizzato con Rossella Di Palma, graphic designer della casa editrice –, autore della raccolta d'archivio e autore di alcune fotografie (ma non di tutte, e questo è un elemento essenziale). All'interno di alcune foto, come vedremo, vi sono poi i luoghi in cui Agamben ha composto le sue ricerche: gli studi diventano ora altri spazi, insieme allo spazio-libro, da mostrare al lettore-spettatore. Per queste ragioni, tra i diversi iconotesti in cui si riscontra questa modalità di interazione, mi sembra che quello di Agamben dimostri maggiormente tale duplice *mise en abyme*, poiché lo spazio espositivo rappresentato nelle immagini è metafora dell'esposizione del testo che si trova nel contenitore-libro.

Nel caso di *Autoritratto nello studio*, infatti, il contenuto metafigurativo delle fotografie si fa ancora più significativo nel momento in cui la ricezione simultanea delle immagini nelle

⁵⁰ Questo sottocapitolo è stato già in parte pubblicato in forma di saggio: «Il Bilderatlas nello studio di Giorgio Agamben. Note sul montaggio nell'iconotesto contemporaneo», *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, 2020, 9, pp. 215-231.

⁵¹ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 94.

immagini coesiste con la successione delle stesse fotografie all'interno del testo. In questo senso il mio obiettivo è quello di dimostrare, attraverso alcuni esempi soprattutto visuali disseminati nel testo, come la modalità d'uso delle immagini all'interno di *Autoritratto* sia ripresa da parte di Agamben dal *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg, da un lato per la forma-atlante di cui ho già parlato, dall'altro per la concezione del montaggio di immagini, intese in entrambi i casi quali frammenti di un'esposizione della ricerca stessa da parte di colui/coloro che compongono.⁵² Non dico qualcosa di nuovo sostenendo che Agamben ha sempre tenuto presente l'opera di Warburg, basti pensare alla sua definizione di una "scienza senza nome" (1984) o al saggio *Ninfe* (2007).⁵³ Qui però cercherò di individuare in quali modalità la costruzione dell'iconotesto agambeniano si avvicini formalmente a quella dell'atlante warburghiano: la ripetizione delle immagini all'interno della stessa tavola, lo spostamento dei dettagli da una tavola all'altra e la cattura degli stessi attraverso la fotografia, gli intervalli vuoti tra le immagini, l'inserimento di testi verbali all'interno di testi visuali, la *mise en abyme*, sono tutti elementi presenti in Warburg e analogamente in Agamben e allo stesso tempo sono elementi di una certa tendenza dell'iconotesto contemporaneo.

Avviciniamoci dunque all'opera di Agamben. L'immagine di copertina salta all'occhio per la quantità di quadri presenti nella foto, appesi alla parete e al bianco della carta su cui è stampata l'immagine che contiene tutte le altre, che le *inquadra*. In mezzo al resto, seppur decentrato, vi è un dipinto. Alla sua sinistra vediamo due fotografie, inquadrata una sopra l'altra. Alla sua destra sono incorniciati una lettera, un biglietto, accanto ancora una *carte postale* inquadrata insieme a quella che immaginiamo essere la sua busta. Sulla scrivania regna invece un gran caos: quaderni, aperti e chiusi, penne, appunti, insieme a molti libri di cui si riconoscono i titoli, e a disegni, dipinti, fotografie dell'autore.

⁵² Nell'articolo *Agamben per figure*, pubblicato sulla rivista online «Antinomie» il 4 aprile 2020, parlando di *Autoritratto nello studio* e, più nel particolare, di *Studiolo*, Andrea Cortellessa indica come noi il modello warburghiano come il più evidente nelle due opere: <https://antinomie.it/index.php/2020/04/04/agamben-per-figure/>.

⁵³ Giorgio Agamben, «Aby Warburg e la scienza senza nome», *aut aut*, fasc. 199-200, 1984, pp. 51-66; Giorgio Agamben, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.



Figura 20. Copertina di Autoritratto nello studio di Giorgio Agamben



Figura 21. Controfrontespizio di Autoritratto nello studio di Giorgio Agamben

All'interno del libro, nel controfrontespizio, un'altra fotografia. Di primo acchito, ci sembra la stessa che abbiamo visto in copertina, solo in bianco e nero, ma guardando più attentamente, la scrivania, eccezion fatta per i libri appoggiati alla parete, risulta decisamente più spoglia: un paio di pile di fogli al centro, nessun libro aperto, nessuna nota o scarabocchio visibile. Alcune cornici appese al muro mancano all'appello. L'immagine, quindi, *sembra* la stessa ma in realtà cambia. E infatti, dall'elenco delle illustrazioni posto in calce al testo sappiamo che mentre l'immagine di copertina è stata scattata da Agamben nel 2016 nel suo studio di San Polo, l'immagine del controfrontespizio in bianco e nero è stata scattata da Pedro Paixão nel 2007. Lasciando pure da parte la copertina, poiché è per nulla inusuale che essa riporti un'immagine, la particolarità di questo caso di iconotesto emerge già dalle prime due immagini dentro il libro: la fotografia accanto al frontespizio appena menzionata e la fotografia a pagina 11, che è la stessa immagine che vediamo in copertina, qui riportata integralmente. Il passaggio presuppone un movimento nel tempo, dall'immagine di controfrontespizio del 2007 a quella del 2016, anche se sembrerebbe essere passata solamente qualche ora, il tempo di creare confusione su una scrivania e di aggiungere qualche chiodo. Le fotografie, rappresentando in gran parte lo stesso oggetto, lo stesso spazio, sembrano essere fotogrammi di un film, dove è proprio il montatore che decide l'ordine di visione delle immagini, dunque la loro ricezione. Infatti, il lettore-spettatore viene ingannato non quando egli guarda l'immagine, ma quando ne guarda diverse, una dopo l'altra. Il montaggio dello stesso spazio mette ancor più in confusione il lettore, che pensa di guardare un oggetto fotografato in due momenti di poco distanti e solo con una tecnica diversa. Allo stesso modo, Warburg in *Mnemosyne* concepiva i suoi quadri in movimento, montava le immagini e, accostandole, creava un'unica opera visuale che assumeva così una forma cinetica. A una prima ricezione, *Autoritratto* e *Mnemosyne* sembrerebbero molto diversi, poiché nell'opera di Agamben le due immagini di cui ho parlato finora sono accostate in successione, in due pagine diverse, mentre nell'opera di Warburg le immagini sono visibili simultaneamente. Ma è lo stesso Agamben, in *Note sul gesto*, opera menzionata peraltro in *Autoritratto nello studio*,⁵⁴ ad avvicinare le immagini dell'atlante warburghiano alle immagini in successione di una pellicola animata. Agamben sostiene che *Mnemosyne*:

Non è un immobile repertorio di immagini, ma una rappresentazione in movimento virtuale dei gesti dell'umanità occidentale, dalla Grecia classica al fascismo [...].

⁵⁴ Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio*, Milano, nottetempo, 2017, pp. 108-112.

All'interno di ogni sezione, le singole immagini vanno piuttosto considerate come fotogrammi di un film che come realtà autonome (almeno nello stesso senso in cui Benjamin ebbe una volta a paragonare l'immagine dialettica a quei quadernetti, precursori del cinematografo che, sfogliati rapidamente, producono l'impressione del movimento).⁵⁵

Non è, naturalmente, una coincidenza che Warburg e Benjamin vengono interpellati insieme in una affermazione sul montaggio e la dialettica delle immagini. Infatti, nella prima stesura de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* del 1936, Benjamin parla proprio del montaggio delle immagini a partire dalle didascalie dei giornali illustrati:

Le direttive, che colui che osserva le immagini in un giornale illustrato si vede impartite attraverso la didascalia, diventeranno ben presto più precise e impellenti nel film, dove l'interpretazione di ogni singola immagine appare prescritta dalla successione di tutte quelle che sono già trascorse.⁵⁶

Come il Berger di *Ways of seeing*, così Benjamin precisa la necessità di interpretare le immagini l'una insieme all'altra, precisa che le immagini hanno un tempo, in quanto esse *trascorrono*.⁵⁷ Agamben, d'altronde, sempre sulla scia di Warburg e Benjamin, già scriveva in *Ninfe*, in merito ai video di *Passions* di Bill Viola, qualcosa di simile a quanto abbiamo elaborato finora, e che può essere esteso, per ragioni di costruzione e fruizione, anche ad altri iconotesti contemporanei, in cui gli elementi testo-immagine, immagine-testo, immagine-in-immagine portano verso la ricezione di un oggetto pur inanimato quale *medium* in movimento:

Quando, alla fine, il tema iconografico è stato ricomposto e le immagini sembrano arrestarsi, esse si sono in realtà caricate di tempo fin quasi a scoppiare [...]. Ogni istante, ogni immagine anticipa virtualmente il suo svolgimento futuro e ricorda i suoi gesti precedenti. Se si dovesse definire in una formula la prestazione specifica dei video di Viola, si potrebbe dire che essi non inseriscono le immagini nel tempo, ma il tempo nelle immagini.⁵⁸

⁵⁵ Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine: note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 49, corsivi miei.

⁵⁶ W. Benjamin, *Opere complete. VI. Scritti 1934-1937*, cit., p. 281.

⁵⁷ A questo proposito, nel primo saggio incluso in *Ways of seeing*, non a caso, molte idee sono ricavate da *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin, come dichiara lo stesso autore: J. Berger, *Questione di sguardi*, cit., p. 36.

⁵⁸ G. Agamben, *Ninfe*, cit., pp. 9-10.

Ma per interpretare al meglio la natura cinetica, dunque *cinematografica*, dell'iconotesto agambeniano, è necessario concentrarsi non solo sulla successione delle immagini, ma anche sul loro contenuto di *metapictures*. Proprio per questo, entrare *nelle* fotografie ci aiuterà a capire come l'operazione di composizione da parte di Agamben non avvenga solo in sede di combinazione nel libro, ma anche in una fase antecedente allo scatto delle fotografie, quella che riguarda l'allestimento dello spazio.

Sfogliando ancora l'*Autoritratto*, a pagina 14 vediamo un particolare della foto presente sia in copertina che a pagina 11, ovvero una sezione dei libri appoggiati alla parete, sostituita qui dalla pagina in cui le parole scritte, a loro volta, sostituiscono i quadri appesi. La foto, però, a ben guardare, non è la stessa. Qui non c'è una busta da lettere, mentre appare una Bibbia che non c'è in copertina o a pagina 11. Anzi, si direbbe, nella fotografia a pagina 14 il portadocumenti sembra essere stato spostato per inserire la Bibbia, e dunque – azzardo l'ipotesi – per *mostrarla* nell'iconotesto (Agamben avrebbe potuto scegliere un dettaglio dell'immagine di copertina, ha invece deciso di mostrare proprio quello contenente *il libro dei libri*).



Figura 22. Particolare presente in *Autoritratto* nello studio di Giorgio Agamben

A pagina 33 vediamo quella che sembrerebbe essere un'altra porzione dello studio di San Polo; invece – il testo e l'elenco delle illustrazioni ce lo suggeriscono –, si tratta di un altro studio, quello di vicolo del Giglio a Roma. A pagina 74, un'altra fotografia dello studio romano. Il quadro che vediamo, però, è lo stesso presente al centro della parete nelle fotografie dello studio veneziano. L'autore ha *spostato* il quadro da uno studio all'altro. Nel suo atlante personale, ha deciso di modificare la posizione di un quadro e di collocarlo su un'altra parete, di inserirlo in un'altra *tavola*, se vogliamo attenerci al lessico che si confà all'opera di Warburg. Agamben in *Autoritratto* spiega l'interazione tra i diversi studi: «Gli oggetti dello studio sono rimasti gli stessi e nelle fotografie che li ritraggono a distanza di

anni in luoghi e città diversi sembrano immutati. Lo studio è la forma del suo abitare – come potrebbe cambiare?»⁵⁹. Ripete e sostiene l'idea più tardi nell'opera:

[...] *credo che essi compongano in realtà un unico studio, disseminato nello spazio e nel tempo.* [...] La cassettera sotto la quale custodivo l'archivio dei miei scritti pubblicati è rimasta identica nei due luoghi e a volte, cercando un libro, mi sembra di ritrovare i gesti di quei giorni scomparsi, a testimoniare che lo studio, come immagine della potenza, è qualcosa di utopico, che riunisce in sé tempi e luoghi diversi.⁶⁰

Mentre gli studi sono diversi, gli oggetti dello studio sono dunque immutabili, immutati. Per meglio dire, se gli studi, fisicamente intesi, sono diversi, lo studio, lo *studium*, è ubiquo e atemporale. Agamben muove verso la creazione di uno spazio malleabile, non davvero fisso, non collocato geograficamente – a vicolo del Giglio, a piazza delle Coppelle, a San Polo – o temporalmente – nel 1967, nel 2007, nel 2016 – ma sempre in movimento, come in movimento erano le tavole warburghiane. Nel momento in cui Agamben decide di muovere un quadro o una fotografia o un testo incorniciato da uno spazio a un altro, dobbiamo immaginarci una situazione analoga a quella che si verificava quando Warburg spostava le immagini da una tavola all'altra, mutandone l'apparenza finale ogniqualvolta ricercasse un risultato diverso.

Come Warburg componeva le tavole e si serviva della fotografia come unico strumento per immortalare quel montaggio altresì mutevole, così Agamben immortala i suoi studi per poter cogliere lo spostamento stesso dei suoi oggetti. Georges Didi-Huberman, a proposito della necessità di Warburg di fotografare le tavole del *Bilderatlas*, sostiene:

Se Warburg, attraverso una *mise en abyme* fotografica supplementare, aveva preso l'abitudine di fotografare ogni concatenazione ottenuta, prima di sconvolgerla per una nuova trasformazione, ciò dipende dal fatto che la coerenza del suo gesto consisteva appunto nella permutabilità, insomma, nello *spostamento combinatorio* incessante delle immagini di tavola in tavola, e non in un qualsiasi «punto finale» (che sarebbe l'equivalente visivo di un sapere assoluto). [...] Warburg aveva capito che doveva rinunciare a fissare le immagini, come un filosofo deve saper rinunciare a fissare le sue opinioni.⁶¹

⁵⁹ G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., p. 14.

⁶⁰ Ivi, pp. 117-118, corsivi miei.

⁶¹ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 423.

Se per Warburg lo spazio su cui realizzare l'atlante è lo schermo nero delle sue tavole, per Agamben, invece, è il bianco delle pareti dei suoi studi, che trova la sua prosecuzione nel bianco della pagina del libro, la quale rappresenta lo *Zwischenraum*, lo spazio-tra, l'intervallo, ove però, in Agamben, trovano sede le parole. La pagina diventa così lo stesso studio, diventa lo spazio di composizione ed esposizione.

Un altro elemento degno di un'analisi ravvicinata, presente in Warburg ma maggiormente in Agamben, è la ripetizione di alcune immagini. In *Autoritratto* noi vediamo alcune fotografie riportate in mezzo al testo solitarie e poi posizionate all'interno dello studio. Per fare un esempio, la fotografia che ritrae Agamben con Martin Heidegger scattata a Thouzon nel 1966 da François Didier appare prima appoggiata sulla scrivania dello studio di vicolo del Giglio, poi riportata senza cornice o contesto, poi di nuovo nella stessa porzione di studio di cui si è detto.⁶² O ancora, dell'immagine presente nella copertina si ritrova una copia estesa a pagina 11, come si è già segnalato, e una porzione ravvicinata a pagina 76. Questo procedimento, che torna in altri luoghi,⁶³ porta lo sguardo del lettore a compiere un movimento *verso* l'immagine. Non si tratta solo di un dettaglio, di un ingrandimento dell'immagine, di un «effetto-sineddoche» dato dal *reframing*.⁶⁴ Qui, piuttosto, l'autore ha preso, fisicamente, un oggetto prima fotografato all'interno dello spazio espositivo e lo ha fotografato di nuovo in un secondo momento, più da vicino, nel particolare. Come abbiamo detto in precedenza, potremmo parlare di *raccordo sull'asse*, procedimento del primo cinema e del montaggio classico, in cui due inquadrature, l'una sullo stesso asse dell'altra, sono montate in modo tale che una appaia più vicina o più lontana. Mi sembra di poter dire che nell'*Autoritratto* lo spettatore assiste a entrambi i salti, si avvicina e si allontana dall'immagine e ha l'impressione di muoversi all'interno dello studio di Agamben, di curiosare nell'archivio, di avvicinarsi o

⁶² G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., pp. 12, 16, 33.

⁶³ Cfr. Ivi, p. 11 con 16 e 19; 126 con 129. Abbiamo visto che anche in *Studiolo* Agamben compie un'operazione simile, anche se per certi versi maggiormente assimilabile al dettaglio classico (pp. 14, 18; 20, 22; 32, 34; 40, 48; etc.). Cristina Savettieri, che compie un'analisi intertestuale di *Autoritratto nello studio* e *Studiolo*, a differenza nostra, suggerisce che nella ripetizione il modello warburghiano sia tradito anziché seguito. Parlando di *Studiolo*: «L'ordine con cui le ventuno opere sono commentate non segue alcuna cronologia e disegna anzi una linea del tempo parzialmente a spirale, che torna su sé stessa e si allontana bruscamente, andando e venendo dal sedicesimo e diciassettesimo secolo verso il Novecento o spingendosi indietro fino al 5000 a.C. Non solo è bruciata la distanza temporale tra un artefatto e l'altro, ma anche quella tra essi e l'occhio che li osserva e commenta. Si potrebbe pensare al modello dell'atlante warburghiano, entro cui il tempo si azzera nella ripetizione delle immagini. Ma qui non si prescinde mai dal linguaggio, la parola domina nel serrare le figure, strette tra due titoli e circondate dal testo, e l'unica ripetizione evidente è quella dei concetti usati come strumenti della visione» («L'oscurarsi delle immagini. Due libri di Giorgio Agamben», *Letteratura & Arte*, fasc. 19, 2021, pp. 241-254: 251-252). Savettieri sostiene, inoltre, che *Studiolo* è il suo libro più personale, «l'«autoeterografia» che *Autoritratto nello studio* vorrebbe essere» (ivi, p. 252).

⁶⁴ Cfr. M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 85.

allontanarsi fisicamente da queste immagini. Come abbiamo visto, un'operazione simile era piuttosto frequentata da Warburg nel suo atlante, al netto del fatto che, appunto, le immagini nelle diverse dimensioni o prospettive apparivano sulla stessa tavola, non separate nella visione.

L'avvicinamento alle immagini, che in Warburg è dato dal meccanismo più classico del dettaglio, nell'*Autoritratto nello studio* è permesso non soltanto dalla concreta ripetizione delle immagini, ma anche da una consistente attenzione testuale all'immagine nelle sue diverse parti. Le immagini vengono descritte nel testo verbale dall'autore, il quale sembra guardarle proprio nel momento in cui ne scrive, realizzando *ekphrasis nozionali*, illustrazioni verbali. Per fare un esempio, Agamben dice, appena sotto una fotografia: «Nello scaffale di mezzo della libreria a sinistra nello studio di vicolo del Giglio, si intravede una fotografia di Herman Melville, che era dunque già allora particolarmente importante per me»⁶⁵. È interessante soffermarsi un momento su quel «si intravede». La fotografia dello studio che contiene il ritratto di Melville evita volutamente la nitidezza dell'immagine. Agamben ha deciso di fotografare questa precisa porzione di studio, mettendo in rilievo solo in un secondo momento, nel testo piuttosto che nell'immagine, l'importanza che Melville ha avuto per lui. Il ritratto dello scrittore statunitense che nella fotografia si intravede, appunto, sfocato e al limite dell'inquadratura, quasi come se fosse stato incluso nella fotografia per pura coincidenza, nella pagina successiva si ritrova invece estrapolato dal contesto dello studio e nitidamente riportato in dettaglio: ora *si vede*. Analizzando ancora la dichiarazione, anche il «dunque» presuppone un ragionamento: nel momento in cui decide di inserire l'immagine all'interno del contenitore-libro, Agamben sembra infatti riflettere sulla scelta iniziale di inserirla all'interno del contenitore-studio. Ovvero, i due spazi, la pagina e la parete, il libro e la stanza, coincidono nel loro ruolo di spazio espositivo di una scelta d'archivio. Agamben è dunque scrittore del catalogo, allestitore delle sale, guida del museo. In un passaggio Agamben riflette su quanto stia realizzando nel suo *Autoritratto*:

Che cosa sto facendo in questo libro? Non rischio [...] di trasformare il mio studio in un piccolo museo in cui conduco per mano i lettori? Non rimango troppo presente, mentre avrei voluto sparire nei volti degli amici e negli incontri?⁶⁶

⁶⁵G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., p. 33.

⁶⁶Ivi, p. 42.

Senz'altro Agamben si fa guida di un atlante che lascia al lettore-spettatore meno spazio di osservazione e di interpretazione di quanto non faccia *Mnemosyne*, che tutto fonda sulla ricezione soggettiva di dettagli da parte di colui che potremmo chiamare visitatore. Tuttavia, il dettaglio dello studio di Agamben può essere assimilato al dettaglio warburghiano, il quale è, appunto, dettaglio per spostamento e non per ingrandimento, è dato da uno scarto nell'osservazione.⁶⁷ Anche se in Agamben, come abbiamo visto, il dettaglio si avvicina e si allontana, il suo senso si dà nel momento in cui esso viene spostato, nel momento in cui trova spazio in un'altra pagina o in un altro studio. La ripetizione e lo spostamento permettono la ricerca del significato.

Ancora andando avanti nella lettura troviamo un altro esempio di descrizione delle fotografie, che dà conferma di un *modus operandi* ricorrente nell'intero libro: «del libro poggiato a sinistra sul tavolo di vicolo del Giglio si riesce a leggere il titolo: *La société du spectacle* di Guy Debord. Non ricordo perché lo stessi rileggendo – la mia prima lettura risale al 1967, l'anno stesso della pubblicazione. Con Guy siamo diventati amici molto più tardi, alla fine degli anni Ottanta»⁶⁸. Prima il ritratto di uno scrittore, ora la copertina di un libro, poi il biglietto dello spettacolo di *Ubu roi*, poi la mappa di una sezione della città di Roma con alcune linee rosse che si intersecano:⁶⁹ tutti questi esempi mostrano come la visione di qualcosa – qualsiasi cosa osservabile – è motore della scrittura per l'autore. Le immagini, qui, *inducono* la scrittura di Agamben. Agamben *monta* immagini con testi secondo un procedimento di incastro di elementi di primo acchito distanti che però proprio attraverso la *mémoire involontaire* possono essere avvicinati: «la memoria non è, infatti, possibile senza un'immagine (*phantasma*), la quale è un'affezione, un *pathos* della sensazione o del pensiero»⁷⁰. In *Autoritratto* un quadro ricorda un'opera letteraria che, nel momento in cui viene menzionata e descritta, assume anche un ruolo ecfrastico rispetto all'opera che vediamo. E dunque, nella misura in cui il lettore vede anche l'immagine, l'*ekphrasis* si trasforma in didascalia. Ecco che la forma-illustrazione qui si mostra nel suo apice, seppur in questa modalità ove il montaggio detiene ancora un ruolo principale: si mostra dunque una forma-illustrazione con un contenuto-atlante.

Tale intersezione raggiunge la sua massima attestazione qualora le fotografie siano riproduzioni di testi scritti. Infatti, Agamben, come abbiamo visto, in molti luoghi dell'*Autoritratto* si serve della parte verbale per descrivere ciò che è stato per lui lo studio di

⁶⁷ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., pp. 450-451. Cfr. *infra*, il cap. 5.2.

⁶⁸ G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., p. 36.

⁶⁹ Ivi, p. 48.

⁷⁰ G. Agamben, *Ninfe*, cit., p. 13.

alcune opere, in particolare filosofiche, o l'incontro con alcuni libri e alcuni autori. Accanto al suo testo, inserisce alcune riproduzioni dei testi che descrive: una pagina di un libro da lui annotata, una lettera, cartoline, poesie e dediche.⁷¹ Analogamente, seppur con una preponderanza del linguaggio visuale su quello verbale, Warburg riportava pagine esportate da altri testi, manoscritti (tav. 8), «illustrazioni mitografiche di testi»⁷² (tav. 33), titoli di giornale (tavv. 77, 79).

Nel caso di Agamben in particolare, tramite questo procedimento si mette in luce, evidentemente, il cambio di ruolo del lettore. Quest'ultimo interrompe la lettura sulla pagina tradizionalmente intesa per osservare una fotografia, che però risulta essere la fotografia di un testo, e che condurrà l'ora spettatore di nuovo verso la lettura: in quel caso la fotografia si leggerà, fuor di metafora. Si assiste dunque a una metamorfosi del lettore-osservatore-lettore, la quale pone un interrogativo sulla ricezione del fruitore di un'opera iconotestuale. Se il dispositivo è costruito diversamente, sarà dunque diverso il modo di disporne?

Sebbene l'alternanza tra testo e immagine rappresenti nella maggior parte degli iconotesti contemporanei un abbandono dell'arte figurativa e un salto verso la fotografia, la cultura visuale *tout court* e le immagini non artistiche, di certo è necessario precisare che per Agamben l'immagine pittorica prima di tutto continua a essere ragione di creazione verbale e soprattutto di montaggio verbovisuale. Per esempio, egli inserisce la riproduzione di un'incisione che rappresenta *Amore furioso sulla lumaca* a pagina 69, da lui usato come controfrontespizio in *Idea della prosa*.⁷³ Appena dopo, in una riproduzione conservata – o dispersa? – nel portacarte appoggiato sul tavolo, vediamo lo *Scorticamento di Marsia* di Tiziano, che diventa subito motore di una contaminazione intermediale, tramite la citazione dantesca del Paradiso⁷⁴ e la riflessione sulla passione per la pittura. O ancora, l'*Allegoria della scienza* di Giovanni Serodine⁷⁵ muove la memoria di Agamben verso la filosofia platonica e il rapporto tra filosofia e filologia anche attraverso i racconti su Giorgio Pasquali.⁷⁶

Inoltre, se abbiamo visto finora come le immagini riportate rappresentino fotografie di quadri, di copertine, di altre fotografie, ora vediamo come ci siano anche alcune illustrazioni

⁷¹ G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., pp. 21, 55, 57, 83, 93, 94.

⁷² K. W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, cit., p. 56.

⁷³ Anche *Idea della prosa* è accompagnata, nella «nuova edizione illuminata e accresciuta» del 2013, da undici immagini dialettiche, come le definisce la quarta di copertina. Tra riproduzioni di lettere, carte, disegni, fotografie e opere d'arte, le immagini assomigliano molto a quelle presenti nell'*Autoritratto nello studio*.

⁷⁴ G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., p. 71.

⁷⁵ Ivi, p. 120.

⁷⁶ Ivi, pp. 115-122.

presenti in altri libri, che rendono questo testo, dunque, ancor più un atlante della memoria. Faccio l'esempio delle illustrazioni di Sabino Profeti,⁷⁷ che Agamben include anche nella seconda edizione di *Idea della prosa*, a sostegno di una precisa intenzione di spostare e combinare le immagini del proprio archivio mnemonico, di attingere alla propria collezione per vari usi e di fare della sua stessa produzione un atlante intertestuale, in un procedimento assolutamente simile a quello realizzato nel suo più recente *Studiolo* (2019), dove già il titolo richiama lo studio e dove il procedimento di *ekphrasis*-didascalia ritorna più sistematico a descrivere i dipinti scelti (e dove incontriamo *Lo scorticamento di Marsia* di Tiziano e l'*Autoritratto presso il Golgota* di Gauguin,⁷⁸ per esempio); in un procedimento assolutamente simile, inoltre, alla scelta warburghiana di inserire nell'atlante libri d'arte da lui curati precedentemente (tavv. 5, 6, 27). Per citare un caso ancor più esemplare in *Autoritratto*, la fotografia di Robert Walser scattata a Herisau⁷⁹ sembra far parte della stessa serie di foto contenute in un altro iconotesto, *Il passeggiatore solitario* di W. G. Sebald (in copertina e a pagina 18), se si considerano l'aderenza del luogo in cui sono state scattate; dell'abbigliamento, degli accessori e della postura di Walser; del fotografo che lo ha immortalato (Carl Seelig).⁸⁰

Tornando al suo antecedente, Warburg, come è noto, realizzò *mises en abyme* delle fotografie e di fotografie di fotografie, realizzando veri e propri anacronismi. Si ricorda l'inserimento nel *Bilderatlas* di alcune immagini molto contemporanee a Warburg – risalenti al 1929, appunto – montate con immagini dell'antichità, che acquisivano così altri significati proprio attraverso il montaggio. Faccio riferimento, per esempio, alla tavola 72, ove il rito del sacro simposio si mostra attraverso il montaggio di alcune ultime cene con un banchetto di un'associazione studentesca in un ritaglio del giornale "Hamburger Fremdenblatt" del 29 luglio 1929. Penso anche alle tavole 78 e 79, in cui alcune foto dei Patti Lateranensi, ritagliate da quotidiani da cui si recupera qualche didascalia, richiamano ancora una volta la verbovisualità dell'atlante. Infine, la tavola 77 è forse la migliore per mettere in luce il paragone con Agamben, con Berger, con questa forma-atlante ripresa negli iconotesti contemporanei: Warburg mette la pubblicità per la carta igienica accanto ad alcuni francobolli, alla fotografia di un golfista, al sigillo secentesco di una casa reale, per creare una dialettica di immagini che rappresentino, sì, un movimento nello spazio e nel tempo, ma che

⁷⁷ Ivi, pp. 133-136.

⁷⁸ *Studiolo* finisce con *Autoritratto di Gauguin presso il Golgota* che è anche la prima opera che vediamo in *Autoritratto nello studio*. C'è una continuità e una dialettica tra le opere piuttosto evidente, come possiamo vedere anche dalla riproduzione di opere degli stessi artisti.

⁷⁹ G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., p. 139.

⁸⁰ M. Vangi, *Letteratura e fotografia...*, cit., pp. 202-203.

significhino allo stesso modo una continuità della tradizione con il presente, una sopravvivenza (*Nachleben*) delle forme antiche nelle forme della rappresentazione novecentesca, quei giornali illustrati di cui parlava anche Benjamin, per esempio. Questa sopravvivenza è però *dimostrabile* solo attraverso la fotografia che inquadri insieme oggetti, visioni molto distanti tra loro, e che metta in luce le relazioni»⁸¹.

Attraverso questa carrellata di esempi, si è tentato di mettere in rilievo quanto l'iconotesto *Autoritratto nello studio* di Agamben abbia caratteristiche formali comuni a quelle di *Mnemosyne*, seppur propriamente non si tratti di una forma-atlante tradizionale, come concepita da Michele Cometa. La forma-atlante è invece presente nelle fotografie, ove la tavola su cui il detto atlante si costruisce è sostituita dalla parete o dallo studio stesso. La ricognizione di punti formali in comune è servita a mostrare in che modo, in un paradossale procedimento inverso, da effetto comune derivi intento – e pensiero – comune. L'*Autoritratto nello studio* e *Mnemosyne* sorreggono strutturalmente l'affermazione agambeniana: «La “forma della ricerca” e la “forma dell’esposizione”, gli appunti e la stesura non sono opposti: in un certo senso l’opera compiuta è anch’essa frammento e ricerca»⁸². La creazione di uno spazio espositivo, come avevamo preannunciato, coinciderebbe qui, a dire il vero, con la ricerca. In effetti Agamben fotografa uno spazio allestito per poi spostare gli oggetti, prenderli e guardarli, descriverli: l’esposizione non corrisponde mai a un arresto, così le fotografie non immortalano gli oggetti né danno loro la morte, poiché riproducendo più volte lo stesso oggetto, riproducono uno spostamento, diventano dunque fotogrammi, come si diceva, alludono a un’immagine in movimento, che in qualche modo vagabonda lungo tutto il testo e non si conclude con la fine dello stesso. Ugualmente, diceva Didi-Huberman e lo ripetiamo ancora una volta, «l’autore di *Mnemosyne* non procede ad alcuna esposizione. Si dedica piuttosto [...] a un’esperienza teorica [...] – che trova la sua coerenza nello stile stesso del suo esporsi»⁸³. Lo spostamento, questo esporsi che diventa al contrario un nascondersi quando da un particolare si passa al caos dello studio, conserva *in nuce* quelle *Flüchtige Notizen* warburghiane, quelle notizie fuggitive, testimonianza di qualcosa che, appena realizzato, già non esisteva più, poiché dopo lo scatto le tavole avevano cambiato di forma, dunque di

⁸¹ G. Didi-Huberman, *L’immagine insepolta*, cit., p. 417.

⁸² G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., p. 75.

⁸³ G. Didi-Huberman, *L’immagine insepolta*, cit., p. 428. Assomiglia in parte a quanto ha realizzato Deem con il suo dittico *The Art of Painting* (2002). Il pittore in questo caso esiste e viene così riconosciuto e ritratto attraverso i suoi oggetti, non attraverso la sua persona, che invece “appare” fuori dallo studio. Lo spazio, in Deem come in Agamben, è dunque spopolato. Se in Agamben è il cambiamento della scenografia che dimostra la presenza dell’autore, nel caso di Deem è il passaggio dallo stato di bozza a quadro e, nel *verso* del dittico, da quadro a bozza.

contenuto. Allo stesso modo Agamben sostiene: «Come nella musica, ogni *ricercare* finisce letteralmente in una *fuga*, ma la fuga è letteralmente senza fine»⁸⁴. E ancora: «Così appaiono ora cose e persone: fissate per sempre nel non poter finire di vederle»⁸⁵ fissate per sempre nel loro essere mobili, esattamente come il *Bilderatlas*, da una parte immobilizzato dalle fotografie, dall'altra in continua metamorfosi, come abbiamo già visto dal paragone di Didi-Huberman tra l'intenzione di Warburg di non fissare le immagini e quella di un filosofo di non fissare i pensieri.⁸⁶ E infatti, il filosofo Agamben, sempre richiamando Warburg, in *Idea della prosa* parlava dello studio tra i libri come di un vagabondaggio senza fine:

Chiunque abbia conosciuto le lunghe ore di vagabondaggio tra i libri, quando ogni frammento, ogni codice, ogni iniziale in cui ci s'imbatta sembra aprire una nuova strada, che viene poi subito smarrita a un nuovo incontro, o abbia provato la labirintica illusività di quella 'legge del buon vicino', cui Warburg aveva improntato la sua biblioteca, sa che lo studio non soltanto non può propriamente aver fine, ma nemmeno desidera averla.⁸⁷

Ciò che noi leggiamo/osserviamo in *Autoritratto nello studio* è dunque il montaggio dei risultati provenienti dallo stesso assemblaggio delle ricerche, degli studi, intesi quali oggetti avvicinati l'uno all'altro. Si costruisce qualcosa che si sposterà a riprova di un'imperfezione, di un'incompiutezza sia dell'atlante sia del testo che costruisce l'iconotesto agambeniano, o anche dei numerosi manoscritti che avrebbero dovuto accompagnare il *Bilderatlas* di Warburg. Sapere che l'atlante di Warburg avrebbe dovuto accostarsi a una parte verbale ci permette ancor più di mettere a confronto i due testi, tenendo sempre presente, naturalmente, le diverse intenzioni dei due autori, autobiografiche per Agamben, ma non per Warburg, seppur bisogna ricordare con Didi-Huberman che la ricerca autobiografica è parte dell'operazione messa in pratica dallo storico dell'arte tedesco.

Insomma, questo contenuto-atlante ci riporta alla rappresentazione di un costitutivo *work in progress* per cui è esattamente la ricerca della conoscenza la conoscenza vera e propria. Si veda a questo proposito il motivo dell'elogio dei quaderni di studio. Prima Agamben ci guida nello studio e colloca spazialmente i quaderni, come aveva fatto con gli altri oggetti, poi li descrive,

⁸⁴ G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., p. 75, corsivi dell'autore. Riguardo l'esegesi delle "idées fuyantes" di Warburg in relazione al tempo e al ritmo musicale cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 431.

⁸⁵ G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., p. 10.

⁸⁶ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 423.

⁸⁷ Giorgio Agamben, *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 44.

infine, cerca di delineare, prima con sé stesso poi con il lettore, cosa questi quaderni rappresentino per lui. Riporto il brano:

A destra, sulla scrivania di vicolo del Giglio, si vedono otto quaderni uguali rilegati in vari colori. Sono i quaderni in cui appunto pensieri, osservazioni, note di lettura, citazioni – qualche rara volta anche sogni, incontri o eventi particolari. Sono parte essenziale del mio laboratorio di ricerca e contengono spesso il primo germe o i materiali di un libro a venire o in corso di scrittura. [...] Mi rendo conto che ne ho data una descrizione esteriore e che non saprei definire che cosa siano in verità questi quaderni, che a volte mi appaiono come la parte più viva e preziosa della mia vita e altre volte come i suoi inerti cascami. Certo, rispetto ai libri compiuti, essi, con la loro calligrafia frettolosa e spezzata, sono l'immagine più fedele della potenza, che custodisce intatta la possibilità di essere e di non essere, o di essere altrimenti. In questo senso, *sono essi il mio studio*. Per questo li preferisco ai libri pubblicati e *a volte vorrei non averne mai oltrepassato la soglia verso la redazione finale*. Ho immaginato più volte di scrivere un libro che fosse solo il proemio o il postludio di un libro mancante. Forse i libri che ho pubblicato sono qualcosa del genere – non libri, ma preludi o epiloghi. Il segreto di uno scrittore sta tutto nello spazio bianco che separa i quaderni dal libro.⁸⁸

Qui di nuovo è interpellato lo spazio bianco, temporale, dai quaderni al libro; lo spazio bianco, propriamente geografico, tra le cornici, sul muro. L'intervallo è il luogo in cui avviene la ricerca: è tra un'immagine e l'altra che l'opera si compie (ed è nell'infinito e *blanchotiano* spazio letterario che l'opera si non-compie). Il movimento in quello spazio, il collezionismo degli oggetti e il collezionismo degli appunti sono procedimenti applicati analogamente da Agamben, da Warburg, da Benjamin, il quale peraltro, senza sorpresa, occupa uno spazio considerevole all'interno dell'autoritratto del filosofo italiano.⁸⁹ Pensieri analoghi possono essere recuperati in particolare tra gli appunti e i materiali dei *Passages*, specie in quelli raggruppati nel capitolo *Il collezionista*. Nell'idea in cui «il collezionismo è un fenomeno originario dello studio»⁹⁰, Benjamin propone un'analogia che ai fini della nostra ricerca risulta

⁸⁸ G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., p. 75, corsivi miei.

⁸⁹ L'elogio è tale: «è presente in tutti gli studi in cui ho lavorato, con una lettera manoscritta sulla cassetiera di vicolo del Giglio, proprio accanto alla poesia di Caproni, con una fotografia a Ibiza datami da Jean Selz e col manoscritto di un sogno nello studio di Venezia. Anche se non avrei mai potuto incentrarlo, egli fra i miei maestri è quello nel quale mi pare di essermi imbattuto fisicamente più spesso. Quando si entra in intimità anche materiale – cioè filologica – con l'opera di un autore, quando la lettura dei suoi libri ci fa tremare i polsi, allora si producono dei fenomeni che sembrano magici, ma sono invece soltanto il frutto di quell'intimità. Succede così che ad apertura di pagina si trovi il passo che si cercava, che una domanda assillante trovi subito là la sua risposta o la sua giusta formulazione – o, come mi è avvenuto con Benjamin, che si finisca con l'imbattersi fisicamente in cose e persone che egli ha visto e toccato» (ivi, pp. 94-95). D'altra parte, due foto di Benjamin appaiono sulla libreria, quasi fosse una persona nota e cara, cfr. ivi, p. 81.

⁹⁰ Walter Benjamin, *Opere complete. IX: I «passages» di Parigi*, cit., p. 221.

molto pregnante: «Lo zibaldone ha qualcosa dell'ingegno del collezionista e del flâneur»⁹¹. Il collezionista:

intraprende una lotta contro la dispersione. [...] è originariamente toccato dalla confusione, dalla frammentarietà in cui versano le cose in questo mondo. [...] la sua collezione non è pur mai completa; e quando gli mancasse anche un solo pezzo, tutto ciò che ha raccolto resterebbe pur sempre incompiuto.⁹²

Il collezionista Agamben compie quindi due azioni, colleziona oggetti negli studi e prende appunti nei quaderni, e nei due casi compie due azioni potenzialmente senza fine e la cui combinatorietà è ugualmente infinita, ove infinito, appunto, come in Warburg e in Benjamin, sta a significare incompiuto. Si tratta di un procedimento cartografico, verificato anche dall'intervista che Giorgio Agamben concesse a Roberto Andreotti e Federico De Melis, pubblicata nel supplemento *Alias* del periodico *Il Manifesto*, in cui il filosofo dichiarò di aver prodotto un atlante – letteralmente topografico – mettendo vicino cose che vicine (spazialmente, geograficamente, etc.) non erano affatto:

Di recente mi sono divertito, con uno scanner, a incollare insieme [...] delle mappe di varie città, componendo una specie di grande città in cui un vicolo di Roma sbocca in una piazza di Parigi, un boulevard parigino finisce in una stradina di Berlino, e così via... Perché questo? Perché secondo me il solo modo interessante, o comunque possibile, di pensare qualcosa come una biografia, o un rapporto con i luoghi, tra la vita e i luoghi, è la cartografia. *Una cartografia mi sembra il miglior modo per scrivere una biografia*. Di solito si legano le biografie al tempo, però il tempo è troppo intimo, e poi, legato alla memoria... per uno smemorato come me, preferisco lo spazio, i luoghi: quindi proiettare una vita su questa grande città immaginaria.⁹³

Quest'ultimo brano ci riporta facilmente al concetto di carta che abbiamo visto nei capitoli precedenti, non solo da un punto di vista teorico con Warburg e il suo tentativo di costruire una cartografia del pensiero tramite la giustapposizione di immagini; ma anche da un punto di vista creativo, attraverso alcuni esempi iconotestuali che presentano mappe e carte

⁹¹ Ivi, p. 220.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Roberto Andreotti, Federico De Melis, *Giorgio Agamben. I luoghi dell'esistenza*, intervista a Giorgio Agamben, 8 febbraio 2004, RAI Teche: <http://www.teche.rai.it/2015/03/giorgio-agamben-i-luoghi-dellesistenza/>. Anche nel lessico, rispetto a quanto volesse fare con Claudio Rugafiori, Agamben parla di «inventario», poi di mappa – per un atlante, appunto... cfr. G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., p. 148.

geografiche al loro interno. Tra questi, lo stesso *Autoritratto nello studio* di Agamben, come ho già ricordato precedentemente, contiene alcune carte topografiche di Roma, contrassegnate dai percorsi realizzati dallo scrittore tra le vie e i luoghi della città, spazi che costituiscono – ci dice – la sua biografia non meno degli studi.

Concludendo, questa analisi è stata volta a sottolineare come il procedimento di composizione tra testo e immagine avvenga non solo nella forma del libro, come afferma Cometa, ma anche nel contenuto delle fotografie, o se si vuole, nella forma degli spazi rappresentati. Se il testo scritto sulla pagina rappresenta la consequenzialità che caratterizza il dispositivo letterario, la presenza di una *mise en abyme* all'interno della componente iconografica presenta un prodotto ibrido che assomiglia, per contenuti, all'atlante *tout court*. È interessante poi, che proprio in *Autoritratto*, Agamben parli del sapere come di una collezione di immagini frammentarie che si fa emblema, a confermare la nostra ipotesi di un'interrelazione tra le diverse forme iconotestuali:

“Il sapere”, ha scritto Granet per la Cina, “consiste nel costituire collezioni di singolarità evocatrici”, immagini frammentarie e in sé concluse della totalità di cui fanno parte, ma alla quale non si lasciano assolutamente ridurre e che, tuttavia, contraggono e condensano in sé in un emblema. Eppure esse non possono darsi che in un insieme, non possono mai esistere del tutto isolate da altre singolarità, con le quali si trovano a comunicare.⁹⁴

Parlo di contenuto-atlante piuttosto che di forma-atlante, poiché la creazione degli atlanti di immagini *à la Warburg*, come abbiamo visto, è appannaggio delle composizioni di Gerard Richter (*Atlas*), di Christian Boltanski (*Album de photos de la famille D.*), di Marcel Broodthaers (*Panneau A; La soupe de Daguerre; Mademoiselle Rivière e Monsieur Bertin*), i quali sono prima di tutto artisti visuali che hanno lavorato con la parola scritta. Se in questi casi le composizioni atlantiche sono costruite nello spazio espositivo e vi restano, nel caso di *Autoritratto nello studio* lo spazio espositivo diventa la scena rappresentata nella fotografia all'interno del libro e

⁹⁴ Ivi, p. 145. Sulla collezione di emblemi anche gli studiosi e le studiose di Warburg si sono spese: «Gli emblemi sono cose vive per lo studioso, esattamente come, per il collezionista, sono cose vive per gli oggetti collezionati. Entrambi, oggetti ed emblemi, sono contenitori di emozioni nei quali la vita pulsa ancora, e raccoglierli è salvare da morte certa rare e disperse cellule di una sensibilità extrapsichica, collocata oltre o al di là della persona. L'antropologia moderna ci dice che soltanto l'analisi delle “traiettorie” cui le cose sono state sottoposte rende possibile l'interpretazione delle umane transazioni che “vivificano” le cose stesse. Il percorso è dalla cosa all'agente umano. Indubbiamente il gesto del collezionista – antropologo *malgré soi* – è una delle transazioni che danno vita alle cose, ma l'ingresso dell'oggetto nella collezione è l'ultima sua traiettoria su questa terra o una delle ultime» (P. Colaiacomo, *L'attimo fuggente che s'arresta*, cit., pp. 263-264).

diventa allo stesso tempo il libro, e il lettore-spettatore riconosce di trovarsi di fronte a un atlante solo nel momento in cui sfoglia le pagine e percepisce il libro come uno spazio.

La memoria in questo senso assume un ruolo fondamentale. È necessario ricordare e confrontare ciò che abbiamo guardato nella pagina precedente per poter avere contezza di quanto stiamo guardando in questo momento. Come nel caso di un film, i fotogrammi si susseguono e la percezione si fa tale nel momento in cui subentra, quindi, anche la categoria di tempo. Abbiamo visto infatti che a una prima analisi i lavori di Agamben e Warburg in questo senso sembrano differire, sia per la mancanza di testo in questo, sia per la successione delle immagini nell'altro. Tuttavia, se quello che è composto all'interno della pagina agambeniana è una canonica forma-illustrazione, ciò che è all'interno delle immagini apparirebbe come forma-atlante, rispetterebbe l'idea di riuscire a vedere molte immagini contemporaneamente e seguirebbe quella "migrazione di immagini" (*Bildervanderung*) che avviene, per Warburg, sulla tavola nera e quindi nella fotografia, mentre, per Agamben, nei vari studi, tra i vari testi e nei vari tempi, e sempre nella fotografia. Le varie forme di interazione, la forma della didascalia, la selezione e il montaggio dell'archivio, l'inserimento di testi nelle immagini e l'uso del dettaglio fotografico, sono tutti elementi che avvicinano la concezione e, direi, l'*applicazione* agambeniana dell'esposizione visiva a quella warburghiana.

Va detto d'altra parte che quel movimento, quella tensione verso un'infinita incompiutezza, che in Warburg è strutturale, in Agamben è impedita, infine, dalla forma-libro, che racchiude e quindi *conclude* le composizioni di immagini. L'autore interrompe la sua operazione potenzialmente infinita e decide di saldare la ricerca nel contenuto esposto e fissato nell'*Autoritratto* pubblicato. Allo stesso tempo, ci dice proprio qui, metaletterariamente, di essere riluttante alla compiutezza di un'opera, alla sua fine, preferendo il quaderno al libro, il frammento all'intero, il particolare nello studio allo studio stesso, infine preferendo, implicitamente, il *livre-à-venir*.

9.2. Michele Mari: per un'autofinzione iperesposta

Se l'autobiografia per immagini di Agamben si presenta come un'autobibliografia, una sorta di biografia intellettuale realizzata attraverso il racconto dei propri studi, delle letture e degli incontri con gli intellettuali, ora vedremo come quella di Michele Mari è, sì, anch'essa

un'autobiografia realizzata attraverso lo studio, ma il rapporto dell'autore con la letteratura è affiancato da quello con la propria famiglia, ed entrambi sembrano essere percepiti dallo scrittore in maniera oltremodo conflittuale.

La presenza di immagini nell'opera di Mari è quasi una costante a partire dal 2015, quando viene pubblicato il fototesto *Asterusher. Autobiografia per feticci* con fotografie di Francesco Pernigo, poi riproposto nel 2019 in un'edizione riveduta e accresciuta di cui parleremo più avanti. Nel 2017 vengono pubblicate due opere che accolgono immagini: *Sogni*, per la casa editrice Humboldt, con disegni di Gianfranco Baruchello, artista che abbiamo già incontrato tramite le pagine di Manganelli, e *Leggenda privata*, un'autobiografia finzionale che sarà il primo oggetto di quest'analisi. Non vanno dimenticati, naturalmente, i fumetti di Mari, riuniti nel 2019 in un'unica bellissima raccolta intitolata *La morte attende vittime*, che include gli "adattamenti", se così possiamo chiamarli, *L'Orlando furioso*, *Dei sepolcri*, *Il visconte dimezzato*, e gli inediti *Quarta spedizione*, *Uno studio in rosso*, *La morte attende vittime*. Un testo poi particolarmente interessante, ricco di disegni dell'autore, a manifestare questo doppio talento in un certo senso buzzatiano, è *Filologia dell'anfibio: diario militare*, dove racconto e disegno si affiancano in una modalità al confine tra il libro illustrato e il fumetto per bambini, corroborato da una forte ironia dell'autore che guarda indietro in maniera «decentrata» al sé del passato.⁹⁵

Cominciamo con l'analisi di *Leggenda privata* che ci sembra di poter inserire, almeno in parte, nel novero degli iconotesti metafigurativi. La forma del libro può essere considerata, sempre rispettando le categorie proposte da Cometa, in parte una forma-illustrazione, dove le immagini proseguono e mostrano, *illustrano*, appunto, il testo; in parte una forma-emblema, dove alcune immagini sono accompagnate da didascalie. Molte sono le immagini recuperate dall'archivio di famiglia, molte le fotografie di Michele bambino, o di mamma e papà ritratti

⁹⁵ Roberta Coglitore, che si è lungamente occupata dell'opera di Mari, ha proposto una categorizzazione di tre opere di Mari: *Filologia dell'anfibio* corrisponde al libro-illustrato, *Asterusher* all'emblema, *Leggenda privata*, alla forma-atlante. A queste forme corrispondono, secondo Coglitore, tre diverse modalità autoriali: unitaria, decentrata e multipla. Lo sguardo autobiografico di Mari si rappresenta attraverso l'ossessiva sperimentazione di queste forme iconotestuali. Cfr. Roberta Coglitore, «Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari», *Arabeschi*, n. 16, luglio-dicembre 2020. Sul rapporto tra testo e immagine nell'opera di Mari cfr. A. Cortellessa, «Iconologia del Demone. Michele Mari a parole e per immagini», cit., e anche Andrea Santurbano, «Tra infanzia e leggenda, dal privato al letterario», in Riccardo Donati, Andrea Gialloretto e Fabio Pierangeli (a cura di), *Michele Mari. Filologia e leggenda*, cit., pp. 170-193. Per l'opera di Mari si veda tutto il numero monografico consacrato alla pubblicazione degli atti del convegno in onore dell'autore. Un'unica monografia è dedicata all'opera di Michele Mari, cfr. Carlo Mazza Galanti, *Michele Mari*, Fiesole, Cadmo, 2011, che pur se ormai un po' datata mette in rassegna le opere dell'autore con grande efficacia. Si veda più di recente, inoltre, l'opera più volte citata C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 156-161, in cui l'autore dedica un capitoletto all'opera dello scrittore milanese.

in dinamiche familiari ma anche *fuori* dall'ambiente domestico (si faccia l'esempio delle foto in cui la madre Iela viene fotografata mentre scala una montagna). In *Scuola di demoni*, libro-intervista a cura di Carlo Mazza Galanti, Mari sostiene, con nostra sorpresa, che «le fotografie sono state un'idea dell'Einaudi. Quando hanno visto quella che ho proposto per la copertina mi hanno chiesto se ne avessi altre [...] è stato molto naturale, erano immagini che corrispondevano a tanti passaggi scritti. Il libro l'avevo già scritto tutto senza foto, quindi ho dovuto rimetterci mano per creare gli incastri: in alcuni casi mi sono limitato a inserire l'immagine tra due paragrafi, in altri l'ho dovuta sorreggere con un piccolo ingresso verbale o una didascalia»⁹⁶. Prendiamo l'esempio dell'immagine in cui Mari viene ritratto con i genitori, che occupa anche la copertina e che nel testo viene descritta come di seguito:

Se la madre non lo difendeva, si formava talvolta nella mente del figlio il delirante conato di difenderla lui, come si evince dalla seguente fotografia scattata dal padre: autentico scudo umano, il figlio si frappone con uno sguardo che dice: «Dovrai passare sul mio cadavere».⁹⁷

L'immagine che appare appena sotto questa citazione viene così interpretata dallo stesso scrittore-osservatore, che si prende carico di descriverla attraverso un'integrazione per il lettore. Inoltre, egli dà la parola a un narratore esterno per descrivere sé stesso, in modo tale che *il figlio* non venga immediatamente associato alla figura di Mari. Eppure, ci si rende rapidamente conto che l'autobiografia prende una piega narratologica diversa dalle tendenze abituali, poiché invece di inventare alcuni aspetti della propria vita mantenendo la focalizzazione interna con la narrazione in prima persona, Mari per quel breve passaggio si astrae dalla narrazione e parla di sé in terza persona, per esasperare l'idea di una distanza del Mari scrittore dal Mari che ha vissuto quella vita ora riscritta.

Questo procedimento, però, viene subito meno e a sostituirlo è quello più canonico dell'intervento dell'io narrante. Leggiamo un brano corredato di fotografie che hanno in questo caso un ruolo illustrativo e che fanno chiaramente da *complemento* al testo. Il narratore dice che da bambino gli veniva naturale schermirsi dal profilarsi delle sculacciate dei genitori, «come dimostra una foto che mio padre mi scattò a tradimento, chiamandomi perché guardassi verso di lui: al solo sentirmi chiamato reagii come da immagine»⁹⁸. L'immagine,

⁹⁶ Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni: conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, Roma, Minimum fax, 2019, p. 52.

⁹⁷ Michele Mari, *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017, p. 15.

⁹⁸ Ivi, p. 16.

appunto, non è neanche più illustrazione, visualizzazione del testo (il quale non ci dice, verbalmente, come Mari reagì), ma lo sostituisce, il verbale è rimpiazzato dal visuale. Altre immagini, al contrario, non hanno bisogno di didascalia né di alcuna forma di presentazione: all'immagine si allude solo. Facendo un paio di esempi a titolo esplicativo, quando Mari parla dell'eleganza della madre: «Il riconoscimento maggiore venuto da mia nonna a mia madre è stato il suo essere “fine”: seria, elegante, discreta, una personcina comme il faut. “Com'è fine tua madre”. Sul Golgota, mani e piedi inchiodati, ma fine»⁹⁹. Seguono a questa frase tre fotografie montate l'una accanto all'altra che rappresentano la madre in una posa elegante e con un atteggiamento tipico di una persona, appunto, fine.¹⁰⁰ Le descrizioni fisiche che più colpiscono sono quelle composte tramite un elenco di frammenti, di pezzi, di *brani*, come dimostra la seguente descrizione del corpo di una ragazza, che risulta una costellazione di immagini:

[...] io andavo là appositamente per *immagazzinare ancora un po' di immagini sue*, la piega del retro-ginocchio, l'arco del piede flesso innaturalmente dal tacco sublime, la leggera gora di sudore sulla maglietta attorno alle ascelle... immagini potentissime, *immagini del divino*, quali poi elaboravo fantasticamente in vicende estenuanti, e che selezionavo già al momento di coglierle, epifanie di cui all'istante decidevo la gerarchia, costringendomi alla fuga appena giudicassi completo il bottino, non più suscettibile di un solo frammento di icona. Passiva, un velo di ottusità nello sguardo, lei si lasciava *cartografare* tranquilla, quasi incoraggiandomi: nondimeno ero così consapevole della sconvenienza che bastavo io a censurarmi, fingendo disinteresse o sfruttando, alla delibazione visiva, solo i momenti in cui ella guardava altrove o era occupata. L'intera sessione del resto doveva essere brevissima, anche se io la vivevo con l'animo del *montaggista che scorre una scena fotogramma per fotogramma*.¹⁰¹

Sebbene di questa descrizione non vi sia una visualizzazione fotografica – e la cosa a mio avviso non sorprende – dal punto di vista verbale si evince la tensione filologica di Mari che crede che l'unica possibilità per entrare nel profondo del sé, per la ricostruzione di una vita, sia il procedimento del montaggio, l'accostamento di cose prima separate, esattamente come i tasselli dei puzzle che si divertiva a realizzare quando era piccolo insieme alla madre.¹⁰² Mi sembra anche che il brano appena letto abbia molto del lessico incontrato precedentemente

⁹⁹ Ivi, p. 52.

¹⁰⁰ Sulla relazione tra *ekphrasis* e immagine si è molto spesa Federica Pich, «Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari», *Arabeschi*, n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 165-184.

¹⁰¹ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 25.

¹⁰² Cfr. Michele Mari, *Certi verdini*, in Michele Mari, *Tu, sanguinosa infanzia* (1997), Torino, Einaudi, 2009.

in altri testi, lessico da me sottolineato proprio a illustrare una tendenza warburghiana alla cartografia dell'immagine. Mari ha di fronte una Ninfa, un'immagine del divino, e ogni parte del corpo viene da lui spezzettata nello sguardo, prima, come fosse un frammento di un'icona religiosa, poi, un fotogramma in movimento. Va detto che questo procedimento in *Leggenda privata* non avviene tanto nelle immagini (molte delle quali sono tuttavia *metapictures*: i ritratti dei genitori realizzati da Mari quando era piccolo, le immagini della fasciatura, l'opera prima di Mari *L'incubo del treno*, realizzata a otto anni), quanto nel testo, dove agli elenchi di citazioni, di modi di dire, di particolari espressioni usate dai familiari, si affiancano descrizioni notomistiche delle persone, come se lo sguardo dello scrittore avesse il preciso intento di scomporre in dettagli e poi ricomporre una mappa umana, che può essere quella della *ragazza* di cui abbiamo appena letto la descrizione, o quella degli stessi genitori:

I miei genitori, li ho fissati in due puzzle. Da ragazzino mi era stata regalata una piccola macchinetta di ferro: una fustellatrice per farsi i puzzle da sé (Meccano Jig-Saw Puzzle Maker, rossa fiammante). Con quella, per il Natale del 1969, ridussi in pezzettini due grandi cartoni, sui quali avevo dipinto con i pennarelli i ritratti di mio padre e mia madre, cui i puzzle erano destinati in regalo. Il Natale successivo avrei ritratto i miei due zii, Ippo ed Elio; quindi avrei fustellato diversi disegni di animali. Ma quei primi due puzzle rimangono unici e fatidici. Già nel disegnarli ebbi la sensazione di definire i miei genitori (definire, intendo, *ne varientur*): nel ridurli a pezzetti, poi, mi sentii spregiudicato notomista: finalmente nel ricomporli fui stregone che riporta alla vita, e scienziato che riduce il caos a una ratio. Ma, naturalmente, li ricomposi una volta soltanto, passati poi in proprietà dei destinatari.¹⁰³

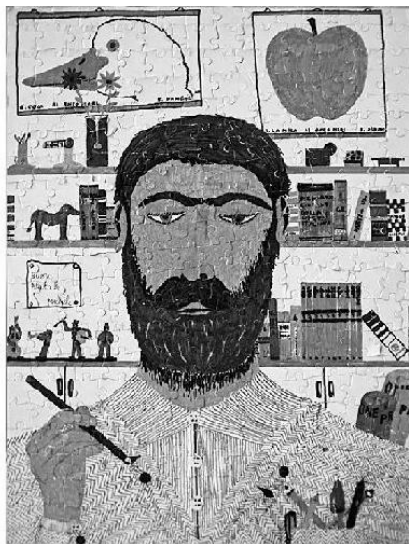


Figura 23. Ritratto di Enzo Mari sotto forma di puzzle riprodotto in *Leggenda privata* di Michele Mari

¹⁰³ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 131.



Figura 24. Ritratto di Iela Mari sotto forma di puzzle riprodotto in *Leggenda privata* di Michele Mari

Il procedimento di composizione e ricomposizione è dunque alla base di quel tentativo di costruzione di una «autobiografia per i mostri»¹⁰⁴, per i Ciechi della Cantina che pretendono da Mari il racconto della propria realtà, da cui egli sembra aver sempre voluto scappare, rifugiandosi nei libri: «Possiamo dire che i fumetti sono come un diario?» gli chiede Serena Scarpello in un'intervista in occasione dell'uscita de *La morte attende vittime*, «No: al contrario erano un modo, uno dei tanti, per sfuggire alla realtà, alle persone, alle giornate. Se non disegnavo leggevo»¹⁰⁵. Mari non si serve così della scrittura per fuggire dalla sua vita, anzi, in parte si nasconde dalla scrittura proprio perché fa parte della vita. E così sembra quasi ricevere un'imposizione dall'alto, da quei mostri, a esporre «pezzi di vita istoriata e romanzata»¹⁰⁶, esattamente come pezzi di un puzzle. Circa le descrizioni dei genitori Enzo e Iela, Federica Pich sostiene:

i due ritratti-puzzle sono straordinariamente somiglianti e insieme ieratici e assolutizzati, resi 'più grandi della vita', «icone» volutamente non realistiche, secondo i modi di un primitivismo naïf. La rievocazione dell'episodio dapprima procede, a ritroso e concisamente, dalla notomia per via di fustellatrice all'esecuzione di due ritratti colorati a pennarello, per poi ripercorrere, in modo più disteso e analitico, tutte le tappe dell'operazione di fissazione delle immagini, a ciascuna delle quali corrisponde una

¹⁰⁴ Ivi, p. 87. Il sintagma «BIO» è più grande nel testo originale.

¹⁰⁵ Serena Scarpello, *I fumetti di Michele Mari*, in "Rivista studio", 23 luglio 2019, <https://www.rivistastudio.com/michele-mari-fumetti/>

¹⁰⁶ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 116.

diversa funzione-incarnazione del figlio: il disegno-definizione; la frammentazione-anatomia; la ricomposizione, che è rianimazione stregonica e insieme scientifica razionalizzazione. Disegnare è fissare e catturare l'immagine, per sempre; farla a pezzi è un rituale spaventoso e insieme liberatorio; ricostruirla seguendo le linee del puzzle è riportare in vita e, in ultima analisi, capire.¹⁰⁷

Pich nota che il procedimento di ricomposizione del corpo dei propri genitori avviene non solo tramite l'effettiva ricostruzione del puzzle, ma attraverso l'*ekphrasis*-elenco di ogni tassello del suddetto, di ogni dettaglio, oggetto che caratterizza più di ogni altra cosa quegli esseri umani, in un'operazione che dunque sembra somigliare alla doppia esposizione da noi teorizzata in questa sede. La madre e il padre, d'altronde, sono i protagonisti dell'opera, di quella che Mari stesso chiama una *autofictiografia*.¹⁰⁸

Così, ora, mi chiedono un nuovo romanzo, per il quale hanno già scelto il titolo: *Autobiografia*. Un titolo da intonarsi, si badi, con una speciale enfasi sull'infisso, così:

AUTO - BIO - GRAFIA

(anche se Quello che Biastica pronuncia «whíio»). Polemicissimi, insinuano in questo modo avere finora io prodotto solo delle autografie, senza considerare *tutta la paura che mi sono fatto da me, scrivendo*.¹⁰⁹

Finora Mari ha realizzato solo autografie,¹¹⁰ aneddotiche scritte di sé senza che vi sia un'esposizione della sua vita, mentre ora, dice all'inizio del romanzo (creando così di fatto una meta-*autofiction*), serve un tuffo nel passato, non si può più fuggire. Eppure, i segreti

¹⁰⁷ Cfr. F. Pich, «Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari», cit.

¹⁰⁸ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., p. 14. A proposito del rapporto tra iconotestualità e archivio di famiglia, mi interessa segnalare che Cortellessa ha individuato una somiglianza tra *Leggenda privata* e *Geologia di un padre* (2013) di Valerio Magrelli, che presenta una originalissima prefazione iconografica a firma di Giacinto Magrelli, padre del poeta, che dunque si fa sia protagonista dell'opera che autore dei disegni che costellano le prime pagine. Si noti, peraltro, che attribuendo a *Geologia di un padre*, *Leggenda privata*, *La vita dei dettagli* la stessa etichetta di *iconotesto*, Cortellessa sembra essere del nostro stesso avviso nel definire con questo nome un libro che presenti immagini, di qualsiasi sorta. *Geologia di un padre* «è dedicato al rapporto ambivalente dell'autore coi propri genitori (sebbene in quello di Magrelli ad essere citato nel titolo sia solo il padre, e a questo sia quasi per intero dedicato, vi figura anche una pagina lancinante su sua madre; il padre Enzo e la madre Gabriela detta "Tela" sono invece in pari grado protagonisti di quello di Mari). Mentre in *Geologia di un padre* le immagini inserite all'inizio del testo sono disegni del padre ingegnere Giacinto, in *Leggenda privata* non figurano disegni o bozzetti del padre Enzo, grafico e designer di fama internazionale, ma fotografie in gran parte da lui scattate (come quella che figura in copertina [...]), comunque appartenenti all'archivio di famiglia» (A. Cortellessa, «Iconologia del Demone», cit., p. 38).

¹⁰⁹ M. Mari, *Leggenda privata*, cit., pp. 7-8. Il corsivo è mio e sottolinea la tesi per cui la scrittura è vissuta da Mari tutt'altro che come rifugio.

¹¹⁰ Di autografie parla in effetti Simonetti in merito alle "Schede tecniche" di Urania in *Tu, sanguinosa infanzia e a Rondini sul filo*, cfr. G. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 262. Sulle strategie dell'autofinzione in Mari cfr. Roberta Cogliatore, «Strategie autofinzionali in *Leggenda privata* di Michele Mari», *Between*, IX, 18, 2019; R. Cogliatore, «Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari», cit.

rimangono, rimangono in quegli *omissis* segnalati come per le citazioni: «[...]», presenti spesso nel romanzo e in mezzo ai paragrafi: interi brani mancano, sembrerebbe, e però quel taglio, quella cancellatura, Mari la vuol render nota al lettore. È un intervallo, uno *Zwischenraum*, uno spazio-tra che assomiglia allo stesso tempo ai tre puntini celiniani di cui è costellato *Rondini sul filo*.¹¹¹ E così ogni brano viene montato tenendo conto dell'assenza di altri, come in un montaggio che avviene anche in un'altra opera, *Tutto il ferro della torre Eiffel, Romanzo in 30 confessioni, 53 testimonianze, 27 lamentazioni di cui 11 oltremondane, 6 interrogazioni, 3 esortazioni, 15 referti, una rivelazione e una contemplazione*, una riscrittura postmodernista fatta di citazioni, di *passages* e di feticci che si rifà alle intenzioni di montaggio letterario di Walter Benjamin, peraltro personaggio del romanzo.

È però in *Asterusher* che il procedimento del montaggio verbovisuale adottato da Mari si avvicina di più a quello per così dire warburghiano.¹¹² Il volume, che ha come sottotitolo *Autobiografia per feticci*, è stato pubblicato per la prima volta nel 2015 per Corraini e ha poi visto un'edizione accresciuta nel 2019. La prefazione, che rimane la stessa dall'edizione del 2015 a quella del 2019, già ci dà una serie di coordinate per l'interpretazione dell'iconotesto, ragione per cui ne cito un brano piuttosto lungo:

Le case sono mie; mia la vita trascorsavi; miei gli oggetti e il senso che li investe; miei i ricordi mia l'idea di questo libro, e miei i testi [...]. Nessun dubbio, dunque, che il presente libro possa legittimamente sottotitolarsi come autobiografia: e tuttavia esso mi appartiene solo in parte, in altra parte, per definizione la più evidente, essendo l'opera di Francesco Pernigo, fotografo. Molti soggetti sono stati suggeriti (per non dire imposti) da me, ma altri sono stati scelti da Francesco: anzi, più che scelti, inventati. Ma il suo contributo è stato importante anche per i soggetti che via via gli indicavo: ora per la riduzione di un ente complesso a un particolare, ora per l'esaltazione di nascoste geometrie [...], ora per la selezione chirurgica delle opzioni, dovuta non solo a una *ratio* estetica ma anche alla saggezza distonica di chi è meno coinvolto: è verosimile infatti che lasciato a me stesso io avrei teso al catalogo esaustivo, documentando la mia vita, o meglio quanto della mia vita è reificato nelle cose e negli spazi, con lo stesso zelo analitico imposto dall'imperatore di Borges ai suoi cartografi.

[...] poiché si tratta di case-libro,¹¹³ case in cui sono stati letti libri e altri libri sono stati scritti, e case che a loro volta sono entrate nei libri come luoghi e come personaggi, questo libro appartiene per una certa quota anche a quegli autori che hanno significato

¹¹¹ Cfr. C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, cit., pp. 18 sgg.

¹¹² Su quest'opera e in particolare sulle modifiche che si verificano nel passaggio dall'edizione 2015 all'edizione 2019 rinvio al saggio di Roberta Coglitore, «Un'autobiografia in forma di curriculum. "Asterusher" di Michele Mari», *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, vol. 8, 2019, pp. 353–372, che affronta molte delle questioni che sto per trattare.

¹¹³ Cfr. C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, cit.

il mio modo di percepire le mie case e i miei oggetti e, di concerto, di intendere la letteratura; in ordine sparso cito almeno Huysmans, Proust, Landolfi, Canetti, Poe, Gadda, Borges, King, Sebald, Bioy Casares, Gombrowicz, Buzzati, Peake, Benjamin, Kafka, Manganelli, Lovecraft, Céline, Gozzano, De Maistre...E dunque, da Asterione a Usher...

Alcuni testi provengono dai miei libri, altri sono stati scritti espressamente: mi lusinga l'idea che gli uni e gli altri siano letterariamente continui, come parte di un unico metalibro. [...] Perché questo noi siamo: la nostra scrittura e le nostre cose; questo il nostro lascito e, ben più esattamente che in una nota biografica, il nostro curriculum.¹¹⁴

Il volume presenta i testi nella prima parte della pagina in alto e le immagini nella seconda. Le immagini sono a colori e sono fotografie di Francesco Pernigo che ritraggono due case di Mari, quella di Nasca nella prima parte e quella di Milano nella seconda. Sono in numero uguale in una e nell'altra sezione. Rappresentano oggetti, soprattutto libri. Le persone, che in *Leggenda privata* erano protagoniste della parte visuale, ora sono visibili solo attraverso altre immagini: Pernigo fotografa altre fotografie o dipinti (spesso ritratti), creando *metapictures*, *pictures-within-pictures* (l'unica eccezione è rappresentata dalla riproduzione di un quadro, che rappresenta, come recita la didascalia appena sopra: «Un mio avo, morto a otto anni travolto da una carrozza. Sul tronco dell'albero è scritto "Io sono Renzino Bonalumi detto Il Colombino della mamma". Non sfugga l'elegante perfidia insita nel cavallino»¹¹⁵).

In particolare, due esempi di montaggio possono riportarci alla definizione di atlante-nell'emblema che abbiamo provato a teorizzare in questa sede anche nell'opera di Agamben, specie per il rapporto che le immagini hanno con il testo, già dichiaratamente metapoetico. L'*ekphrasis* dell'immagine a p. 110: «Da piccolo avevo in camera il poster di Che Guevara: oggi quel ritratto campeggia sulla spalla di un incongruo e sublime Maradona, che mi tiene d'occhio da un angolo del bagno. Al suo fianco, la mia immagine moltiplicata, così come la elaborò mio padre per la copertina di uno dei primi volumi della Universale Scientifica Boringhieri. Prigioniero di un libro, prigioniero dei libri». Mari descrive sé stesso come prigioniero dei libri in quanto incastrato, ingabbiato nella copertina. Ma allo stesso tempo, in questo caso, lui è prigioniero di un'immagine, ingabbiato dallo sguardo del fotografo, o per meglio dire dei fotografi: prima colui che realizzò gli scatti quando era bambino per la copertina di *La rappresentazione del mondo nel fanciullo* di Jean Piaget, poi Pernigo che scatta la foto in quel bagno, creando così una meta-immagine, che assume un rilievo notevole nel momento in cui la copertina del libro è affiancata all'immagine di Maradona che guarda il

¹¹⁴ Michele Mari, Francesco Pernigo, *Asterusher: autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini, 2019, pp. 6-8. Quando non specificato si farà sempre riferimento all'edizione più recente.

¹¹⁵ Ivi, p. 35.

duplice obiettivo, di nuovo, quello del primo fotografo e quello di Pernigo che fotografa la fotografia (senza dimenticare lo sguardo del lettore). Se pensiamo, infine, al fatto che il volto del Che è descritto come un'immagine a tutti gli effetti presente in questo trittico di volti, è chiaro che in una foto come questa è di impatto il concetto di sguardo sull'immagine: tutti gli sguardi sono intrecciati e la *mise en abyme* è tale per cui persino un tatuaggio è un'immagine che rende in qualche modo lo stesso corpo iconico di Maradona, a sua volta, una *metapicture*.



Figura 25. Pagine di Asterusher (2019) di Michele Mari e Francesco Pernigo

Ma è nella pagina accanto che si fa ancora più significativo il gioco di sguardi paralleli, che mai si incontrano, tra i tre protagonisti della fotografia, i quali, guarda caso, sono anche i tre protagonisti del romanzo *Leggenda privata*, ovvero il padre, la madre, il figlio: «Qui lo sguardo del fotografo, al modo del teologo e del dialettico, tripartisce. Ma altri fotografi mezzo secolo fa bipartirono: il padre e il figlio nello scatto della madre, la madre e il figlio nello scatto del padre. Debitamente scisso, il figlio poté poi, soltanto, pietosamente giustapporre»¹¹⁶. Mari integra con un'*ekphrasis* interpretativa la fotografia di Pernigo, effettivamente tripartita e in un senso verticale, come se il fotografo avesse voluto dividere in tre uno spazio già separato,

¹¹⁶ Ivi, p. 111.

dando dunque a quel muro che separa le due stanze l'attributo di spazio a sua volta, reso tale proprio dalla presenza delle fotografie. Fotografie che non solo abbiamo visto e analizzato in *Leggenda privata*, ma che sono di grande importanza per quello che già la descrizione di Mari ci dice: qui lo scrittore è scisso nelle due immagini in quanto è presente in entrambe e il binomio madre-padre risulta interscambiabile nelle due funzioni che di norma ricopre, tra preda e predatore (fotografico). C'è chi è davanti e chi dietro l'obiettivo, prima il padre e poi la madre, ma mai il figlio, che non risulta autore delle fotografie che vediamo, né di quelle in *Leggenda privata* né di quelle inquadrature nelle foto di Pernigo. Sempre oggetto e mai soggetto, se sin da bambino è stato «prigioniero dei libri», ora Mari sembra allo stesso tempo prigioniero delle immagini, degli sguardi di inchiesta dei *grandi*. E a questo punto l'unica cosa che può fare il figlio è giustapporre, mettere l'una accanto all'altra le due immagini cercando così di crearne una terza che unisca i genitori e che renda lui stesso, piuttosto che scisso, doppio. È d'altra parte il montaggio, per l'ennesima volta, il motore di questi movimenti *à rebours* verso il passato. Come dimostra un'ulteriore fotografia, ancora una volta di un trittico, in cui si crea, dall'accostamento di tre immagini, una cosa in più. Lo dice d'altra parte lo stesso Mari nel brano didascalico che la introduce:

Glenn Gould e il suo cane. Un mobile-archivio (avendo regalato il quale, ne ho compensato fotograficamente l'assenza). Un'opera di Jenny Holzer. Non saprei spiegare la *ratio* del trittico: certo si è che le tre immagini, volendo stare insieme, e standoci da lunga pezza, hanno creato, come scrive Borges della rosa del Marino, «una cosa in più, che si è aggiunta al mondo».¹¹⁷

Montaggi non solo di immagini nelle immagini, a comporre politici e *cabinets d'amateurs* in miniatura; non solo di immagini e testo sulla pagina; ma anche, e soprattutto, come ormai abbiamo visto varie volte, montaggi di testi e testi, nella pagina e poi nelle fotografie: si veda l'emblematica immagine a pagina 96, dove la brevissima didascalia «Senza parole»¹¹⁸ introduce la fittissima e quasi senza correzioni prima pagina manoscritta del primo racconto di *Tu, sanguinosa infanzia* intitolato *I giornalini*. L'autocitazione si fa così autosufficiente, il Mari-commentatore non ha più parole e lascia al Mari-scrittore il compito di redigere quel frammento (che però, sia un paradosso in un testo così composto, non è riprodotto tipograficamente ma fotograficamente, eppure, il lettore deve leggere). Il procedimento si

¹¹⁷ Ivi, p. 101.

¹¹⁸ Ivi, p. 96.

ripete nella pagina accanto quando Mari descrive lo *choc* e il senso di truffa e furto percepito quando da bambino andò al cinema a vedere *Il pianeta delle scimmie*, film incredibilmente simile al romanzo di fantascienza scritto da lui stesso dal titolo *Il pianeta misterioso*, di cui possiamo ammirare la copertina. Insomma, il testo è ovunque nelle immagini: potremmo continuare la carrellata di esempi lungo il corso del libro sapendo che in ogni immagine c'è un testo: nelle coste dei libri e nelle copertine, nei manoscritti, nelle insegne colorate, nelle locandine. Sono tutti «simulacri del tempo andato», e il loro luogo di conservazione per eccellenza è la casa-libro, o anche, volendo, la biblioteca, intesa da Mari figlio – e anche da Mari padre – «come magazzino, scrigno segreto»¹¹⁹.

Le immagini rappresentano inoltre moltissimi dispositivi della visione, vediamo continuamente porte, finestre, specchi, tutti oggetti che *inquadrano* le visioni, come se la fotografia ritagliata e incorniciata dalla pagina non bastasse. Rispetto a tale presenza mi sembra che ci sia un legame tra le due edizioni di *Asterusher*: facciamo l'esempio della copertina dell'edizione accresciuta raffigurante due bulbi oculari incastonati in due anelli. L'immagine appare anche all'interno del volume ed è accompagnata da un brano di una poesia della raccolta *Cento poesie d'amore a Ladyhawke* (2007). Anche Coglitore nota il cambiamento di copertina, interpretando così la scelta dell'autore:

La scelta della foto dei due anelli nella copertina e nel retro del volume cambia decisamente il nucleo centrale della riflessione, perché sostituisce il mostro inquietante raffigurato nella prima copertina con l'immagine di un occhio incastonato in un anello, feticcio di un'esperienza d'amore, quella raccontata nella più famosa raccolta di poesie. E soprattutto, un oggetto che rappresenta un bulbo oculare insiste naturalmente sulla dimensione della visione, dello sguardo da rivolgere agli oggetti rappresentati nel volume piuttosto che riferirsi a un'esperienza di paura, disinvestendo dal terrore la prospettiva generale di lettura.¹²⁰

Non dovrebbe stupire quindi la presenza di un dispositivo della visione in più, sebbene l'anello con il bulbo oculare non serva davvero a vedere – come una finestra – ma piuttosto sia un simbolo dello sguardo. Eppure, quest'occhio posizionato in copertina, accompagnato dall'altro che ci guarda dalla quarta, ha una precisa valenza ed è per questo a mio avviso che

¹¹⁹ Andrea Gialloretto, *Di bestia in bestia, di libro in libro. Il maniero-biblioteca di Michele Mari*, in Anna Dolfi (a cura di), *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 217-241: 225. Si rinvia all'intero saggio per un'analisi approfondita della questione della biblioteca nelle opere anche puramente finzionali di Mari, primo esempio tra tutti il romanzo *Di bestia in bestia* (1989), in cui è un *topos* ricorrente.

¹²⁰ R. Coglitore, «Un'autobiografia in forma di curriculum. "Asterusher" di Michele Mari», cit., p. 356.

si trova nella nuova edizione: il libro ci guarda, da davanti e da dietro, non abbiamo scampo, anche noi come Mari siamo prigionieri del libro.

È da notare, inoltre, che se abbiamo detto che molte sono le cornici, le finestre, gli specchi, e che al contrario non si vede ritratta nessuna persona che non sia all'interno di un'altra immagine già scattata, già *presa*, è al contempo vero che la prima immagine di *Asterusber*, che succede la citazione de *La casa di Asterione* di Borges, non solo raffigura una casa, che sembra una di quelle case abbandonate dei romanzi – e dei film – gotici *à la* Poe; ma ha anche una luce accesa che dà dunque rilievo alla finestra, ennesimo riquadro di visione: l'obiettivo e dunque l'osservatore possono vedere cosa c'è dentro la casa, o per meglio dire chi. Un uomo viene inquadrato dietro quella finestra, come fosse una ulteriore meta-immagine, l'uomo – che ci azzarderemo a far coincidere con Mari – si presta all'obiettivo tramite il filtro della finestra e allo stesso tempo è ingabbiato dalle sbarre della stessa. Come tutte le altre immagini di Mari sono in *Asterusber* filtrate da una cornice, da una copertina, da un doppio strato di fotografia (Mari sembra volerci dire: «non guardate me, ma guardate un'immagine di me»); così, la prima immagine è il suo unico ritratto realizzato direttamente dal fotografo Pernigo, ma anche in questo caso c'è uno strato che lo nasconde, è lontano, è potenzialmente irriconoscibile. Anche la mancata corrispondenza con un proprio testo corrobora la tesi di una volontà di non-riconoscibilità, come se a quella foto di sé lui non riuscisse ad associare alcun proprio testo, oppure, e forse ancora più verosimilmente, come se il Sé corrispondesse in fondo alle cose lette, alle cose vissute nei libri degli altri, alle cose costruite dagli altri, come i libri, le opere d'arte, e così via:

Fin da piccolo ho sentito che parte dei miei amori, dei miei interessi, della mia identità e dei miei ingaggi erano collocati in alcuni oggetti. Uno dei motivi per cui ad esempio, nonostante la tecnologia, continuo ad avere biblioteche con i libri, cd e dvd, è perché penso che la casa di un individuo sia una specie di precipitato di quello che è il suo carattere, la sua anima e il suo destino. Non riesco a immaginare case vuote, case algide. Forse è stata una reazione anche al rigore grafico di mio padre che invece voleva tutto vuoto, nudo, essenziale. Al contrario mi piacciono le case come *Wunderkammer* piene di prodigi, feti nei barattoli in formaldeide, mummie come quelle di Federico Ruysch, prodigi, macchinine, giocattoli.¹²¹

E se la casa è una camera delle meraviglie piena di oggetti che compongono una vita, *Asterusber* si chiude ancora una volta con una citazione, di un racconto in cui, però, la casa

¹²¹ C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, cit., p. 35.

crolla: è infatti *Il crollo della casa Usber* di Poe a concludere inesorabilmente, in entrambe le edizioni, il volume.

Sebbene la conclusione sia analoga, da una edizione all'altra diverse sono le «varianti d'autore», come ha notato Coglitore, che definiscono al meglio le dinamiche di auto-miglioramento, di auto-evoluzione, «di ripensamento autofilologico delle immagini»¹²², che caratterizzano l'autore nell'atto di modificare le sue stesse opere (Carrara definisce il libro un'«autoantologia»¹²³). Nell'edizione accresciuta ci sono immagini che non c'erano in quella del 2015 ma che sono presenti in *Leggenda privata*, come se avvenisse una ripetizione con spostamento da tavola a tavola, come se i suoi libri e soprattutto i suoi testi fossero tutti oggetti da trasferire e combinare, su cui ritornare, oggetti tutti inclusi in uno spazio poi da esporre, esattamente come avviene tramite le fotografie di Pernigo. Questo aggiornamento, questo continuo modificarsi assomiglia in qualche modo allo spostamento, alla combinatorietà e soprattutto all'indefinitezza che abbiamo visto in altri autori e prima di tutti in Warburg.

Tra i vari elementi formali della nostra tassonomia, oltre al montaggio e alla *mise en abyme*, spicca infine la ripetizione con dettaglio, ancora una volta già incontrata nell'opera warburghiana. È il caso del barattolo contenente mozziconi di matita presente a pagina 94, il cui contenuto viene ingrandito nella pagina successiva: sembra che, come nel caso di alcune fotografie di Agamben, anziché di un *blow-up* si tratti piuttosto di una foto fatta da più vicino, è lo sguardo che si avvicina dietro l'obiettivo, non davanti all'immagine. Interessante notare che quel dettaglio ha come legenda, un'altra volta, il sintagma «Senza parole»¹²⁴. O ancora, secondo lo stesso procedimento, vediamo in dettaglio del vecchio scaldabagno, didascalizzato da Mari come tale: «Dettaglio dello scaldabagno, funzionante dal 1955 (e dunque, per scaramanzia, come sostituirlo, essendo io coetaneo?)»¹²⁵. Coglitore ha definito proprio il dettaglio una delle varianti d'autore di Mari, «un'aggiunta per amplificare», notando peraltro che la didascalia appena citata «Senza parole» è spesso associata proprio alla presenza di un ingrandimento nel dettaglio: «la didascalia recita “Senza parole”, come in pochi altri esempi nel volume, e ciò avviene quando l'immagine si sostituisce alla scrittura per ripetere

¹²² Roberta Coglitore, «Le varianti d'autore in *Asterusber* di Michele Mari», *Versants*, fascicolo italiano, 68, 2, 2021, pp. 111-129: 114.

¹²³ G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 237.

¹²⁴ M. Mari, *Asterusber*, cit., pp. 94-95.

¹²⁵ Ivi, p. 37.

con enfasi un dettaglio»¹²⁶. Il dettaglio serve qui da indizio al fine di ricostruire il tutto di una parte, che può essere – lo abbiamo appena visto – un corpo, una casa, un’opera. Tutto collabora alla risoluzione di un enigma e ogni dettaglio viene usato come tassello di un puzzle: proprio come i *certi verdini* che danno il titolo a un racconto presente in *Tu, sanguinosa infanzia*, non è sempre facile distinguerli perché molti si somigliano tra loro.

Un frammento del racconto appena menzionato, peraltro, viene riproposto in *Asterusber*, a mo’ di insegna dell’immagine di Pernigo, il quale fotografa una serie di scatole di puzzle impilate l’una sopra l’altra e appoggiate su una cassetiera. Il brano scelto illustra anche come Mari abbia imparato in maniera non scolastica la storia dell’arte, cogliendo la tecnica dei vari pittori le cui opere andava a ricostruire attraverso il dettaglio di ogni tassello (in parte come farà Anedda nella *Vita dei dettagli*, come vedremo). Ogni minimo oggetto, sembra volerci dire Mari, serve a ricomporre la sua autobiografia intellettuale, che però corrisponde in tutto e per tutto alla sua autobiografia *tout court*, sebbene la scrittura come autoanalisi non faccia parte delle strategie più adottate dall’autore.¹²⁷

Un solo momento trova l’autore totalmente *scoperto*, sebbene la lingua gli faccia sempre da scudo, ed è nell’opera *Sogni*, che ho menzionato in introduzione. *Sogni* è un’opera divisa in due parti: *Oniroschediasmi* è la parte verbale (poi riedita nell’ultimo libro *Le maestose rovine di Sferopoli*, 2021), in cui Mari scrive una serie di sogni per cui propone interpretazioni particolarmente surrealistiche e intime, tra il serio e il faceto; la seconda parte, intitolata *In Store*, è composta da disegni di Baruchello a sua volta iconotestuali. *Sogni* assomiglia maggiormente a un libro d’arte che a un iconotesto, in quanto la componente onirica già suggerita dal titolo è data in maniera equipollente ma parallela, non complementare, dai testi e dalle immagini, che presentano a loro volta testi di accompagnamento all’interno delle immagini stesse, come è noto per chi conosce l’opera dell’artista livornese. L’interpretazione degli oggetti dei sogni non è dunque coadiuvata dai disegni e viceversa: tutto, tuttavia, rimane nell’ambito dell’onirico e dell’incomprensibile. Se *autoschediasma*, secondo il vocabolario dell’Enciclopedia Treccani, è «ciò che si costruisce estemporaneamente, improvvisazione; discorso improvvisato», ed era un termine usato dalla filologia classica per indicare quando un filologo improvvisava senza rifarsi a precise prove e fonti, allora forse il senso di questo

¹²⁶ R. Coglitore, «Le varianti d’autore in *Asterusber* di Michele Mari», cit., p. 119. Tra le varianti, Coglitore menziona inoltre il *recupero per completare*, la *modifica per intensificare*, la *permutazione per intensificare* e le *integrazioni per intensificare*.

¹²⁷ Cfr. a questo proposito il saggio di Riccardo Donati, «Lo slittino di Xanadu. Platonismo e leggenda», *Michele Mari. Filologia e leggenda*, cit., pp. 64-82.

nome, essendo Mari un filologo, è dato dal fatto che lo scrittore si cimenta nella scrittura e nel disegno istintivo e meccanico, senza troppo pensare, quasi al limite della trascrizione freudiana (Freud è citato sin dall'inizio in questo diario). È forse quello dell'11 aprile un desiderio di oniroschediasma?

Perché non si dà anche un sonnabulismo grafico, che trascriva o disegni i sogni in tempo reale? (Si preverrebbe l'opacità del dopo-sogno, il crassume del risveglio, la distorsione indotta dal trapasso). E però, in tal caso, come escludere che l'atto grafico susciti un senso di *controllo* e dunque depotenzi la sostanza del sogno? Qualcosa come star naufragando e lì, nella furia dei marosi e lo schianto del legname, dipingere un pittoresco naufragio.¹²⁸

I disegni, d'altra parte, nella loro mancata riproduzione, sono pur sempre simboli della loro presenza, tanto da essere *menzionati*: «[Disegno (piantina)] [Altro disegno (assonometria volumetrica)]»¹²⁹, «[Disegno di una casamatta]»¹³⁰, e altri, come se fossero davvero delle immagini inquadrare e separate dal contesto. Solo un disegno è presente davvero, uno schema di una *mise en abyme* di frecce, che rende il collegamento con il simbolismo onirico ancor più urgente. Il contatto con il linguaggio e il segno dei racconti di Mari è poi associato a un'altra ossessione, che abbiamo già visto nelle sue opere, ovvero la casa. Anche i sogni di Mari sono infatti caratterizzati dall'ambiente domestico, ostentato dalle ripetizioni lessicali: «Di nuovo la casa», dirà proprio nel primo oniroschediasma, per poi specificare, quasi fossimo in una dichiarazione di poetica: «Rileggendo discontinuamente le note degli ultimi anni, mi accorgo che riguardano soprattutto gli spazi e i percorsi, i volumi, gli arredi: diciamo per un buon 80%. Il quinto restante sono persone, *quarum* mai (e dico mai) il padre mio, molto spesso mia madre»¹³¹. Abbiamo potuto constatare che sia in *Leggenda privata* sia in *Asterusher* Mari realizza proprio quanto ci dice: nel racconto di questi sogni la casa è la protagonista assoluta, essa viene rappresentata sotto varie forme quasi tutti i giorni in questo diario. Sogni, feticci,¹³² oggetti riportati a una memoria mai davvero affidabile, fantasmi: questi i protagonisti delle opere di Mari, da *Tutto il ferro della Torre Eiffel* ad *Asterusher*, libro di fantasmi o di oggetti appartenuti a fantasmi (in lotta, seguendo quel principio fantasmagonico che dà il titolo a

¹²⁸ Michele Mari, Gianfranco Baruchello, *Sogni*, Milano, Humboldt, 2017, p. 12, corsivo dell'autore.

¹²⁹ Ivi, p. 8.

¹³⁰ Ivi, p. 21.

¹³¹ Ivi, p. 7.

¹³² Cfr. G. Carrara, *Storie a vista*, cit., pp. 235-248. Sulla questione del feticcio cfr. Massimo Fusillo, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.

una raccolta di racconti).¹³³ E anche *Le maestose rovine di Sferopoli*, ultimo libro dell'autore, chiamato nella presentazione editoriale una «collezione di fantasmi», rappresenta le *rovine* che abbiamo già incontrato e racchiude testi editi e inediti, testi modificati secondo quel principio di risagomazione e di aggiunta già visto in altri testi e in *Asterusher*. È lo stesso autore, d'altronde, a rendersi conto di star scrivendo sempre il medesimo libro: «Mi sembra che tutti questi libri si tengano per mano e rimandino uno all'altro, che ogni libro viva anche di saturazione e riflessione, sulla memoria degli altri. La mia impressione è di aver scritto un unico libro con diciotto varianti più che diciotto libri»¹³⁴. Come abbiamo visto e come continueremo a vedere, Mari non è l'unico scrittore a realizzare questo spostamento *mutatis mutandis* da testo a testo, da libro a libro. E soprattutto, sembra che in tutti questi autori, attraverso il montaggio e il ripensamento, si nasconda una tensione naturale al non-finire, come se fosse impossibile dare una forma conclusa al pensiero. Se in Mari la struttura linguistica è precisa nel suo manierismo, è pur vero che l'evoluzione ridondante (manganelliana) ci riporta a quella spinta all'uscita dal testo, all'autocommento e all'automontaggio, al *palinsesto*, che sotto diverse forme mi sembrano essere tensioni propriamente contemporanee.

9.3. Tommaso Pincio e le costellazioni di vite

Tra i vari autori analizzati in questa sezione, Tommaso Pincio è forse quello la cui presenza sembrerebbe meno legittima. Sebbene la sua opera abbracci interamente il catalogo proposto da Cometa, dal doppio talento all'iconotesto all'*ekphrasis*, fino alla teorizzazione di un'omologia tra letteratura e immagine digitale,¹³⁵ è difficile inserire la sua opera tra gli iconotesti eventualmente influenzati dall'atlante warburghiano. Eppure, vedremo che anche le operazioni di quest'autore possono essere viste come tentativi di costruzione di un autoritratto attraverso la composizione di immagini e testi. Marco Colapietro, vero nome dello scrittore, nasce come pittore e solo dopo qualche tentativo fallimentare, rendendosi conto di non avere il giusto talento per diventare un artista, si ribella al suo passato, rifiuta il pennello, apprende il gusto della scrittura e cambia nome. Dopo qualche anno, ci racconta

¹³³ Cfr. Michele Mari, *Fantasmagonia*, Torino, Einaudi, 2012.

¹³⁴ C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, cit., p. 50.

¹³⁵ Cfr. Lavinia Torti, «Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura...», cit.

Pincio in *Hotel a zero stelle* (2011), egli si riconcilia con la sua «mediocrità d'artista»¹³⁶, e per sfuggire alla monotonia dello schermo del computer necessario alla scrittura, si rifugia a momenti alterni in un altro *schermo*: la tela. Se in un primo momento è stata necessaria la *morte* del pittore affinché nascesse lo scrittore, ora le due personalità Colapietro e Pincio sono in grado di coesistere all'insegna di una presunta inadeguatezza che l'autore paradossalmente rivendica:

talvolta mi viene persino da sorridere al pensiero di quanto possano essere pedanti, accademici e di cattivo gusto i ritratti che mi piace dipingere. Mi sono talmente pacificato con la mia mediocrità d'artista che non escludo la possibilità di esporli al pubblico ludibrio, questi miei dipinti pedanti.¹³⁷

A tal punto che le opere d'arte di Pincio appaiono spesso nei romanzi stessi: le copertine di *Cinacittà* e della seconda edizione dello *Spazio sfinito*¹³⁸ sono suoi dipinti, così i ritratti in *Hotel a zero stelle*, così alcuni quadri riportati in bianco e nero in *Scrissi d'arte* (2015). Tuttavia, l'inserimento di opere d'arte nei romanzi risulta degno di considerazione non solo nel momento in cui le opere sono realizzate dall'autore. Anche la sola presenza di una componente iconografica, pur se non di mano del doppio talento pinciano, modifica l'interpretazione del testo.¹³⁹ È per questa ragione che alcuni suoi libri possono essere definiti iconotesti: la presenza di immagini conferisce nuovo significato a testi già ricchi di citazioni di una tradizione più visuale che letteraria, secondo una tradizione tipicamente postmoderna, cui Pincio è profondamente legato, come testimonia anche la scelta del suo pseudonimo ispirato allo scrittore Thomas Pynchon.

¹³⁶ Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 224.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Il romanzo è stato pubblicato nel 2000 dall'editore Fanucci, poi nel 2010 da minimum fax.

¹³⁹ Segnalo Mario Esquilino, *Acque chete. Sillabario delle basilari possibilità di esistere*, nell'interpretazione di Tommaso Pincio e Eugenio Tibaldi, Ascoli Piceno, Mirror, 2014. L'iconotesto è composto da disegni e fotografie di Eugenio Tibaldi e pseudo-biografie in forma di haiku realizzate da Mario Esquilino, pseudonimo dello pseudonimo e nome di un personaggio di *Panorama* che incontreremo più tardi. Le stesse biografie giocano sull'ambiguità dei nomi propri, facilmente identificabili seppur storpiati (Maaks, Neechay, Proost, etc.). Un'altra opera a quattro mani è Tommaso Pincio, Paolo Fiorentino, *Irrazionalismo urbano*, Milano, Electa, 2006.

In *Pulp Roma* (2012), *appendice* saggistica di *Cinacittà* (2008),¹⁴⁰ le immagini presenti costituiscono un particolare *mélange* e sono considerabili come *metapictures*. Dopo l'esergo che riporta un commento di una ragazza cinese del quartiere Esquilino, rimandandoci immediatamente a un altro romanzo di Pincio, *Cinacittà* (2008), due immagini si presentano nelle due facciate: un autoritratto in forma di fumetto dell'autore a sinistra; un disegno di Roma a destra che richiama quello della copertina, con i due archi, il Colosseo lontano, le figure umane abbigliate all'antica. Successivamente, nel capitolo *Criptoammesie*, in cui Pincio racconta qualche aneddoto sulla vita di Nabokov e la genesi di *Lolita*, due immagini interrompono la lettura.

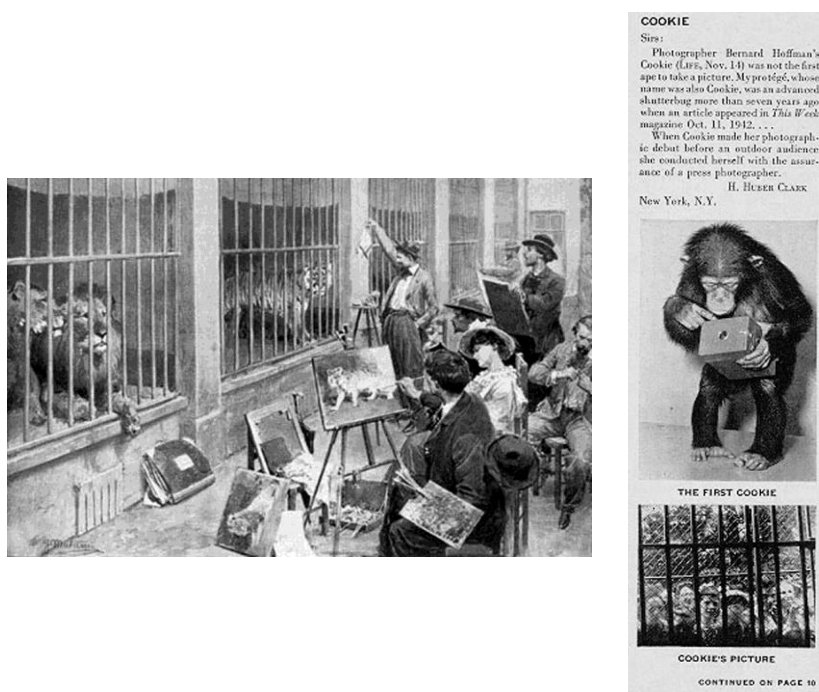


Figure 26-27. Immagini presenti in *Pulp Roma* di Tommaso Pincio

Le didascalie recitano «La “protetta” di H. Huber Clark su *Life*» e «Pittori di animali in gabbia al Jardin des Plantes».¹⁴¹ Le immagini sono delle vere e proprie *mises en abyme*. Nella prima l'autore ci riporta un pezzo di giornale, *Life*, in cui Cookie, la scimmia protetta di Huber

¹⁴⁰ Pincio definisce l'opera: «Un libercolo, insomma, o anche un capriccio, o meglio uno svago. Vi si illustrano umori e fissazioni che accompagnarono la stesura di un mio romanzo, qualche anno fa. Non che consideri quell'opera così notevole da corredarla di un'appendice. [...] A premermi è semplicemente l'idea da cui il romanzo scaturì; il come sia nata, il come si sia sviluppata» (Tommaso Pincio, *Pulp Roma*, Milano, Il Saggiatore, 2012, p. 15).

¹⁴¹ Ivi, pp. 70-71.

Clark, ha in mano una macchina fotografica. Appena sotto, sempre nello stesso riquadro di giornale, vediamo la fotografia scattata, forse poco consapevolmente, dalla scimmia: i visitatori, i suoi spettatori, *dietro* la gabbia, danno all'osservatore un indizio per l'interpretazione. Apparentemente, nella foto sembrano loro ad essere imprigionati.

Nella pagina accanto, poi, a richiamare quest'ultima, un disegno raffigurante alcuni pittori seduti di fronte a un'altra gabbia intenti a ritrarre gli animali prigionieri. La strategia retorica qui costruisce una forma a *matrioska*. La coppia di immagini, dialoganti l'una con l'altra, è metafora dell'ambiguità dei rapporti di potere nei regimi scopici. Da una parte, gli esseri umani – i pittori del Jardin des Plantes – guardano e riproducono l'animale in gabbia; dall'altra, l'animale, pur prigioniero, ribalta i ruoli di potere, sovverte il regime, si *evolve* in *homo photographicus* e cattura l'uomo catturandone l'immagine. L'uomo ha l'illusione di controllare attraverso lo sguardo l'altro, che per questo motivo è relegato in una dimensione di sottomissione, di prigionia. Ma allo stesso tempo, basti capovolgere il *gaze*, e l'altro diventiamo noi, ugualmente prigionieri. Persino il *layout* di questo iconotesto, per rispettare la sistematizzazione cometiana, ha una sua retorica, e corrobora la tesi della sorveglianza come punizione. Seppur possibile che non sia per volontà autoriale, il lettore infatti è costretto ad interrompere una frase, persino una parola in una parentesi, per guardare le immagini di alcuni individui in gabbia che osservano altri soggetti in eguali condizioni. Prigioniero come gli altri, dunque, il lettore è però evidentemente anche guardiano, monitora e decide l'interpretazione del testo e delle immagini. Attraverso questi indizi iconografici, è qui dunque proposta la questione dello sguardo e delle pratiche sociali di fruizione e consumo dell'immagine all'interno di dinamiche di potere.¹⁴² Se qui è solo accennato tramite spie figurative, è in *Panorama* (2015) che il tema sarà affrontato sistematicamente.

Pulp Roma è definito nella prefazione dell'opera un «*pastiche* letterario»¹⁴³ in quanto presenta forme e generi diversi, dal racconto al saggio all'aneddotica autobiografica, dal *pulp* al poliziesco. Potremmo allora prendere in prestito quest'espressione e definire il testo anche un *pastiche* iconotestuale: non solo, infatti, nell'opera si mescolano parole e immagini, ma la sola componente figurativa appare disomogenea, non limitandosi alle suddette due immagini ma tornando successivamente con altre modalità iconografiche, dal fumetto alla *graphic novel*.

¹⁴² A proposito di tali operazioni si veda Joan Fontcuberta, *La furia delle immagini*, cit. In particolare, nel capitolo *La postfotografia spiegata alle scimmie* (pp. 55-67), Fontcuberta analizza alcune questioni legate propriamente all'«occhio dell'animale», servendosi di foto analoghe a quelle usate da Pincio, persino ugualmente selezionate dalla rivista «Life» (vd. p. 60, fig. 23).

¹⁴³ T. Pincio, *Pulp Roma*, cit., p. 9.

Verso la fine del 'libercolo' troviamo due pagine di fumetto in bianco e nero,¹⁴⁴ saggio di un albo di ambientazione settecentesca, *Il mostro di Venezia*, parte di una lunga serie di fumetti erotici che Pincio ha incontrato da giovane. L'autore racconta infatti che durante l'ultimo anno di liceo trovò lavoro presso uno studio d'arte, dove aveva il compito di ripassare a china i disegni impostati da altri. Il contenuto poco artistico – dice Pincio – di tali «fumetti scollacciati»¹⁴⁵ lo fece allontanare in un primo momento da quella «roba da sfigati»,¹⁴⁶ per intraprendere un percorso professionale più tradizionale.

L'aneddoto serve da espediente all'autore per inserire in calce al testo una brevissima *graphic novel*, *The melting spot*, testimonianza di un temporaneo ritorno all'arte del fumetto. L'idea di questo prodotto, commissionata dalla rivista *Rolling Stone*, consisteva inizialmente nell'adattamento integrale di *Cinacittà* in forma grafica, e nella sua pubblicazione a puntate sul periodico. Il progetto non è mai stato portato a termine, e così Pincio decide di riportare in questo saggio solo una parte del lavoro previsto, corrispondente approssimativamente ai primi due capitoli del romanzo del 2008. Vediamo qui Fausto Maceria, protagonista dal nome parlante e dalle fattezze pinciane, in uno sfondo costellato dalle ricorrenze dell'autore: Roma, i soldi, Kurt Cobain («traccia fantasma»¹⁴⁷ di *Un amore dell'altro mondo*, romanzo del 2002). I colori irrealistici, un rosso troppo sangue per risultare realistico, un verde tipicamente alieno rendono inoltre i connotati di *The melting spot* assimilabili alle forme dei primi *pulp magazines*, appunto. Pur convenendo sul fatto che tale inserimento iconografico non può dar luogo alle stesse interpretazioni metatestuali proposte in merito alle immagini qui precedentemente analizzate, si può tuttavia dedurre che Pincio non rinuncia a nessuna delle due arti e sperimenta, per la storia di *Cinacittà*, due modalità di narrazione, il romanzo e la *graphic novel*, creando quella che Cometa chiama una «produzione doppia»,¹⁴⁸ a metà tra letteratura e arte figurativa.

Pulp Roma, in conclusione, si afferma in maniera varia e originale quale testo ibrido. L'inserimento di elementi figurativi di diversa natura spiegherebbe la volontà dell'autore di giocare non solo con il linguaggio verbale, ma anche con quello visivo, sperimentando tutta una serie di forme artistiche, frammentandole all'interno del testo così da interromperlo, disturbarlo, modificarne il ritmo. Tra disegni, autoritratti, fumetti e pezzi di giornale, si

¹⁴⁴ Ivi, pp. 131-132.

¹⁴⁵ Ivi, p. 135.

¹⁴⁶ Ivi, p. 125.

¹⁴⁷ Tommaso Pincio, *Un amore dell'altro mondo* (2002), Torino, Einaudi, 2014, quarta di copertina.

¹⁴⁸ M. Cometa, «Letteratura e arti figurative: un catalogo», cit., p. 18.

presenta come un'antologia per immagini, piuttosto che una «narrazione»¹⁴⁹, come invece enuncia la nota in avvertenza all'inizio del libro. Il testo nasce come racconto delle ragioni che avrebbero portato Pincio alla stesura di *Cinacittà*, ma in corso d'opera si rivela una raccolta di aneddoti, di pensieri. Da Dostoevskij alla scimmia di Nabokov a Fellini e De Chirico, fino al fumetto, Pincio si muove come un *flâneur* nel testo e trova, attraverso questa ricerca nella memoria, due comuni *filis rouges*: Roma e l'Arte.

Pulp Roma è dunque un esempio originale tra gli iconotesti pinciani poiché le molteplici forme di produzione artistica nello stesso oggetto-libro rendono ibrida anche solo la parte iconografica. Prima di *Pulp Roma*, però, Pincio si era già cimentato nella produzione di forme iconotestuali, ad esempio con *Lo spazio sfinito*, mentre il rapporto con l'arte visiva è presente in quasi tutti i suoi romanzi. Un testo esemplare di una particolare forma di costruzione (auto)biografica attraverso la composizione di immagini è, però, *Hotel a zero stelle* (2011). Preciso sin da subito che la composizione da un punto di vista formale si allontana molto dall'atlante warburghiano, in quanto le immagini non sono fotografiche e non sono posizionate l'una accanto all'altra. Anzi, si tratta di riproduzioni di opere realizzate dall'autore stesso, il che mette in luce il suo sostanziale doppio talento. Solo alla fine, invece, due fotografie di Alessandro Vasari raffigurano un'opera d'arte di Pincio esposta nella Galleria L'Attico a Roma. Ogni capitolo è infatti dedicato alla presenza di alcuni scrittori e artisti nella vita dell'autore e all'inizio di ognuno di essi vediamo i ritratti dei grandi scrittori di cui Pincio racconta. Ogni stanza corrisponde a un autore e ognuno di essi collabora alla costruzione di questo albergo che diventa, così, una raccolta di icone, in un senso letterale – dato dalla forma dei ritratti – e in un senso metaforico, ovvero si tratta di persone-personaggi che hanno rappresentato qualcosa di particolarmente importante per la formazione letteraria e artistica dell'autore. La sovrapposizione di piani si ripete analoga al caso di *Pulp Roma*. Emerge, infatti, l'esigenza dell'autore di realizzare la stessa opera attraverso due modalità compositive: i ritratti di Parise, Simenon, Dick, Landolfi e degli altri sono sia verbali che visivi. A confermare questa duplice urgenza espressiva vi è la frase, quasi in conclusione del libro: «Alla fine, pur seguitando a scrivere, sono tornato a dipingere»¹⁵⁰. Pincio, attraverso il ritratto di questi scrittori, in realtà realizza un autoritratto. Inevitabilmente l'opera di un autore consiste nelle sue letture, e così Pincio racconta sé stesso attraverso alcune storie sui suoi Maestri. Pincio sembra adottare, in effetti, la strategia dell'«autoeterografia» – per citare la quarta di copertina

¹⁴⁹ T. Pincio, *Pulp Roma*, cit., p. 9.

¹⁵⁰ Ivi, p. 223.

dell'iconotesto di Agamben appena analizzato – raccontando la propria biografia intellettuale attraverso le vite degli altri. Non intendo qui comparare da un punto di vista formale i due testi, che infatti differiscono retoricamente in molti punti; trovo però analoga l'intenzione, per così dire, di un'autofinzione per immagini. Questi doppi ritratti, dunque, rappresentano la personalità e la vita dell'autore. Si potrebbe confrontare questa raccolta di ritratti letterari con quelli presenti in *Scritti d'arte*, raccolta pubblicata per L'Orma nel 2015, in cui l'autore, stavolta in veste di critico d'arte, compie una serie di ritratti degli artisti che hanno anche in questo caso influenzato la sua formazione o che hanno costellato la sua vita quando era scrittore d'arte o artista. *Scritti d'arte*, secondo una modalità abbastanza comune nei libri d'arte, è accompagnato da alcune immagini su carta lucida inserita all'interno del libro, a voler rappresentare le riproduzioni di alcune delle opere d'arte di cui Pincio parla, mentre il caso di *Hotel a zero stelle* è più interessante perché i ritratti sono realizzati dallo stesso autore e sono posizionati in una forma-emblema particolare, in quanto ogni capitolo corrisponde a una stanza di questo bizzarro hotel (che sia al primo, secondo, terzo o quarto piano, che sia nella Selva oscura, all'Inferno, nel Purgatorio o in Paradiso): anticipato dal numero della stanza, ognuno dei capitoli è presentato innanzitutto da un disegno dell'autore ritraente il protagonista dello stesso, a mo' di *pittura*. I due ritratti, quello verbale e quello visuale, in qualche modo si equivalgono ma sono allo stesso tempo molto diversi, poiché non solo rappresentano due facce della stessa persona-personaggio, ma rappresentano anche due facce dell'autore che si cimenta nel ritratto secondo due modalità e nei suoi due talenti, quello letterario e quello pittorico. E così emergono due lati di lui e allo stesso tempo due lati di ognuno degli scrittori e artisti, peraltro anch'essi spesso intrinsecamente doppi, o per l'uso di pseudonimi (pensiamo a George Orwell), o per il doppio talento (e penso a Parise). Sono gli amici incontrati nel percorso della propria vita, fatto di salite e discese, di scale e – continua a dirci Pincio – di stanze d'albergo.

Questi ritratti, anticipando le descrizioni verbali, non mi paiono molto distanti, almeno nelle intenzioni, da *Sfere celesti*, opera stavolta esclusivamente pittorica di Pincio, e stavolta a colori (non tanti, tuttavia: oro e rosso). Tramite un montaggio di vari ritratti, l'artista crea una sorta di costellazione di *stars*, stelle del cinema, della letteratura, persone note all'immaginario comune (Marylin Monroe, per esempio) o molto note a Pincio (gli amici, insomma). Importante è allo stesso tempo non solo il montaggio ma anche il contesto di esposizione di questi ritratti. Leggiamo un brano del commento e dichiarazione di intenti di Pincio di queste *Sfere celesti*:

Per sfera celeste gli astronomi intendono una sfera immaginaria di raggio arbitrario sulla cui superficie sono proiettati tutti gli astri visibili da un punto dato dell'universo, il più delle volte coincidente col punto occupato dal nostro pianeta. Io, per sfera celeste, intendo invece una stanza immaginaria di dimensioni variabili alle cui pareti sono appesi i ritratti di tutte le persone vive o defunte che è possibile conoscere direttamente o indirettamente, anche solo di sfuggita, nel corso di un'esistenza in vita; esistenza che identifico con la mia unicamente per comodità. Si tratta evidentemente di un'opera votata all'incompiutezza e che in ogni caso potrebbe dirsi compiuta soltanto qualora la persona collocata al centro della stanza cessasse la sua esistenza in vita o decidesse o accettasse di non uscire più da questa stanza per il resto dei suoi giorni. La *Sfera celeste* va perciò intesa come un luogo di transito e confine. I ritratti appesi alle pareti tracciano la mappa dell'al di qua, del tempo in cui le nostre esistenze in vita si manifestano. Il bianco di quelle stesse pareti segna il limitare di ciò che sfugge al tempo del nostro esistere in vita. Ed è per questo che i ritratti, dorati come icone, sembrano staccarsi dalle pareti riflettendo sul bianco un'aureola colorata: perché di là da quel bianco, i draghi, per dirla alla maniera degli antichi cartografi.

Le copertine che hanno rivestito i numeri di «Nuovi Argomenti» usciti nel 2016 sono una riproduzione in scala della mia Sfera celeste. Ogni copertina deve essere pensata come una parete di questo planetario temporale. Al lettore decidere se ricomporre mentalmente la stanza o provare a staccare le quattro copertine dal corpo della rivista per unirle in un quadrato e ricavare così un plastico della Sfera celeste.¹⁵¹

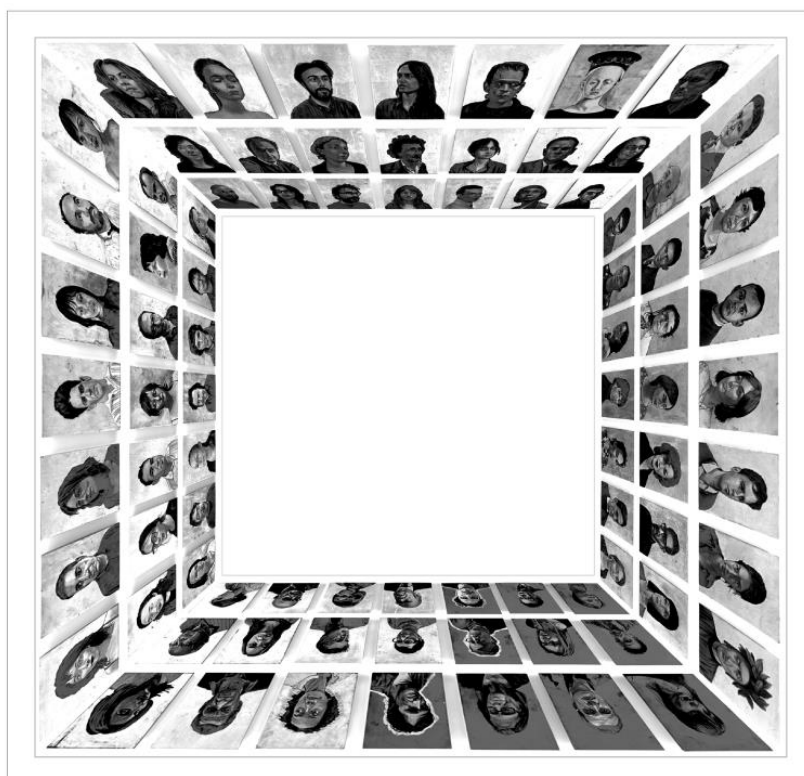


Figura 28. Sfere celesti di Tommaso Pincio

¹⁵¹ Le immagini e il testo sono visibili qui: <https://tommasopincio.net/2017/05/01/sfere-celesti/>.

Guardando la Stanza delle *Sfere celesti* dall'alto, ci rendiamo conto che molti sono gli elementi in comune con la forma che stiamo tentando di categorizzare. Le figure, così distanti tra loro, vengono raccolte e avvicinate dall'unica cosa che li assimila, ovvero la persona stessa che decide di unirli: Dante, Landolfi, Lagioia e Kafka hanno in comune l'aver fatto parte dell'esistenza di Tommaso Pincio, in un modo più o meno diretto. C'è la volontà di creare una costellazione attraverso il montaggio, una mappa in cui cartografare la propria esistenza attraverso non l'esperienza ma l'accostamento visivo di elementi distanti. A questo si associa, inoltre, la rappresentazione da parte di Pincio di quello spazio bianco – dato anche dal rilievo creato dagli stessi quadri – quell'intervallo, quello *Zwischenraum* o interstizio che abbiamo già incontrato più volte in altri autori – che non è niente affatto uno spazio vuoto e inutile, bensì esso sembra essere pieno di significato e di senso tanto quanto la parte, per così dire, effettivamente occupata dalle immagini. Infine, un ultimo elemento che desta la nostra attenzione circa le somiglianze con le altre opere viste finora è la dichiarazione di incompiutezza da parte dello stesso autore. Se pirandellianamente la vita non conclude, certamente questo processo di mostrazione delle *altre* vite che hanno costellato la propria non possono essere rappresentate nella loro totalità. Inoltre, si tratta di un planetario temporale e in quanto tale è sottomesso al tempo, è dunque, in qualche modo, sottomesso al futuro, alla vita ancora non successa, che prevede l'incontro con altre persone. Questi elementi, lo ribadisco, sono in parte molto distanti dalle intenzioni warburghiane, che pure avevano dalla loro una precisa volontà autobiografica. Inoltre, le immagini pinciane sono tutte molto simili e tutte realizzate dallo stesso autore, non prelevate altrove per poi essere ricomposte. Infine, quest'opera non potrebbe essere inserita tra i nostri *case studies* per un motivo molto semplice: non vi è testo. *Sfere celesti*, ovviamente, non è un iconotesto. Tuttavia, tale volontà di creare una costellazione di persone care – note o ignote che siano – è ricorrente nella produzione letteraria e pittorica di Pincio, e per questa ragione ne abbiamo voluto dare un saggio, prima di concludere nel modo in cui lo stesso Pincio ha concluso un suo romanzo-saggio, *l'Hotel a zero stelle*, cui accennavo poco fa. L'ultimo capitolo del libro racconta di quando il gallerista della Galleria L'Attico di Roma ha richiesto a Pincio di elaborare un suo epitaffio. Si è trattato di una performance in cui l'artista ha cominciato a dipingere sul muro mentre i visitatori guardavano (*the artist was present*, insomma). Pincio racconta la performance e allo stesso tempo la mostra attraverso due fotografie di Alessandro Vasari che l'ha immortalata:

La gente osservava la scena: io che mi avvicinavo alla parete. Aspettava le mie parole definitive. Alcune delle persone presenti erano anche sul muro, tra i volti che avevo disegnato. «Devo dire qualcosa prima di scrivere l'epitaffio», esordii. «Qualcosa a proposito di questa parete. Immagino conosciate tutti la storia per cui, in procinto di morte, si rivedrebbe in pochi secondi la vita che si è vissuta. Anni e anni di cose fatte e persone che si susseguono in un film velocissimo. Non so quanto ci sia di vero, ma quello che vedete disegnato sulla parete non è un film. È la mia vita, questo sì. Ci sono cose che ho fatto e persone che ho conosciuto, ma anziché ripensarla alla maniera di un film, l'ho disegnata come un Big Bang. Al centro, nel cuore dell'esplosione, i ricordi sono ammassati uno sull'altro. Andando verso la periferia, si fanno invece più rarefatti. Procedono alla deriva, sempre più solitari, come pare succeda ai corpi celesti in questo universo in perenne espansione. È il modo in cui penso il tempo e la morte. Fatico a credere che lo scorrere degli anni sia un procedere in un'unica direzione, una freccia scoccata dall'arco del passato e protesa in avanti, verso il futuro. Credo piuttosto che il tempo sia simile a una grande esplosione. E come avviene in una grande esplosione, noi siamo sospinti all'indietro, ognuno per la propria deriva.¹⁵²



Figura 29. Opera-performance di Tommaso Pincio presso la galleria L'Attico di Roma, fotografata da Alessandro Vasari

È dunque una costellazione/esplosione, un insieme di cose e persone più o meno presenti, più o meno vicine tra loro, proprio come succede nelle galassie, e la rappresentazione del tempo assomiglia in parte a quella delle *Sfere celesti* che abbiamo visto pocanzi. Nella pittura murale, Pincio, che ha già ritratto figurativamente e verbalmente i vari personaggi all'interno

¹⁵² T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, cit., p. 228.

del «saggio narrativo di critica letteraria»,¹⁵³ compie ora una sorta di autoritratto figurativo che comprende, come lui stesso describe, «Volto di persone famose. Volto di persone anonime: amici, parenti, fidanzate. E poi simboli, immagini, cose».¹⁵⁴ L'opera è catturata dal fotografo in due momenti diversi della produzione stessa, prima e dopo la conclusione, alimentando il potere performativo della stessa azione artistica, trasformando l'opera in *action painting*. Le due foto sono impaginate nel testo in due modi diversi, una a tutta pagina, una alla fine, molto più piccola; l'opera è inoltre *presa* dalla macchina fotografica a due distanze diverse. Se il posizionamento delle foto evidenzia il ruolo fondamentale che esse hanno all'interno dell'opera, allo stesso tempo il loro contenuto mette nuovamente in luce un'interazione tra testo e immagine: come l'autoritratto letterario di Pincio si compie attraverso la descrizione o il racconto biografico di altri personaggi, così l'autoritratto figurativo non è la mera riproduzione dei propri tratti somatici, bensì la raffigurazione di altri volti. Ecco allora che trasponendo quanto detto sull'*Autoritratto nello studio*, l'opera murale che ci viene presentata in foto alla fine dell'*Hotel* può definirsi un «autoeteroritratto». Nella seconda foto vediamo l'opera conclusa, Pincio ordina ai volti compagni di vita: «NON SPARITE», reinserendo nuovamente la parola scritta e scrivendo l'epitaffio che gli è stato richiesto dal gallerista, come possiamo leggere da quest'ultimo capitolo: «Quella che vedete disegnata sul muro è dunque la mia vita che scompare, i ricordi scagliati in mille direzioni diverse; è il modo in cui immagino la morte [...] Detto questo, mi sono girato verso la parete e ho iniziato a scrivere»¹⁵⁵. Così conclude la parte verbale del romanzo, a dimostrazione dell'impossibilità di cassare, in alcuni casi, l'immagine nell'iconotesto contemporaneo. Qui l'immagine non solo è una *metapicture* perché è una fotografia che raccoglie un disegno di tante facce, ma è allo stesso tempo un testo, nel senso più letterale che possiamo intendere: «NON SPARITE» non può leggersi se non nell'immagine. È la stessa fotografia, dunque, a essere iconotesto, illustrando così l'impossibilità per l'autore di scindere le due forme espressive.

Così è possibile vedere in che modo, tramite diverse modalità espressive e diversi strumenti, con una tendenza all'autocitazione e alla ripetizione combinatoria della propria produzione, Pincio si autobiografizza costantemente, crea non solo il suo doppio ma il suo multiplo, nelle facce di tutti gli artisti e scrittori che ritrae, nei personaggi dei suoi romanzi, da Mario

¹⁵³ Lorenzo Marchese, «È ancora possibile il romanzo saggio?», *Ticontr. Teoria Testo Traduzione*, IX, 2018, pp. 151-170: 154.

¹⁵⁴ T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, cit., p. 226.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 228-229.

Esquilino e Ottavio Tondi in *Panorama* a Marcello in *Cinacittà* fino a Melancolia nel *Dono di saper vivere*. E la composizione è così seguita, come succede spesso in questi casi, dall'esposizione – nello spazio fisico dello sguardo – dell'opera, che sia verbale o visiva, sempre pronta a esibirsi, nel suo non-finito, pronta ad accogliere uno *spin off*.



Figura 30. Opera performance di Tommaso Pincio presso la galleria L'Attico di Roma, fotografata da Alessandro Vasari

9.4. Filippo Tuena e la ricerca dei fantasmi della memoria

L'autore che ad oggi in Italia ha usato le immagini all'interno dei suoi romanzi in maniera più massiccia è forse Filippo Tuena, che finora annovera nella sua produzione letteraria quasi integralmente opere iconotestuali. Tra esse, ad esempio: *Ultimo parallelo* (2007, poi 2021), *Le variazioni Reinach* (2005, poi 2015), *Stranieri alla terra* (2012), *Memoriali sul caso Schumann* (2015). All'inserimento delle immagini si aggiunge, come *topos* ricorrente nelle opere di Tuena, il racconto di vite. Principale scopo e allo stesso modo strumento della rappresentazione biografica di Tuena è la ricerca nel passato. Parlare di vite ignote o poco note, riscoprire i segreti di famiglie sconosciute è alla base delle ricerche che Tuena compie e di cui mostra gli esiti attraverso una esposizione verbale e visuale. In questa sede concentreremo la nostra analisi su un'opera in particolare, la più recente se si esclude la nuova edizione pur rivista e accresciuta di *Ultimo parallelo* (2020), ovvero *Le galanti. Quasi un'autobiografia* (2019). Quest'ultima, infatti, mi sembra racchiudere in maniera abbastanza esplicita una serie di elementi molto simili a quelli che abbiamo individuato nell'opera di Warburg: il montaggio delle immagini che vengono molto spesso ripetute e spostate, poi combinate attraverso

specifici meccanismi espositivi, e l'uso del dettaglio attraverso una nuova fotografia dello stesso oggetto.¹⁵⁶ A questo si aggiunga un'analogia con i temi affrontati dal *Bilderatlas*, quali il recupero della memoria e la ricerca autobiografica tramite il montaggio delle immagini. Rispetto ad altre opere qui analizzate, è possibile assimilare Tuena a Eco nella sua volontà di ricostruire la propria memoria attraverso le carte, ma va detto che la *Misteriosa fiamma* rimane ancora strettamente finzionale – sebbene alcuni elementi autobiografici siano naturalmente inclusi –, mentre Tuena sin dall'inizio della sua produzione intraprende un percorso sempre più determinato verso la *non-fiction* e l'*autofiction*, cui si mescolano molti elementi della storia e della critica d'arte. Peraltro, nel caso delle *Galanti*, la lettura dell'opera in questa chiave ci viene data dallo stesso autore tramite il sottotitolo *Quasi un'autobiografia*. Nel lungo e ricchissimo romanzo-saggio in cui è accolta naturalmente anche la storia dell'arte, infatti, Tuena integra svariate narrazioni di vite di artisti e capolavori con le proprie storie di vita, suggestivi aneddoti personali, ricordi.

Tuena nelle *Galanti* è mosso da un istinto alla memoria che recupera via scrivendo, attraverso l'immobilità del corpo e il movimento della mente. Tramite il ritmo della scrittura, egli non riproduce il passo affamato della *promenade* nel museo o lo sguardo che perseguita il moto dell'immagine cinematografica. Egli è semplicemente seduto, davanti al computer, nel suo studio, circondato dagli innumerevoli taccuini che – quelli sì, ma tempo fa – hanno viaggiato per il mondo, alla scoperta di luoghi reconditi, talvolta fisicamente sotterranei, luoghi in cui si annidano capolavori dell'arte moderna o *antiques*. Attraverso l'uso di lessemi rinomatamente barocchi (il labirinto e la *galeria mariniani*), Tuena mette in rilievo nel testo la predisposizione alla creazione del sé tramite l'atto scopico, una ricomposizione autobiografica resa possibile dal contrasto tra la staticità corporale e il grande *movimento* dello sguardo: «la memoria attraverso un quadro; quel che non si può avere recupera la sua presenza attraverso la pittura o meglio, l'osservazione della pittura, che è anche *misura della lontananza*»¹⁵⁷. Il viaggio, insomma, avviene nello spazio della casa, o dello studio, come abbiamo visto finora nei casi, per esempio di Mari e di Agamben. Così l'incipit del libro:

Immagina di percorrere una sorta di galleria con pareti di alabastro traslucido come si diceva fossero in alcuni casi quelle dei più preziosi edifici egizi o della Roma antica. Il

¹⁵⁶ Già Marcello Sessa aveva paragonato *Le galanti* al *Bilderatlas Mnemosyne* nella recensione *Il palazzo innamorato dei ricordi. Su "Le galanti" di Filippo Tuena*, 11 marzo 2020, <https://www.labalenabianca.com/2020/03/11/premiobg20-palazzo-innamorato-dei-ricordi-le-galanti-filippo-tuena/>.

¹⁵⁷ Filippo Tuena, *Le galanti. Quasi un'autobiografia*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 583, i corsivi sono miei.

tuo procedere è diretto e determinato e tuttavia le pareti quasi trasparenti t'impongono (o impongono alla tua curiosità) di *guardare anche altrove* e quel che vedi velato oltre l'opacità delle pareti ti colpisce nel profondo perché sembra appartenere a qualcosa di tuo perduto e ritrovato. E dunque, *procedendo lungo la galleria che adesso assume l'andamento contorto di un labirinto*, cerchi di raggiungere le macchie di colore che ti hanno attratto dall'altra parte del muro d'alabastro. In questa luminosità ti perdi.¹⁵⁸

Già Lina Bolzoni, nel suo *Le stanze della memoria*, diceva «Con un gioco di corrispondenze a volte vertiginoso a volte illusionistico, i poemi si possono così trasformare in gallerie, i testi in palazzi, le collezioni in enciclopedie e in castelli interiori, e viceversa»¹⁵⁹. Gli stessi luoghi raccontati da Tuena, poi, soddisfano la necessità dell'autore di rimembrare. La biblioteca della Galleria degli Uffizi, per esempio, è in effetti essa stessa una Stanza della Memoria:

Ripeté quasi perfettamente il brano della *Repubblica*, meravigliandosi che a tanti anni di distanza lo ricordasse così bene. Pensò che era favorito dal trovarsi in quel luogo, quasi una Stanza della Memoria, ricca di richiami visivi, così come sapeva che fosse necessario affidarsi a essi per rammentare sequenze di ragionamenti o pensieri. Mi trovo in un Teatro della Memoria, affermò con soddisfazione, pensando al trattato di Giulio Camillo, alla macchina teatrale che quello aveva realizzato per Francesco I allo scopo di dimostrare l'esattezza delle sue teorie. Entrando in quel luogo, simile a un teatro con palchi, era possibile, a detta dell'inventore, organizzare tutto lo scibile umano e fare in modo di rammentarlo. Trovarsi al centro della scena e osservare l'intero universo attraverso raffigurazioni cerebrali, costruite. *Ma il mondo intero, pensa, era ed è sempre e soltanto rappresentazione della memoria* perché quale altro panorama, quale altro oggetto di pensiero avremmo se non memoria estrema, assoluta e intimissima?¹⁶⁰

Nelle *Galanti* i personaggi del passato, che siano la figura del Padre o le diverse colonne portanti della storia dell'estetica occidentale, non appaiono quali numi tutelari bensì come *vampiri*. Essi rappresentano, a volte con ironia scanzonata, pregi e difetti del "bello", rispettando i meccanismi di attrazione e repulsione di un Freud che pure, qui, viene in parte dissacrato. Questi vampiri si fanno spazio nella storia di un uomo, modificandola dall'interno, guidandone pensieri e persino azioni, modellando così la stessa interpretazione del mondo. Tuena si muove tra passato e presente, da Elena di Troia alla compagna di viaggio che ha smesso di fumare. E il genere a questo si adegua, la forma si plasma in funzione del fine, passando dal saggio arricchito di suggestioni ecfrastriche al coinvolgente *memoir*,

¹⁵⁸ Ivi, p. 11, i corsivi sono miei.

¹⁵⁹ L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit., p. XX.

¹⁶⁰ Filippo Tuena, *Le galanti*, cit., p. 146.

dall'aneddotica etimologica al racconto d'avventura (un capitolo è dedicato alla spedizione di Robert Falcon Scott, che riprende il più noto *Ultimo parallelo* e due curatele dell'autore sull'argomento e che viene proposto anche in un capitolo di *Stranieri alla terra*).¹⁶¹

Pur alternando la forma, il tema privilegiato resta largamente quello del doppio, sia nell'ottica di una suddivisione tra prima e seconda parte, tra *eros e thanatos*, sia nella scelta di un'allegoria in questo senso pregnante: l'Ermafrodito. Sembra proprio un *puzzle* il racconto visivo dell'androgino, storia e *filologia* dell'immagine realizzata sotto il segno di Ovidio. Ma se il doppio è tema cardine dell'opera, essa, da un punto di vista formale, ha triplice fattezze: prosa, poesia e immagine. Il tomo presenta salti dalla prosa al verso o interi capitoli a mo' di canzone (la storia della *Zattera della Medusa* è per esempio integralmente in versi).¹⁶² Il libro pullula di citazioni plurilingue che attraversano la storia della letteratura, dall'Odissea a Eschilo, da Jaufré Rudel a Stendhal, mutuando il segno dal linguaggio artistico. La struttura è frammentaria, aforistica; la nostra lettura spesso non sequenziale ma simultanea. Il lettore vorrebbe seguire un ordine lineare, riga dopo riga, immagine dopo immagine, ma la forma-atlante glielo impedisce e lo catapulta al contrario in un procedere labirintico, interrotto. Non si tratta, dicevo, di una passeggiata, di un viaggio fisico, quanto piuttosto di una costante giravolta all'interno del proprio studio. Questo avviene anche con la lettura, soprattutto dei classici, che richiama alla memoria gli spostamenti spaziali, come se nuovamente lo sguardo, in questo caso nell'atto di lettura compiuto dall'autore, fosse esso stesso un avvenimento.¹⁶³

La memoria mi fa tornare alla mente un viaggio compiuto più di quarant'anni fa in Provenza nei dintorni di Arles o forse me lo fa immaginare per via che *da ogni richiamo, come in un rizoma, partono percorsi che attraversano la linea dei labirinti, modificano la struttura, suggeriscono alternative oltre quelle stabilite dal Dedalo architetto*, sicché da un labirinto di tal fatta non sarebbe possibile in alcun modo uscire. È come se di labirinto in labirinto si percorresse una via che conduce altrove e che, come in questo caso, *partendo da una terzina della Divina commedia e da un'ottava dell'Orlando furioso – e dunque dallo studio di Milano – raggiungesse Arles e lì andasse incontro al destino di un poeta e all'amicizia di due pazzi e si giungesse in una sala del cinema Anteo, di nuovo a Milano, sempre immersi*

¹⁶¹ Cfr. Filippo Tuena, *Ultimo parallelo*, Milano, Rizzoli, 2007, poi Il Saggiatore, 2013, poi 2021; Robert Falcon Scott, *I diari del Polo*, pref. e note di Filippo Tuena, trad. e postf. di Davide Sapienza, Milano, Carte scoperte, 2009; *Scott in Antartide: la spedizione Terra nova (1910-1913) nelle fotografie di Herbert Ponting*, con i contributi di sir Ranulph Fiennes, Filippo Tuena e H. J. P. Arnold, Roma, Nutrimenti, 2011. Cfr. anche Filippo Tuena, *Stranieri alla terra*, Roma, Nutrimenti, 2012, pp. 384-411.

¹⁶² Anche sulla *Zattera dei Géricault* si concentra un capitolo di *Stranieri alla terra*.

¹⁶³ Lo sguardo-evento, secondo Donati, si concentra sul processo generativo dell'invenzione, sullo spazio più che sul tempo. L'osservatore esce da sé per entrare nel quadro: «avere lo sguardo fisso sull'evento significa cogliere la dinamicità dell'opera in rapporto alla dinamicità del mondo» (Riccardo Donati, *Nella palpebra interna: percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le lettere, 2014, p. 22).

nel labirinto; ma sempre di labirinto in labirinto come se si rimanesse all'interno di un giardino recintato protetto dalle intrusioni e vietato alle fughe.¹⁶⁴

Come si evince dalla lettura del brano, Tuena adotta nelle sue opere un'attitudine metaletteraria, ci racconta sempre il libro nel suo compiersi, nel suo procedimento rizomatico. E allora il lettore, con lui, sfogliando le pagine del romanzo sfoglia quel mondo e viaggia insieme allo scrittore tramite il movimento all'interno del libro, basandosi, secondo Louvel:

[...] sul modello antico della galleria di pittura dove si costruisce il passaggio e il pellegrinaggio e dove camminando, ossia leggendo, girando le pagine del libro, si costruisce una narrazione, quella di una lettura tratta da/che viene dopo le immagini, che costruisce una finzione da galleria, una finzione narrativa alimentata da poesie.¹⁶⁵

Il movimento è dell'uomo che viaggia, dello scrittore sulla pagina, del lettore che sfoglia. Si tratta in tutti i casi di movimenti dello sguardo, il quale interagisce e ricompono tutta una serie di testi e immagini. In particolare, data la formazione artistica dell'autore, le immagini sono principalmente riproduzioni di opere d'arte, come abbiamo detto. È infatti lo stesso Tuena a darci una chiave interpretativa, un'etichetta *tout court* di questo libro: *Le galanti* è un'«autobiografia per immagini d'arte»¹⁶⁶. Ma può essere anche definita una «foto-autobiografia»¹⁶⁷, o anche un'«autoeterografia». Sebbene l'opera di Agamben, cui è stata data

¹⁶⁴ F. Tuena, *Le galanti*, cit., p. 412, i corsivi sono miei.

¹⁶⁵ L. Louvel, *Le tiers pictural*, cit., p. 212. Orig.: «Sur le modèle ancien de la galerie de peinture où l'on construit le passage, le pèlerinage et où en marchant, ici, en lisant, soit, en tournant les pages du livre, on construit un récit, celui d'une lecture d'après/après les images qui construit une fiction de galerie, une fiction de récit alimenté de poèmes».

¹⁶⁶ F. Tuena, *Le galanti*, cit., p. 459.

¹⁶⁷ Roberta Coglitore, *La verità dell'io nei fototesti autobiografici*, in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti*, cit., pp. 49-68: 52. Potremmo altresì usare il termine adottato da una studiosa di Annie Ernaux, scrittrice oltralpe che fa della fotografia uno strumento di scrittura imprescindibile: Michèle Bacholle-Boskovic conia il termine *ph-auto-biographie* (giocando sull'analoga pronuncia risulta molto più eufonico in francese, naturalmente). Cfr. Michèle Bacholle-Boskovic, «Ph-auto-biographie: écrire la vie des photos», *Women in French Studies*, 21, 2013, pp. 79-93; «Annie Ernaux Ph-Auto-Bio-Grappe», *Women in French Studies*, 22, 2014, pp. 72-86. Riprendendo il termine e le proposte critiche della studiosa, Coglitore interpreta l'operazione del *Photojournal* di Annie Ernaux, che si trova in introduzione a *Écrire la vie*, come un collage, ove le immagini sono sovrapposte l'una all'altra e il testo diventa, in qualche modo, trasparente, a simulare non solo la vita quale *palinsesto*, ma anche l'esperienza dello schermo digitale *sopra il quale* il procedimento performativo avviene. In termini formali, e in qualche modo anche in termini di contenuto, l'operazione di Ernaux sembra assomigliare alle nostre composizioni di autoritratti attraverso una sorta di doppia esposizione, sebbene ciò che manca è l'altro – ovvero la costruzione autobiografica avviene attraverso le proprie immagini, non quelle di altri. Cfr. Roberta Coglitore, «La ri-mediazione digitale e la dissolvenza dell'io nel Photojournal di Annie Ernaux», *Between*, 16, 2018.

la suddetta definizione, e quella di Tuena differiscano largamente sul piano poetico e si distanzino per struttura e mole, trovo che la formula si addica a un testo come *Le galanti*, in cui l'io narrante si propone di raccontare la propria vita attraverso le vite degli altri, degli altri artisti, ma anche dei colleghi, delle fidanzate e degli amici, del padre e degli amici del padre, con la Roma degli Antichi e degli antiquari spesso dietro le quinte. Le immagini plasmano il testo, hanno loro stesse una propria funzione narrativa, suggeriscono al lettore la direzione ermeneutica, non fungono esclusivamente da illustrazioni, non sono propriamente, almeno non solo, *didascaliche*. Ad esempio, la prima immagine che appare nelle *Galanti* è una fotografia di un quaderno nel quale leggiamo in corsivo, per penna di Tuena: «Questo è un libro di fantasmi»¹⁶⁸. Oltre al fatto che l'immagine risulta una *metapicture*, balza rapidamente all'occhio che è proprio Warburg ad aver definito la sua una storia di fantasmi (per adulti), una storia che poteva essere raccontata solo per immagini, secondo lo storico dell'arte e secondo il suo discendente e biografo Ernst Gombrich:

questa filosofia warburghiana della *Mneme* sembrava giustificare la speranza che quella che egli chiamava “una storia di fantasmi per adulti” (“Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene”) potesse essere raccontata solo con immagini. Secondo questa filosofia, infatti, l'immagine ha per la mentalità collettiva la stessa funzione che svolge l’“engramma” per il sistema nervoso dell'individuo. Rappresenta una “carica di energia” che si realizza per contatto.¹⁶⁹

Ugualmente, Antonella Anedda ha scritto ormai dieci anni fa l'iconotesto *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, la cui premessa, firmata dall'autrice, conclude «Questo libro è una storia di fantasmi»¹⁷⁰. Come nella definizione dei due autori, così nell'effetto la componente iconografica delle due opere richiama il ritorno della morte, il noèma barthesiano dell'è *stato*, il fantasma, appunto, attraverso le immagini, non solo di opere d'arte, ma anche di fotogrammi, fotografie, sculture. Altrettanto, se continuiamo il confronto intertestuale, anche la città di Arles è per entrambi gli scrittori luogo della scoperta e allo stesso tempo della memoria, sede dell'introspezione psicologica di chi la *visita* – Tuena nel passato, Anedda nel presente dell'atto compositivo – e allo stesso tempo sede dell'esposizione di ciò che è da *guardare*.

¹⁶⁸ Ivi, p. 13.

¹⁶⁹ E. H. Gombrich, *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, cit., pp. 244-245.

¹⁷⁰ Antonella Anedda, *La vita dei dettagli*, Roma, Donzelli, 2009, p. XII. L'opera sarà oggetto dell'ultima analisi testuale di questo lavoro, ragione per cui non mi dilungherò in questo capitolo.

Un ulteriore punto di contatto tra i due autori è l'uso del dettaglio, nel caso di Anedda evidente già dal titolo, che mi sembra essere in entrambi i casi la strategia più diffusa nell'opera: in Tuena sarà possibile individuare varie modalità di ritaglio, il quale – lo abbiamo visto a partire da Warburg – va di pari passo con il meccanismo della ripetizione, altra strategia ampiamente frequentata dallo scrittore, secondo diverse modalità. Per esempio, lo vediamo ripetere immagini (e storie e testi) nel passaggio da un'opera a un'altra, rispettando una tendenza – warburghiana ma non solo – all'indefinitezza, all'incompiutezza. Specie nelle *Galanti*, Tuena tenta di creare un archivio visuale da esporre e allo stesso tempo persegue l'idea di una ricerca in itinere in qualche modo incompiuta. Certo, la stampa di un libro dà un aspetto conclusivo all'opera, di fatto chiudendola, ma l'autore, come altri che abbiamo già analizzato, sembra ovviare a questo *difetto* riproponendo nuove edizioni dello stesso libro o la stessa storia in altri contesti, come se non potesse mai concludersi la ricerca, come se non fosse mai sufficiente una sola esposizione della stessa storia. In *Stranieri alla terra* Tuena stesso spiega questo meccanismo:

Sa che ogni libro stampato è un'imperfetta raffigurazione del libro immaginato che trova la sua forma compiuta attraverso dolorose esclusioni ripensamenti correzioni che impietosamente ne cancellano la parte più bella più faticosa e così a volte torna a ripensare a come sarebbe potuto essere il libro che ha scritto o sarebbe meglio dire i mille e mille libri che ha immaginato di scrivere e che sono rimasti nascosti perché nel suo computer c'è una sezione intitolata "Scarti" dove alla rinfusa sono conservate queste varianti del libro non meno autentiche della cosiddetta versione finale e per certi versi persino più rappresentative del lavoro che ha svolto...¹⁷¹

Questa impossibilità, per così dire, di compimento, può essere ugualmente tangibile tramite la necessità dell'autore di riprodurre più e più volte le immagini che costellano la sua vita, anche su quello strumento sempre più usato che è il social network. Tuena, frequentatore assiduo in particolare di Facebook, continua a espandere il reticolo mediale delle sue produzioni pubblicando – per meglio dire *postando* – stralci delle sue opere, prime versioni assolutamente non definitive, documenti, immagini. Immagini che in effetti *seguono* il testo, vengono ripresentate – in numero e posizione diversa – nei vari volumi: un esempio fra tutti è la scala di Michelangelo, prima e unica immagine che si vede nella biofiction *Michelangelo e la grande ombra*, e che poi viene riproposta, insieme ad altre, nella sezione dedicata all'artista

¹⁷¹ F. Tuena, *Stranieri alla terra*, cit., p. 245.

presente nelle *Galanti*, e ancora prima in *Stranieri alla terra*. Ciò non avviene solo con la scala di Michelangelo, ma anche con la spedizione in Antartide di Scott o con la mano di Géricault: alla ripetizione delle storie si affianca, dunque, la ripetizione delle immagini.

A esse si aggiunge tuttavia una ricorrenza di temi, Tuena infatti recupera sempre nella sua mente il dato storico-artistico proveniente dal suo bagaglio di storico dell'arte e antiquario e lo riusa attraverso associazioni, che sono prima di tutto tematiche: si veda per esempio il racconto sull'isola di Citera che torna nelle fonti artistiche e prima di tutto mitologiche: «Di quadri che alludono nel titolo all'isola di Citera, luogo elettivo di amori e di innamoramenti, se ne conoscono diversi. Almeno tre ne ha dipinti Antoine Watteau»¹⁷². Il caso delle *Galanti* è emblematico perché le associazioni avvengono tramite visione e le immagini sono accostate e messe a paragone sempre attraverso lo strumento del montaggio.¹⁷³ In una crisi tra saggio artistico e saggio letterario, la citazione, testuale o visiva, diventa dunque uno strumento per l'autore per dar man forte alle sue ipotesi interpretative e allo stesso tempo per arricchire la storia di voci diverse use a raccontar la stessa storia. Tuena mostra i documenti, le carte, mostra le fotografie che scatta mentre studia oltreché le riproduzioni delle opere d'arte *che studia*. I libri, insomma, parlano davvero tra di loro, quelli di Tuena e quelli degli altri. Guardando per esempio all'immagine presente a pagina 280, riconosciamo rapidamente – e Tuena lo conferma – la fotografia di una pagina di *Vertigini* (nell'edizione Adelphi, tipograficamente inconfondibile) di Sebald, «i cui libri percorro continuamente quasi come fossi una cavia in un labirinto per sperimentarne l'orientamento e la memoria»¹⁷⁴, dice l'autore. Non soltanto la foto del libro di Sebald è visibile nel testo tramite la fotografia fatta da Tuena, innescando l'ormai consueto meccanismo metafigurativo, ma la citazione in questo caso si fa quasi accademica, a dimostrazione del fatto che Tuena è, insomma, un ricercatore quasi nel senso letterale del termine, come testimoniano i suoi testi. Tutte le sue storie, narrative, biografiche e autobiografiche, sono realizzate attraverso una ricerca pregressa e contemporanea alla stesura. Sono poi accompagnate da una pulsione filologica, da una volontà di analisi e di commento tipica di un vero cercatore di verità e di parole. Quella di Tuena sembra essere così una non-fiction che scardina il patto di finzionalità implicito con il lettore e gli dichiara: «siamo in un libro, il mio libro». Per fare solo un esempio, dopo una

¹⁷² F. Tuena, *Le galanti*, cit., p. 230.

¹⁷³ Interessante segnalare una deviazione maggiormente autobiografica in *Stranieri alla terra*, dove Tuena racconta di quando, vedendo nel catalogo di una mostra su Rothko la fotografia dell'artista da bambino in compagnia di un cucciolo di tigre, non poté fare a meno di ricordare una foto della sua infanzia. Cfr. F. Tuena, *Stranieri alla terra*, cit., pp. 277-278.

¹⁷⁴ F. Tuena, *Le galanti*, cit., p. 279.

carrellata di suggestive *ekphraseis* sulle varie occorrenze dell'isola di Citera, Tuena-autore si immette e dichiara: «Lavorando a questo capitolo m'è tornato sotto gli occhi, e come in altre circostanze di questo libro è accaduto che il testo a cui stavo lavorando venisse a contatto con brandelli del passato: un poemetto di poche pagine, battuto a macchina con la mia Lettera 32, radunato nella cartella marmorizzata, intitolato “Il nettare di Citera”»¹⁷⁵. Come succede forse in maniera analoga seppur più finzionale nelle *Variazioni Reinach*, nelle *Galanti* Tuena mette di fronte al lettore il processo di costruzione, le fasi di elaborazione di quello che poi sarà il libro completato. Il *work in progress* si trasforma quindi in una performance, vediamo i fogli e gli scartafacci, le parole stese a penna, fotografate e solo dopo *ricopiate* nel testo, il quale, dunque, come abbiamo visto varie volte (per esempio con Mari), si legge due volte nella stessa pagina.

Come abbiamo anticipato, quando la ripetizione e lo spostamento combinatorio avvengono all'interno della stessa opera, è spesso la presenza di uno o più dettagli che ci permette di distinguere la *facies* progressiva del lavoro. Nel caso di Tuena, il dettaglio può assumere l'aspetto tradizionale dell'effetto-sineddoche cometiano che abbiamo incontrato per esempio nello *Studiolo* di Agamben, dove un'immagine viene presentata e poi ritagliata e riprodotta ingrandita; oppure può essere il frutto di una nuova fotografia scattata dall'autore ma in un altro contesto. Al primo caso appartiene l'autoritratto di Sofonisba Anguissola, che occupa lo spazio di un'analisi – si direbbe di uno scritto d'arte mescolato all'autobiografia – molto approfondita, con una lunga *ekphrasis* che, appunto, ha lo scopo di guidare il lettore attraverso i vari tasselli dell'immagine prima riprodotta per intero poi tramite dettagli. La descrizione avviene nel segno di una mancata identità: ovvero Tuena, attraverso la descrizione del ritratto di Sofonisba Anguissola, come se si avvicinasse lui stesso con lo sguardo all'immagine, informa il lettore di quanto sta pian piano apprendendo lui stesso: forse quella non è Sofonisba. Prima egli racconta la presenza del quadro in casa – il narratore in questo caso è alla terza persona –, poi si sofferma sul libro che Pseudo-Sofonisba ha in mano: ci viene dunque offerta la riproduzione, nel particolare, della mano che lo tiene e delle incisioni presenti sulla copertina del volume, che destano il sospetto sull'identità della donna. La terza immagine è invece un ritaglio del volto, che mostra quanto il narratore descrive nel testo che segue:

Il quadro è allungato in basso. Gli ultimi 30 centimetri sono stati aggiunti in seguito, probabilmente per riportare le dimensioni a una certa omogeneità e per esporlo in una

¹⁷⁵ Ivi, p. 244.

quadreria assieme ad altri ritratti. Uno dei tanti di una galleria di ritratti di uguali dimensioni. Il che portava a ritenere che la signorina ingegnere fosse entrata a far parte di una famiglia numerosa e assai illustre, e fosse quello un ritratto di presentazione, offerto dalla famiglia di lei al futuro sposo e poi esposto assieme a molti altri.¹⁷⁶

Tuena cerca dunque di offrire un'interpretazione anche all'aspetto materiale del quadro, non solo al suo contenuto, dando di nuovo a sé stesso e al lettore un altro indizio per il ritrovamento dell'identità della donna. L'ultima immagine presente in questo capitolo è invece un altro ritratto, un ritratto di un'altra donna, che «delle decine di principesse osservate, quella che più le assomiglia è ritratta da Santi di Tito, algido pittore alla corte dei Medici. [...] C'è qualcosa nello sguardo di lei e nella pompa dell'abito che gliela ricorda»¹⁷⁷. Tutte queste immagini, questi desideri di riconoscimento, di ricomposizione di indizi diversi proprio come i tasselli dei puzzle di Mari, si risolvono tuttavia in una mancata agnizione, o per meglio dire nell'agnizione di una falsa corrispondenza, conclusa ancor più da quell'ipotesi dell'irrealtà:

E gli piacerebbe che la giovane del ritratto di casa, che gli tiene compagnia da quando è nato, assomigli un poco a Maria, sesta figlia di Francesco I de' Medici e di Giovanna d'Austria, o questa è solo l'ultima delle mie ipotesi, l'ultimo nome dietro cui si nasconde la bella di casa, silenziosa, irraggiungibile donna dal cuore di pietra che sempre gli si nega? Rimane quel senso di difesa, di grandi scudi che si oppongono all'approccio.¹⁷⁸

I tasselli del puzzle così portano a formulare solo delle ipotesi non verificabili, e il mistero rimane tale: «di tutti i quadri che amo, quello che mi è più vicino è quello che meno conosco, che meno sono riuscito a svelare»¹⁷⁹. Sebbene l'enigma non si risolva, il procedimento del ritaglio mi sembra che abbia molto a che fare con il metodo iconologico, per cui a partire da un indizio, in questo caso iconografico, si può tentare quantomeno di ottenere l'identità di una persona, operazione realizzata da Tuena in quasi tutte le sue opere: l'indizio, iconografico o meno, è necessario al ritrovamento dell'identità.

¹⁷⁶ Ivi, p. 203.

¹⁷⁷ Ivi, p. 205.

¹⁷⁸ Ivi, pp. 205-206.

¹⁷⁹ Ivi, p. 207.

Ma non è forse con la persona più vicina che si misurano le grandi incomprensioni; le impossibilità; la sublime incomunicabilità? Se accostassi l'orecchio alla cornice in attesa di un bisbiglio, di un sospiro che tradisse l'esistenza di quella donna, forse sentirei soltanto l'incandescente tortura del tarlo che rode il legno e scava il vuoto.



Per anni, in casa, con quella sana approssimazione della *connoisseurship* d'anteguerra, era stata considerata l'immagine veritiera, da lei stessa dipinta, di Sofonisba Anguissola (1532-1625), pittrice cremonese del XVI secolo, corrispondente di Michelangelo – da lui

198

Lei rimaneva un enigma e il quadro un mistero; la sua identità, il perché del libro, i fogli sul tavolo, il compasso; l'atteggiamento del braccio destro; e poi, certamente, l'abito, le perle, l'acconciatura, il bracciale. I tagli ricuciti malamente sulla tela. Tutti fattori che aiutavano a indirizzare le ricerche ma che, riducendo lo spettro di possibilità, creavano a loro volta altri intoppi.



Gli oggetti sul tavolo. Il libro e il suo titolo, in greco. Era stato richiesto il parere di un'esperta che alla fine, dopo un po' di perplessità, aveva detto che il libro che la ragazza teneva in mano aveva come argomento la Teoria delle ombre e aveva aggiunto: «il titolo è storpiato, l'autore però si riconosce facilmente: è Clearco». L'idea poteva essere suggestiva e la soluzione probabile, vista la presenza del compasso e le figure geometriche sul foglio. Clearco il filosofo, il matematico, il supposto autore del libello che ragiona intorno alla questione delle ombre sulla

200

Figura 31. Pagine di *Le galanti* di Filippo Tuena

Se abbiamo visto che questa ripetizione con dettaglio assomiglia a quella operata da Warburg, all'interno delle *Galanti* possiamo individuare un'altra modalità di reiterazione delle immagini, ossia quella che abbiamo già visto nell'*Autoritratto con lo studio* di Agamben, in cui l'autore riproduce la stessa opera in contesti diversi, più da vicino o da lontano, o persino su supporti differenti. Tuena prende un oggetto prima fotografato all'interno di uno spazio espositivo e lo fotografa di nuovo in un secondo momento, più da vicino, nel particolare. Facciamo l'esempio della *Venere allo specchio* (1648 ca.) di Velázquez, riprodotta prima nel suo intero, poi nel particolare, poi in un libro d'arte.



Figura 32. Immagini riprodotte in *Le galanti* di Filippo Tuena, qui montate

O del *Ritratto di Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* (1488) di Domenico Ghirlandaio (peraltro presente nella tavola 46 di *Mnemosyne*), che si vede nelle *Galanti* almeno sei volte, per intero, ma sempre in contesti diversi, in un *cabinet d'amateur*, in forma di puzzle, dietro ad altre donne ritratte stavolta in fotografia. Sono solo alcuni degli esempi che si potrebbero fare in questo volume che ospita decine e decine di fotografie. L'immagine qui manifesta la sua mutabilità in funzione della continua esposizione al contesto, al fruitore e al tempo. Lo sguardo dell'autore è «tattile»¹⁸⁰, come ha notato Donati, e lo è quasi in un senso letterale, in quanto effettivamente maneggia e manipola contesto e dinamiche di ricezione di una stessa opera d'arte solamente *ritagliandola*. Questa ripetizione con dettaglio mi sembra rispondere principalmente alla dinamica di mostrazione del progresso della ricerca. Il lettore si trova così a vedere una sorta di film in cui la stessa immagine si vede, leggermente diversa, frame dopo frame. Il fantasma della memoria¹⁸¹ sembra così apparire, come un *monstrum*, terrifico e allo stesso tempo mirabile, attraverso la carrellata di documenti e immagini che attestano una possibilità di realtà, almeno nella percezione dello sguardo, che si fa così uno sguardo-evento, cercando «di collocarsi all'interno del processo stesso della creazione per coglierne la portata»¹⁸².

Nelle *Galanti* si verifica, infine, un'ultima condizione di ripetizione con eventuale dettaglio, particolarmente rilevante per la nostra tesi perché sembra somigliare anche negli intenti alle tavole del *Bilderatlas*. C'è da precisare, naturalmente, che forma e intenzioni warburgiane hanno subito un'evoluzione nel corso della storia dell'immagine e che la *Bildervanderung*, la migrazione delle immagini, così come l'ambizione di Warburg di mostrare le sopravvivenze nella storia dell'arte restano spesso insoddisfatte in questi testi letterari. Eppure, in alcuni casi è possibile verificare una similarità nelle intenzioni: in un passo delle *Galanti*, ad esempio, l'autore si preme di raccogliere in un unico luogo – il suo testo – molte opere d'arte raffiguranti l'Ermafrodito, a voler rappresentare una *sopravvivenza*, non certo di una *Pathosformel* ma quantomeno di un soggetto, di un tema, di una figura.

¹⁸⁰ R. Donati, *Nella palpebra interna*, cit., p. 22.

¹⁸¹ Così si intitola il volume Lynne Sharon Schwartz (a cura di), *Il fantasma della memoria: conversazioni con W. G. Sebald*, prefazione all'edizione italiana di Filippo Tuena, trad. di Chiara Stangalino, Roma, Treccani, 2019.

¹⁸² R. Donati, *Nella palpebra interna*, cit., p. 19.



Figura 33. Immagini presenti in *Le galanti* di Filippo Tuena, qui montate

Un'intenzione condivisa con lo storico dell'arte tedesco potrebbe essere insomma quella di mostrare che spesso le immagini che vediamo nel presente hanno un passato e, proprio perché prelevate da archivi visuali preesistenti, possono essere esposte e possono rappresentare metapittoricamente (e nel caso degli iconotesti anche metaletterariamente) la memoria stessa. Memoria che può essere variamente autobiografica o collettiva e che spesso e volentieri è entrambe le cose:

Ho vissuto il mio stupore quando ho constatato quanto fossero distanti le due versioni: quella circostanziata che apparteneva alla realtà e quella fantastica e zeppa di errori che la mia memoria aveva modificato adattato stravolto e che apparteneva a un altro genere di verità storica, che agisce nel mondo parallelo ma altrettanto reale abitato dai miei fantasmi e dai miei rimorsi. Racconterò anche queste cose; questi inciampi e questi dolori.¹⁸³

Questa oscillazione tra verità storica e verità biografata è presente non solo nelle *Galanti*, ma anche, e forse in maniera più complessa e meno esplicita, ne *Le variazioni Reinach*, che «può esser letto contemporaneamente come un saggio documentatissimo e come un'autobiografia fantastica; anzi come un saggio documentatissimo che non si sarebbe potuto scrivere altrimenti che in forma di autobiografia fantastica – e viceversa»¹⁸⁴. In questo romanzo, che

¹⁸³ F. Tuena, *Le galanti*, cit., p. 16.

¹⁸⁴ Roberto Gerace, *L'uomo in più. Omaggio a Filippo Tuena*, in "Il primo amore", 15 novembre 2015.

racconta la storia di uno scrittore che si mette alla ricerca di un musicista scomparso, molte sono le immagini, e si tratta soprattutto di riproduzioni di documenti (lettere, carte di identità, documenti ufficiali). Si è parlato a lungo della presenza dell'elemento documentario nella forma-romanzo, in particolare negli ultimi anni ove questa tendenza si è fatta sempre più evidente. Donnarumma in *Ipermodernità*, dice: «Parlare di documenti vuol dire da subito allontanare lo spettro di un accesso immediato alla realtà: il documento è un atto scritto, sottoposto a una validazione pubblica, in cui chi scrive si assume una duplice responsabilità di fronte alla cosa e di fronte a coloro cui si rivolge»¹⁸⁵. Le narrazioni documentarie naturalmente si inscrivono in una volontà sempre più netta di ibridazione e di emancipazione dalla forma romanzesca tradizionale; molto interessante è al contempo l'ipotesi di Filippo Pennacchio, che nel saggio-cantiere dal titolo suggestivo *Racconto come montaggio?*, prendendo in esame un corpus contemporaneo, sostiene che la presenza dei documenti potrebbe avere la funzione «per quanto paradossale, di *falsificare* il racconto»¹⁸⁶, piuttosto che il contrario. Il che mi sembra vero, per esempio, nel caso già incontrato di Sebald, dove tutti gli iconotesti sono costruiti con immagini d'archivio, ovvero reali, associate a un testo di finzione, il quale compromette, in quella circostanza, la veridicità delle immagini stesse. L'ipotesi di Pennacchio può inoltre essere attribuita all'opera biofanzionale di Orecchio *Città distrutte*, dove il documento riprodotto crea una sorta di effetto straniante e demistificante rispetto alle storie raccontate, di per sé dichiaratamente *infedeli*, come recita il sottotitolo dell'opera. Al contrario, Tuena nelle *Variazioni Reinach*, come in altri suoi testi, si prefigge di scrivere una storia vera, ma è lo stile, è la scrittura, è la vita dello scrittore a rendere l'opera un'opera di finzione, non le immagini. Lo ammette lo stesso autore che durante un'intervista dice: «Certamente l'insegnamento di Sebald mi è servito anche se ha dichiarato che in qualche caso ha dovuto camuffare l'immagine fotografica per adattarla al testo. Questo non l'ho mai fatto»¹⁸⁷.

Concludiamo con un ultimo esempio, stavolta tutto visivo. In *Stranieri alla terra* le alette della seconda e della terza di copertina nascondono due immagini, a colori a differenza di quelle

¹⁸⁵ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il mulino, 2014, p. 121. Cfr. Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando (a cura di), *Finzione e documento nel romanzo*, Trento, Università degli studi di Trento, 2008; Maurizio Ferraris, *Documentalità: perché è necessario lasciar tracce*, Roma, Laterza, 2009. Lo abbiamo già visto anche con Tirinanzi, cfr. *infra*, 3.2.

¹⁸⁶ F. Pennacchio, *Racconto come montaggio? Ibridazioni discorsive e sconfinamenti medialità nella narrativa italiana contemporanea*, cit., p. 147.

¹⁸⁷ Giacomo Raccis, Intervista a Filippo Tuena per la rubrica "Fuori dagli schemi" della rivista "La Balena Bianca", 16 novembre 2020, <https://www.labalenabianca.com/2020/11/16/fuori-dagli-schemi-filippo-tuena/>. Su *Le Variazioni Reinach* e su *Ultimo parallelo*, e in particolare sul rapporto tra fotografia e memoria, cfr. Giuseppe Carrara, «Fotografia e straniamento: i romanzi storici di Filippo Tuena», *Lea*, 9, 2020, pp. 139-149.

contenute all'interno del volume: da una parte abbiamo sette immagini posizionate proprio come in una tavola warburghiana, ognuna delle quali corrisponde, come capirà il lettore una volta letto il romanzo, a un capitolo del libro e a una storia di vita diversa. Dall'altra parte vedremo un autoscatto di Tuena, che sancisce in qualche modo il suo ingresso nel libro, se non fosse che già nell'ultimo capitolo del volume l'autore prende la parola in quanto tale, scardinando il suddetto patto con il lettore. Questa alternanza tra ritratti degli altri e autoritratto di sé sembra essere una tendenza delle narrazioni contemporanee, che a questa strategia aggiungono l'utilizzo della doppia esposizione, in questo caso del doppio ritratto, quello verbale – la biografia – e quello visuale – il ritratto figurativo, appunto. Lo abbiamo visto con Pincio, con Mari, con Agamben e lo vediamo stavolta anche con Tuena, che costruisce il proprio sé attraverso la ricerca dei documenti e della storia del passato – che sia la microstoria dei Reinach o la storia dell'arte intera – e poi cerca di metterli in ordine, disponendoli nel recinto della pagina, come sulla tavola di *Mnemosyne*.

Capitolo 10. Tra storia dell'arte, vita e verità

10.1. Emanuele Trevi e il ritratto artistico-letterario

Passando in rassegna gli iconotesti metafigurativi, abbiamo visto che la storia dell'arte e in alcuni casi l'arte contemporanea hanno un peso decisamente rilevante nella composizione delle opere letterarie. Se le immagini, anche qualora non esposte, possono essere portatrici di senso in conflitto con le immagini invece presenti (si pensi a *Nel museo di Reims*), anche in testi il cui tema non sia propriamente artistico la presenza delle opere d'arte è tangibile e significativa (si pensi al caso di *Asterusher* o *Autoritratto nello studio*). Nella ricerca e nella selezione dei testi contenenti opere d'arte l'elemento di maggiore difficoltà è stato forse quello di una suddivisione per generi che fosse il più possibile aderente al singolo testo. Si è rivelato spesso problematico, infatti, attribuire a un'opera un'unica categoria testuale, o un unico genere, quale *autofiction*, *biofiction*, saggio, e così via. Come i casi precedenti, anche l'opera di Emanuele Trevi, principalmente incentrata sulle vite di persone e personaggi che lo circondano (basti pensare a *Due vite* con cui Trevi si è aggiudicato l'ultimo premio Strega), non può essere considerata esclusivamente biofinzionale in quanto è presente una forte componente più critico-saggistica. Lo dimostra *Sogni e favole* (2018) che, sebbene sia chiamato *romanzo* nel sottotitolo, si rivela un interessante *mélange* tra un saggio critico e una biografia (o un insieme di biografie). Così Simonetti:

Trevi sa muoversi come nessuno in quella regione narrativa che insistiamo a circoscrivere con le stanche etichette di *non-fiction novel*, saggio autobiografico, iconotesto (come di consueto alle parole si alternano foto, dipinti, stampe, copertine di riviste e volumi altrui, schizzi estemporanei). I letterati più eleganti e signorili, leggiamo a un certo punto di *Sogni e favole*, non cambiano mai genere, tantomeno a una certa età: ciò che ritorna una volta per sempre, in questo nuovo libro di Trevi, è il suo modo di intendere il *biographical essay*: riflessione saggistica e cavalcata narrativa, con tanto di immagini e appendici: tutto purché *non* sia convenzionalmente romanzo.¹⁸⁸

Alla componente critica si associa quella biografica, dunque, e allo stesso tempo quella romanzesca del *Bildungsroman* fa capolino nelle parole cariche della soggettività di Trevi, il

¹⁸⁸ Gianluigi Simonetti, recensione a *Sogni e favole* del 4 febbraio 2019 in “Minima et moralia”: <https://www.minimaetmoralia.it/wp/approfondimenti/sogni-favole-emanuele-trevi/>

quale riflette sul passato e sull'esistenza (la propria e quella di tutti) attraverso l'incontro con l'Altro. Non solo il contenuto è poligenetico, ma anche il materiale di cui è composto il libro stesso è piuttosto eterogeneo: testi, immagini, appendici, note che rinviano a una bibliografia, creando dunque un cortocircuito ermeneutico alla stregua delle *Galanti* e del *Dono di saper vivere*. Si tratta di romanzi o di saggi? Il materiale, la forma, così come il contenuto, sono composti da elementi talmente distanti tra loro da costituire una collezione-bazar, come ha già notato Beatrice Manetti in una recensione per l'Indice dei Libri del Mese. Se per Celati la storia collettiva è un bazar archeologico,

Per Emanuele Trevi *anche la storia individuale è un magazzino di reperti irriducibili al pensiero sistematico*, quindi alla narrazione romanzesca. Basta allontanarsi da sé stessi di una manciata di anni per trovarsi a gettare sul proprio passato lo sguardo che si dedicherebbe a una tavoletta babilonese oppure, che è lo stesso, quello di un sonnambulo. [...] Trevi allestisce la sua collezione di reperti di un'epoca prossima nel tempo e perduta alle sue motivazioni originarie – gli anni in cui c'erano ancora i cineclub; gli anni nei quali una popolazione variegata di esteti, ossessi e dropout trascorreva intere giornate a mollo nella lentezza oggi inimmaginabile dei film di Angelopoulos e Tarkovskij; gli anni in cui c'erano ancora gli artisti, che a differenza delle celebrità (o meglio, delle *celebrities*) non erano tali in virtù di una fama misurata in *followers* ma in quanto portatori di un destino.¹⁸⁹

Il racconto di Trevi si basa sull'interpretazione di un sonetto di Metastasio, *Sogni, e favole io fingo*, e prende le fila dall'opera del poeta per raccontare le vite di altri, attraverso un percorso, stavolta reale, per le strade di Roma, che compongono a loro volta la geografia di un altro romanzo, *Senza verso* (in cui una mappa iniziale, peraltro, rende l'opera un iconotesto). In *Sogni e favole* Trevi ripercorre tre vite, quella del fotografo statunitense Arturo Patten, amico di Trevi morto suicida ad Agrigento nel 1999 dopo aver scoperto di essere malato di AIDS, del critico Cesare Garboli e della poetessa Amelia Rosselli, che Trevi conosce tramite il fotografo. Le biografie, o per meglio dire i ritratti, si intrecciano tra di loro in un montaggio che si evince sin dall'inizio dal paratesto. Dopo una foto di Giosetta Fioroni del 1993 in copertina, le ben tre citazioni in epigrafe, montate insieme, appunto, già danno una cifra di quanto potremmo incontrare nel libro: la questione della visione, dell'immagine, dell'apparenza, a significare che la vita è sogno, o favola, è dunque fabulazione, illusione. In particolare, le prime due:

¹⁸⁹ Lettura di Beatrice Manetti del 1° aprile 2019 sull'«Indice dei Libri del Mese»: <https://www.lindiceonline.com/lettura/emanuele-trevi-sogni-favole/>, eccezion fatta per le parole inglesi i corsivi sono miei.

Non è già abbastanza portare questa immagine di cui ci ha rivestito la natura? Bisognerà anche permettere che di questa immagine rimanga un'altra immagine, più duratura della prima, quasi si trattasse di una cosa degna di essere vista?

PORFIRIO, *Vita di Plotino*

...quello che chiamiamo unità di un volto: l'uniforme distribuzione della vivacità dei tratti, la sensazione del loro cooperare, il loro condizionamento reciproco, rivela o è prodotto dal fatto che la loro unione esprime un'anima.

GEORG SIMMEL, *Il problema del ritratto*

È però il primo testo che appare dopo l'epigrafe che in qualche modo incornicia l'opera e dà i primi indizi per la sua interpretazione. La pagina che precede il primo capitolo, pur se nella soglia, è chiaramente parte integrante del testo, se non addirittura motore narrativo, e recita:

Scrivendo l'autore in Vienna l'anno 1733 la sua Olimpiade, si sentì commosso fino alle lagrime nell'esprimere la divisione di due teneri amici; e meravigliandosi che un falso, e da lui inventato disastro potesse cagionargli una vera passione, si fece a riflettere quanto poco ragionevole e solido fondamento possano aver le altre, che soglion frequentemente agitarci nel corso di nostra vita.

Sogni, e favole io fingo; e pure in carte
mentre favole, e sogni orno, e disegno,
in lor, folle ch'io son, prendo tal parte,
che del mal che inventai piango, e mi sdegno.

Ma forse, allor che non m'inganna l'arte,
più saggio io sono? È l'agitato ingegno
forse allor più tranquillo? O forse parte
da più salda cagion l'amor, lo sdegno?

Ah che non sol quelle, ch'io canto, o scrivo,
favole son; ma quanto temo, o spero,
tutto è menzogna, e delirando io vivo!

Sogno della mia vita è il corso intero.
Deh tu, Signor, quando a destarmi arrivo,
fa' che trovi riposo in sen del vero.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Emanuele Trevi, *Sogni e favole: un apprendistato*, Milano, Ponte alle Grazie, 2018, p. 9.

Il sonetto apre alla storia e allo stesso tempo la costella tramite le molteplici ripetizioni, e si potrebbe dire persino che quasi la chiude, in quanto essa appare nel penultimo punto dell'appendice, "Un'interpretazione del sonetto di Metastasio". Il sonetto viene infatti frammentato e ripetuto, nelle sue componenti, diverse volte nel libro, con l'intento di simulare il lavoro, in questo caso critico, dell'autore, che rilegge, separa i singoli versi e ne fa l'esegesi. Così avviene quando viene ripetuta solo la prima quartina, poi solo un verso, poi il testo viene scomposto proprio con la volontà di discernere e interpretare. Trevi sembra focalizzarsi su determinati versi, tra cui «del mal che inventai, piango, e mi sdegno», ripetuto a più riprese e analizzato in analogia con *Autopsicografia* di Fernando Pessoa, anch'esso citato, parafrasato, interpretato. Ciò si verifica anche altrove, il testo del sonetto di Metastasio si ripete davvero molte volte e l'interpretazione di esso si alterna alla storia delle tre vite con una continua moltiplicazione di piani. Il finale del sonetto, in particolare, è incriminato in quanto rappresenterebbe una presa di coscienza da parte del Metastasio sul fatto che il poeta è, per sua natura, fingitore:

Comunque, visto che la prudenza non è mai troppa, nella copia del sonetto spedita alla Romanina c'è anche un verso alternativo a quello incriminato:

Tutto è menzogna, e delirando io vivo!

può diventare

Seguendo l'ombra, in cui r avvolto io vivo

– molto più fiacco e convenzionale e quasi privo di significato. Alla fine, però, quella via d'uscita viene tralasciata. Tanto varrebbe distruggere tutti gli altri versi. Metastasio è un artista troppo consumato per non saperlo. Correggere quell'intuizione – *tutto è menzogna* – sarebbe come immaginare un corpo solido privato del suo baricentro. Come far finta di non aver visto ciò che si è appena visto. Come pretendere di restare sospesi in aria, privi di peso, mentre la forza di gravitazione della verità ci ha già afferrato con i suoi artigli e ci trascina giù. Tutto è menzogna.¹⁹¹

La dissezione del sonetto sembrerebbe dunque fatta appositamente per mostrarne le debolezze ermeneutiche giunte fino a noi, proprio a partire da quell'ultimo verso che sparglia le carte, sostanzialmente affermando l'opposto di quanto abbiamo pensato finora. E allora è in quel verso *nuovo* che si staglia il riconoscimento di una illusione, che la finzione è svelata e

¹⁹¹ Ivi, pp. 104-105.

dunque *tutto è menzogna*. Solo la letteratura sembra poter dare conforto a coloro che vi cercano rifugio, pur dichiarando tramite sé stessa che si tratta di una illusione, che nulla può essere ricondotto alla realtà. Trevi in questo libro discute sin dall'inizio quello che è e può essere considerato come finto, non falso ma finto. È solo con la letteratura che l'artificio – in un procedimento quasi manganelliano – mostra la sua verità in contrasto con la realtà. La presenza di riproduzioni di opere d'arte in questo senso mi sembra un elemento emblematico dell'illusione della vita contro «l'imprudente verità dell'arte» che appare in quarta di copertina. In una modalità certo diversa da quella delle *Galanti*, anche *Sogni e favole* presenta le immagini in una forma-illustrazione, senza che quindi queste ultime si distanzino dal testo straniando il lettore. Esse, anzi, collaborano alla costruzione di un *pluri-ritratto*, fatto, come abbiamo già detto, di una serie di frammenti e di una serie di immagini anche mentali, letterarie, in ultima istanza visive. Queste ultime sono di diversa natura, anche se è possibile notare una preponderanza di opere d'arte, molto legate a Roma, come ad esempio l'acquarello della vecchia via dei Cappellari di Franz del 1890, parte della serie “Roma Sparita” creata tra il 1878 e il 1896, o il ritratto di Metastasio di dubbia attribuzione,¹⁹² o altri che vedremo più approfonditamente a breve. Se il ritratto pittorico di Metastasio è riprodotto nel testo, della sua statua, invece, Trevi ci dà solo una *ekphrasis*, che ancora una volta gli serve da aggancio per una riflessione sul rapporto tra memoria e vita:

La statua di Metastasio, sul suo piedistallo, ha l'aria di vegliare sulla fila di taxi ai suoi piedi. Protetta dai rami di una frondosa paulonia, un po' scurita dalle esalazioni del traffico, non è né brutta né bella, come si addice a una statua di fine Ottocento dedicata dal Comune di Roma a un suo cittadino illustre: lo pseudonimo vivente, il trapassante. Tutti questi monumenti, nati per conservare una forma elementare di memoria collettiva, finiscono rapidamente per incarnare l'esatto contrario, sono immagini eloquenti della dimenticanza, puri ingombri che non suscitano nessuna curiosità, chi mai si sognerebbe di verificare chi è quell'uomo in marsina, con lo scarpino elegante che sporge dall'orlo del piedistallo, un manoscritto in una mano e la penna d'oca nell'altra. Su un colonnino, al suo fianco, stanno impilate molte altre carte, libri, scartafacci di varia misura, in maniera da dare l'impressione di una grande fertilità, ma anche di un equilibrio molto precario. Lo scultore ha finito per conferire al poeta un'espressione talmente vacua, talmente anonima, che anche i piccioni appollaiati sulle sue spalle o tra le sue gambe sembrano dotati di una maggiore vivacità di spirito.¹⁹³

¹⁹² Cfr. *ivi*, pp. 95 sgg.

¹⁹³ *Ivi*, pp. 47-48.

Le immagini che popolano Roma, realizzate con l'intenzione di conservare la memoria degli antichi fasti e far conoscere ai nuovi cittadini le tracce del passato, sembrano rappresentare invece, dice Trevi, la rovina, l'oblio: con l'intento di essere opere in un museo a cielo aperto, risultano al contrario oggetti dimenticati in un bazar. Allo stesso modo, la letteratura e il sapere sono ugualmente indice di accumulo di qualcosa che, con un eccessivo sovraccarico, potrebbe farsi polvere. Così come quel verso *Tutto è menzogna*, d'altra parte, ha fatto crollare le certezze del lettore circa le dichiarazioni poetiche del Metastasio.

La statua del Metastasio non è però l'unica opera a cui Trevi dedica un'*ekphrasis*. Come se stessimo seguendo l'autore e il suo amico Arturo nella *promenade* romana, se poco fa eravamo nella piazza della Chiesa Nuova dove si trova la statua del Metastasio, ora entriamo, con loro, all'interno della Chiesa. Si vedrà la Madonna di Rubens, dietro la quale si nasconde un'altra opera, stavolta medioevale, che si trova dietro la prima opera, nascosta. Ora è possibile vederla, ci racconta Trevi, attraverso un telecomando che fa calare la Madonna della Vallicella e svela quella medioevale. Entrambe sono oggetto di una *ekphrasis* comparata da parte dell'autore-narratore, che non si esime dal dare una interpretazione iconografica:

La Madonna di Rubens è una ragazza florida, attraente, dotata di un'innata eleganza. Con una mano stringe a sé il figlio per proteggerlo e con l'altra sembra indicarlo con la discrezione di una dama d'alto rango alla quale si addice un contegno impeccabile anche quando manifesta un legittimo orgoglio materno. Rubens riproduce esattamente lo schema figurativo e le proporzioni del vecchio affresco sottostante, ma lo svuota di tutti i significati, che per secoli avevano reso quell'immagine naturale – nient'altro che una madre che tiene in braccio un bambino – un veicolo potente di significati mistici assoluti, originari. Non era stato forse san Luca, l'apostolo pittore, che secondo una tradizione anche lei molto antica, aveva inventato quell'icona così venerabile, eseguendone il prototipo? La Vergine Odigitria: colei che indica la strada.¹⁹⁴

Anche in questo caso l'*ekphrasis*, pur bellissima e decisamente suggestiva, serve da aggancio a un aneddoto autobiografico, che arriva appena dopo e riguarda sempre Arturo: «L'ultima volta che ho visto il prodigio, l'ovale di rame dipinto da Rubens che scivola via scoprendo l'affresco medievale, è stato alla fine del funerale di Arturo, una mattina tiepida e soleggiata del marzo del 1999»¹⁹⁵. Allo stesso tempo, il percorso all'interno della Chiesa compiuto da

¹⁹⁴ Ivi, p. 55.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

Trevi assomiglia a quello del nostro sguardo sulle due opere, proprio nel rispetto della visualizzazione del testo definita da Cometa:

Ci pregò di fare silenzio e ci indicò la Madonna di Rubens alle sue spalle, come fosse un prestigiatore pronto ad eseguire il pezzo forte del suo spettacolo. Poi, premendo il tasto di un telecomando, azionò il delicato meccanismo segreto, e l'ovale di rame iniziò lentamente a scendere in basso, scoprendo l'antica immagine. Quella che apparve in quel momento non era semplicemente la versione più antica di uno stesso tema del repertorio figurativo cristiano. Le due opere, quella che si era eclissata come un astro sceso sotto la linea dell'orizzonte e quella che ora appariva, appartenevano a due ordini diversi della realtà.¹⁹⁶

Nella facciata destra del libro, ovvero a pagina 59, effettivamente, la prima immagine che incontriamo è quella dell'affresco del Trecento. Come il prete durante il funerale di Arturo, così il testo ci *mostra* l'opera. Solo in un secondo momento, spostando lo sguardo verso il basso vediamo l'altra Madonna e abbiamo l'impressione che ci siano state davvero svelate una dietro l'altra, che la Madonna di Rubens sia *scesa* per farle posto.



¹⁹⁶ Ivi, pp. 57-58.



Figure 34-35. *Madonna medioevale e Madonna della Vallicella di Rubens riprodotte in Sogni e favole di Emanuele Trevi*

Abbiamo quasi l'impressione di aver solo perso di vista il movimento ma che quell'ovale fosse lì un attimo prima, come se avessimo di fronte non una riproduzione fotografica ma un fotogramma, quasi in movimento. È l'*ekphrasis* didascalica che ci porta inevitabilmente a soffermarci sull'affresco svelato. E allo stesso tempo Trevi, da critico letterario quale è, trasforma a tratti questo romanzo-biografia in un lungo scritto d'arte, mantenendo il piacere della digressione e la proiezione autobiografica nell'opera, mentre inserisce integrazioni ermeneutiche degne della saggistica longhiana:

Non era una questione di stile, il confronto non suggeriva di apprezzare l'una o l'altra. Dal punto di vista dell'«arte» non c'è partita, quella di Rubens è un'opera perfetta, delicata, armoniosa. L'anonimo pittore medievale, invece, era rozzo e ingenuo, procedeva per convenzioni. Ma con tutta la sua spigolosa mediocrità – forse proprio grazie a quella – era figlio di una civiltà in cui l'immagine non era ancora, come per noi, solo un sostituto, un equivalente, un'evocazione, una copia di una certa cosa. Era tutte queste cose ordinarie, ovviamente, ma era anche una presenza reale, e proprio in questo consiste la sua natura miracolosa – la sua capacità, all'occorrenza, di sanguinare, o di parlare, di proteggere da una sciagura, di porre riparo a un'ingiustizia.¹⁹⁷

È però nell'appendice, mi pare, che Trevi trae un'interpretazione per così dire iconologica – quindi non tanto warburghiana quanto panofskiana – dell'opera. Con opera qui intendo,

¹⁹⁷ Ivi, p. 58.

tuttavia, non la Madonna della Vallicella di Rubens o la Madonna medioevale, bensì il marchingeo che permette di mostrarle entrambe, non in concomitanza ma quantomeno una appena dopo l'altra:

il marchingeo della Chiesa Nuova è una specie di macchina del tempo: permette di retrocedere istantaneamente lungo i secoli della storia dell'arte e di toccare con mano una metamorfosi irreversibile. Quella dipinta nel 1609 dal giovane Rubens è una splendida immagine profana: l'argomento religioso vi è sovrapposto in maniera del tutto convenzionale, così come si può travestire una bambola tipo Barbie da tennista, o da campeggiatrice, o da reginetta di un concorso di bellezza. Se le autorità religiose della Controriforma erano così scrupolose in fatto di simboli e così attente a cosa combinavano i pittori, è proprio perché la pittura, ormai, contenta di *rappresentare* una realtà, era una pratica del tutto secolarizzata. Bisognava rivestirla di contenuti adatti. Quando l'immagine di Rubens si eclissa per fare spazio al dipinto trecentesco, incomparabilmente più scadente sul piano del valore estetico, noi possiamo vedere effettivamente una traccia concreta di un'altra concezione. Una traccia ormai debolissima, suggerita solo dal contrasto con Rubens, eppure evidente.¹⁹⁸

Se abbiamo visto che i soggetti sacri o allegorici, quando riprodotti nei *cabinets d'amateur*, diventano solo rappresentazioni di un possesso da parte del collezionista, cambiando di conseguenza la ricezione degli stessi, in questo caso, ci dice Trevi, la ricezione del soggetto religioso avviene *a priori*, ovvero arriva direttamente da parte dell'artista, che lo secolarizza: il soggetto religioso ora non è più sacro. È come se il pittore percepisse l'opera in maniera diversa prima ancora di portarla a compimento. Credo che Trevi presenti quest'opera-doppia proprio per mostrare il marchingeo che rappresenta l'alternanza tra sacro e profano, e allo stesso tempo una persistenza di forme. Ossia, il soggetto, qui, è chiaramente lo stesso (la Madonna col bambino), eppure l'intento è talmente diverso che va a intaccare ineludibilmente la forma, in una mancata *Nachleben*.

Come abbiamo visto in altri casi, alle immagini concretamente riprodotte si affiancano spesso le immagini solamente evocate, in un'alternanza tra singola e doppia esposizione particolarmente suggestiva. Tra mostrazione e occultamento, Trevi ad esempio *nasconde* la *Maestà* di Cimabue conservata al Louvre, raccontando però di averla a lungo contemplata: «Di fronte a noi, solenne e imperturbabile come una montagna mai calcata da piedi umani, la *Maestà* di Cimabue provocava la strana illusione che in tutto il Louvre ci fossimo solo io e Arturo, e quello che vedevamo fosse un privilegio speciale, un favore che veniva accordato

¹⁹⁸ Ivi, p. 204.

una sola volta nella vita»¹⁹⁹. L'ineffabile e allo stesso tempo il privilegio meritano di esser rispettati e garantiti, e dunque solo Arturo ed Emanuele, mentre noi leggiamo, hanno la possibilità di vedere. Tanto che l'aneddoto prosegue con la descrizione del fotografo che indica a Trevi di guardare la mano di Gesù Bambino nella *Maestà*: se stesso guardando/leggendo uno degli iconotesti che abbiamo visto precedentemente ci aspetteremmo un dettaglio, un ritaglio riprodotto. Trevi sembra invece voler mantenere il patto con il privilegio assunto tramite la visione *in praesentia* dell'opera: nessuno dei lettori può accedere a quella visione, né una riproduzione dell'opera potrà essere una sostituzione sufficiente.

Le immagini, lo abbiamo detto, non sono però solo di natura religiosa, anzi, ci sono vari ritratti che destano la nostra attenzione: da una parte Trevi compone diversi ritratti di persone a lui note, dall'altra descrive ritratti figurativi realizzati da altri. Trevi, a cavallo «tra autoritratto dell'artista da giovane e profilo di un maestro maturo»²⁰⁰, sostiene metaletterariamente:

[...] io credo, che il ritratto, tra tutte le arti umane, ancora più della musica, è la più filosofica, ovvero la più ostinata nella ricerca della verità. Ma quella del ritratto è una filosofia zoppa, che procede a tentoni, priva delle stampelle dell'universale. È un pensiero in agguato, che attende l'occasione buona nelle circostanze più avverse. Allo scoraggiante sorriso leonardesco delle apparenze, oppone l'estrema e disperata risorsa dell'intuito. Ho sempre pensato alla decisione di Arturo di consacrarsi integralmente al ritratto fotografico, a scapito di tutte le sue altre aspirazioni, come a una forma di conversione.²⁰¹

Così, dopo il ritratto di Metastasio, cui l'attribuzione incerta già apre all'impossibilità dello svelamento, ecco la riproduzione del *Ritratto di un musicista* (1518-1519) di Pontormo, che Trevi definisce una delle opere che Arturo guardava di più. Attraverso l'*ekphrasis* di quest'ultima Trevi descrive cos'è la forma-ritratto per Arturo (fotografo-ritrattista di mestiere) e realizza a sua volta un suo ritratto. Ritratto e ritraente si equivalgono, e così Trevi continua nella serie di vite: descrive e riproduce l'immagine di Giovanni Forti che ad Arturo assomiglia (e solo di Forti, ammalato di AIDS, Trevi riesce a descrivere il ritratto)²⁰², e di

¹⁹⁹ Ivi, p. 197.

²⁰⁰ Gianluigi Simonetti, recensione del 4 febbraio 2019 a *Sogni e favole*, cit.

²⁰¹ E. Trevi, *Sogni e favole*, cit., p. 76.

²⁰² «Le stesse cose che avevo visto io sui lineamenti del mio amico erano evidenti nel ritratto indimenticabile che Marco Delogu aveva fatto di Giovanni Forti per la copertina dell'Espresso del 9 febbraio 1992. [...] Un

Amelia Rosselli, stavolta da Arturo fotografata. Quest'ultimo ritratto è peraltro riprodotto all'inizio di un capitolo composto da frammenti, che vanno a costituire una sorta di dichiarazione di poetica dell'autore, proprio in merito al genere figurativo. Ne cito alcuni:

Prima o poi, più prima che poi, la storia di un ritratto diventa una storia di spettri. L'immagine che rimane è una casa in cui non vive più nessuno. È così che guardiamo il musicista di Pontormo o il ritratto di Amelia Rosselli di Arturo. Di ogni casa vuota, noi possiamo solo dire che qualcosa, lì dentro, è accaduto. [...]

Mi viene in mente l'inizio di un libro di Annie Ernaux: tutte le immagini scompariranno. Non le immagini in sé, è ovvio, quelle possono sempre sopravvivere da qualche parte come un coltello di selce o una punta di freccia nel fondo di una caverna, che importa. Annie Ernaux vuole dire che tutto quello che vediamo in un'immagine scomparirà con noi, senza rimedio, nessuno ci vedrà mai più le stesse cose.

[...] questo è esattamente il lavoro del ritratto: ricondurre i lineamenti, lungo una strada fatta di luci e ombre, alla loro identità essenziale, sanare la lacerazione del dissimile. Tutti i volti di Arturo mi fanno pensare a frammenti di ceramica ricomposti con infinita pazienza da un archeologo così abile da cancellare totalmente le linee di sutura.²⁰³

L'operazione del ritratto sembra dunque quella di comporre le assenze, di costruire un presente a partire dalle rovine, un uomo dai fantasmi. E così non sembra casuale la bellissima fotografia di una poltrona, che nel suo stagliarsi così in primo piano quasi impone la sua presenza in quanto non-umano, quasi si rende umana in quanto metonimia di un concetto, il tempo. Così la casa di Garboli in cui essa si trova è scandita dal tempo, non quello oggettivo, non quello filosofico, ma «quello che di solito viene confinato nelle soffitte, nelle cantine, nei sottoscala». La casa trasforma sé stessa in rovina:

Era [...] una casa che si era trasformata da cima a fondo [...] nella sua soffitta. Il logorarsi delle cose, in fondo così simile al logorarsi umano, non era nascosto e rimediato come una vergogna. Se il tessuto di una poltrona aveva continuato a scolorirsi ogni giorno a causa della luce del sole, non c'era nessun motivo per intervenire; se il vetro di una finestra si incrinava dividendosi in due parti disuguali, non per questo gli era impedito di svolgere le sue delicate mansioni di intermediario tra l'interno e l'esterno.

lievissimo sorriso accompagna la fissità dello sguardo nell'obiettivo animando impercettibilmente gli altri tratti del volto coronati dalle orecchie sporgenti, di un rosa quasi diafano. [...] La fotografia di Marco Delogu mi fa pensare non tanto alla visione frontale tipica del ritratto, ma a qualcuno che si volta indietro per l'ultima volta, salito a cavalcioni fino alla sommità di un muro – il muro che separa il visibile dall'invisibile – prima di calarsi dall'altra parte. Riprodotto in migliaia di copie, quell'immagine così eloquente, così satura di caducità e umanità, ha rappresentato per moltissime persone un accesso immediato, intuitivo alla verità della malattia nel suo strato più intimo e vero, là dove effettivamente impariamo qualcosa della vita e del suo contrario, un piede che scende nella fossa senza mai toccare il fondo, l'altro ancora imbiancato dalla polvere del mondo» (E. Trevi, *Sogni e favole*, cit., p. 160, l'immagine a cui si riferisce il narratore è invece a pagina 150).

²⁰³ Ivi, pp. 165-167. Ma non sono gli unici luoghi in cui il ritratto è presente. Si vedano le pagine dedicate al libro intitolato *Portraits/Ritratti* (Actes Sud, 1994), pp. 85 sgg.

Tutto ciò che era in quella casa [...] esprimeva il senso di una profonda, senescente dignità, di una bellezza parlata e odorosa di fato.²⁰⁴

Come per la produzione di Pincio, questo romanzo non richiama, a dire il vero, temi warburghiani, sebbene le forme abbiano qualcosa in comune con l'atlante delle immagini. Eppure, mi sembra di poter dire che dietro questa volontà di ricostruire la verità tramite l'opera d'arte si celi qualcosa di simile alla ricerca autobiografica che abbiamo visto in Warburg, quella ricostruzione fatta tramite il recupero dei frammenti, dei lineamenti che compongono un volto, e allo stesso tempo innescata dal risveglio degli spettri. Trevi raccoglie e studia i suoi reperti, cerca di creare un ordine composito dal bazar ma, come dicevamo con Manetti, non sembra riuscire a darvi una forma sistematica. Eppure, proprio nell'analisi del *micro*, del verso, della parola, del sintagma metastasiano, sembra svelarsi una *macro*-verità, quella che forse dà ordine al caos: *tutto è menzogna*.

10.2. Antonella Anedda e lo "sguardo come coltello"

Un'altra scrittrice che ha sempre mantenuto forti contatti con la pittura e con l'arte visuale è Antonella Anedda, all'oggi una delle voci poetiche più riconosciute in Italia, che però vanta una lunga formazione storico-artistica. Come è stato già variamente notato, ciò ha fortemente influenzato la sua produzione letteraria, dal primo componimento presente in *Il catalogo della gioia* (2003) dal titolo *Adorare (le immagini)*, ad alcuni brani di *Residenze invernali* (1992), fino alla raccolta poetica suggestiva già nel titolo *La luce delle cose: immagini e parole nella notte* (2000).²⁰⁵ *La vita dei dettagli* di Antonella Anedda, pubblicato per Donzelli nel 2009, è forse il volume che maggiormente si iscrive nel binomio *ekphrasis*/iconotesto che abbiamo fin qui tentato di determinare, pur mantenendo una forte componente di originalità data dalla natura della

²⁰⁴ Ivi, p. 132. Cfr. G. Carrara, *Storie a vista*, cit., pp. 326-327.

²⁰⁵ Si veda in merito Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti: l'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, in particolare il cap. 7 dedicato ai rapporti della poetessa con la cultura visuale, qui riportato: <https://antinomie.it/index.php/2020/07/28/antonella-anedda-mondi-senza-vento/>). Cfr. Alberto Casadei, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dall'opera di Antonella Anedda)*, in *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 119-134, che affronta la questione in molte opere, avvicinando la propria idea critica a quella del *pictorialism* proposta da James Heffernan in *Museum of words* (cfr. *infra*, 1.2.). Si veda anche il numero 5 della rivista *Arabeschi*, che contiene una serie di interventi in merito alla poetessa. Un saggio particolarmente interessante, perché prende in esame l'opera poetico-pittoricistica di Anedda dalla prospettiva dei *cognitive studies*, è Eloisa Morra, «Scomporre quadri, immaginare mondi»: dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda», *Italianistica: rivista di letteratura italiana*: XL, 3, 2011. Alla *Vita dei dettagli* ha dedicato un paragrafo anche G. Carrara, *Storie a vista*, cit., pp. 248-254.

scrittura, ancora dichiaratamente poetica (seppur in prosa). Il volume si divide in cinque parti che, pur ibride, conservano una loro peculiare continuità. La prima si chiama *Ritagliare* ed è, insieme all'ultima, quella più iconotestuale e forse la più vicina all'ipotesi che stiamo presentando. Si tratta di 32 brani che descrivono 32 dettagli riprodotti nel testo, di opere d'arte, fotografie, fotogrammi. Il montaggio dell'immagine con il testo rispetta la forma-emblema che abbiamo visto tante volte finora (da un punto di vista strutturale, infatti, assomiglia ai *Racconti con figure* tabucchiani,²⁰⁶ all'autobiografico *Romanzo di figure* di Lalla Romano, o ancora più da vicino, all'antico *The Pencil of Nature*). Già nell'*Introduzione* Anedda specifica che ciò che vuole fare in questo libretto è l'opposto di quanto aveva realizzato nella sua tesi in storia dell'arte, tesi prettamente iconologica in cui «Tutto contribuiva al racconto di una precisa committenza e di un clima politico-religioso: i dettagli tessevano una storia»²⁰⁷. Lo scopo di Anedda in questo caso non è trovare cosa c'è dietro, unire i tasselli, ma al contrario «scomporre, liberare i dettagli dal quadro»²⁰⁸. Così, d'altra parte, recita anche il sottotitolo *Scomporre quadri, immaginare mondi*, rinviando a una dinamica di creazione immaginativa, poetica, resa possibile attraverso la paradossale scomposizione di creazioni già esistenti. A ciascuna immagine – un dettaglio, un ingrandimento, un *blow-up* – corrisponde una descrizione del dettaglio stesso o, ancora una volta, il racconto della percezione della scrittrice che lo guarda:

Il corpo è davanti a un quadro. A un tratto un dettaglio ci attira tanto da farci avvicinare. L'intero quadro diventa resto. Il dettaglio è l'isola del quadro. Per vedere meglio dobbiamo trasgredire lo spazio, abolire ogni distanza ragionevole. Il desiderio disubbidisce, porta al delirio. Il quadro scompare. Lo ha inghiottito il buio. Resiste solo il dettaglio che ti ha fatto cenno.²⁰⁹

Il dettaglio in questo caso, per riprendere le categorie proposte da Daniel Arasse citate dalla stessa scrittrice in introduzione, non è un *détail*-particolare, ma un *détail*-dettaglio: ovvero non serve da indizio per comprendere l'intero, bensì viene de-collocato e sottoposto a una risemantizzazione, a una contestuale nuova immagine. Nelle *Istruzioni per l'uso* leggiamo: «Usando lo sguardo come coltello, redigendo a memoria, seminando queste pagine di indizi volevo che ognuno avesse il suo quadro, inventasse un'altra storia, vedesse, a sua volta, un

²⁰⁶ Andrea Fabbri ha intuito prima di me una analogia tra queste due opere, oltretutto *Il realismo è l'impossibile* di Walter Siti, cfr. Andrea Fabbri, «Parole, immagini, dettagli. A proposito di alcune recenti opere di Antonio Tabucchi, Antonella Anedda e Walter Siti», *Bollettino* '900, 2014, n. 1-2.

²⁰⁷ A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. IX. Nel testo è all'indicativo presente: «Lo sguardo non riunisce ma scompone, libera i dettagli dal quadro, lascia che diventino un altro quadro».

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 2.

mondo impensato»²¹⁰. L'immagine è dunque un indizio, ma non ad uso di «una metodologia filologico-investigativa»²¹¹, è votato all'invenzione più che al ritrovamento, quasi fosse un sintomo percepito dall'umano in maniera ogni volta unica. Eppure, il quadro non è solo dettaglio, ma è anche in qualche modo cornice: «tutto è nelle cornici», dirà infatti la stessa poetessa nelle istruzioni per la comprensione. Cornici che però non esistono davvero, ma sono create dal ritaglio, dall'inquadramento che crea un altro quadro, come sostiene anche Cometa che dedica gran spazio nel suo *La scrittura delle immagini* a quest'opera difficilmente classificabile:

Ogni dettaglio è insomma cornice e dipinto di una *mise en abyme*, un “altro quadro”, una galleria alternativa come quella che si attraversa in *La vita nei dettagli*. [...] Ogni dettaglio in un quadro è per lei *punctum* e *studium* insieme, irriducibile e personalissimo richiamo e, nel contempo, complessa interpretazione dell’“altra storia” che vi si racconta.²¹²

Le immagini in dettaglio sono delle *mises en abyme*, in quanto già di per sé immagini che rappresentano altre immagini: se l'immagine è una e allo stesso tempo, in quanto ritaglio, allude a un'immagine altra, quella che non si vede si situa in un altrove inclassificato – nella memoria, nell'immaginario comune, nell'immaginazione –; allo stesso tempo il testo è descrizione dell'immagine che si vede, sì, ma anche del *resto* che non si vede e della storia che esso racconta. Allora la *mise en abyme* si rivelerà anche nel testo. Guardiamo infatti il dettaglio 20:

Questo non è il dettaglio di un quadro, ma il quadro di un dettaglio. È l'ultima opera del pittore prima di morire nel 1963. Lo spazio è usuale, lo spazio è eterno. Il sole sul muro non svanirà, la finestra si affaccerà per sempre sullo scorcio verde illuminato di foglie. Non ci sono figure. Tutto è reticenza e come scrive Mark Strand «triste rifugio del desiderio». Non ci sono figure ma «un'ala di muro gialla». Il pittore pensava a Bergotte che muore nella *Prigioniera* davanti al dettaglio di Vermeer? Anni più tardi un video-artista intitolerà il suo video: *Knocking at an Empty Room*. La stanza è vuota e noi assenti. Sostituite «knocking» con «Sun», e «at» con «in» e avrete il titolo esatto del quadro.

Quando è successo di aspettare un momento in una stanza vuota e non ancora piena? Quando abbiamo condiviso lo scorcio su uno sguardo amputato? Sono sola a guardare l'immagine. Tu indietreggi e solo quando il silenzio alle mie spalle è totale vedo che l'ala di muro è una stele e noi due spettri.²¹³

²¹⁰ A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. 2.

²¹¹ A. Casadei, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dall'opera di Antonella Anedda)*, cit., p. 131.

²¹² M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 69.

²¹³ A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. 43.

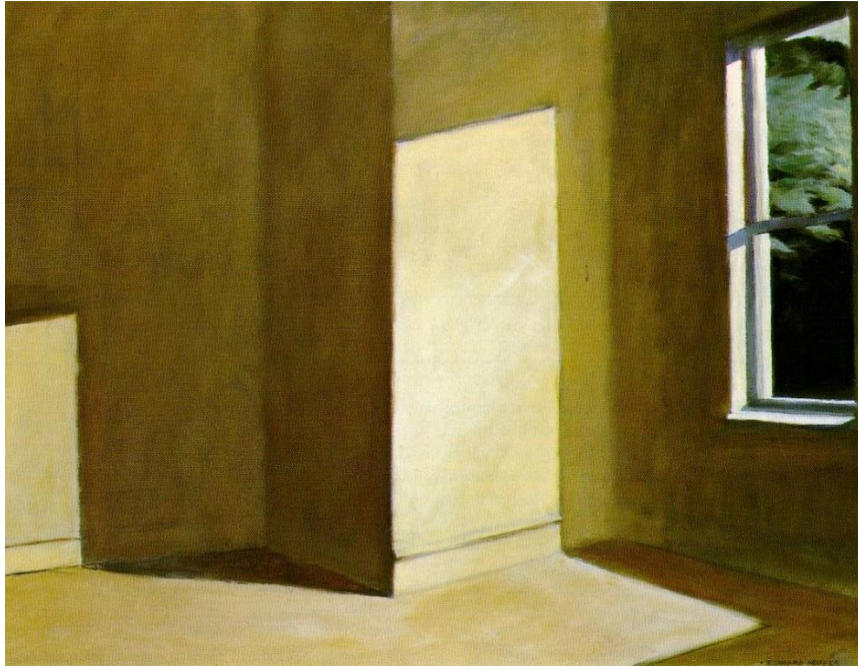


Figura 36. Edward Hopper, Sun in a Empty Room, 1963

Anche solo la prima frase mostra una istanza metapittorica, in quanto manifesta la volontà da parte del pittore stesso di *inquadrare* un'immagine, ovvero di realizzare un quadro che ha al suo interno una serie di "cornici", di diversa natura: la finestra, in prima istanza a voler rappresentare un dispositivo di inquadramento, di visione, come abbiamo già visto più volte con Stoichita; l'ombra, o per meglio dire l'immagine della luce, che appunto diventa quadro per Anedda, la quale espunge dal dettaglio la finestra (ma non dal testo) e ritaglia solo l'«ala di muro gialla». La composizione tramite riferimenti esterni si fa poi nel testo, in quanto la descrizione si compone di citazioni di altri autori, si innesca dunque un dialogo. Ed è in questo che l'*ekphrasis* si rivela lo strumento *preferito* da Anedda, che lo sfrutta secondo diverse modalità anche nelle sezioni successive, tutte diverse e ugualmente efficaci. Si può parlare anche in questo caso di una *ekphrasis*-didascalia, sebbene molti dei brani di commento facciano riferimento anche alla vera didascalia, che la poetessa legge, dunque *vede* accanto all'immagine, trasformando il brano didascalico in una sorta di descrizione della visione, sebbene quella visione sia la visione di un testo. Inoltre, gli esortativi alla seconda persona chiamano immediatamente in causa il lettore, che è portato a guardare dove lei dice («Guarda questi rami fotografati alla Walker Gallery di Liverpool»²¹⁴): in questo senso Eloisa Morra ha

²¹⁴ Ivi, p. 7.

parlato di una serie di parole-segno, che tornano nella produzione poetica di Anedda e che vanno a mostrare una istanza pittorica o quantomeno pittoricistica nell'opera verbale.²¹⁵

Anedda è allo stesso tempo spettatrice ed espositrice, visitatrice di questa mostra su carta e allo stesso tempo guida deputata a stimolare la creazione di nuovi mondi, *liberati* dall'immagine. Come nota Donati, «quello di Anedda è sempre un parlare verso, un parlare *a*. Un dialogo, un cenno civile»²¹⁶, ove il dialogo è presupposto non solo dal dettaglio, sostiene il critico, ma dalla distanza dello sguardo dell'osservatore dall'opera osservata. Si tratta di un intervallo che intercorre tra l'essere umano *incompleto* e la tela perfetta, conclusa. Un intervallo che, da una parte, si fa sempre più sottile quando vogliamo avvicinarci alla tela ma, dall'altra parte, sempre più spesso per l'intangibilità della perfezione, che ci spaventa e ci fa retrocedere.²¹⁷ La parola, non più mimetica, si fa dunque poetica, va a creare qualcosa che non c'è attraverso una visione:

[...] la strategia della scrittrice va alle radici del discorso ecfastico quando il dettaglio di quadri che non le appartengono divengono l'occasione per la messinscena di un dialogo, si potrebbe dire classico, tra un pittore e uno scrittore [...]. Solo che la peculiarità del testo sta nel fatto che il dialogo si trasforma ben presto in una polifonia, altri attori si mescolano, altre voci, altri gesti, altre scritture.²¹⁸

Per esempio, nel caso del dettaglio della *Venere allo specchio*, già incontrata in Tuena sempre sotto forma di dettaglio, si leggerà un riferimento alla schiena della donna in *Nighthawks* di Hopper che invece non vediamo (ma ricordiamo), e allo stesso tempo *alla schiena mia*:

Ecco una schiena, potrebbe essere mia. Quella che ami guardare, quella che cerco di conservare perché il tuo corpo riconosca il mio. È la schiena di una donna dai capelli fulvi come nei *Nottambuli* di Hopper, ma qui (ed è diverso da Hopper e diverso da quanto accade tra noi) Amore le porge uno specchio e il viso che riflette potrebbe non appartenere a quel corpo. Potrebbe essere mio, è mio.²¹⁹

Così si svolgono le pagine successive, all'insegna della relazione tra scrittura e pittura, in una sezione maggiormente saggistica «dove lo sguardo d'autore si concentra più che sulle creazioni (le opere), direttamente sui creatori, attraverso un dialogo a tutto campo tra le sfere congiunte della visualità e della verbalità»²²⁰. Nella sezione *Galleria* della parte seconda, dal

²¹⁵ E. Morra, «“Scomporre quadri, immaginare mondi”», cit.

²¹⁶ R. Donati, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 78.

²¹⁷ Cfr. *ivi*, pp. 78 sgg.

²¹⁸ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 75.

²¹⁹ A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. 41.

²²⁰ R. Donati, *La musica muta delle immagini*, cit., p. 61.

nome *Un museo interiore*, il cui nome già rinvia alla celebre *Galeria* mariniana, troviamo quattro *sale*, volte a simulare la *promenade* museale che abbiamo già incontrato nel *Museo di Reims* o nei *Salons* manganelliani. Si leggono dunque commenti a *ekphrasis* di altri autori, si immagina l'opera d'arte attraverso un dialogo della poetessa con altri *descrittori* (da Baudelaire a William Carlos Williams a Elizabeth Bishop). Anche in questo caso l'attenzione al dettaglio è evidente, sebbene venga strutturata in forma ecfrastica e non più visuale. A un breve excursus sull'icona²²¹ seguono i *Ritratti*, stavolta di artisti: Nicolas de Staël, Mark Rothko, Bill Viola e Jenny Holzer. Se nel percorso per tappe realizzato ad Arles nella quarta sezione *Camminare*, la componente saggistica si decompone e si frammenta creando una sorta di cartografia, è alla poesia in versi che il volume ritorna e in essa conclude.

Ed è l'ultima parte, anch'essa iconotestuale, che sembra rispondere maggiormente alle proposte della nostra tesi. Già dalla prima immagine di *Collezionare perdite* possiamo assistere a una iconotestualità metapittorica per cui la fotografia ritrae un'opera realizzata dalla stessa scrittrice in cui oggetti di diversa natura e materia vengono accostati nel segno di una performance, in cui gli imperativi presenti nel quadro «colora il dolore», «colora lo spazio», «fai concreta la separazione» assumono le sembianze di un procedimento performativo in cui a far parte dell'opera sono le stesse istruzioni per l'uso.



Figura 37. Pagina de *La vita dei dettagli* di Antonella Anedda

²²¹ Donati dice infatti che «tra le molte tipologie esistenti di ritagli visivi ve ne sono tre che, oltre alle superfici dipinte, occupano un posto privilegiato nell'opera di Anedda [...]: l'icona, la fotografia, la mappa» (R. Donati, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 80, ma si vedano le pagine seguenti per un'analisi delle tre tipologie di ritaglio).

Il testo che segue quest'immagine trascrive parte del testo che leggiamo e aggiunge altri versi, creando di nuovo, come abbiamo già visto varie volte, una sorta di iconotesto al quadrato, in cui il testo, prima trascritto *nell'opera* poi riportato sulla pagina, si fa doppio, e doppia è la sua esposizione. Il testo viene così esposto e in qualche modo performato, cambia di senso nel momento in cui cambia di supporto:

Immagini, oggetti, fotografia, orecchie di lettere, strappate
con ancora *la spina di quella calligrafia*.
Prendi una fotografia, taglia le parti più amate: l'ala del naso,
la curva del collo.
Posale su un cartone.
Metti lo spazio tra le parti, metti l'aria.
Gli occhi.
Fai lo stesso lavoro. Allontanali, colora lo spazio (*colora il dolore*),
fai concreta la separazione.
Scegli una gradazione: terra bruciata.
Cuci un pezzo di stoffa, cuci un brano di lettera, cuci un'iniziale: in quel mezzo-punto
non entra il vento.²²²

Questo procedimento si mantiene efficace anche nel momento in cui il testo si spezzetta tra le immagini e anch'esse si ripetono e si frammentano, giocano tra l'umano e il materico. Cometa commenta così l'iconotesto-performance descritto:

[...] si tratta, in fondo, di una manipolazione verbale del dispositivo-quadro che viene letteralmente (de)composto, nella sua stessa sostanza materica (colori, forme, pigmenti) sotto gli occhi del lettore. Si tratta quasi di riscrivere l'immagine, ripercorrendo e spesso modificando l'approccio dell'autore. Una sorta di "rimediazione", nel senso indicato da Jay David Bolter e Richard Grusin, e in quello, più generale, di una modificazione virtuale del processo che ha portato alla costituzione dell'immagine.²²³

È una rimediazione e allo stesso tempo la cattura – l'immobilizzazione tramite scatto fotografico – di una performance in itinere, di un procedimento di ritaglio, come quello che abbiamo visto nella prima parte intitolata *Ritagliare*, che prosegue attraverso il testo e le immagini anche nelle pagine successive. Dopo questo primo *Esercizio*, quello seguente consiste nel *Depossedere*, *deporre*: qui il rinnovato imperativo a un tu immaginario corrisponde però sempre di più a un io, scompagina l'ordine e mette in moto pezzi di parole così come i pezzi di immagine. L'immagine qui sotto non è propriamente una ripetizione di quella

²²²A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., pp. 166-167.

²²³M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., pp. 104-105.

precedente, ma ha gli stessi elementi ripetuti: gli occhi, il naso, il collo, sono gli stessi ritagli che vediamo nella prima immagine, solo che qui, almeno così sembra, li vediamo prima che siano stati incollati. L'immagine che segue lo dimostra: sembra davvero di assistere al *work in progress* effettuato da Aby Warburg mentre componeva l'atlante, spostando i pezzi, aggiungendo note verbali. Ed è un procedimento che ancora una volta ritroviamo nel testo che si spezzetta tra le immagini e il cui ritmo risente delle pause visuali. L'*ekphrasis* deittica si svolge dunque anche qui: «Guardala dall'alto», «Il naso: un triangolo, il collo: un cono, le mani: rombi, gli occhi: vuoto con ombre», «Una veduta aerea | dei visi, dei gesti, degli oggetti, | annulla i confini. Dall'alto | tutto è solo una distesa di pace»²²⁴.

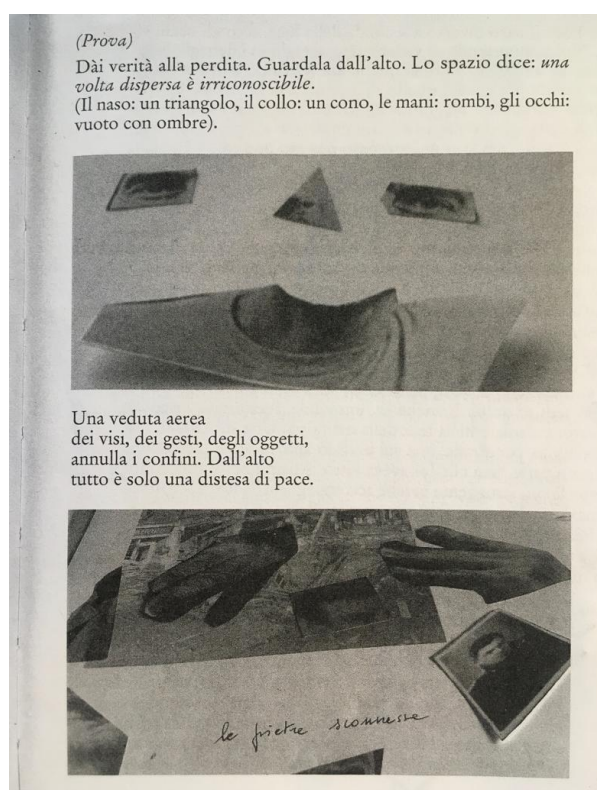


Figura 38. Pagina de *La vita dei dettagli* di Antonella Anedda

Così lo sguardo dall'alto si fa panoramico sulla distesa di immagini, sopperendo alla mancanza di movimento della performance ormai interrotta (perché fissata). Il lavoro si mostra come un frammento di un lavoro in corso, e anche l'*Esercizio finale* in questo senso allude a un movimento, seppur solo verbalmente:

²²⁴ A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. 173.

Sequenza di immagini. Mani femminili che tagliano una vera giacca da uomo. In sequenza: cuciono, tagliano. Buio.

Le mani di un uomo: tagliano da vere foto, incollano.²²⁵

Qui la descrizione di una scena forse teatrale, con le luci che danno buio sul palco, o forse di un video intermittente, come quelli tanto devotamente descritti da Anedda nel suo ritratto di Bill Viola o nel dettaglio n. 20 che abbiamo già analizzato. Come il *video artist* riproduce immagini dell'opera d'arte rendendole umane, in movimento, e allo stesso tempo immobili («le figure che sembravano ferme di fatto erano rallentate fino all'estremo. Di qui il loro tremore: sono fitte di tempo»²²⁶), così le immagini di Anedda sono fisse e allo stesso tempo rappresentano un movimento e, alla stregua delle opere di Viola, l'alternanza inevitabile tra vita e morte, tra luce e, appunto, buio.²²⁷

Se è vero che il procedimento di vicinanza tra *ekphrasis* e iconotesto della *Vita dei dettagli* ricorda in parte l'operazione di Sophie Calle, non solo nei suoi *Fantômes* ma anche per esempio nel *Carnet d'adresses*, ove la creazione del ritratto avviene tramite la composizione di elementi diversi, mi pare che esso richiami ancora di più l'opera di un'altra poetessa italiana contemporanea, ossia Sara Ventroni. Il suo *Nel Gasometro* è un'opera iconotestuale pubblicata nel 2006 per la collana Fuori Formato della casa editrice Le Lettere ed è ricca di immagini di diverso tipo. Particolarmente interessante risulta dal punto di vista visivo la sezione *Ur-Codice del Grande Vetro*: alcuni fogli del catalogo del cineclub romano "La camera verde" sono postillati, compromessi dalla penna o dall'evidenziatore della Ventroni. Tra poesia visiva e iconotesto, qui la parola si trova scritta sulla pagina in forma di componimento e nella pagina accanto riprodotta nella fotografia e incollata ad altre opere, a loro volta testuali e visive. Il testo diventa dunque *mise en abyme*, nel segno non solamente di una concreta specularità tra la parola che allude all'immagine e l'immagine che contiene la parola, ma anche nel segno di una spettacolarizzazione del processo compositivo. Il lettore assiste all'esito di una *performance* isgroiana, e non solo, di *taglia-cancella-riscrivi*.²²⁸ L'autrice, che si palesa e scompare nell'atto di

²²⁵ Ivi, p. 174.

²²⁶ Ivi, p. 129.

²²⁷ È proprio il ritratto di Bill Viola realizzato da Anedda quello che si concentra maggiormente, anche con deviazioni autobiografiche in chiusura, sulla morte.

²²⁸ Di certo non solo Emilio Isgrò si può definire antecedente di Sara Ventroni e degli altri poeti qui presi in esame. A questo proposito tutta una serie di sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta si colloca in seno alla poesia verbovisiva, dai Novissimi alla *poesia totale* di Adriano Spatola, alla *Macroscopia del segno precario* di Plinio Mesculam, al Gruppo 70, tutte confluite in quella «ricerca intraverbale» di cui Renato Barilli sosteneva l'urgenza

rubare, cambiare, copiare, considera la propria opera in movimento, *in itinere*, un «work in progress»²²⁹, come Aldo Nove definisce l'intera opera di Ventroni nella postfazione. Qui la poetessa vuole renderci partecipi del processo di composizione dell'opera. Si può parlare in questo senso di *metapictures*: Ventroni non solo vuole rendere il lettore consapevole della sequenza di operazioni, ma vuole, lei stessa, riconoscere il testo prima di tutto come un'immagine, e dunque, l'operazione di composizione della poesia come un *collage* visuale. Il *ready-made* del catalogo, il cui significato concettuale è suggerito già dall'allusione, o per meglio dire, citazione duchampiana, è il pretesto per la costruzione di un vero e proprio montaggio, da parte di una scrittrice-artista che si fa *bricoleuse*.²³⁰

Prendiamo, allora, ad esempio la figura riportata qui di seguito. L'inchiostro sulla pagina è utilizzato per degradare un'immagine preselezionata, cancellare nomi e riferimenti biografici dell'uomo ritratto, Jean Cocteau, poi, soprattutto, per cancellare una parola scritta. Leggendo la poesia e guardando la fotografia, nel testo una accanto all'altra, come se tra le mani avessimo davvero un'edizione genetica, abbiamo la possibilità di vedere le varie fasi del processo artistico, posizionate nella foto, fuor di metafora, una sull'altra: prima la pagina dove c'è la fotografia dell'uomo disteso, poi l'inchiostro che cancella il suo nome, poi il brandello di carta ritagliato dove c'è una strofa della poesia, poi la cancellatura sul foglio, infine, in fondo e sull'altra pagina, in corsivo e separata da tutto, la versione finale di quella strofa, priva della parola cancellata e con l'ultimo verso distaccato dagli altri. L'omologia tematica in questo caso si dà a mio avviso nel momento in cui leggiamo la strofa in questione:

Se un congedo fosse l'ultimo

l'opera ha posto mano alla perfezione

di un compimento

(del suo, nel codice).

nel libretto *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Milano, Feltrinelli, 1981. Per una ricognizione più recente delle sperimentazioni verbovisive del Gruppo 70 cfr. i già citati T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli e M. C. Papini (a cura di), *La poesia in immagine / l'immagine in poesia*, cit.; F. Fastelli, «Senso e funzioni della fotografia nella poesia verbo-visiva», cit.; A. Cortellessa, «Expanded Poetry. Otto iconopoemi 2006-2018», *Ends of Poetry. Forty italian poets and their ends*, numero monografico a cura di Gian Maria Annovi e Thomas J. Harrison di *California Italian Studies*, 8, 2019, 1, pp. 1-18.

²²⁹ Sara Ventroni, *Nel Gasometro*, con una nota di Elio Pagliarani, postfazione di Aldo Nove, Firenze, Le lettere, 2006, p. 129.

²³⁰ Riguardo l'artista *bricoleur*, segnalo le considerazioni di Teresa Spignoli che, in merito ad alcune forme di poesia visiva degli anni Sessanta e Settanta, dalla cui tradizione muove a mio avviso l'esperienza qui mostrata, sostiene che anche «il libro [...] viene interessato da un processo di profonda modificazione tanto che in taluni casi, da mero "contenitore" di parole viene ad essere contenuto esso stesso» (T. Spignoli, *Poetica e retorica della poesia verbovisiva*, in T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli e M. C. Papini, *La poesia in immagine / l'immagine in poesia*, cit., pp. 40-52: 45).

*Allora, così fosse, non ci si aspetti altro.*²³¹



Figura 39. Pagina di *Nel Gasometro* di Sara Ventroni

Come le fotografie, la parola stessa ci mette di fronte al suo iter di produzione e alla sua costitutiva incompiutezza. I termini «opera», «perfezione», «compimento» sono sinonimi della parola «fine», che però viene sin da subito messa in discussione: quello che sintatticamente è un periodo ipotetico della realtà, «se un congedo fosse l'ultimo», sembra essere il motore di una svolta da parte dell'autrice, che quindi mette in dubbio la perfezione, intesa qui a mio avviso in senso etimologico, a significare una conclusione. Il congedo non è l'ultimo e ci si può aspettare altro, non perché l'operazione non sia terminata ma perché il lettore può assistere al movimento dell'opera nel tempo, dal prima all'ora; egli ne può, insomma, immaginare il processo.

Sia l'Anedda che Ventroni sembrano dunque avvicinarsi a quel procedimento di collezione e composizione che abbiamo tentato di dimostrare come una tendenza diffusa nella letteratura contemporanea per così dire warburghiana. È Riccardo Donati ad appoggiare la nostra ipotesi di una discendenza della concezione del dettaglio da Warburg, almeno per quanto riguarda Anedda:

Se la nozione di dettaglio rinvia almeno in parte al magistero di Arasse, esplicitamente evocato, la diade sinonimica spettro/fantasma è riconducibile all'affascinante

²³¹ S. Ventroni, *Nel Gasometro*, cit., p. 72, il corsivo è dell'autrice.

scommessa, ormai lunga un secolo, di tracciare una psico-storia dell'arte da parte di Aby Warburg e dei suoi allievi e continuatori, fra i quali spicca oggi il nome di Georges Didi-Huberman [...]. Mi riferisco alla fortunata ipotesi che l'immagine sia «ciò che sopravvive di un popolo di fantasmi», e che di conseguenza praticare la storia dell'arte significhi svolgere un'indagine intorno al *Nachleben* delle immagini stesse, alla loro sopravvivenza o vita post-umana, considerando le figure che popolano quadri e sculture come una folta, variopinta schiera di *revenants*.²³²

Abbiamo già notato, d'altra parte, che l'introduzione della *Vita dei dettagli* chiude con la frase: «Questo libro è una storia di fantasmi»²³³, frase che, l'abbiamo detto, assomiglia non solo a quella che si leggeva nel bigliettino fotografato nelle *Galanti* di Tuena, «Questo è un libro di fantasmi»²³⁴, ma anche alla «storia di fantasmi per adulti» (*Gespensstergeschichte für ganz Erwachsene*) che voleva essere il *Bilderatlas Mnemosyne*. Come Donati anche Cometa nota nell'opera di Anedda, infine, un richiamo a «dispositivi come l'atlante warburghiano o la collezione benjaminiana, e rivelando, proprio attraverso la pratica del *blow up*, l'inconscio ottico di un'epoca»²³⁵.

E così la memoria e lo spettro rinviano alla morte che permea ogni strato del volume, in ogni angolo, dall'ultimo dettaglio del *Cristo morto* di Mantegna alla *Lezione di anatomia del Dottor Deynan* di Rembrandt, fino alla *natura morta*, soggetto che occupa vari ragionamenti della scrittrice. Il volume si conclude, infatti, con il brevissimo racconto *Natura morta con stoffa*, in cui due oggetti, o per meglio dire due frammenti di oggetti stanno a significare il possesso e allo stesso tempo la perdita, il depossessamento, che proprio per il suo avvenire dimostra una precedente proprietà. La collezione e l'abbandono sono come la natura morta e la *still life*, morte e vita, ossia, questo ci dice Anedda, la stessa cosa.²³⁶

²³² R. Donati, *La musica muta delle immagini*, cit., p. 57.

²³³ A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. XII.

²³⁴ F. Tuena, *Le galanti*, cit., p. 13.

²³⁵ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 75.

²³⁶ Sulla parola *Perdita* Anedda dedica l'ultima pagina del volume, concentrandosi sulla sua etimologia. Su questo vd., oltreché Donati, Caterina Verbaro, «L'arte dello spazio di Antonella Anedda», *Arabeschi*, n. 5, gennaio-giugno 2015.

CONCLUSIONI

Attraverso l'analisi degli iconotesti condotta in questo lavoro, si è tentato di riflettere su alcune modalità con cui il testo e l'immagine entrano in relazione tra di loro quando si trovano all'interno dello stesso supporto, ovvero il libro. Nel riprendere gli aspetti principali che si sono rintracciati nelle pagine precedenti, notiamo che ogni iconotesto ha una sua specificità e che nel corso dell'elaborato sono state più le volte in cui si sottolineavano le differenze che non gli elementi in comune tra i vari iconotesti. Eppure, si è tentato di creare una categoria che fosse il più possibile rappresentativa della contemporaneità, al netto, naturalmente, delle specificità dei singoli casi. Abituati a guardare al contenuto dei testi oltretutto allo stile e alle forme della scrittura, abbiamo così deciso di dare attenzione non solo ai *layout* iconotestuali e alle forme di composizione tra testo e immagine, ma anche al contenuto delle immagini, notando che esso era, nella maggior parte dei casi, composto da altre immagini. Ed è allora, di nuovo, nella forma di composizione di quelle immagini-nelle-immagini che si è svolta la tassonomia qui proposta. Abbiamo tentato di identificare alcune caratteristiche comuni agli iconotesti italiani contemporanei, caratteristiche attribuibili non solo al contenuto delle immagini – spesso opere d'arte, fotografie, documenti privati come lettere, manoscritti, pagine di libri sottolineati, insomma, altri testi –, ma anche alle modalità con cui esse interagiscono tra loro e con il testo. Abbiamo individuato una serie di elementi formali e metodologici riconducibili a una forma abbastanza comune, ossia la *metapicture* mitchelliana, l'immagine che rappresenta sé stessa e allo stesso tempo che contiene al suo interno altre *pictures*, anche ricollegabile al concetto di *métapeinture* proposto da Victor Stoichita, presente nei *cabinets d'amateur* in voga nel Seicento europeo. Una forma che ci è sembrata particolarmente vicina a quella delle immagini presenti negli iconotesti contemporanei è quella delle tavole concepite da Aby Warburg nel suo atlante di immagini *Mnemosyne*. Rivediamo in realtà i *movimenti*, le azioni compiute dallo storico dell'arte tedesco nel suo studio: il montaggio delle immagini in un sistema sempre coerente ma mai fisso, la *mise en abyme* di immagini e testi, lo spostamento delle immagini da una tavola all'altra, la ripetizione all'interno della stessa tavola di un'immagine e dei suoi dettagli. Eppure, l'aggiunta del testo verbale e l'incorporazione di quest'ultimo e delle immagini in un oggetto chiuso e concluso quale il libro distanzierrebbero concettualmente il *Bilderatlas* dall'iconotesto, se non fosse per una *mobilità* offerta al lettore che è così in grado di muovere lo sguardo all'interno del volume, percorrere un cammino tra le pagine, concependo spesso le immagini in relazione tra loro

senza considerare il testo. Quest'ultimo, tuttavia, c'è, e anch'esso è sottoposto a un cambiamento in funzione della presenza dell'immagine. Si è visto, infatti, che la parola assume un ruolo nuovo quando si trova *di fronte*, accanto, sotto l'immagine. Si è parlato in questo senso di doppia esposizione: un'immagine è *esposta* su due supporti e attraverso due strumenti espressivi diversi, la riproduzione fotografica che permette al lettore concretamente di visualizzarla, e la descrizione, l'*ekphrasis*. Anche quest'ultima, che in assenza dell'immagine aveva una funzione mitopoietica, creando nel lettore un'immagine mentale, ora cambia proprio perché l'immagine è presente. L'*ekphrasis*, dunque, o si trasforma in una sorta di legenda/didascalia, indicando al lettore cosa è l'immagine e soprattutto cosa guardarvi, o diventa il motore per una narrazione che dall'immagine si discosta completamente creando un cortocircuito semantico nell'opera e producendo significato a partire proprio da uno scarto tra il testo e l'immagine. È così che, dunque, doppia esposizione significa non solo duplice rappresentazione di un'oggetto ma anche *sovraimpressione*, rispettando il senso che la tecnica fotografica dà al sintagma, giustapposizione di due immagini che di conseguenza ne fanno una nuova, diversa, terza.

Abbiamo visto che in molte delle opere analizzate in questo lavoro sono presenti le caratteristiche succitate, ma per ovvie ragioni non tutte sono individuabili in ognuna, tanto è vero che si è rivelato inefficace tentare di sistematizzare in categorie fisse un oggetto di studio ancora così malleabile, data la sua strettissima contemporaneità – come abbiamo già notato in introduzione – e la sua natura quasi ontologicamente ibrida. Per queste ragioni, quello che si è tentato di fare è stato piuttosto cartografare le molteplici esperienze di interazione tra testo e immagine, provando a trarne alcune similitudini e punti in comune, e in effetti è stato possibile verificare una certa coerenza tra i tentativi iconotestuali italiani, peraltro corroborata da una similarità con alcune opere europee ed extraeuropee, anche precedenti agli anni Novanta. Un approccio internazionale ha permesso di dimostrare che si tratta di un meccanismo, quello dell'iconotestualità e allo stesso tempo della metafiguratività, che fa parte dell'attualità letteraria, e per questo risponde a istanze assolutamente contemporanee, quali la globalizzazione della letteratura e l'ibridazione di generi e tipologie formali.

Un elemento che si è più volte ribadito, e che vale la pena ripetere anche in conclusione al lavoro, è che gli autori qui studiati non hanno necessariamente presente il lavoro di Warburg e che i diversi metodi con cui sono riproposti tali atlanti *nel* libro sono principalmente formali e non sempre rispondono all'intento warburghiano di mostrare le *Nachleben* nella storia dell'arte. Eppure, abbiamo visto che talvolta è possibile verificare alcune similitudini nelle

intenzioni tra il metodo warburghiano e quello di montaggio e composizione adottato dagli autori italiani e stranieri qui presi in esame.

Prima fra tutti, quest'esigenza di presentare – esporre – un archivio visuale, montato al fine di ricostruire una storia, molto spesso nel segno di una rappresentazione autorealizzata di sé, nel segno di un (auto)ritratto per immagini. Che sia affine a un'esposizione museale o piuttosto a un bazar di rovine e reperti impossibili da sistematizzare, che sia il risultato di un'operazione compiuta da un esperto ingegnere oppure da un *bricoleur*, mi sembra che in ogni caso il collezionismo sia una caratteristica della nostra contemporaneità, in una maniera analoga – sia pure un paradosso – alla tendenza all'oblio. Il fatto che tutto scorra così veloce da portare a dimenticare; il fatto che la produzione di oggetti, anche artistici e letterari, sia talmente elevata da portare lo spettatore, il fruitore in genere, a passare oltre, è sintomo della nostra contemporaneità dove l'impulso a raccogliere, catalogare – alla base, peraltro, della postfotografia – vuole forse essere un modo per non dimenticare il mondo, neppure sé stessi: è per questo che abbiamo visto che la maggior parte degli autori qui studiati compongono continuamente autoantologie, antologie private poi rese pubbliche, con il fine ultimo di non perdere i tasselli del sé. Una sorta di automuseografia – o di *auto-bazar-grafia*, se la sistematizzazione non riesce o se essa mostra il caos –, un tentativo di ordinare qualcosa che si possiede già e di costruire *ab antiquo* un atlante di immagini e testo che vada a rappresentare il proprio pensiero: ciò sembra caratterizzare la maggior parte delle esperienze, pur ibride, qui analizzate. Tale tendenza sempre più ipermediale all'esposizione di un archivio è infatti compiuta con il fine di rappresentare il sé, non più in un autoritratto quanto piuttosto in una composizione di autoritratti. Ogni frammento di passato concorre a creare il sé di oggi. Lo fa attraverso una mobilità anche cognitiva dello sguardo nello spazio: il lettore non legge più solo, ma guarda e cammina, si muove nel libro. Questa uscita dal testo che si fa performance non solo assomiglia al metodo warburghiano ma è sempre più tangente a tutta una serie di altre operazioni che vanno a toccare altri campi della creazione, dal teatro al cinema, dall'arte performativa a quella visuale. Se il testo e l'immagine, attraverso il montaggio, acquistano forme cinetiche, assimilabili ai media visuali della *videoperformance* e del cinema, allo stesso modo sono le arti performative e visuali in genere che riprendono la questione del montaggio delle immagini e dell'archivio in scena, come ho accennato in una nota su *les artistes iconographes* (2018, poi 2021), dal nome di un volume a cura di Aurélien Mole e Garance Chabert che raccoglie una serie di saggi e di interviste proprio sulle esperienze artistiche di riuso, catalogazione ed esposizione delle immagini del passato a fini invocativi o – più

postmodernisticamente – di riappropriazione. Queste modalità di riuso delle immagini, poi, sono spesso mostrate mentre accadono: l'artista è presente mentre sceglie ed espone la sua tavola montata, a dimostrazione, ancora una volta della fusione delle istanze di collezione ed esposizione, ipermedialità e performance, memoria e autoritratto. Un discorso a parte potrebbe farsi anche sulla natura sempre più digitale della nostra letteratura e della nostra arte: in questo modo la performance dello scrittore e dell'artista viene rimpiazzata dalla performance del lettore, o per meglio dire dell'utente, di chi clicca su un'immagine dell'atlante facendone apparire numerose altre, a formare proprio una tavola (si guardi al portale *Archipels.org*, una brillantissima costellazione di opere di ogni genere, dai testi letterari ai video, agli audio, alle opere d'arte, composte esattamente come l'atlante warburghiano e stavolta a portata di clic dell'utente che vi naviga). E ancora, nella relazione con i social network, la letteratura si assimila sempre più al metodo di ricerca warburghiano: basti pensare a Tommaso Pincio o a Filippo Tuena che dimostrano una predilezione per l'indefinitezza garantita dai social network, postando e cancellando e poi modificando e poi ripubblicando, aggiungendo commenti ai commenti e creando di fatto altri scritti.

Queste esperienze mostrano che si rivela sempre più necessario che la critica prosegua il suo percorso verso l'interdisciplinarietà e la transnazionalità. E se l'atlante *Mnemosyne* è soprattutto concettualmente in divenire, è perché sempre in divenire è la ricerca. Come per quella di Warburg, come quella degli autori qui analizzati, auspicabilmente come la nostra, i risultati della ricerca sono sempre passibili di mutazione, modifica, di spostamenti combinatori e annotazioni a margini, essi sono continuamente indefiniti, inconclusi, sono sempre, sostanzialmente, *penultimi*.

BIBLIOGRAFIA

Opere: testi e iconotesti

Agamben, Giorgio, *Autoritratto nello studio*, Milano, nottetempo, 2017.

———, *Studiolo*, Torino, Einaudi, 2019.

Anedda, Antonella, *La vita dei dettagli*, Roma, Donzelli, 2009.

Aragon, Louis, *Les collages*, Paris, Hermann, 1965.

Balestrini, Nanni, *Blackout e altro*, postfazione di Gian Paolo Renello, Roma, DeriveApprodi, 2009.

Barthes, Roland, *L'impero dei segni*, trad. di Marco Vallora, Torino, Einaudi, 1970.

———, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

Bassani, Giorgio, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 1962.

Baudelaire, Charles, *Scritti sull'arte*, trad. di Ezio Raimondi e Giuseppe Guglielmi, Torino, Einaudi, 2004.

Berger, John, *Questione di sguardi: sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità* (1972), trad. di Maria Nadotti, Milano, Il Saggiatore, 2015.

Berger, John, Jean Mohr, *Il settimo uomo* (1975), trad. di Maria Nadotti, Milano, Contrasto, 2017.

Bernhard, Thomas, *Antichi maestri*, trad. di Anna Ruchat, Milano, Adelphi, 1992.

Borges, Jorge Luis, *Atlante*, a cura di Domenico Porzio e Hado Lyria, Milano, Mondadori, 1985.

———, *Obras completas. 3: 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

Brecht, Bertolt, *L'abito della guerra*, trad. di Roberto Fertonani, introduzione a cura di Michele Serra, Torino, Einaudi, 1973.

Breton, André, *Nadja*, trad. di Giordano Falzoni, Torino, Einaudi, 2007.

Brinkmann, Rolf Dieter, *Rom, Blicke*, Reinbek bei Hamburg, Rowolt, 1986.

Calle, Sophie, *Doubles-jeux*, 7 voll. : *De l'obéissance, Le rituel d'anniversaire, Les panoplies, A suivre, L'hôtel, Gotham Handbook-New York mode d'emploi, Le carnet d'adresses*, Arles, Actes Sud, 2019.

———, *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2013.

Calle, Sophie, Jean Baudrillard, *Suite Venitienne/Please follow me*, Paris, Les éditions de l'étoile-Cahiers du Cinéma, 1983.

Calvino, Italo, *Il castello dei destini incrociati* (1973), Milano, Mondadori, 2016.

- Celati, Gianni, Carlo Gajani, *Animazioni e incantamenti*, a cura di Nunzia Palmieri, Roma, L'orma, 2017.
- Cortázar, Julio, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, trad. di Eleonora Mogavero, Roma, SUR, 2017.
- , *Ultimo round*, trad. di Eleonora Mogavero, Roma, Sur, 2018.
- Cortázar, Julio, Carol Dunlop, *Gli autonauti della cosmostrada, ovvero Un viaggio atemporale Parigi-Marsiglia*, trad. di Paola Tomasinelli, illustrazioni di Stéphan Hébert, Torino, Einaudi, 2012.
- Cortázar Julio, Manja Efferhaus, *Alto el Perú*, Mexico, Nueva Imagen, 1984.
- Del Giudice, Daniele, *I racconti*, Torino, Einaudi, 2016.
- , *Nel museo di Reims*, con sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli, Milano, A. Mondadori, 1988.
- Eco, Umberto, *La misteriosa fiamma della regina Loana: romanzo illustrato*, Milano, Bompiani, 2004.
- Ernaux, Annie, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, 2011.
- Esquilino, Mario, *Acque chete. Sillabario delle basilari possibilità di esistere*, Ascoli Piceno, Mirror, 2014.
- Falco, Giorgio, Sabrina Ragucci, *Condominio oltremare*, Roma, L'orma, 2014.
- , *Flashover*, Torino, Einaudi, 2020.
- , «Il languorino», *Versants*, fascicolo italiano, 68, 2, 2021, pp. 163-179.
- Frasca, Gabriele, *Dai cancelli d'acciaio*, Bologna, Luca Sossella, 2011.
- Fusillo, Massimo, Clotilde Bertoni, Gianluigi Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda: scrittori e registi di fronte all'immagine*, Roma, Donzelli, 2014.
- Ghirri, Luigi, Gianni Celati, *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1989.
- Giovenale, Marco, *La casa esposta*, prefazione di Antonella Anedda, postfazione di Cecilia Bello Minciocchi, Firenze, Le lettere, 2007.
- Guerrieri, Osvaldo, *Istantanee*, Vicenza, Neri Pozza, 2009.
- Janeczek, Helena, *La ragazza con la Leica*, Milano, Guanda, 2017.
- Magrelli, Valerio, *Geologia di un padre*, prefazione di Giacinto Magrelli, Torino, Einaudi, 2013.
- Manganelli, Giorgio, *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981.
- , *La notte*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 1996.
- , *Salons*, Milano, Adelphi, 2000.
- Mari, Michele, *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017.
- , *Filologia dell'anfibio: diario militare* (2009), Torino, Einaudi, 2019.

- , *La morte attende vittime. Tutti i fumetti di Michele Mari*, Roma, Nero edizioni, 2019.
- , *Le maestose rovine di Sferopoli*, Torino, Einaudi, 2021.
- , *Tu, sanguinosa infanzia* (1997), Torino, Einaudi, 2009.
- , *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Torino, Einaudi, 2002.
- Mari, Michele, Gianfranco Baruchello, *Sogni*, Milano, Humboldt, 2017.
- Mari, Michele, Francesco Pernigo, *Asterusber. Autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini, 2015.
- , *Asterusber: autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini, 2019.
- Moresco, Antonio, *I randagi*, Milano, Mondadori, 2014.
- , *Zio Demostene. Vita di randagi*, Pavia, Effigie, 2005.
- Orecchio, Davide, *Città distrutte. Sei biografie infedeli*, Milano, Il Saggiatore, 2018.
- Ottonieri, Tommaso, *Le strade che portano al Fucino*, prefazione di Enrico Ghezzi, con una guida alla lettura di Gilda Policastro, con il cd *strade: soundscapes* di Maurizio Martusciello e Tommaso Ottonieri, Firenze, Le lettere, 2007.
- Pamuk, Orhan, *Il Museo dell'innocenza*, trad. di Barbara La Rosa Salim, Torino, Einaudi, 2009.
- , *Istanbul: i ricordi e la città*, Torino, Einaudi, 2008.
- , *L'innocenza degli oggetti: il museo dell'innocenza, Istanbul*, trad. di Barbara La Rosa Salim, Torino, Einaudi, 2012.
- Pasolini, Pier Paolo, *La divina mimesis*, Massa, Transeuropa, 2011.
- Patt, Lise (ed.), *Searching for Sebald: photography after W. G. Sebald*, Los Angeles, The Institute of Cultural Inquiry, 2007.
- Pecoraro, Francesco, *La vita in tempo di pace*, Roma, Ponte alla Grazie, 2013.
- , *Lo stradone*, Roma, Ponte alle Grazie, 2019.
- , *Queste e altre preistorie*, prefazione di Silvia Bortoli, postfazione di Gabriele Pedullà, Firenze, Le Lettere, 2008.
- Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.
- , *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Paris, Balland, 1979.
- Pincio, Tommaso, *Cinacittà*, Torino, Einaudi, 2008.
- , *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- , *Lo spazio sfinito*, Roma, minimum fax, 2010.
- , *Panorama*, Milano, NNE, 2015.
- , *Pulp Roma*, Milano, Il Saggiatore, 2012.

- , *Scrissi d'arte*, Roma, L'orma, 2015.
- , *Un amore dell'altro mondo* (2002), Torino, Einaudi, 2014.
- Pincio, Tommaso, Paolo Fiorentino, *Irrazionalismo urbano*, Milano, Electa, 2006.
- Romano, Lalla, *La treccia di Tatiana*, Torino, Einaudi, 1986.
- , *Lettura di un'immagine*, Torino, Einaudi, 1975.
- , *Nuovo romanzo di figure*, Torino, Einaudi, 1997.
- , *Romanzo di figure: lettura di un'immagine*, Torino, Einaudi, 1986.
- Sciascia, Leonardo, *Cronachette*, Palermo, Sellerio, 1985.
- Sciascia, Leonardo, Ferdinando Scianna, *Feste religiose in Sicilia*, Bari, Leonardo da Vinci editrice, 1965.
- , *Ore di Spagna*, Roma, Contrasto, 1988.
- Sebald, Winfried Georg, *Austerlitz*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2011.
- , *Gli anelli di Saturno: un pellegrinaggio in Inghilterra*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2010.
- , *Gli emigrati*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2007.
- , *Il passeggiatore solitario: in ricordo di Robert Walser*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2006.
- , *Storia naturale della distruzione*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2005.
- , *Vertigini*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2011.
- Siti, Walter, *Autopsia dell'ossessione*, Milano, Mondadori, 2010.
- , *La magnifica merce*, Torino, Einaudi, 2004.
- Soldati, Mario, *La verità sul caso Motta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2004.
- Tabucchi, Antonio, *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- , *Racconti con figure*, a cura di Thea Rimini, Palermo, Sellerio, 2011.
- Talbot, William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, ed. by Colin Harding, Chicago, KWS Publishers, in association with National Media Museum, 2011.
- Trevi, Emanuele, *Senza verso: un'estate a Roma*, Roma; Bari, Laterza, 2005.
- , *Sogni e favole: un apprendistato*, Milano, Ponte alle Grazie, 2018.
- Tuena, Filippo, *Le galanti: quasi un'autobiografia*, Milano, Il Saggiatore, 2019.
- , *Le variazioni Reinach*, Milano, BEAT Biblioteca Editori Associati, 2015.

- , *Michelangelo: la grande ombra*, Roma, Fazi, 2008.
- , *Stranieri alla terra*, Roma, Nutrimenti, 2012.
- , *Ultimo parallelo: romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 2021.
- Vargas Llosa, Mario, *Elogio della matrigna*, Torino, Einaudi, 1988.
- Vasta, Giorgio, Ramak Fazel, *Absolutely nothing*, Macerata-Pavia, Quodlibet Humboldt, 2016.
- Ventroni, Sara, *Nel Gasometro*, con una nota di Elio Pagliarani, postfazione di Aldo Nove, Firenze, Le lettere, 2006.
- Vittorini, Elio, *Conversazione in Sicilia* (1953), edizione illustrata a cura dell'autore con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi, ristampa anastatica, con una postfazione di Maria Rizzarelli, Milano, Rizzoli libri illustrati, 2007.
- , *Conversazione in Sicilia*, fotografie di Enzo Ragazzini, Ivrea, Olivetti, 1973.
- , *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata da Renato Guttuso, Milano, CDE, 1986.
- , *Conversazione in Sicilia*, introduzione di Nadia Terranova, con fotografie di Luigi Crocenzi, Milano, Bompiani, 2021.
- Vorpsi, Ornela, *Vetri rosa*, Roma, Nottetempo, 2006.
- Zavattini, Cesare, Paul Strand, *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955.

Bibliografia critica sugli autori

- Agazzi, Elena, *Dalla prosa di memoria al testo-saggio illustrato: W.G. Sebald, Daniel Mendelsohn e Alain de Botton*, in Sara Guindani, Marco Piazza (a cura di), *Effetti di verità. Documenti e immagini tra storia e finzione*, Roma, Roma TrE-Press, 2016, pp. 81-97.
- , *La grammatica del silenzio di W. G. Sebald*, Roma, Artemide, 2007.
- Ajello, Epifanio, *Guido Gozzano. La foto che non c'è*, in Anna Dolfi (a cura di), *Letteratura & fotografia 1*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 331-344.
- , *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2008.
- Albertazzi, Silvia, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le lettere, 2010.
- , *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017.
- Alù, Giorgia, *Journeys exposed. Women's Writing, Photography and Mobility*, New York, Routledge, 2018.

- Amigoni, Ferdinando, *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari*, Macerata, Quodlibet, 2018.
- Andreotti, Roberto, Federico De Melis, *Giorgio Agamben. I luoghi dell'esistenza*, intervista a Giorgio Agamben, 8 febbraio 2004, RAI Teche: <http://www.teche.rai.it/2015/03/giorgio-agamben-i-luoghi-dellesistenza/>
- Attanasio, Elisa, Filippo Milani (a cura di), *Écrire vers l'image. Il magistero di Roberto Longhi nella letteratura italiana del XX secolo*, Modena, Mucchi, 2017.
- Bacholle-Bošković, Michèle, «Ph-auto-biographie: écrire la vie des photos», *Women in French Studies*, 21, 2013, pp. 79-93.
- , *Annie Ernaux Ph-Auto-Bio-Grappe*, “Women in French Studies”, 22, 2014, pp. 72-86.
- Barengi, Mario, *Giorgio Falco, Nicola Lagioia: i neristi*, “doppiozero”, 23 dicembre 2020: <https://www.doppiozero.com/materiali/giorgio-falco-nicola-lagioia-i-neristi>
- Bazzocchi, Marco Antonio, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- , «Expositio sui.», *Poetiche*, vol. 17, fasc. 2, 2015, pp. 283-307.
- , «La madre e l'aringa: un fallimento figurativo tra Vittorini e Guttuso», *Arabeschi*, n. 13, gennaio-giugno 2019.
- Belpoliti, Marco, Andrea Cortellessa (a cura di), *Giorgio Manganelli*, numero monografico di *Rzga*, Milano, Marcos y Marcos, 2006.
- Benedetti, Carla, Davide Luglio, Manuele Gragnolati (a cura di), *Petrolio 25 anni dopo: (bio)politica, eros e verità nell'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini*, Macerata, Quodlibet, 2020.
- Benjamin H. D. Buchloh, «Gerhard Richter's “Atlas”: The Anomic Archive», *October*, vol. 88, 1999, pp. 117-145.
- Benvenuti, Giuliana, *Il ritratto ambientato tra letteratura e fotografia*, in Lorenzo Donghi, Elisa Enrile, Giorgia Ghersi (a cura di), *A mezzogiorno termini. Forme della contaminazione dal XX secolo*, Milano; Udine, Mimesis, 2020, pp. 109-122.
- Bourchenin, Barbara, «L'écriture avec de l'“essayer dire”: pour une expérience langagière de la communauté esthétique», *Postures*, Dossier «Écrire avec», n. 23, 2016.
- Brotto, Denis, «L'invenzione dello sguardo. Il lavoro di John Berger per il cinema», *Arabeschi*, n. 13, gennaio-giugno 2019.
- Calzoni, Raul Mario, *Gli atlanti fotografici della memoria di Aby Warburg, Gerhard Richter e W.G. Sebald*, in Sara Guindani, Marco Piazza (a cura di), *Effetti di verità. Documenti e immagini tra storia e finzione*, Roma, Roma TrE-Press, 2016, pp. 49-66.
- Capozzi, Rocco, «Intertextuality and the Proliferation of Signs/Knowledge in Eco's Superfictions», *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, vol. 32, september 1998, pp. 456-481.

- , «Love flames and memorabilia in Eco's "La misteriosa fiamma della regina Loana"», *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, vol. 38, september 2004, pp. 601-608.
- , «The Mysterious Flame of Queen Loana: A Postmodern Historiographic Illustrated Novel of a Generation», *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, vol. 40, september 2006, pp. 462-486.
- Carrara, Giuseppe, *Estetiche del fototesto tra surrealismo e modernismo*, in Guido Mazzoni, Simona Micali, Niccolò Scaffai, Pierluigi Pellini, Matteo Tasca (a cura di), *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, vol. II, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2021, pp. 549-575.
- , «Fotografia e straniamento: i romanzi storici di Filippo Tuena», *Lea*, 9, 2020, pp. 139-149.
- , *Storie a vista. Retorica e poetiche dei fototesti*, Milano; Udine, Mimesis, 2020.
- Casadei, Alberto, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dall'opera di Antonella Anedda)*, in *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 199-134.
- Cattani, Francesco, *Confini non ovvi: Ornella Vorpsi e Julia Kristeva*, in Silvia Albertazzi, Ferdinando Amigoni (a cura di), *Guardare oltre: Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 177-194.
- Ceserani, Remo, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Chavez, Marisol L., «Entrevista con Julio Silva: papeles, trazos e testimonios», in *Revista de la Universidad de Mexico*, 51, 2008.
- Coglitore, Roberta, «I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità», *Between*, 7, 2014.
- , «La ri-mediazione digitale e la dissolvenza dell'io nel *Photojournal* di Annie Ernaux», *Between*, 16, 2018.
- , «Le varianti d'autore in *Asterusher* di Michele Mari», *Versants*, fascicolo italiano, 68, 2, 2021, pp. 111-129.
- , *Le verità dell'io nei fototesti autobiografici*, in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 49-68.
- , «Sguardo autobiografico e dispositivi iconotestuali in Michele Mari», *Arabeschi*, n. 16, luglio-dicembre 2020.
- , «Strategie autofinzionali in *Leggenda privata*», *Between*, 9, 18, 2019.
- , «Un'autobiografia in forma di curriculum. "Asterusher" di Michele Mari», *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, vol. 8, 2019, pp. 353-372.
- Conant-Ouaked, Chloé, *Le voyage thérapeutique contemporain, entre texte et image Sophie Calle, Hervé Guibert, W. G. Sebald*, dans Christine de Buzon et Odile Richard-Pauchet (dir.), *Littérature de voyage et santé*, Paris, Garnier, 2017, pp. 471-489.

Cortellessa, Andrea, *Agamben per figure*, “Antinomie”, 4 aprile 2020, <https://antinomie.it/index.php/2020/04/04/agamben-per-figure/>.

———, *Bruges-la-Morte, Nadja, Vertigo. Psicologia di tre città*, in Marco Vallora (a cura di), *Dal nulla al sogno. Dada e Surrealismo dalla Collezione del Museo Boijmans Van Beuningen*, catalogo della mostra di Alba, Fondazione Ferrero, dal 27 ottobre 2018 al 28 febbraio 2019, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2018, pp. 334-343.

———, «Bruges-la-Morte, o della città-montaggio», *il verri*, numero monografico a cura di Stefano Chiodi, Daniele Giglioli, *Linee di montaggio*, vol. LXII, fasc. 68, ottobre 2018, pp. 86-110.

———, «Come comincia la storia (in Italia): “Roma sentimentale” di Diego Angeli, 1900», *Versants*, fascicolo italiano, 68, 2, 2021, pp. 29-44.

———, *Epica e fotografia. Giorgio Falco con Sabrina Ragucci*, in *Etica e Fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine fotografica*, atti del convegno di Roma, Università «La Sapienza», 14 novembre 2014, a cura di Raffaella Perna e Ilaria Schiaffini, Roma, DeriveApprodi, 2015, pp. 127-148.

———, «Expanded Poetry. Otto iconopoemi 2006-2018», *Ends of Poetry. Forty italian poets and their ends*, numero monografico a cura di Gian Maria Annovi e Thomas J. Harrison di *California Italian Studies*, 8, 1, 2019, pp. 1-18.

———, *Libri segreti: autori critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le lettere, 2008.

Del Giudice, Daniele, *Il tempo del visibile nell'Atlante di Daniele Del Giudice*, conversazione con Sergio Bertolucci, Tullia Gaddi, Antonino Postorino, Gianluigi Saraceni, «Palomar-Quaderni di Porto Venere», n.1, 1986, pp. 67-96.

Desole, Angelo Pietro, «Conversazione illustrata in Sicilia (1953): una controversia fra Vittorini e Crocenzii», *RSF: Rivista di Studi di Fotografia*, vol. 5, fasc. 10, luglio 2019, pp. 82-99.

Di Fazio, Angela, «“Paesaggio come bene immobiliare”. Topografie dell'abitare dal *photo* al *graphic novel*», *Studi Culturali*, fasc. 3, 2017, pp. 487-502.

Donati, Riccardo, *Apri gli occhi e resisti: l'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020.

———, *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi e arti della visione*, Catania, Duetredue, 2017.

———, *Nell'occhio di chi guarda. Testo, contesto, pretesto in sette poeti contemporanei*, in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba picta: interpretazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 2018, pp. 315-332.

Donati, Riccardo, Andrea Gialloredo, Fabio Pierangeli (a cura di), *Michele Mari. Filologia e leggenda*, sezione monografica di *Studium Ricerca*, n. 1, 2021.

Donghi, Lorenzo, Elisa Enrile, Giorgia Ghersi (a cura di), *A mezzogiorno: forme della contaminazione dal XX secolo*, Milano; Udine, Mimesis, 2019.

- Duttlinger, Carolin, *Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's "Austerlitz"*, in J. J. Long and Anne Whitehead (ed.), *W. G. Sebald: A critical companion*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2004, pp. 155-171.
- Edwards, Natalie, «Accumulation and Archives: Sophie Calle's *Prenez soin de vous*», *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 38, fasc. 2, january 2014.
- Ercolino, Stefano, «Per un'estetica dell'irrappresentabile: Le immagini della Shoah in *Austerlitz* di W. G. Sebald», *Contemporanea*, n. 9, 2011, pp. 93-107.
- Fabbri, Andrea, «Parole, immagini, dettagli. A proposito di alcune recenti opere di Antonio Tabucchi, Walter Siti e Antonella Anedda», *Bollettino '900*, vol. 1-2, 2014.
- Fastelli, Federico, «Senso e funzioni della fotografia nella poesia verbo-visiva», *CoSMo*, fasc. 14, 2019, pp. 87-96.
- Ferraro, Bruno, *Antonio Tabucchi e il fascino della pittura*, in Alexandra Zingone, Marcello Ciccuto (a cura di), *I segni incrociati: letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Viareggio; Lucca, Mauro Baroni, 1998, pp. 829-848.
- Ferretti, Monica, *Riscattare fotografie. I romanzi di figure di Lalla Romano*, in Anna Dolfi (a cura di), *Letteratura & fotografia 2*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 91-106.
- Forchetti, Franco, *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco*, Roma, Castelvecchi, 2005.
- Francucci, Federico, «Guardare un quadro...». Manganelli descrittore di figure, in «Sorpresi a scrivere di immagini». *Critica d'arte di letterati tra Otto e Novecento*, a cura di Matteo Basora e Manuele Marinoni, prefazione di Clelia Martignoni, Pavia, TCP stampa, 2016, pp. 62-79.
- , «Sedici dipinti più o meno. Leggere o guardare *Nel museo di Reims* di Daniele Del Giudice», *Per leggere*, vol. XVII, fasc. 32-33, 2017, pp. 113-141.
- Fusillo, Massimo, «Gli inganni della memoria. Sebald, la fotografia, il dettaglio», *Contemporanea*, n. 9, 2011, pp. 79-80.
- Gabellone, Lino, *L'oggetto surrealista: il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977.
- Gasparini, Laura, Alberto Ferraboschi (a cura di), *Paul Strand e Cesare Zavattini: un paese: la storia e l'eredità*, Milano, Silvana Editoriale, 2017.
- Gerace, Roberto, *L'uomo in più. Omaggio a Filippo Tuena*, in "Il primo amore", 15 novembre 2015.
- Gialloretto, Andrea, *Di bestia in bestia, di libro in libro. Il maniero-biblioteca di Michele Mari*, in Anna Dolfi (a cura di), *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 217-241.
- Gimmelli, Gabriele, «Il retrobottega dei mimi. Celati, Gajani e il racconto per immagini», *reCHERches* [Online], 24, 2020.

Gratton, Johnnie, *Poétique et pratique du recueil photo-textuel dans l'œuvre de Sophie Calle*, dans Irène Langlet (dir.), *Le recueil littéraire : Pratiques et théorie d'une forme*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 125-132.

Greco, Lorenzo, *I giochi del Rovescio di Antonio Tabucchi*, in Alexandra Zingone, Marcello Ciccuto (a cura di), *I segni incrociati: letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Viareggio; Lucca, Mauro Baroni, 1998, pp. 849-861.

Gualtieri, Elena (a cura di), *Paul Strand, Cesare Zavattini: lettere e immagini*, Bologna, Bora, 2005.

Guassardo, Giada, «Critica d'arte come menzogna: una lettura di *Salons* di Giorgio Manganelli», *Arabeschi*, n.11, gennaio-giugno 2018, pp. 122-134.

Huber, Antonella, «Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole. Sophie Calle per Isabella Stewart Gardner», *Engramma*, 150, ottobre 2017.

Iacoli, Giulio, «In cerca di una relazione, e di un genere: tre vicende del *photo-text* in Italia (Strand-Zavattini; Ghirri-Celati; Messori-Fossati)», *Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione*, 12, 2014, pp. 91-108.

Lo Monaco, Giovanna, *Relazione tra testo e immagine nel tempo dell'intermedialità: il Gruppo 93*, in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba picta: interpretazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 2018, pp. 299-314.

Lovito, Giuseppe, «L'immagine del soldato ne *La misteriosa fiamma della regina Loana* di Umberto Eco», *Italies*, 19, 2015, pp. 197-216.

Maiorino, Massimo, «Un'idea di museo e di collezione attraverso le scritture di Calvino e Del Giudice», *piano b*, vol. 4, n. 1, 2019, pp. 46-63.

Manetti, Beatrice, recensione a *Sogni e favole* di Emanuele Trevi, "Indice dei Libri del Mese", 1° aprile 2019, <https://www.lindiceonline.com/letture/emanuele-trevi-sogni-favole/>

Marchese, Lorenzo, «È ancora possibile il romanzo saggio?», *Ticontr. Teoria Testo Traduzione*, IX, 2018, pp. 151-170.

Martelli, Matteo, *La cortesia dell'inganno: gioco e menzogna in Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice*, in Alessandra Calanchi, Gloria Cocchi, Antonio Comune (a cura di), *Il lato oscuro delle parole/The Dark Side of the Words*, Berlin, Peter Lang, 2015, pp. 57-69.

———, *L'impensé du regard : trois études sur Gianni Celati et les arts visuels*, Macerata, Quodlibet, 2019.

Martelli, Matteo, Marina Spunta (a cura di), *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2020.

Martin, Sara, Isotta Piazza (a cura di), *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, Firenze, Franco Cesati, 2019.

Mazza Galanti, Carlo, *Michele Mari*, Fiesole, Cadmo, 2011.

- , *Paradigma indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec* in Silvia Albertazzi, Ferdinando Amigoni (a cura di), *Guardare oltre: letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 89-105.
- , *Scuola di demoni: conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, Roma, Minimum fax, 2019.
- Meneghelli, Donata, *Sophie Calle tra fotografia e parola*, in Silvia Albertazzi, Ferdinando Amigoni (a cura di), *Guardare oltre: letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 161-176.
- Meschini, Michela, *Antonio Tabucchi and the visual arts*, Berlin, Peter Lang, 2018.
- Mignano, Valentina, *Per una fotografia alternativa. Scrittura e immagine in Un settimo uomo di John Berger e Jean Mohr*, in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 137-161.
- Mongelli, Marco, «Le biofictions di Davide Orecchio tra Danilo Kiš e Pierre Michon», *Nuova corrente*, 162, anno LXV, luglio-dicembre 2018, pp. 105-115.
- , «La biofiction italiana iper-contemporanea», *Narrativa italiana degli anni Duemila: cartografie e percorsi*, numero monografico di *Narrativa* a cura di Giuseppe Carrara e Roberto Lapia, 41, 2019, pp. 105-113.
- , *Narrer une vie, dire la vérité : la biofiction contemporaine*, tesi di dottorato sostenuta presso l'Università di Bologna e l'Université Paris-Sorbonne Nouvelle nel 2019.
- Monina, Cecilia, *Doppio framing, indugi e soglie narrative. Tre autori a confronto: Celati, Ghirri e Antonioni*, in Matteo Martelli, Marina Spunta (a cura di), *La scrittura dello sguardo Gianni Celati e le arti visive*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2020.
- Morra, Eloisa, «“Scomporre quadri, immaginare mondi”: dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda», *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, XL, 3, 2011.
- Palazzolo, Giuseppe, «Eco a colori in bianco e nero», *Arabeschi*, n. 12, luglio-dicembre 2018, pp. 100-114.
- Panicali, Anna, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994.
- Paterlini, Riccardo, «Conversazione illustrata. Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini», *Arabeschi*, n. 4, luglio-dicembre 2014.
- Piazza, Isotta, «Forme ibride (web/volume) e i paradigmi della modernità: il caso Pecoraro», *Griseldaonline*, vol. 19, fasc. 1, gennaio 2020, pp. 107-117.
- , *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Franco Cesati, 2018.
- Pich, Federica, «Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari», *Arabeschi*, n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 165-184.
- Pinto, Roberto, *Artisti di carta: territori di confine tra arte e letteratura*, Milano, Postmedia books, 2016.

———, *Incroci tra arte e letteratura. Enrique Vila-Matas, Sophie Calle, Dominique Gonzalez-Foerster*, in Lorenzo Donghi, Elisa Enrile, Giorgia Gherzi (a cura di), *A mezzi termini: forme della contaminazione dal XX secolo*, Milano; Udine, Mimesis, 2019, pp. 123-141.

Pontillo, Corinne, *Schermi in viaggio: interferenze dei dispositivi "sociovisuali" nella narrazione de I destini generali di Guido Mazzoni e di Absolutely Nothing di Giorgio Vasta e Ramak Fazel*, in Beniamino Della Gala, Lavinia Torti (a cura di), *Pixel. Letteratura e media digitali*, Modena, Mucchi, 2021.

———, *«Il Politecnico di Vittorini» progetto e storia di una narrazione visiva*, Roma, Carocci, 2020.

———, «Orhan Pamuk e Istanbul: percorsi e costruzione dell'io tra scrittura e fotografia», *Arabeschi*, n. 16, luglio-dicembre 2020.

Primo, Novella, *Fototesti di famiglia. Ritratti e paesaggi nel Nuovo romanzo di figure di Lalla Romano*, in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 181-204.

Raccis, Giacomo, *Intervista a Filippo Tuena*, per la rubrica "Fuori dagli schemi" della rivista online "La Balena Bianca", 16 novembre 2020, <https://www.labalenabianca.com/2020/11/16/fuori-dagli-schemi-filippo-tuena/>

———, *Intervista a Giorgio Falco*, per la rubrica "Fuori dagli schemi" della rivista online "La Balena Bianca", 1° marzo 2021, <https://www.labalenabianca.com/2021/03/01/fuori-dagli-schemi-7-giorgio-falco/>

Ribatti, Nicola, «Il ritorno del represso. Qualche considerazione su testo e immagine in *Schwindel. Gefühle*», *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 2009, 2, pp. 51-75.

Rimini, Thea, «Affreschi di parole. Su "Racconti con figure" di Antonio Tabucchi», *Il ponte*, LXVII, n. 6, giugno 2011, pp. 103-108.

Rizzarelli, Maria, «Che le parole salvino l'immagine». *Fotografia e narrazione in Vittorini, Pasolini e Sciascia*, in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 205-220.

———, «La verità ingiallita nel fototesto della Divina Mimesis», *Between*, IV, 7, 2014.

———, «"Non ho mai smesso di considerarmi un fotografo che scrive" I fototesti di Ferdinando Scianna», *Arabeschi*, n. 4, luglio-dicembre 2014.

———, *Nostos fotografico nei luoghi del mondo offeso: Conversazione in Sicilia 1953*, in Maria Rizzarelli (a cura di), *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, Catania, Bonanno, 2007.

———, «Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo», *Narrativa italiana degli anni Duemila: cartografie e percorsi*, numero monografico di *Narrativa* a cura di Giuseppe Carrara e Roberto Lapia, 41, 2019, pp. 41-54.

———, «Raccontare e coltivare il deserto: *Absolutely Nothing* di Giorgio Vasta e Ramak Fazel», *Arabeschi*, n. 10, luglio-dicembre 2017.

———, *Sorpreso a pensare per immagini. Sciasci e le arti visive*, Pisa, ETS, 2013.

- Russek, Dan, *Textual Exposures: Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction*, Calgary, University of Calgary Press, 2015.
- , «Verbal/Visual Braids: The Photographic Medium in the Work of Julio Cortázar», *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 37, no. 4, 2004, pp. 71-86.
- Sarchi, Alessandra, *La felicità delle immagini, il peso delle parole: cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati*, Milano, Bompiani, 2019.
- Savettieri, Cristina, «L'oscurarsi delle immagini. Due libri di Giorgio Agamben», *Letteratura & Arte*, fasc. 19, 2021.
- Scarpello, Serena, *I fumetti di Michele Mari*, in “Rivista studio”, 23 luglio 2019, <https://www.rivistastudio.com/michele-mari-fumetti/>.
- Schwartz, Lynne Sharon (a cura di), *Il fantasma della memoria: conversazioni con W. G. Sebald*, prefazione all'edizione italiana di Filippo Tuena, trad. di Chiara Stangalino, Roma, Treccani, 2019.
- Secchieri, Filippo, *Due regioni del figurale*, in Anna Dolfi (a cura di), *Letteratura & fotografia 1*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 33-61.
- Sessa, Marcello, *Il palazzo innamorato dei ricordi. Su “Le galanti” di Filippo Tuena*, “La Balena Bianca”, 11 marzo 2020, <https://www.labalenabianca.com/2020/03/11/premiobg20-palazzo-innamorato-dei-ricordi-le-galanti-filippo-tuena/>
- Simonetti, Gianluigi, recensione a *Sogni e favole* di Emanuele Trevi, “Minima et moralia”, 4 febbraio 2019, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/approfondimenti/sogni-favole-emanuele-trevi/>
- Spaccini, Jacqueline, *Sotto la protezione di Artemide Diana. L'elemento pittorico nella narrativa italiana contemporanea (1975-2000)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.
- Torti, Lavinia, «Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura. Tra iconotesti, *ekphrasis* e scrittura *visiva*», *Griseldaonline*, vol. V. 18, agosto 2019, pp. 149-167.
- Trentini, Nives, «*Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa*». *La fotografia nelle storie di Tabucchi* in Anna Dolfi (a cura di), *Letteratura & fotografia 2*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 201-238.
- Tucci, Francesca, «*L'arte di leggere le immagini*». *L'Abicì della guerra di Bertolt Brecht*, in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 225-251.
- Vangi, Michele, *Letteratura e fotografia: Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkmann, Julio Cortázar, W. G. Sebald*, Pasian di Prato, Campanotto, 2005.
- Verbaro, Caterina, «L'arte dello spazio di Antonella Anedda», *Arabeschi*, n. 5, gennaio-giugno 2015.
- Weber, Luigi, «Per metà amoroso per metà ossessivo. Walter Siti e la tradizione dell'iconotesto», *Alfabeto2*, fasc. 7, marzo 2011.

Zublena, Paolo, *Vedere, Mentire, Sentire*. Nel Museo di Reims di Daniele Del Giudice, in Alexandra Zingone, Marcello Ciccuto (a cura di), *I segni incrociati: letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Viareggio; Lucca, Mauro Baroni, 1998, pp. 863-876.

Zuliani, Stefania, *Un museo tutto per sé: biografie in esposizione*, in Laura Lombardi, Massimiliano Rossi (a cura di), *Un sogno fatto a Milano. Dialoghi con Orhan Pamuk intorno alla poetica del museo*, Monza, Johan & Levi, 2018, pp. 53-61.

Bibliografia teorico-metodologica

Agamben, Giorgio, «Aby Warburg e la scienza senza nome», *aut aut*, fasc. 199-200, 1984, pp. 51-66.

———, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2007.

———, *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2013.

———, *Mezzogi senza fine: note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

———, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

Alfano, Giancarlo, Francesco de Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia. I: Forme, poetiche, questioni*, Roma, Carocci, 2018.

——— (a cura di), *Il romanzo in Italia. IV: Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2019.

Alpers, Svetlana, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.

Arasse, Daniel, *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014.

———, *On n'y voit rien*, Paris, Gallimard, 2003.

Baetens, Jan, «Visual Culture and Visual Studies», in Matthew Rampley (ed.), *Art, history and visual studies in Europe: transnational discourses and national frameworks*, Leiden, Brill, 2012.

Baetens, Jan, Hilde Van Gelder, *Petite poétique de la photographie mise en roman (1970-1990)*, in Danièle Méaux (éd.), *Photographie et romanesque*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006.

Bal, Mieke, *Double exposures: the subject of cultural analysis*, New York, Routledge, 1996.

———, *Leggere l'arte?*, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 216-217.

———, *Looking In: The Art of Viewing*, introduction Norman Bryson, Amsterdam, The Gordon and Breach Publishing Group, 2001.

———, «The Genius of Rome: Putting Things Together», *Journal of Visual Culture*, n. 1 (2002), pp. 25-45.

- Barilli, Renato, *L'azione e l'estasi: le neoavanguardie negli anni '60*, Torino, Testo & immagine, 1999.
- , *Una mappa delle arti nell'epoca digitale: per un nuovo Laocoonte*, Bologna, Marietti 1820, 2019.
- , *Viaggio al termine della parola: la ricerca intraverbale*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1980.
- , *L'obvie et l'obtus. Essais critiques 3*, Paris, Seuil, 1982.
- , *Miti d'oggi* (1957), trad. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 2016.
- , *Sur la photographie*, propos recueillis par Angelo Schwarz (fin 1977) et Guy Mandery (décembre 1979), *Le Photographe*, février 1980, trad. <https://www.doppiozero.com/materiali/lettura/sulla-fotografia>.
- Baxandall, Michael, *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, trad. di Enrico Castelnuovo, Torino, Einaudi, 2000.
- , *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- Bazzocchi, Marco Antonio, «Archeologia delle finzioni», *Finzioni*, 1 (1), 2021.
- (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana (1910-2010)*, Torino, Einaudi, 2021.
- Benjamin, Walter, *Aura e choc: saggi sulla teoria dei media*, a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, Torino, Einaudi, 2012.
- , *Opere complete. IV: Scritti 1930-1931*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2002.
- , Walter Benjamin, *Opere complete. IX: I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000.
- , *Opere complete. VI. Scritti 1934-1937*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2004.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1973.
- Blatt, Ari J., «Phototextuality: photography, fiction, criticism», *Visual Studies*, vol. 24, fasc. 2, settembre 2009, pp. 108-121.
- Boehm, Gottfried, *La svolta iconica*, a cura di Maria Giuseppina Di Monte e Michele Di Monte; postfazione di Tonino Griffero, Roma, Meltemi, 2009.
- Bolter, Jay David, Richard Grusin, *Remediation: understanding new media*, Cambridge (Massachusetts), MIT press, 1999.
- Bolzoni, Lina, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

- Bourdieu, Pierre (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1965.
- Brogi, Daniela, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2020.
- Calvino, Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, con uno scritto di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 2016.
- Cammarata, Valeria (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008.
- Carbone, Mauro, *Filosofia-schermi: dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Raffaello Cortina, 2016.
- Carboni, Massimo, *L'occhio e la pagina: tra immagine e parola*, Milano, Jaca Book, 2018.
- Casadei, Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007.
- Castellana, Riccardo, *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019.
- Castelli Gattinara, Enrico, *La forza dei dettagli estetica, filosofia, storia, epistemologia da Warburg a Delençe*, Milano, Mimesis, 2017.
- Castro, Teresa, «Atlas : pour une histoire des images “ au travail ”», *Perspective*, fasc. 1, juin 2013, pp. 161-167.
- , *La pensée cartographique des images : cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011.
- Celati, Gianni, *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001.
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Chabert, Garance, Aurélien Mole (dir.), *Les artistes iconographes*, s. l., Empire, 2021.
- Clüver, Claus, «Intersemiotic Transposition», *Poetics Today*, 10: 1, «Art and Literature», Spring 1989.
- Coglitore, Roberta (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, :duepunti, 2008.
- , *Lo sguardo reciproco. Letteratura e immagini tra Settecento e Novecento*, Pisa, ETS, 2007.
- Colaiacomo, Paola, *L'attimo fuggente che s'arresta*, in Claudia Cieri Via, Micol Forti (a cura di), *Aby Warburg e la cultura italiana: fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Milano: Roma, Mondadori Università; Sapienza, 2009, pp. 257-274.
- Cometa, Michele, «Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel “doppio talento”», in Michele Cometa, Daniele Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-78.
- , *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016.
- , *Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2020.
- , *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara, Roma, Meltemi, 2004.

- , *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Michele Cometa, Roberta Cogliatore (a cura di), *Fototesti*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.
- , *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.
- , «Letteratura e arti figurative: un catalogo», *Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione*, fasc. 3, 2005.
- Contarini, Silvia, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Ada Tosatti (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge (Massachusetts); London, MIT Press, 1992.
- Derrida, Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- , *Trace et archive, image et art*, suivi de *Pour Jacques Derrida*, par Daniel Bounoux et Bernard Stiegler; avant-propos de François Soulages, Bry-sur-Marne, INA, 2014.
- Dessons, Gérard, *Dérive du collage en théorie de la littérature*, dans Rougé, Bertrand (dir.), *Montages / collages*, actes du second colloque du CICADA, 5, 6, 7 décembre 1991, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1993, pp. 15-24.
- Didi-Huberman, Georges (dir.), *Atlas: How to carry the world on one's back?*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.
- , *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Les éditions de Minuit, 2011.
- , *L'album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*, Paris, Hazan ; Musée du Louvre, 2013.
- , *L'immagine brucia*, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 241-268.
- , *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. di Alessandro Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- , *Quand les images prennent position*, Paris, Les éditions de Minuit, 2009.
- di Monte, Maria Giuseppina (a cura di), *Immagine e scrittura*, Roma, Meltemi, 2006.
- Dolfi, Anna (a cura di), *Letteratura & fotografia 1*, Roma, Bulzoni, 2007.
- , *Letteratura & fotografia 2*, Roma, Bulzoni, 2005.
- Donati, Riccardo, *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2016.
- , *Lo sguardo sull'arte nel secondo Novecento*, in Giulio Ferroni (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, pp. 740-745.
- , *Nella palpebra interna: percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le lettere, 2014.
- Donnarumma, Raffaele, *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

- Eco, Umberto, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.
- Ferraris, Maurizio, *Documentalità: perché è necessario lasciar tracce*, Roma, Laterza, 2009.
- Fontcuberta, Joan, *La furia delle immagini: note sulla postfotografia*, trad. di Sergio Giusti, Torino, Einaudi, 2018.
- Forster, Kurt W., Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di Monica Centanni, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Foucault, Michel, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), Milano, Rizzoli, 2007.
- Frasca, Gabriele, *La letteratura nel reticolo mediale: la lettera che muore*, Bologna, Luca Sossella, 2015.
- Fusillo, Massimo, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Genette, Gérard, *Figure 2: la parola letteraria*, trad. di Franca Madonia, Torino, Einaudi, 1975.
- Georgel, Pierre, Anne Marie Lecoq (dir.), *La peinture dans la peinture*, Paris, Biro, 1987.
- Ginzburg, Carlo, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986.
- Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, trad. di Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1983.
- Grazioli, Elio, *La collezione come forma d'arte*, Milano, Johan & Levi, 2012.
- Greenwood, John, *Shifting perspectives and the stylish style. Mannerism in Shakespeare and his jacobean contemporaries*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1988.
- Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, 1993.
- , *Expositions : littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, Jose Corti, 1989.
- , *Imageries : littérature et image au XIXe siècle*, Paris, Jose Corti, 2007.
- , *La description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.
- , *La letteratura, la linea, il punto, il piano*, in Roberta Coglitore (a cura di), *Cultura visuale: paradigmi a confronto*, Palermo, :duepunti, 2008, pp. 62-79.
- Heffernan, James A. W., *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.
- Horstkotte, Silke, Nancy Pedri, «Introduction: Photographic Interventions», *Poetics Today*, vol. 29, 2008, pp. 1-29.
- Jay, Martin, *Scopic Regimes of Modernity*, in Hal Foster (ed.), *Vision and visibility*, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-23.
- Krieger, Murray, Joan Krieger, *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*, Baltimore; London, The Johns Hopkins University Press, 1992.

- Lachaud, Jean-Marc, *Collages, montages, assemblages au XXe siècle : 1. L'art du choc, 2 : Le fragment à l'œuvre*, Paris, l'Harmattan, 2018.
- Lévi-Strauss, Claude, *Il pensiero selvaggio*, trad. di Paolo Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1964.
- Louvel, Liliane, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- , *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.
- , *Texte / Image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- Louvel, Liliane, Karen Jacobs, Laurence Petit (ed.), *Poetics of the iconotext*, Farnham; Burlington, Ashgate, 2011.
- Liliane Louvel, Henri Scepi (dir.), *Texte – Image : nouveaux problèmes. Colloque de Cerisy*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- Maffei, Giorgio (a cura di), *Il libro d'artista*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003.
- Marcenaro, Giuseppe, *Fotografia come letteratura*, Milano, Mondadori, 2004.
- Marra, Claudio, *Fotografia e arti visive*, Roma, Carocci, 2014.
- , *Fotografia e pittura nel '900 (e oltre)*, Milano, Mondadori, 2012.
- McLuhan, Marshall, *Understanding media: the extensions of man*, New York, McGraw-Hill, 1965.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Tra due linguaggi: arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, suivi de Aby Warburg, *Souvenirs d'un voyage en pays pueblo, 1923 et Projets de voyage en Amérique, 1927*, édité par Georges Didi-Huberman, Paris, Éditions Macula, 2012.
- Mitchell, W. J. T., *Iconology: image, text, ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
- , *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Valeria Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, 2017.
- , *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago; London, The University of Chicago Press, 1994.
- Montandon (éd.), Alain, *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.
- Montier, Jean Pierre (éd.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.
- Montier, Jean-Pierre, «Photoliterature: trading gazes», *Image & narrative*, Leuven, Instituut voor Culturele Studies, 2018, *Beyond the Text / Image Interaction: the construction and deconstruction of meaning in children's literature*, vol. 19, fasc. 2, 2017, pp. 77-90.

- Mormorio, Diego, *Gli scrittori e la fotografia*, prefazione di Leonardo Sciascia, Roma, Editori riuniti, 1988.
- Nancy, Jean-Luc, «*Ekpbrasis*», *Études françaises*, vol. 51, fasc. 2, giugno 2015, pp. 25-35.
- Panizon, Ermanna, *Figure senza nome nelle storie dipinte del Cinquecento italiano*, tesi di dottorato discussa presso l'Università di Firenze nel 2014.
- Panofsky, Erwin, Fritz Saxl, *La «Melencolia 1» di Dürer: una ricerca storica sulle fonti e i tipi figurativi*, (1923), traduzione e cura di Emiliano De Vito, introduzione di Claudia Wedepohl, Macerata, Quodlibet, 2018.
- Patrizi, Giorgio, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000.
- Pennacchio, Filippo, *Eccessi d'autore: retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano; Udine, Mimesis, 2020.
- , *Racconto come montaggio? Ibridazioni discorsive e sconfinamenti mediali nella narrativa italiana contemporanea*, in Fabio Vittorini (a cura di), *Nuove narrazioni mediali. Musica, immagine e racconto*, Bologna, Patròn Editore, 2019.
- Pescatore, Guglielmo (a cura di), *Ecosistemi narrativi: dal fumetto alle serie TV*, Roma, Carocci, 2018.
- Picconi, Gian Luca, *La cornice e il testo. Pragmatica della non assertività*, Roma, Tic edizioni, 2020.
- Pinotti, Andrea, *C'è proprio bisogno di dirlo? Parola e immagine: dal puro visibilismo ai visual culture studies*, in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba picta: interpretazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 2018, pp. 41-51.
- (a cura di), *Costellazioni: le parole di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi, 2018.
- , *Memorie del neutro: morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano, Mimesis, 2001.
- Pinotti, Andrea, Antonio Somaini, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.
- (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.
- Portesine, Chiara (a cura di), *Doppio talento e doppia creatività*, numero monografico della rivista *Letteratura & arte*, n. 18, 2020.
- Pozzi, Giovanni, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.
- Praz, Mario, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive* (1970), Milano, Abscondita, 2012.
- Pugno, Laura, *In territorio selvaggio: corpo, romanzo, comunità*, Milano, Nottetempo, 2018.
- Rajewsky, Irina O., «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, fasc. 6, agosto 2011, pp. 43-64.
- Rancière, Jacques, *Lo spettatore emancipato*, a cura di Diletta Mansella, Roma, DeriveApprodi, 2018.

- Ricardou, Jean, *L'ordine e la disfatta e altri saggi di teoria del romanzo*, trad. di Roberto Rossi, Cosenza, Lerici, 1976.
- Rizzante, Massimo, Walter Nardon, Stefano Zangrando (a cura di), *Finzione e documento nel romanzo*, Trento, Università degli studi di Trento, 2008.
- Rorty, Richard (ed.), *The linguistic turn: recent essays in philosophical method*, Chicago; London, University of Chicago Press, 1967.
- Scarpa, Domenico, *Storie avventurose di libri necessari*, Roma, Gaffi, 2010.
- Seligardi, Beatrice, *Ellissi dello sguardo: Pathosformeln dell'inespressività femminile dalla cultura visuale alla letteratura*, Milano, Morellini, 2018.
- Settis, Salvatore, «Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria», *Engramma*, fasc. 100, ottobre 2012.
- Simonetti, Gianluigi, *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- Somaini, Antonio, *Ejzenštein: il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011.
- Sontag, Susan, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi, 1979.
- Sorrentino, Flavio (a cura di), *Il senso dello spazio: lo «spatial turn» nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, 2010.
- Spignoli, Teresa, Federico Fastelli, Maria Carla Papini (a cura di), *La poesia in immagine/L'immagine in poesia: Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, Pisan di Prato, Campanotto, 2014.
- Spignoli, Teresa (a cura di), *Verba picta: interpretazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 2018.
- Spignoli, Teresa, *La parola si fa spazio. Poesia concreta e poesia visiva*, Bologna, Patròn, 2020.
- Stoichita, Victor Ieronim, *L'invenzione del quadro (1993)*, trad. di Benedetta Sforza, Milano, Il Saggiatore, 2013.
- Sypher, Wylie, *Rinascimento, Manierismo, Barocco*, trad. di Paola Montagner, Torino, Einaudi, 1968.
- Thürlemann, Felix, *More than one picture: an art history of the hyperimage*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2019.
- Tirinzani De Medici, Carlo, *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018.
- , *Il vero e il convenzionale*, Novara, Utet, 2012.
- Wagner, Peter (ed.), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1996.
- , *Reading Iconotexts. From Swift to the French revolution*, London, Reaktion Books, 1995.

Walker, John Albert, Sarah Chaplin, *Visual culture: an introduction*, Manchester; New York, Manchester University, 1997.

Warburg, Aby, *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, a cura di Martin Warnke, edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Aragno, 2002.

Westphal, Bertrand, *Atlas des égarements : études géocritiques*, Paris, Les éditions de Minuit, 2019.

———, *La cage des méridiens : la littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2016.

Wölfflin, Heinrich, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), trad. di Rodolfo Paoli, Milano, Abscondita, 2016.

Yacobi, Tamar, «Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry», *Poetics Today*, vol. 34, may 2013, pp. 1–52.

INDICE DEI NOMI

- Adami, Valerio; 220; 222; 223; 224
- Agamben, Giorgio; 10; 17; 131; 139; 140; 141; 255; 256; 257; 258; 259; 260; 261; 262; 263; 264; 265; 266; 267; 268; 269; 270; 271; 272; 285; 294; 300; 303; 307; 309; 313
- Ajello, Epifanio; 40; 68; 79; 84; 91; 219; 220
- Albertazzi, Silvia; 42; 46; 50; 51; 65; 84; 100; 180; 185; 186; 187; 193
- Alpers, Svetlana; 21; 26
- Andò, Roberto; 204
- Andreotti, Roberto; 270
- Anedda, Antonella; 4; 17; 139; 286; 304; 305; 325; 326; 327; 328; 329; 330; 331; 332; 333; 335; 336; 396
- Antonioni, Michelangelo; 144; 162; 166
- Apollinaire; 31
- Arasse, Daniel; 140; 210; 214; 326; 335
- Auster, Paul; 187; 189; 190
- Baetens, Jan; 22; 103
- Bal, Mieke; 25; 48; 144; 151; 217; 354
- Balázs, Béla; 20; 21
- Balestrini, Nanni; 170; 171
- Barthes, Roland; 4; 23; 26; 42; 43; 45; 47; 56; 76; 79; 93; 121; 158; 182; 183; 202; 341; 353; 355; 390
- Baruchello, Gianfranco; 17; 31; 227; 273; 286; 287
- Bassani, Giorgio; 30; 73
- Bataille, Georges; 132; 133; 156; 169
- Baudelaire, Charles; 64; 133; 330
- Baudrillard, Jean; 146
- Baxandall, Michael; 21; 154; 192; 198
- Bayard, Hippolyte; 65
- Bazzocchi, Marco Antonio; 11; 83; 84; 97; 178
- Beckett, Samuel; 89
- Belting, Hans; 22
- Benjamin, Walter; 13; 23; 53; 55; 64; 132; 133; 134; 135; 152; 156; 157; 159; 203; 216; 218; 259; 267; 269; 270; 279; 280
- Benvenuti, Giuliana; 111; 346
- Berger, John; 15; 22; 72; 150; 151; 152; 153; 154; 155; 156; 165; 174; 202; 259; 266; 351
- Bernhard, Thomas; 199
- Bertolucci, Attilio; 30
- Bertoni, Clotilde; 16; 204; 206; 207; 208; 209; 216
- Bishop, Elizabeth; 330
- Blake, William; 40; 153
- Boehm, Gottfried; 25
- Boetti, Alighiero; 31
- Bolzoni, Lina; 31; 33; 39; 143; 301
- Borges, Jorge Luis; 15; 93; 157; 158; 159; 160; 161; 162; 243; 279; 280; 282; 284
- Bosch, Hyeronimus; 214; 216; 223
- Botticelli, Sandro; 139; 151
- Bourdieu, Pierre; 78
- Brecht, Bertolt; 121; 122; 217
- Bredenkamp, Ernst; 22
- Breton, André; 40; 75; 76
- Brinkmann, Rolf Dieter; 56; 78; 146; 180; 182; 390
- Brogi, Daniela; 24
- Broodthaers, Marcel; 133; 271
- Bruegel, Pieter; 152; 199
- Bryant, Masha; 51
- Buoninsegna; 209; 211; 216
- Buzzati, Dino; 30; 280
- Calandrone, Maria Grazia; 204
- Calle, Sophie; 15; 146; 187; 188; 189; 190; 191; 193; 194; 229; 243; 333; 352
- Calvino, Italo; 85; 177; 181; 199; 230; 236
- Candiano, Angelo; 32
- Capa, Robert; 205

Capozzi, Rocco; 243; 244; 249; 252
 Carbone, Mauro; 27; 356
 Carboni, Massimo; 155; 157; 207
 Carrara, Giuseppe; 24; 50; 51; 61; 62; 63;
 65; 67; 75; 77; 84; 91; 92; 99; 111; 113;
 114; 115; 117; 126; 136; 172; 175; 176;
 179; 202; 285; 287; 312; 325; 379
 Casadei, Alberto; 11; 325; 327; 396
 Castelli Gattinara, Enrico; 141
 Celati, Gianni; 51; 75; 79; 84; 85; 86; 87;
 88; 96; 144; 177; 178; 315; 351
 Cendrars, Blaise; 40
 Ceserani, Remo; 79; 136; 157; 162; 166;
 180; 219
 Chabert, Garance; 247; 339
 Chaplin, Sarah; 19
 Chiodi, Stefano; 65; 85; 213; 215; 216; 380
 Cimabue; 322
 Clüver, Claus; 196
 Coglitore, Roberta; 22; 28; 50; 65; 72; 79;
 84; 91; 122; 249; 273; 278; 279; 283; 285;
 286; 303; 347; 351; 352
 Colaiacomo, Paola; 135; 145; 356
 Cometa, Michele; 19; 20; 21; 22; 23; 24; 26;
 27; 28; 29; 30; 31; 34; 35; 36; 49; 50; 51;
 52; 53; 55; 57; 58; 59; 60; 61; 62; 63; 65;
 68; 72; 79; 81; 84; 91; 110; 112; 120; 123;
 124; 125; 126; 132; 133; 134; 135; 139;
 144; 145; 147; 150; 151; 152; 157; 168;
 169; 173; 178; 183; 197; 198; 199; 200;
 203; 212; 235; 247; 248; 249; 255; 262;
 267; 271; 273; 288; 292; 320; 327; 329;
 331; 336; 347; 351; 352; 391
 Cortázar, Julio; 15; 56; 161; 162; 163; 164;
 165; 166; 167; 168; 169; 170; 182
 Cortellessa, Andrea; 66; 67; 74; 79; 85; 92;
 184; 225; 227; 230; 256; 273; 278; 334;
 381; 382
 Covacich, Mauro; 204
 Crocenzi, Luigi; 10; 13; 53; 54; 67; 68; 69;
 71; 380
 D'Amico, Alicia; 163
 D'Angelo, Filippo; 205
 David, Jacques Louis; 218; 233; 237; 239;
 240; 331
 De Andrade, Alecio; 163
 de Kooning, Willem; 203
 De Melis, Federico; 270
 de Staël, Nicolas; 330
 Debord, Guy; 89; 264
 Debray, Régis; 169
 Del Fabbro, Beniamino; 66
 Del Giudice, Daniele; 4; 236; 253; 404
 Delacroix, Eugène; 233; 234
 Deleuze, Gilles; 89; 141; 148
 Delvaux, Paul; 169; 228; 230
 Derrida, Jacques; 27
 Di Fazio, Angela; 101; 102; 103
 di Fredi, Bartolo; 209; 212
 Didi-Huberman, Georges; 14; 27; 128;
 129; 130; 131; 132; 133; 134; 135; 139;
 140; 142; 150; 156; 157; 158; 178; 181;
 182; 186; 202; 246; 250; 261; 264; 267;
 268; 336; 357
 Dolfi, Anna; 68; 79; 91; 121; 219; 283; 345;
 349; 353; 357
 Donati, Riccardo; 30; 32; 35; 78; 84; 89;
 206; 207; 208; 230; 273; 286; 302; 310;
 325; 329; 330; 335; 336
 Donnarumma, Raffaele; 312
 Duchamp, Marcel; 164; 191
 Dunlop, Carol; 163
 Eco, Umberto; 4; 17; 194; 202; 242; 243;
 244; 245; 246; 247; 248; 249; 250; 251;
 252; 253; 300; 404
 Ejzenštejn, Sergej Michajlovič; 131
 Ejzenštejn, Sergej Michajlovič; 133
 El Greco; 147
 Eluard, Paul; 40
 Ernst, Max; 22; 40
 Facio, Sara; 163
 Falco, Giorgio; 90; 92; 100; 101; 103; 104;
 105; 106; 107; 109; 116; 117; 201; 352;
 383

Fameli, Pasquale; 86
 Fastelli, Federico; 56; 89; 334; 382
 Fazel, Ramak; 110; 111; 112
 Fioroni, Giosetta; 315
 Flaubert, Gustave; 64; 193; 194
 Foucault, Michel; 27; 84; 87; 89; 129; 178; 182; 197; 229
 Francucci, Federico; 230; 236; 239; 240
 Frasca, Gabriele; 24; 37; 204; 206
 Freud, Sigmund; 23; 157; 179; 287; 301
 Freund, Gisèle; 64
 Fusillo, Massimo; 16; 28; 179; 204; 206; 207; 208; 209; 216; 287
 Fusini, Nadia; 208; 209
 Gabellone, Lino; 75; 85
 Gajani, Carlo; 75; 85; 86; 87; 88
 Garboli, Cesare; 315; 324
 Gauguin, Paul; 266
 Gee, Grant; 175
 Genette, Gérard; 195; 196
 Ghirlandaio, Domenico; 130; 139; 310
 Ghirri, Luigi; 51; 84; 85; 144; 351
 Gialloretto, Andrea; 79; 273; 283; 348; 349; 382
 Giartosio, Tommaso; 146
 Giotto; 139; 203
 Giovenale, Marco; 62
 Giudice, Daniele; 12; 16; 139; 197; 233; 234; 235; 236; 237; 238; 239; 240; 241; 242; 354
 Goethe, Johann Wolfgang von; 133
 Goldmann, Lucien; 35
 Gombrich, Ernst; 135; 304
 Grosz, Georg; 132
 Guerrieri, Osvaldo; 92
 Guttuso, Renato; 71
 Hamon, Philippe; 49; 50; 143; 145; 172; 187; 193; 200; 241
 Heartfield, John; 132; 156
 Heffernan, James; 29; 30; 35; 147; 207; 248; 325
 Holbein, Hans; 152; 153
 Holzer, Jenny; 282; 330
 Hopper, Edward; 328; 329
 Horstkotte, Silke; 51
 Hunter, Jefferson; 51
 Inglese, Andrea; 206; 207; 208
 Isgrò, Emilio; 31; 333
 Janeczek, Helena; 93; 205
 Jay, Martin; 21; 26; 331
 Kentridge, William; 205
 Kodama, María; 157; 160
 Kristeva, Julia; 36
 Kulešov, Lev; 132
 Lacan, Jacques; 27; 89
 Laforgue, Jules; 164
 Lagioia, Nicola; 105; 296
 Lessing, Gotthold Ephraim Lessing; 195
 Levi, Carlo; 30
 Levi, Primo; 36
 Lévi-Strauss, Claude; 131; 180
 London, Jack; 14; 23; 65; 143; 144; 217; 385
 Longhi, Roberto; 30
 López Garcia, Antonio; 204
 Louvel, Liliane; 25; 26; 28; 46; 54; 112; 115; 124; 125; 143; 144; 147; 148; 152; 153; 184; 185; 191; 192; 196; 218; 244; 303; 374; 378; 387
 Lovito, Giuseppe; 245
 Magrelli, Valerio; 278; 342
 Magritte, René; 150
 Malraux, André; 124; 133; 202
 Manganelli, Giorgio; 16; 36; 224; 225; 226; 227; 228; 229; 230; 231; 273; 280
 Mantegna, Andrea; 336
 Mari, Michele; 17; 95; 137; 272; 273; 274; 275; 276; 277; 278; 279; 280; 281; 282; 283; 284; 285; 286; 287; 288; 300; 307; 308; 313

Marra, Claudio; 43; 45; 50
 Mazza Galanti, Carlo; 180; 183; 186; 273;
 274; 279; 284; 288; 390
 McLuhan, Marshall; 24; 89; 150
 Metz, Christian; 26
 Michaud, Alain-Philippe; 131
 Michaud, Philippe-Alain; 131; 135
 Mirò, Joan; 40
 Mitchell, William John Thomas; 14; 19; 20;
 21; 24; 25; 29; 31; 34; 51; 120; 121; 122;
 130; 150; 155; 161; 207; 373; 385
 Moholy-Nagy, Lazlo; 20; 21
 Mohr, John; 72
 Mole, Aurélien; 247; 339
 Montandon, Alain; 39; 41; 42; 44; 45; 46;
 47; 117; 376
 Montier, Jean Pierre; 46; 47; 49
 Morandi, Giorgio; 74
 Moresco, Antonio; 94
 Mormorio, Diego; 70; 93; 202; 360
 Moscato, Enzo; 204
 Nerlich, Michael; 12; 39; 41; 42; 44; 45; 46;
 50; 55; 63; 115; 158
 Nigro, Salvatore Silvano; 66; 67; 230
 Offerhaus, Manja; 163
 Orecchio, Davide; 110; 112; 113; 114; 115;
 116; 117; 121; 312
 Ottonieri, Tommaso; 37
 Paixão, Pedro; 258
 Palazzolo, Giuseppe; 243; 246
 Palmieri, Nunzia; 75; 85
 Pamuk, Orhan; 4; 15; 172; 173; 174; 175;
 176; 177; 243; 404
 Panicali, Anna; 68; 380
 Panofsky, Erwin; 23
 Pasolini, Pier Paolo; 30; 62; 79; 82; 83; 84;
 85; 89; 97; 98; 208; 352
 Pecoraro, Francesco; 110; 116; 146
 Pedri, Nancy; 51
 Pedriali, Dino; 97; 98
 Pennacchio, Filippo; 38; 111; 312
 Perec, Georges; 122; 133; 183; 197; 198;
 199; 200
 Pericoli, Tullio; 220; 222; 224
 Pernigo, Francesco; 17; 273; 279; 280; 281;
 282; 284; 285; 286
 Pessoa, Fernando; 222; 317
 Pich, Federica; 275; 277; 278
 Pincio, Tommaso; 17; 117; 137; 231; 288;
 289; 290; 291; 292; 293; 294; 296; 297;
 298; 299; 303; 313; 325; 340
 Pinotti, Andrea; 20; 23; 25; 26; 48; 131;
 151; 178; 354; 357; 373; 374
 Pizzi Cannella, Piero; 220; 221
 Poe, Edgar Allan; 280; 284; 285
 Pontillo, Corinne; 68; 71; 111; 156; 176
 Pozzi, Giovanni; 31; 33; 67
 Praz, Mario; 145
 Pugno, Laura; 90; 383
 Raccis, Giacomo; 109; 312
 Ragazzini, Enzo; 71
 Ragucci, Sabrina; 90; 92; 100; 101; 103;
 104; 105; 106; 107; 109; 116; 117; 201;
 383
 Rajewsky, Irina O.; 57; 360
 Ray, Man; 40; 87; 97
 Rembrandt; 138; 139; 151; 153; 181; 206;
 336
 Renello, Gian Paolo; 170; 171
 Ria, Antonio; 95
 Ricardou, Jean; 78; 361
 Richter, Gerhard; 133; 182; 183; 271
 Rimbaud, Arthur; 75
 Rimini, Thea; 219; 222; 223
 Rimmaudo, Annalisa; 32; 33
 Rizzarelli, Maria; 51; 54; 67; 68; 84; 92; 93;
 94; 96; 111; 112; 380
 Rodenbach, Georges; 65; 66; 71; 77; 92;
 249
 Romano, Lalla; 79; 80; 81; 82; 84; 94; 95;
 326; 349; 352

Rorty, Richard; 23
 Rosselli, Amelia; 315; 324
 Rotelli, Marco Nereo; 12; 237; 238; 239; 240; 241
 Rothko, Mark; 306; 330
 Rubens, Pieter Paul; 319; 320; 321; 322
 Sarchi, Alessandra; 85; 215; 353
 Sartre, Jean-Paul; 27
 Savinio, Alberto; 30
 Saxl, Fritz; 23; 127; 129
 Scarpa, Domenico; 36; 76
 Scarpello, Serena; 277
 Scialoja, Toti; 30
 Scianna, Ferdinando; 51; 204
 Sciascia, Leonardo; 51; 70; 84; 92; 93; 96; 202; 204; 344; 352; 360
 Sebald, Winfried Georg; 15; 56; 89; 133; 138; 139; 165; 170; 175; 178; 179; 180; 181; 182; 183; 184; 185; 186; 187; 244; 246; 266; 280; 306; 310; 312; 345; 390
 Secchieri, Filippo; 121; 122; 140; 224; 225; 353
 Silva, Giovanna; 111; 112; 164; 165; 169; 170
 Simon, Claude; 133
 Simonetti, Gianluigi; 11; 16; 57; 110; 135; 136; 163; 204; 206; 207; 208; 209; 216; 242; 278; 314; 323; 353
 Sinnassamy, Evelyne; 41
 Siti, Walter; 84; 96; 97; 98; 99; 201; 274; 326
 Smith, Adolphe; 65
 Soavi, Giorgio; 71
 Soldati, Mario; 66; 67
 Somaini, Antonio; 20; 23; 25; 26; 48; 131; 132; 134; 151; 178; 357; 373
 Sontag, Susan; 44; 45; 55; 56; 66; 128; 170
 Spignoli, Teresa; 28; 32; 48; 89; 206; 208; 334
 Stoichita, Victor; 14; 122; 123; 124; 147; 152; 191; 226; 328; 337
 Strand, Paul; 11; 51; 72; 73; 327
 Tabucchi, Antonio; 16; 219; 220; 221; 222; 223; 224; 229; 326
 Talbot, William Henry Fox; 16; 65; 201; 203
 Taro, Gerda; 93; 205
 Taunay, Nicolas; 236
 Testori, Giovanni; 30
 Thomson, John; 65
 Thürlemann, Felix; 124
 Tiezzi, Federico; 209; 210; 211; 212
 Tintoretto; 199; 217
 Tirinanzi De Medici, Carlo; 11; 89; 137; 145; 273; 383
 Tiziano; 198; 265; 266
 Tofanelli, Alessandro; 221
 Tomasi, Franco; 58
 Trevi, Emanuele; 4; 17; 66; 146; 213; 214; 314; 315; 316; 317; 318; 319; 320; 321; 322; 323; 324; 325; 404
 Tuena, Filippo; 4; 17; 114; 137; 139; 142; 145; 186; 244; 299; 300; 301; 302; 303; 304; 305; 306; 307; 308; 309; 310; 311; 312; 313; 329; 336; 340
 Tzara, Tristan; 75
 Uccello, Paolo; 75
 Vangi, Michele; 50; 56; 57; 77; 78; 162; 163; 166; 167; 180; 182; 183; 184; 185; 243; 266
 Vargas Llosa, Mario; 198
 Vasari, Alessandro; 293; 296; 297; 299
 Vasta, Giorgio; 110; 111; 112
 Velázquez, Diego; 87; 139; 197; 219; 309
 Ventroni, Sara; 333; 334; 335
 Verne, Jules; 164
 Veronese, Paolo; 215
 Viola, Bill; 259; 330; 333
 Vittorini, Elio; 38; 53; 54; 67; 68; 69; 70; 71; 73; 84; 156; 345; 346; 348; 351; 352; 360; 380
 Vorpsi, Ornela; 99; 100
 Wagner, Peter; 4; 45; 46; 361

Walker, John; 49; 328

Walker, John Albert; 19

Walser, Robert; 266

Warburg, Aby; 14; 16; 17; 22; 23; 124; 126;
127; 128; 129; 130; 131; 132; 133; 135;
139; 140; 141; 142; 151; 155; 156; 157;
173; 174; 178; 181; 182; 183; 186; 194;
216; 246; 250; 256; 258; 259; 260; 261;
262; 263; 265; 266; 268; 269; 270; 271;
272; 285; 299; 304; 305; 309; 310; 325;
332; 335; 336; 337; 338; 340; 356; 388

Weber, Luigi; 99; 353

Weigel, Sigrid; 22

Williams, William Carlos; 330

Wölfflin, Heinrich; 23

Woolf, Virginia; 77

Yacobi, Tamar; 217; 218; 387

Zavattini, Cesare; 11; 51; 72; 73

Zirani, Giuseppe; 215

Zola, Émile; 64

Zurbarán, Francisco de; 205; 213

RESUME EN FRANÇAIS

Le texte exposé. Formes iconotextuelles et ekphrastiques dans la littérature italienne contemporaine (1988-2021)

Introduction

Dans la littérature de ces dernières années, la présence d'images dans les textes est devenue une constante. C'est sans doute grâce aux progrès étonnants de la technologie et à la réduction des coûts qui en découle que de nombreuses maisons d'édition se sont lancées dans la production intermédiaire de livres, et la quantité de nouveautés iconotextuelles dans le domaine de la fiction, ou plutôt de la prose italienne, est vraiment conséquente. À cela s'ajoutent les rééditions de textes jusqu'alors oubliés qui sont revenus à l'attention des maisons d'édition, grâce aussi à l'attention sans précédent portée par la critique aux productions verbo-visuelles. Dans une sorte de cercle vertueux, ce seront ensuite les mêmes critiques, une fois de plus, qui s'intéresseront à ces *nouvelles* œuvres.

Le présent travail, quant à lui, tente également d'entrer dans ce cercle : à partir d'un corpus plus ou moins déterminé en 2018, nous nous sommes trouvés confrontés à une métaphorique poursuite des nouveautés éditoriales, non seulement parce que l'hyperproduction est un fait de notre contemporanéité, mais aussi parce que de nombreux ouvrages publiés ces trois dernières années présentent des images reproduites. Par conséquent, de nombreux essais critiques et théoriques publiés récemment, toujours dans le contexte italien, sont de plus en plus attentifs à cette vague iconotextuelle. En regardant la bibliographie – là encore, primaire ou secondaire – de ce travail, on peut également remarquer que la plupart des publications se situent entre 2018 et 2021. Cela me semble en soi un élément probant pour notre enquête : il faut étudier ces œuvres comme le signe d'une vague contemporaine précise, comme la représentation d'un changement d'époque qui s'est produit au cours des dernières années. Il convient de souligner que le phénomène d'insertion d'images photographiques dans les textes est beaucoup moins récent qu'on pourrait le croire et semble même, comme nous le verrons, coïncider avec la naissance de la photographie. Toutefois, il n'a jamais été – jusqu'à ces dernières années – un phénomène particulièrement répandu. Dans les années 1950, des textes narratifs isolés ont été publiés avec un supplément

photographique et, comme je l'ai dit, n'ont été réédités que récemment : je donne l'exemple de *Conversazione in Sicilia* de Elio Vittorini, publié avec un ensemble de photographies de Luigi Crocenzi en 1953, puis réédité dans une édition Rizzoli en 2007 et à nouveau en 2021 pour Bompiani ; ou de *Un paese* avec des textes de Cesare Zavattini et des photographies de Paul Strand, publié pour la première fois en 1955 pour Einaudi et qui, après deux très rares rééditions au cours de la seconde moitié du XX^e siècle pour d'autres petites maisons d'édition, n'a connu qu'en 2021 une réédition de la part de la maison d'édition d'où il est originaire. Ce n'est que dans ces dernières années que le *phototexte* a pris une telle fréquence de publication que les critiques ont tenté de cartographier le phénomène. Parmi les plus importants ouvrages critiques récents, nombreux sont ceux qui abordent au moins cette question : de *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo* (2007) d'Alberto Casadei à *La letteratura circostante* (2018) de Gianluigi Simonetti, en passant par *Il romanzo italiano contemporaneo : dalla fine degli anni Settanta a oggi* (2018) de Carlo Tirinanzi De Medici. Enfin, je voudrais mentionner un cas qui me semble frappant : le manuel pour les étudiants de premier cycle publié fin 2021 par Einaudi et édité par Marco Antonio Bazzocchi, intitulé *Cento anni di letteratura italiana (1910-2010)*, tente déjà de décrire de manière systématique les expériences phototextuelles qui se sont produites au cours de la première décennie du XXI^e siècle, en présentant au lecteur l'évidence du phénomène sans l'intention de le canoniser. Outre ces exemples, il existe également des recueils d'essais, des conférences, des monographies et même des revues qui sont nées et ont immédiatement proliféré sous la bannière de l'iconotextualité.

Tous ces travaux non seulement abordent des thèmes communs et examinent souvent les mêmes œuvres, mais répondent également à l'appel commun en faveur d'une approche aussi comparative et transdisciplinaire que possible. Face à la diffusion de plus en plus évidente des formes d'expression intermédiaires, la critique internationale a jugé nécessaire de tenter des approches interdisciplinaires, comparatives et transnationales. Les différents croisements de la critique vont de pair, en somme, avec les croisements de l'activité créatrice. De même, le travail présenté ici prend en considération des outils théoriques en partie éloignés de la critique littéraire, embrassant les *Visual Culture Studies*, les études d'iconologie et de théorie de l'art, la théorie et l'histoire de la photographie, tout en restant aussi fidèle que possible à la méthode que nous croyons être la plus efficace, à savoir l'analyse du texte. Par texte, dans ce cas nous entendrons, de manière barthésienne, également l'image ; nous tenterons donc d'analyser simultanément les deux formes d'expression, afin de vérifier comment elles

convergent vers un produit unique qui conserve néanmoins sa cohérence. Et quand nous disons texte littéraire, nous entendons ici des textes en prose, bien qu'un argument tout aussi valable puisse être avancé pour la poésie : le choix de ne pas considérer la littérature en vers dans ce travail a été dicté par des raisons tant quantitatives que de contenu. En d'autres termes, après une enquête sur les œuvres iconotextuelles contemporaines, on s'est rendu compte que non seulement il y avait beaucoup plus de textes en prose présentant des images que de textes en vers, mais aussi que très peu de textes poétiques présentent des images qui correspondent à la catégorie iconotextuelle que nous proposerons ici. La sélection du corpus s'accompagne du choix de limiter le champ d'étude aux trente dernières années, choix marqué par la date du premier texte que l'on souhaite inclure dans la typologie présentée ici. 1988 est l'année de la publication de *Nel museo di Reims* de Daniele Del Giudice, que nous considérons comme un texte charnière entre l'ancienne façon de faire de l'iconotextualité et la nouvelle. Peu savent, en effet, que l'un des contes les plus connus de Del Giudice contenait dans sa première édition, désormais extrêmement rare, un chapitre iconographique qui a ensuite été supprimé. L'élimination des peintures de Marco Nereo Rotelli est en quelque sorte le signe que le moment d'insérer des images dans le texte n'était pas encore venu. D'autre part, nous verrons que la présence d'un certain type d'images, pour ainsi dire métaphoriques, anticipait déjà cette année-là les tendances qui sont considérées comme un symptôme d'hypercontemporanéité. Par ailleurs, le mot *iconotexte* est né en 1988, prononcé par le chercheur Michael Nerlich lors d'un colloque à Clermont Ferrand, où le néologisme a occupé une place centrale dans le débat (à tel point que *Iconotextes* sera plus tard le titre donné aux actes du colloque lui-même). Ce dernier point est peut-être aussi le signe de l'urgence qui commençait à se faire sentir à la fin des années 1980, l'urgence d'étudier de plus près ces formes d'expression hybride, ainsi que du fait que, comme nous l'avons dit, la critique et la littérature sont souvent en phase, elles s'écoutent, elles se suivent, pour ainsi dire. Pour ces raisons, la sélection des œuvres iconotextuelles italiennes dont le corpus de ce travail est principalement composé commencera en 1988, bien qu'un regard sur la littérature internationale – même antérieure – me permettra de vérifier mes hypothèses au niveau mondial.

Le travail est divisé en trois parties : dans la première, je trace l'état de l'art, l'histoire de l'iconotexte photographique et je propose une méthodologie pour aborder la question de certaines œuvres en particulier qui présentent des éléments spécifiques en commun ; dans la deuxième, je présente une catégorisation de ces œuvres sur la base d'une proposition

théorique, concernant d'une part les images et d'autre part les textes ; la troisième partie tente ensuite de montrer l'application de cette proposition sur certains textes italiens contemporains à travers huit lectures rapprochées.

1. Entre texte et image, entre culture visuelle et littérature

Le premier chapitre se présente comme un tour d'horizon des études fondatrices de la culture visuelle et un examen des interactions possibles entre texte et image, et avant tout entre littérature et art figuratif.

Le débat sur lequel ont coulé des rivières d'encre concerne spécifiquement une question de méthodologie. La communauté scientifique s'est souvent demandé comment interpréter la culture visuelle dans un monde, le nôtre, où les mots ont toujours eu le plus grand pouvoir herméneutique : « les théories de l'image sont avant tout un discours sur l'image »¹. Au cours du XX^e siècle, il y a eu en effet une tendance à la centralité de la parole, le *linguistic turn*, selon la définition de Richard Rorty, c'est-à-dire l'utilisation constante de l'instrument du langage pour analyser et interpréter chaque question gnoséologique.² Et c'est à partir de là que l'on a tenté de s'affranchir du mot, ou, dans l'autre sens, de créer de nouveaux outils qui prennent en compte les deux catégories.

W. J. T. Mitchell, considéré le fondateur des *Visual Studies*, propose une unification conceptuelle des deux langages, arguant que tout média est un média mixte : « tous les arts sont des arts composites (de texte et d'image), tous les médias sont des médias mixtes, combinant différents codes, conventions de discours, canaux de communication, modalités sensorielles et cognitives »³. Cela impliquerait que « la différence entre un texte littéraire et une peinture n'est pas un problème ; les mots et les images se dissolvent dans une représentation indifférenciée »⁴. Si avant, tout était langage, maintenant tout semble être *medium*, tout est assimilé et il semble n'y avoir des caractéristiques spécifiques de chaque langage. Si, comme le dit Mitchell, le texte et l'image constituent une représentation indifférenciée, il n'en reste pas moins vrai que la rhétorique avec laquelle les deux éléments

¹ Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, p. 16. Tous les textes qui ne sont pas en français ou n'ont pas une traduction française ont été traduits par moi.

² Cf. Richard Rorty (ed.), *The linguistic turn: recent essays in philosophical method*, Chicago; London, The University of Chicago Press, 1967.

³ W. J. T. Mitchell, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago; London, The University of Chicago Press, 1994, p. 95.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

sont composés est soumise à un support, inévitablement différent, qui peut éventuellement être exploité par l'un ou l'autre instrument de manière réciproque (le cas de l'image artistique qui entre dans le livre est évidemment un cas frappant et aussi le premier analysé par notre recherche). Si donc, d'une part, nous acceptons l'hypothèse de Mitchell selon laquelle le texte et l'image sont non seulement positionnés au même niveau hiérarchique mais aussi, pour l'essentiel, ontologiquement coïncidents, d'autre part, nous devons concéder que la théorie travaille actuellement beaucoup sur les méthodes, c'est-à-dire sur les outils avec lesquels répondre à la diversification des deux médias. Parallèlement au tournant pictorial (*pictorial turn*) de Mitchell, d'aucuns soutiennent que les images ne peuvent être réduites à une interprétation linguistique, mais qu'elles ne peuvent pas non plus être reconnues uniquement dans le magma d'un médium presque universel : « les images ne sont pas des mots, elles ne se comportent pas comme des mots, elles ne sont pas structurées (ni sémantiquement ni syntaxiquement) comme le langage, elles font naître des mondes radicalement différents de ceux qui émergent dans l'énonciation d'un mot »⁵. Gottfried Boehm parle donc d'un tournant iconique (*iconic turn*), selon lequel à un objet d'étude différent doit correspondre une méthode différente, de manière à respecter la spécificité de chaque moyen d'expression. Liliane Louvel, dans le contexte français, a également proposé une définition d'un *tiers pictural*, exclu du texte et de l'image, qui a une fonction herméneutique. Il correspondrait à un élément supplémentaire créé spécifiquement pour analyser un nouvel objet, le texte dans lequel l'image est entrée. Il s'agit d'une méthode qui

pourra peut-être permettre de rendre compte de certains aspects du texte littéraire, d'une qualité picturale ou "imageante" (imaginante) au même titre que l'analyse du discours ou celle du récit, la narratologie, de voir aussi quels types de discours sont enclenchés par l'image. Le pictural devient une méthode d'investigation, un outil d'analyse, pour voir comment la spécificité picturale d'un texte y entre « en jeu » lorsqu'elle y trouve « lieu » au sens rhétorique du terme, lorsqu'elle le dis-loque ou du moins l' « inter-loque ».⁶

Si, à première vue, on peut penser qu'il s'agit d'une action correspondant à la première, celle d'adapter un outil spécifique à une discipline à un objet d'étude différent, il faut souligner que l'objectif de Liliane Louvel dans ses différentes études est précisément de créer une

⁵ Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, cit., p. 17.

⁶ Liliane Louvel, *Le tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 104.

critique intermédiaire, suivant le principe que des objets différents correspondraient à des méthodes d'analyse différentes.

Michele Cometa propose ensuite de catégoriser les liens entre littérature et art figuratif selon quatre modalités : le double talent (*Doppelbegabung*), pour définir qui est un écrivain et un artiste à la fois et souvent compose des doubles productions (on mentionnera pour le cas italien Alberto Savinio, Goffredo Parise, Emilio Tadini, Carlo Levi, etc.); l'*ekphrasis*, à savoir la description des œuvres d'art, qui a subi une véritable mutation du bouclier d'Achille dans l'*Illiade* à aujourd'hui; les formes mixtes, catégorie d'œuvres verbovisuelles à son tour doublement déclinée. D'un côté on peut trouver les *iconismes*, des représentations graphiques dans lesquelles l'élimination de la composante verbale entraînerait l'élimination de la composante visuelle, et vice versa, comme dans les *technopaegnia* alexandrins ou dans les sonnets figuratifs du XVI^e siècle, jusqu'aux calligrammes d'Apollinaire. De l'autre côté, on aura les iconotextes, des livres où l'on peut voir des images reproduites, mais qui ne sont pas des canoniques textes illustrés, car le rôle des images n'est plus celui d'accompagner les mots et de collaborer à la compréhension, mais se transforme en un rôle véritablement sémantique. En sachant qu'on s'occupera plus de près de cette dernière catégorie, on conclut cette section en mentionnant l'homologie structurelle, à savoir une relation génétique et même anthropologique entre les expériences verbales et les expériences visuelles. Comment les unes influencent les autres ? À ce propos, pour s'interroger sur les influences de la visualité sur la représentation littéraire Cometa propose de considérer le régime scopique, un système composé de trois éléments, jamais vraiment séparés les uns des autres, tels que : les dispositifs du regard ; les images ; les regards qui se posent sur les images.⁷ Bien qu'il s'agisse d'une catégorie très interdisciplinaire et plus théorique que pratique, il est possible de voir à quel point le régime scopique influence l'expérience verbale justement dans des œuvres mixtes comme les iconotextes. Pour cela, de notre côté nous analyserons les liens entre texte et image dans les iconotextes italiens contemporains.

2. Qu'est-ce qu'un iconotexte ?

Dans le deuxième chapitre est retracé le débat européen (anglo-saxon, français et italien en particulier) et américain sur le terme *iconotexte*, dont je viens de mentionner la genèse. On a

⁷ Cfr. Martin Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in Hal Foster (ed.), *Vision and visibility*, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-23.

déjà dit que Michael Nerlich a été le premier chercheur à prononcer le terme « iconotexte », pour appeler « une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un "livre". [...] l'essentiel est que l'intentionnalité de la production vise un artefact conçu comme unité non illustrative, mais dialogique entre texte(s) et image(s), texte(s) et image(s) qui tout en formant en tant qu'iconotexte une unité indissoluble gardent chacun leur propre identité et autonomie »⁸. Roland Barthes, dans *L'Empire des signes*, texte accompagné d'images – pas seulement des photographies – dès l'introduction, déclare : « Le texte ne "commente" pas les images. Les images n'"illustrent" pas le texte »⁹. On retrouve cette définition, diversement formulée, dans plusieurs déclarations d'intentions de la part d'auteurs d'iconotextes, et pour cela il nous semble être un substantiel point de départ non seulement pour cartographier les différentes possibilités d'interprétation de l'étiquette, mais aussi pour proposer un élément supplémentaire au débat. Le point de vue de Barthes est celui d'une symbiose du texte-texte avec le texte-image, par laquelle il veut définir non pas tant une juxtaposition des deux éléments mais plutôt un texte équivalent à une image. Si les deux signes sont des signifiants, cela implique une fonction sémantique de l'image en relation au texte et vice versa.

Presque la totalité des critiques littéraires sont d'accord sur la présence concrète, l'affichage, des images, et donc pas juste l'allusion ou la référence à l'image à travers les mots. Le chercheur qui s'est plus occupé en Italie de la théorie des iconotextes dans les dernières années, à savoir Michele Cometa, propose une distinction entre iconotexte et phototexte :

Les phototextes sont à inscrire dans une large généalogie, noble (et moins noble), qui va des *Totentänze* médiévaux aux *ex voto*, des enluminures aux illustrations modernes, des *Flugblätter* du XVII^e siècle aux *Bilderbogen* et aux bandes dessinées des XIX^e et XX^e siècles, et donc à toutes les formes de combinaison du texte et de l'image sur un seul support médiatique, la page, qui n'ont en fait jamais abandonné l'écriture. Il va sans dire que l'utilisation de la photographie à la place de ce qui était auparavant une *pictura* réalisée par le biais du dessin, de la gravure et de l'impression fait une différence et constitue par sa nature même non seulement une innovation médiatique dont les implications bouleversent l'histoire des images, mais oblige le théoricien de la littérature à se pencher sur l'essence ultime de l'image photographique selon un itinéraire qui est encore en constante évolution.¹⁰

⁸ Alain Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 262.

⁹ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Seuil, 1970, p. 9.

¹⁰ Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115: 74.

Cometa faisant également cette remarque : « bien entendu, l'utilisation de l'image photographique ne se limite pas à l'utilisation des photos proprement dites : des supports verbaux tels que les lettres, les recettes, les manuscrits eux-mêmes, le dos des cartes postales – bref, tout le vaste répertoire du verbal photographié et photographiable peut être inséré dans un phototexte pour créer des effets d'éloignement extraordinaires »¹¹, nous partons de cette idée pour faire une distinction entre photographie proprement dite et reproduction photographique, entre photographie et image photographiée, en privilégiant par conséquent l'utilisation du terme iconotexte pour les œuvres sélectionnées dans notre corpus.

Ces dernières années, en fait, le terme phototexte a été utilisé comme synonyme d'iconotexte photographique, afin de comprendre tout texte qui contient des photographies. En posant une question sur le contenu des images plutôt que sur le support, sur le médium (c'est-à-dire toujours l'appareil photo), il est donc nécessaire à mon avis de faire une distinction ontologique entre la photographie et la reproduction photographique. Ou plutôt, puisqu'il s'agit d'un livre imprimé, nous aurons toujours affaire à des reproductions photographiques, mais certaines sont des reproductions de photographies, d'autres des reproductions d'œuvres d'art, par exemple, ou d'autres supports eux-mêmes iconotextuels (lettres, affiches, photogrammes, etc.). Il ne fait aucun doute que tout ce qui est reproduit dans un livre imprimé est une reproduction photographique. Cependant, il est bon de distinguer la photographie de la reproduction photographique car, pour citer Walter Benjamin dans les *Notes et matériaux des Passages*, « la reproduction photographique des œuvres d'art » doit être considérée « comme une phase de la lutte entre la photographie et la peinture »¹². Or, s'il est vrai que cette lutte est l'apanage des années qui entourent la naissance de la photographie, s'il est également vrai que d'autres formes artistiques ont suivi au cours des dernières décennies parce qu'elles sont préférées à la peinture, il est également vrai qu'il est possible d'assister, précisément à l'intérieur des iconotextes ici analysés, à une récupération de l'image picturale, dessinée ou autrement représentée plutôt que photographiée. *Conversazione in Sicilia* d'Elio Vittorini, par exemple, considéré comme le premier phototexte italien, contient un certain nombre d'images non photographiques, notamment des reproductions d'œuvres d'art.

Ce n'est qu'un exemple qui montre pourquoi il semble utile de distinguer, pour des raisons formelles et structurelles, les images *photographiques* et les images *photographiées*. Dans *Le tiers*

¹¹ *Ibid.*, p. 88.

¹² Walter Benjamin, *Opere complete. IX: I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000, p. 745.

pictural Liliane Louvel pose déjà la question du dispositif dans lequel l'image est reproduite. Soulignant l'écart fondamental entre l'œuvre d'art exposée dans un musée et l'œuvre d'art reproduite, à savoir la perte de la valeur culturelle et l'élimination du déictique, Louvel fait remarquer que cette distinction ne s'applique pas à la photographie, puisque celle-ci est elle-même représentative de la perte de la valeur culturelle d'une image :

[...] dans ce dispositif, ce que le lecteur a entre les mains n'est pas le tableau et le poème, bien sûr ; s'il a bien en mains l'une des actualisations possibles du poème, c'est de la reproduction du tableau dont il dispose. De l'autographique on passe à l'allographique, du tableau à sa représentation photographique dépourvue du cadre initial (d'où perte d'aura, passage de la valeur culturelle à la valeur d'exposition). [...] Enlever le cadre, c'est enlever le volume, la référence à l'objet comme objet du monde, lui ôter aussi son déictique, ce qui le désigne comme tableau. Le dé-cadrer donc, c'est l'idéaliser, en faire une image plate (avec perte des deux dimensions voire des trois) et perdre le tableau in situ, en son lieu.¹³

La reproduction photographique est, par essence, une remédiation de l'image, c'est-à-dire une relocalisation sur un support différent – le livre – d'une image qui, pourtant, n'a jamais été une photographie. En regardant une œuvre d'art figuratif reproduite sur un support papier, en effet, nous savons que cette image a été photographiée par un objectif, pourtant nous ne sommes pas capables de la regarder comme s'il s'agissait d'une photographie, mais elle nous semble ce qu'elle est, c'est-à-dire la reproduction d'une œuvre d'art.

Pour cette raison, il est certainement logique d'appeler toutes ces formes mixtes des phototextes, mais en même temps il est important, à notre avis, de parler d'iconotextes lorsqu'il y a des images dans le texte qui ne sont pas purement photographiques, parce que de cette façon nous pouvons signaler que par leur présence un changement a eu lieu. Ces images reproduites ont été privées de leur valeur culturelle, de leur déictique et de leur cadre d'exposition, pour devenir, au contraire, une image reproductible. Bien sûr, la photographie dans le phototexte est également reproductible, mais elle ne l'est pas devenue spécifiquement pour l'iconotexte ; la reproductibilité est inhérente au fait d'être une photographie, et c'est là que réside la déviation, à notre avis.

Au-delà de la définition qu'on donne à cette typologie textuelle, la forme semble être la meilleure boussole pour s'orienter parmi les nombreuses opérations icono et phototextuelles, contrairement, par exemple, au genre. Le phototexte, en effet, précise Giuseppe Carrara,

¹³ Liliane Louvel, *L'œil du texte : texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 218.

n'est pas un genre littéraire mais une construction formelle extérieure au contenu de l'œuvre, qui pourrait donc inclure n'importe quel genre : « on peut parler de genres et de sous-genres phototextuels »¹⁴. Cometa a été le premier, dans le domaine italien, à proposer des moyens de catégorisation des phototextes, à savoir les rhétoriques – du regard, de la mise en page, des *parerga* – et les formes. La forme-emblème est souvent composée par trois éléments, le titre, l'image et la légende, qui guide le lecteur à travers la compréhension des relations entre les parties ; la forme-illustration se donne quand l'image accompagne le texte avec une fonction illustrative, en est sa visualisation ; dans la forme-atlas, enfin, l'image et le texte sont combinés arbitrairement dans un espace commun. En plus d'une contamination des différentes formes, cette subdivision se base également sur une historiographie du phototexte, en effet Cometa soutient que la forme-illustration est la plus ancienne et traditionnelle mais a subi des développements intéressants au XX^e siècle, la forme-emblème est une constante de la phototextualité du XX^e siècle, tandis que la forme-atlas « finira par prévaloir dans les générations qui ont grandi à l'ombre de l'hypertexte »¹⁵. Si cela est vrai, il me semble qu'il y a une typologie particulière d'iconotexte qui se situe chronologiquement et textuellement dans une zone intermédiaire, entre les deux premières formes, plus proprement du XX^e siècle, et la forme-atlas, plus contemporaine et surtout projetée dans le monde de l'hypertexte numérique. Avant d'analyser cette spécificité, il faudra d'abord parcourir l'histoire de l'iconotexte à partir de la naissance de la photographie.

3. Histoire de l'iconotexte aux XX^e siècle

Examinons donc ce que l'on peut définir comme les pierres angulaires de l'iconotexte photographique, sur lesquelles, à part quelques petites déviations, la plupart des critiques s'accordent. Si *Bruges-la-morte* (1892) de Georges Rodenbach est considéré comme l'archétype du phototexte contemporain, Giuseppe Carrara identifie quelques prodromes du phototexte, tels que l'*Autportrait en noyé* (1840) d'Hippolyte Bayard, *The Pencil of Nature* (1844-46) de William Henry Fox Talbot et *Street life in London* (1876-77) de John Thomson et Adolphe Smith. Par ailleurs, dans le sillage de la relation entre fiction et non-fiction, Carrara distingue les phototextes narratifs et documentaires, d'où la définition de *People of the Abyss* (1903) de Jack London comme archétype phototextuel non narratif, aux côtés de *Bruges-la-Morte*. Dans

¹⁴ Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche dei fototesti*, Milano; Udine, Mimesis, 2020, p. 59.

¹⁵ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 95.

les premières décennies du XX^e la littérature ne semble pas encore avoir saisi le potentiel d'intégration de l'image dans le texte, à tel point que souvent les images sont éliminées et les œuvres ne sont rééditées qu'avec le texte. Il suffit de penser au même *Bruges-la-morte*, qui a connu plusieurs rééditions qui n'ont jamais inclus les photographies de la première.¹⁶ C'est, bien entendu, l'industrie de l'édition qui joue un rôle central dans ce processus, tant au moment de l'insertion des images qu'à celui de leur retrait. Ce sont les éditeurs qui interviennent dans le texte en expurgeant une quantité impressionnante de matériel visuel du texte et en compromettant effectivement sa réception. En effet, le roman de Rodenbach n'est certainement pas le seul à avoir subi un tel traitement. Pour revenir à l'Italie, nous pouvons prendre l'exemple de *La verità sul caso Motta* de Mario Soldati, un texte paru par épisodes dans l'hebdomadaire « Omnibus » accompagné de photographies qui ont disparu de la première édition en 1914 jusqu'à la dernière en 2011, quand elles sont réapparues grâce à la réédition dirigée par Salvatore Silvano Nigro.

Un autre cas, plus célèbre, d'insertion et de suppression d'images, non sollicitées par l'éditeur mais par l'auteur, est celui de *Conversazione in Sicilia*. Vittorini, fort de l'expérience de *Americana* (1941), une anthologie de textes accompagnés d'images de photographes américains, décide de faire un voyage en Sicile avec Luigi Crocenzi, rencontré à la rédaction du « Politecnico », et ensuite d'accompagner de quelques photographies la nouvelle édition de *Conversazione in Sicilia*, déjà publié en épisodes dans la revue « Letteratura » en 1938-39 puis en un seul volume en 1941. Ce texte se compose de 188 images, pour la plupart des photographies de Crocenzi, quelques autres prises par Vittorini lui-même. Après cette édition, celles suivantes, bien que nombreuses, ne contenaient pas les photographies. Cette édition a été considérée par la critique le premier phototexte italien puisque : « dans le dialogue qui s'établit entre l'image et le texte, l'usage traditionnel de l'illustration est bouleversé, puisque ni la photo ni le texte n'expliquent, ne délimitent ou n'ont un aspect purement décoratif. Au contraire, les deux s'interprètent mutuellement et mettent en lumière d'autres raisons que l'écriture ou la photographie »¹⁷.

Un autre exemple de phototexte italien aux années 1950 est *Un paese* (1955) de Cesare Zavattini et Paul Strand. L'histoire du village de Luzzara en Émilie-Romagne est racontée à

¹⁶ Cfr. Andrea Cortellessa, « *Bruges-la-Morte*, o della città-montaggio », *il verri*, numero monografico a cura di Stefano Chiodi e Daniele Giglioli, *Linee di montaggio*, vol. LXII, fasc. 68, ottobre 2018, pp. 86-110.

¹⁷ Anna Panicali, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, p. 211, in Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'auteur con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi, ristampa anastatica, con una postfazione di Maria Rizzarelli, Milano, Rizzoli libri illustrati, 2007, p. VI.

travers les mots de Zavattini et les yeux de Strand. C'est en fait la juxtaposition du texte et de l'image qui montre le véritable sens de l'un et de l'autre. Il s'agit d'une œuvre dans laquelle l'expulsion des images n'est pas plausible, ce qui nous amènerait à la placer dans une catégorie beaucoup plus proche de celle des *photo-books*¹⁸ que de celle des phototextes, si l'on pense qu'une œuvre comme celle de Vittorini a « survécu » plusieurs décennies sans images, alors qu'il y a eu plusieurs rééditions de *Un paese*, dont aucune n'est dépourvue de sa partie photographique.

Ce ne sont que quelques-uns des nombreux exemples que l'on pourrait donner tout au long de l'histoire de l'iconotextualité, démontrant qu'il s'agit, comme l'a dit à juste titre Andrea Cortellessa, d'un « genre karstique »¹⁹, et que la photographie a été, tout au long du XX^e siècle, l'objet d'attractions et de réticences. Puisque nous ne pouvons pas revenir en détail sur l'histoire de l'iconotexte, il suffit pour le moment d'identifier un binôme qui revient cycliquement et qui correspond à un contraste littéraire déjà classique : le contraste entre l'avant-garde et la tradition. Ce contraste s'est établi au début du XX^e siècle avec une double orientation prise d'une part par le modernisme, comme le montrent, par exemple, les œuvres de Virginia Woolf : *Orlando : A Biography* (1928), *Flush : A Biography* (1933), l'essai *Three Guineas* (1938) et *Roger Fry : A Biography* (1940), et d'autre part par les courants d'avant-garde, notamment le surréalisme et le futurisme, qui ont proclamé la fonction subversive du montage à travers des collages iconotextuels, pensons en particulier à *Nadja* (1928 puis 1963) de André Breton.²⁰

Ce binôme, cette double réponse de la composante visuelle à la composante verbale, est un élément qui revient quelques décennies plus tard avec une autre antinomie, celle entre le nouveau réalisme et la nouvelle avant-garde. Si le nouveau réalisme adopte la photographie comme reproduction, comme adhésion à la réalité, et conçoit donc le rapport entre le texte et l'image photographique comme une cohésion, une unité indissoluble, un rapport irénique, au contraire la nouvelle avant-garde, en proposant ensuite un rapport entre le texte et l'image basé sur le montage d'éléments distants, a pour but final l'aliénation/dépaysement du lecteur-observateur et la rupture avec l'utilisation traditionnelle du médium photographique. Ce changement, ainsi que l'augmentation des iconotextes et des expérimentations poétiques verbo-visuelles dans les années 1960 et 1970, coïncide à notre avis avec une relation sans

¹⁸ Cfr. G. Carrara, *Storie a vista*, cit.; Silvia Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017.

¹⁹ A. Cortellessa, «*Bruges-la-Morte*, o della città-montaggio», cit., p. 102.

²⁰ Cf. Giuseppe Carrara, *Estetiche del fototesto tra surrealismo e modernismo*, in Guido Mazzoni, Simona Micali, Niccolò Scaffai, Pierluigi Pellini, Matteo Tasca (a cura di), *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, vol. II, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2021, pp. 549-575.

précédent de la littérature avec la visualité tout court (pas nécessairement artistique). Cela est probablement dû à la succession de changements culturels et conditionné par le fait que les disciplines dominantes sont remplacées par d'autres qui prennent le relais, comme la sémiotique ou la sociologie.²¹ Ce n'est donc pas un hasard si certaines des expériences photo-textuelles les plus pertinentes de la littérature italienne ont été publiées dans les années 1970, même si, à y regarder de plus près, elles ne reflètent pas les stratégies de la nouvelle avant-garde mais plutôt une nouvelle tendance à l'hybridation du texte et de la photographie typique de l'avènement de la culture visuelle populaire. En particulier, la même année 1975 (qui n'est pas par hasard appelée *annus mirabilis*²² par Cortellessa), sont publiés trois textes qui entrent pleinement dans l'histoire de l'iconotexte italien : *La divina mimesis* de Pasolini, *Lettura di un'immagine* de Lalla Romano et *La bottega dei mimi* de Gianni Celati avec des photos de Carlo Gajani.

Le phénomène de l'iconotextualité, qui jusqu'aux années 1970 avait été pour le moins intermittent, s'est ainsi ouvert dans les dernières décennies du XX^e siècle à une situation plus homogène. Ainsi, par exemple, dans les œuvres de certains membres du Groupe 93 « la relation entre le texte et l'image est pensée comme une pratique de résistance à la société de référence, celle du spectacle, et au pouvoir de fascination des imaginaires véhiculés par l'écran de cinéma et de télévision, mais aussi celui de l'ordinateur »²³. Jusqu'à aujourd'hui, où, selon Federico Fastelli, la littérature réagit à la fracture entre deux régimes de vision, l'un proprement moderne, ancré dans la vision de l'œuvre d'art, et l'autre « embryonnairement postmoderne »²⁴ qui, en revanche, embrasse l'image appartenant à la culture visuelle tout court. L'iconotexte d'aujourd'hui, bien qu'il présente toute une série de caractéristiques propres, notamment en termes de contenu, peut cependant être considéré comme le résultat d'une prédisposition à l'utilisation de l'image correspondant à un effet de dépassement du postmodernisme. Dans leurs résultats les plus significatifs, ils manifestent également une indissolubilité des deux signes au profit d'un sens macro-textuel qui ne peut ignorer l'assemblage des deux éléments. Ainsi Carlo Tirinanzi De Medici :

²¹ Cfr. Riccardo Donati, *Lo sguardo sull'arte nel secondo Novecento*, in Giulio Ferroni (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, pp. 740-745.

²² Andrea Cortellessa, «Iconologia del Demone. Michele Mari a parole e per immagini», in Donati, Riccardo, Andrea Gialloretto, Fabio Pierangeli (a cura di), *Michele Mari. Filologia e leggenda, Studium Ricerca*, n. 1, 2021, pp. 37-63: 40.

²³ Giovanna Lo Monaco, *Relazione tra testo e immagine nel tempo dell'intermedialità: il Gruppo 93*, in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba picta: interpretazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 2018, pp. 299-314: 306.

²⁴ Federico Fastelli, «Senso e funzioni della fotografia nella poesia verbo-visiva», *CoSMo*, fasc. 14, 2019, pp. 87-96: 90.

La fiction des années zéro présente une abondance d'éléments authentiques [...] la fiction utilise une présence massive de documents, « montré » dans le texte ou par le biais d'un transcodage qui les transforme en mots, films, images, etc. (rendant souvent leurs aspects matériels afin que le document puisse être clairement visualisé dans l'esprit du lecteur), ou directement incorporés, sous forme de reproductions, dans l'histoire (ici, l'influence d'auteurs tels que Winfried Georg Sebald et le dernier Pasolini est également évidente).²⁵

D'autre part, il est très fréquent de voir une réponse de la littérature à la critique dans cette tendance à l'hybridation. En d'autres termes, si les études de critique littéraire se sont largement concentrées sur l'analyse des relations entre littérature et culture visuelle, dans une perspective aussi comparative que possible – donc avec des approches tirées d'autres disciplines –, il est également vrai que les écrivains eux-mêmes ont rapidement décidé de se joindre à la cause en proposant de plus en plus de textes contenant des images. Giorgio Falco et Sabrina Ragucci ont appelé ce besoin un *languorino*, un alanguissement.²⁶ Laura Pugno dit également :

de plus en plus souvent apparaît un besoin peu commun de la part de l'auteur ou de l'auteure de placer l'image à côté du mot, même lorsque, dans ces conjonctions ou juxtapositions, le rapport entre mot et image est consciemment de non-nécessité. Est-ce en raison d'une minorité présumée du mot, que l'image devient nécessaire ? Pas toujours. Cependant, ce qui ressort, c'est que ce n'est pas l'œuvre mais les auteurs qui en ressentent le besoin. Et pourtant, ce besoin est si fort qu'il ne peut être ignoré, et est devenu une constante.²⁷

Il est donc nécessaire de se demander quelle est la raison intrinsèque du besoin des auteurs d'inclure souvent de nombreuses images, et en même temps d'identifier quelques constantes internes à cette tendance, afin de systématiser le corpus contemporain.

4. L'iconotexte contemporain : thèmes et modalités de la représentation

En partant des propositions faites par les chercheurs qui ont tenté de catégoriser les iconotextes en fonction de leur forme et de la rhétorique annoncée dans les textes, ainsi qu'en

²⁵ Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018, p. 195.

²⁶ Giorgio Falco, Sabrina Ragucci, «Il languorino», *Versants*, fascicolo italiano, 68, 2, 2021, pp. 163-179.

²⁷ Laura Pugno, *In territorio selvaggio: corpo, romanzo, comunità*, Milano, Nottetempo, 2018, p. 65.

suggérant des sous-catégories de genre, mon objectif ici est de créer une taxonomie basée en particulier sur le contenu des images.

L'intention est d'étudier les relations qui se créent entre image et image et de vérifier si une séquence, une *fabula*, se déclenche entre les images elles-mêmes. Si nous reprenons ensuite le texte, nous pourrions comprendre si le contenu des images peut être analysé de la même manière que les thèmes des différentes œuvres littéraires, et s'il coïncide donc avec le contenu du texte. Très souvent, en effet, nous voyons dans ces textes des images dont la présence, bien que légitime, n'apparaît pas immédiatement justifiée. En outre, les iconotextes comprennent souvent de nombreuses images différentes. Lorsque c'est le cas, la nécessité de distinguer leur contenu est indéniable. Une autre étape à franchir est de vérifier s'il existe une analogie entre les thèmes des œuvres et les genres littéraires iconotextuels, et surtout s'il y a une récurrence de genre dans cette typologie textuelle. Après un examen des textes narratifs contemporains, il est toutefois possible de reconnaître une tendance à l'utilisation des images dans les textes appartenant aux genres de l'autobiographie et de l'autofiction, un genre répandu et reconnu depuis quelques décennies, et de la biographie fictionnelle ou biofiction, qui semble tout aussi répandue depuis quelques années, tant dans les propositions de la littérature que dans l'attention des critiques. Dans le genre biographique ou biofictionnel on peut insérer *Cronachette* (1985) de Leonardo Sciascia ou les plus récents *I randagi* (2005) de Antonio Moresco et *Istantanee* (2009) de Osvaldo Guerrieri. Dans le cadre de l'autofiction nous mentionnons l'œuvre de Lalla Romano *La treccia di Tatiana* (1986) et l'autre, déjà citée, *Lettura di un'immagine* (1975), qui a subi des révisions de la part de l'écrivaine en devenant *Romanzo di figure* (1986) et puis *Nuovo romanzo di figure* (1997) ; ou encore, le plus récent *Leggenda privata* (2017) de Michele Mari.

Il y a ensuite les textes dans lesquelles sont privilégiés les portraits photographiques. Un exemple emblématique est représenté par deux œuvres de Walter Siti, souvent étudiées ensemble, qui présentent des photographies d'un corps masculin : le recueil de nouvelles *La magnifica merce* (2004) et le roman de quelques années plus tard *Autopsia dell'ossessione* (2010). Ensuite, les images apparaissent souvent dans les récits de voyage, qui, plutôt que d'être de véritables reportages, sont souvent des récits fictifs dont le thème principal est l'espace. Je pense à *Absolutely nothing* (2016) de Giorgio Vasta avec des photos de Ramak Fazel et Giovanna Silva, ou à *Condominio Oltremare* (2014) de Giorgio Falco et Sabrina Ragucci (dont l'on mentionne également le phototexte *Flashover* publié en 2020). Plusieurs iconotextes contiennent, enfin, des images d'art, des documents d'archives et des collections (c'est le cas,

par exemple de *Città distrutte. Sei biografie infedeli*, 2018, de Davide Orecchio ou *La vita in tempo di pace*, 2013, et *Lo stradone*, 2019, de Francesco Pecoraro), en mettant en action une double hybridation selon les termes de Gianluigi Simonetti : à circuit externe, qui concerne «l'utilisation de diverses formes d'intégration figurative : l'inclusion dans le corps du texte de photos, de dessins et d'images [...] répondant à une tendance à 'mettre en œuvre' et à renforcer en quelque sorte l'écrit, très répandue dans les années 90 »²⁸. Au contraire, l'hybridation à circuit interne, selon Simonetti, « concerne d'une part les relations du roman avec certains de ses sous-genres spécifiques [...], et d'autre part le dialogue avec des écrits non fictionnels au statut littéraire incertain »²⁹.

5. Pour une théorie de l'atlas warburgien dans l'iconotexte contemporain

Dans de nombreux iconotextes italiens contemporains, les images ont un contenu commun, c'est-à-dire d'autres images et d'autres textes. Si l'on considère d'abord les images seules, on peut remarquer une procédure de mise en abyme qui répond au concept de *metapicture* proposé par W. J. T. Mitchell, par lequel on entend à la fois une image qui contient d'autres images, et une image qui signifie son être image : *pictures-within-pictures* et *pictures-about-pictures*.³⁰ Cette définition peut également être assimilée à la théorie de la métapeinture de Victor Stoichita en relation aux cabinets d'art au XVII^e siècle.³¹

Toutefois, la première forme à laquelle je veux faire référence est le *Bilderatlas Mnemosyne* d'Aby Warburg. Nous pouvons voir, en effet, que certaines caractéristiques présentes dans la méthode de Warburg reviennent dans de nombreux iconotextes contemporains. Outre le montage, élément récurrent de tout texte iconographique pour des raisons formelles évidentes, la mise en abyme susmentionnée constitue une caractéristique commune : les images de *Mnemosyne* sont des photographies d'autres photographies, des reproductions d'œuvres d'art, des images publicitaires et des pages de manuscrits posées sur de planches noires. Ce qui est plus, leur combinaison n'est jamais vraiment définie et toujours susceptible d'être modifiée : « Les tirages photographiques peuvent être utilisés plusieurs fois d'une

²⁸ Giancarlo Alfano, Francesco de Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia. I: Forme, poetiche, questioni*, Roma, Carocci, 2018, p. 344.

²⁹ *Ibid.*, p. 345.

³⁰ W. J. T. Mitchell, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Chicago; London, The University of Chicago Press, 1994.

³¹ Cf. Victor Ieronim Stoichita *L'instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999.

planche à l'autre, en plusieurs formats ou en plusieurs cadrages »³². Par l'opération que Didi-Huberman appelle le « *déplacement combinatoire* »³³, à l'instar des plaques de Warburg, les œuvres littéraires iconotextuelles ne sont jamais définies, puisque les images sont en fait répétées et souvent déplacées non seulement dans une même œuvre mais aussi d'une œuvre à l'autre du même auteur. En effet, une autre caractéristique relevée chez les auteurs contemporains est la tendance à l'inachèvement de leurs textes : avec la notion d'hypermédialité, nous entendons donc non seulement une tension vers l'utilisation de supports toujours différents, mais aussi une tendance à la *mise-à-jour* typique de l'ère numérique. En outre, la répétition des images implique une autre caractéristique également identifiée dans l'atlas de Warburg, à savoir l'utilisation du détail : « Le détail est toujours compris par Warburg à partir de sa nature *symptomale* [...] ne sert à rien d'autre qu'à commencer le travail interprétatif [...] le détail chez Warburg se révèle dans le "rebut de l'observation" : c'est un *détail par déplacement*, et non un *détail par grossissement* »³⁴. Dans les iconotextes il peut s'agir soit d'une véritable découpe de la reproduction photographique, souvent placée à côté (en dessous, au-dessus ou peu après) de l'image entière, soit d'une nouvelle image : ce cas me semble intéressant car il embrasse simultanément la question de la mise en abyme, puisque dans certains cas ce sont les photographes eux-mêmes – souvent auteurs du texte – qui prennent et insèrent ensuite une nouvelle photographie, où l'objet est pris de plus près. Dans les deux cas, il s'agit de donner de l'importance au détail, mais c'est seulement dans le second, à mon avis, que cette opération simule l'approche concrète du regard sur l'image, comme dans une exposition de musée. Enfin, un élément présent dans l'œuvre iconotextuelle et en même temps dans *Mnemosyne* est, à l'évidence, le texte. Manuscrits, pages d'autres livres, affiches, sont visibles dans les deux formes et alimentent l'idée d'une *lecture* de l'image, cette fois dans un sens qui n'est plus métaphorique. Pourtant, cela se passe à l'intérieur des images, alors qu'à l'extérieur, dans le cas des planches de l'atlas, on sait que l'historien de l'art allemand avait réfléchi et commencé à écrire une série de commentaires sur les compositions qu'il avait créées, afin de les légender. Ce texte n'interagit cependant pas avec les images dans sa mise en page : les deux langages ne sont pas visibles simultanément, comme c'est le cas dans les iconotextes contemporains. Ici, le texte est à côté des images, il peut en parler ou leur 'échapper', créant souvent un court-circuit sémantique qui donne une possibilité d'exégèse encore différente de l'œuvre. Lorsqu'il

³² Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002, pp. 454-455.

³³ *Ibid.*, p. 460.

³⁴ *Ibid.*, pp. 489-491.

les décrit, en revanche, il crée une double présentation du même objet à travers deux outils expressifs différents, créant ainsi chez le lecteur une perception de refrain, éventuellement corroborée par la répétition des images elles-mêmes. C'est pour cette raison que je propose d'adopter, dans le cas des iconotextes que je prends en examen, le concept de *double exposition*, désignant une technique photographique qui consiste en une juxtaposition, souvent involontaire, de deux prises de vue, donc en une superposition d'images. Dans notre cas, l'expression représenterait la double présentation de l'objet-image, une fois comme une reproduction photographique, une autre fois comme une description ekphrastique. Elle intégrerait également la présence dans de nombreuses œuvres du *topos* du musée. Tamar Yacobi parle précisément d'une double exposition ekphrastique, qui « évoque simultanément plusieurs sources visuelles sans rapport entre elles », tandis que le genre du livre de musée « reproduit deux fois une œuvre d'art : une reproduction visuelle est publiée côte à côte avec sa représentation verbale »³⁵. Comme le note Louvel, l'emprunt au lexique photographique est évident :

Le vocabulaire emprunte à la photographie son idiome : Yacobi voit la “double exposition” ekphrastique comme une double prise de vue provoquant un effet de surimpression, souvent effectuée par mégarde par le photographe. Dans la double exposition/révélation ekphrastique deux œuvres d'art, qui parfois n'ont rien à voir ensemble, sont superposées, un peu à la manière du palimpseste mais avec un “tour d'écrou” supplémentaire. Ce ne sont pas deux textes qui sont “montés” ensemble (hypotexte et hypertexte), mais deux œuvres d'art dans un, voire, comme dans la démonstration de Yacobi, dans deux textes où elles se manifestent.³⁶

Comme nous pouvons également le voir dans la proposition de Louvel, la double exposition concerne non seulement le texte mais aussi l'iconotexte, et en effet la nouveauté de la double exposition réside précisément dans cette présence, qui rend le lecteur/spectateur confus entre littérature et vision, entre exposition et affichage, tout comme il serait confus par la vision de deux photographies affichées l'une sur l'autre.

³⁵ Tamar Yacobi, «Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry», *Poetics Today*, vol. 34, may 2013, pp. 1-52: 1.

³⁶ L. Louvel, *Le tiers pictural*, cit., p. 251.

6. La double exposition et les expériences internationales

L'idée d'exposition suit – également d'un point de vue chronologique – celle de collection. De nombreux auteurs contemporains collectent et exposent ensuite dans leurs œuvres les résultats d'un processus de recherche et de montage, qui peut ressembler parfois à une exposition dans un musée, ou dans un cabinet d'art, ou d'autres fois encore à l'accumulation dans un bazar. Nous le voyons dans plusieurs exemples internationaux, qui montrent comment cette tendance s'est développée, à partir des années 1970, également en dehors du contexte italien.

En 1972, John Berger écrit et anime une série télévisée intitulée *Ways of seeing*, dans laquelle il montre au public américain comment la manière de regarder l'art a été révolutionnée au XX^e siècle par l'avènement de la photographie. La série a connu un grand succès et s'est transformée en un livre contenant sept essais, dont trois composés exclusivement d'images. Dans le premier cas, Berger affirme : « La signification d'une image change en fonction de ce que nous voyons immédiatement à côté d'elle ou de ce qui se trouve immédiatement derrière elle. L'autorité qu'il conserve rejaillit sur l'ensemble du contexte dans lequel il apparaît »³⁷. Berger le démontre en incluant dans le texte – sans surprise – de nombreuses images qui produisent du sens par l'assemblage de l'une avec l'autre. La procédure mise en œuvre par Berger rappelle l'atlas de Warburg par ses formes, notamment dans le montage d'images sans texte, mais aussi dans le déplacement combinatoire de ces dernières, qui sont ensuite répétées, soit dans leur intégralité, soit par un détail. Cependant, un autre élément qui nous intéresse est que l'intention de récupérer un dispositif a lieu d'une part dans la forme – le montage – et d'autre part dans le contenu, dans la démonstration de la survivance des *Pathosformeln*.³⁸ La survivance peut être directe et donc explicite, dans le sens où un art plus récent veut clairement se référer à l'art ancien en récupérant les formes du passé, ou indirecte, à travers une répétition dans l'histoire des formes du passé sans qu'il y ait une référence délibérée à une œuvre particulière. En outre, ce qui rend l'ouvrage particulièrement proche de l'atlas de Warburg mais en même temps innovant, c'est le fait que les trois essais visuels sont des essais sur les images mais aussi des essais *par* images.

³⁷ John Berger, *Ways of Seeing: Based on the BBC Television Series with John Berger*, London, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972, p. 29.

³⁸ Sur la notion de *forme du pathos*, cfr. Salvatore Settis, «Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria», *Engramma*, fasc. 100, ottobre 2012.

Ensuite, les œuvres *Atlante* (1984) de Jorge Luis Borges et *Ultimo round* (1969) de Julio Cortázar répondent à une composition d'images appartenant aux passés des auteurs, aux fins d'une recherche autobiographique, telle que celle de Warburg. *Mnemosyne* « porte ainsi toutes les traces du langage privé et de la quête autobiographique. C'est une sorte d'autoportrait éclaté en mille morceaux, ces quelque mille images épinglées sur les soixante-trois écrans noirs où la pensée de Warburg – l'histoire même de cette pensée – se reconnaît dans les circulations, les mises en relation des images entre elles »³⁹.

Les stratégies formelles de l'atlas que nous avons rencontrées épousent, d'une part, les intentions de Warburg, à savoir la recherche et la reconstruction d'une mémoire visuelle collective et intemporelle, et, d'autre part, se rapprochent d'une tendance à l'intermédialité, à la simulation d'une œuvre multimédia et performative.

C'est également le cas d'un ensemble d'œuvres d'Orhan Pamuk, qui semblent répondre précisément aux intentions de l'atlas de Warburg, et qui en même temps, en étant un réseau de récits verbo-visuels, constituent une œuvre élargie qui ne peut être considérée que dans son intégralité. Commençons par les premières œuvres à partir desquelles le récit se développe ensuite à travers différents médias, à savoir les romans *Istanbul* (2003) et *Le musée de l'Innocence* (2008) : le premier est constitué de textes et de nombreuses photographies provenant des archives personnelles de l'auteur ; le deuxième, à la composante plus narrative, raconte l'histoire d'amour de Kemal et Füsün, et en particulier du protagoniste masculin qui, en proie à une obsession amoureuse pour cette femme, commence à collectionner toute une série d'objets qui lui rappellent cette dernière. L'étape suivante de l'expansion narrative vient avec l'iconotexte *L'Innocence des objets* (2012), qui illustre le musée physique décrit par Pamuk dans l'œuvre citée. Les photographies du livre apparaissent comme des vitrines où tous les objets sont positionnés selon un procédé de composition très proche de celui de Warburg, notamment par la manière dont l'image entière est répétée en détail, ce qui est très fréquent dans le livre.

Toute l'opération hypermédiale est centrée sur la mémoire, comme le montrent divers passages du livre *Le musée de l'Innocence*, reproduits ensuite dans le catalogue-iconotexte. La photographie est pour Pamuk « une capsule temporelle à travers laquelle nous pouvons observer notre avenir »⁴⁰, mais le musée, plus encore, représente ce point précis d'intersection entre la mémoire individuelle et la mémoire collective, celle de la ville, de toute une nation et

³⁹ G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, cit., p. 461.

⁴⁰ Orhan Pamuk, *L'innocence des objets*, traduit par Valérie Gay-Aksoy, Paris, Gallimard, 2012, p. 67.

d'une société : « Cela m'a beaucoup aidé d'imaginer que Kemal puisse raconter son histoire d'amour, mais aussi la culture de la nation, en s'inspirant des objets »⁴¹. Ce processus de *biographies exposées* était déjà visible à Istanbul, dont le sous-titre *Memories and the city* n'est pas un hasard.

De manière plus complexe, Winfried Georg Sebald insère des images dans ses romans, avec l'intention de reconstruire une histoire universelle et intemporelle à travers une micro-histoire,⁴² de mélanger accumulation et disposition, mémoire et biographie fictionnelle, documents réels et textes fictifs. Je pense en particulier à *Austerlitz* (2001), où le processus de récupération des images est clairement celui du bazar et du bricoleur lévi-straussien, comme le souligne Sebald lui-même dans une interview : « Je travaille en suivant le système du 'bricolage' au sens que lui donne Lévi-Strauss. C'est une forme de travail sauvage, de pensée pré-rationnelle, dans laquelle on fouille dans des objets accumulés, trouvés par hasard, jusqu'à ce qu'ils concordent d'une certaine manière »⁴³.

Il est clair que ces mouvements dans l'espace d'action, ou mieux encore, ces entités architecturales – le musée, le bazar, l'atlas warburgien – sont très différents et que le mode de composition et de présentation ne peut être comparé de manière aussi simpliste. Pourtant, dans leurs intentions et leurs déclarations poétiques, il est possible de trouver quelque chose de commun dans leurs effets plutôt que dans leurs pratiques.

7. L'*ekphrasis*-légende et l'*ekphrasis* narrative

Si déjà dans cette section il est possible de voir comment le texte interagit avec l'image, c'est dans le septième chapitre que la question de l'*ekphrasis* devient centrale. En effet, la description joue un rôle inédit en présence de l'image dans la mesure où, au lieu d'inspirer l'imagination, elle guide le lecteur vers la vision. Elle apparaît donc comme une sorte de légende, souvent créée stylistiquement par des procédés déictiques avec lesquels le narrateur-descripteur s'insère dans l'image elle-même. Il s'agit d'une opération que nous pourrions donc appeler *ekphrasis*-légende. Le premier exemple se trouve dans un des premiers cas d'iconotexte photographique, à savoir *The Pencil of Nature* (1844-46) de William Henry Fox

⁴¹ Ivi, p. 19.

⁴² Cf. Carlo Mazza Galanti, *Paradigma indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec* in Silvia Albertazzi, Ferdinando Amigoni (a cura di), *Guardare oltre: letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 89-105; Michele Vangi, *Letteratura e fotografia: Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkmann, Julio Cortázar, W. G. Sebald*, Pasian di Prato, Campanotto, 2005.

⁴³ S. Löffler, *Wildes Denken, Gespräch mit W. G. Sebald*, in *W. G. Sebald*, a cura di F. Loquai, Eggingen, 1997, pp. 131-133: 133, je cite de Carlo Mazza Galanti, *Paradigma indiziario e fotografia*, cit., p. 99.

Talbot. Ce texte est fondamental pour notre étude car il contient les premiers exemples d'*ekphrasis* réalisée en présence de l'image photographique. Si nous avons vu avec Cometa que l'iconotexte peut prendre une forme-illustration, qui « ramène le texte à son image originelle, faisant de l'éventuelle *ekphrasis*, disponible sur le plan verbal, le programme nécessaire de l'image »⁴⁴, dans de nombreux iconotextes contemporains la relation entre l'illustration du texte et la description de l'image est de moins en moins programmatique, systématique, mais génère plutôt des écarts intéressants entre la « visualisation du texte » et ce que nous pourrions appeler une *illustration verbale*.

On le voit surtout dans notre contemporanéité, par exemple dans le recueil d'écrits réunis par Clotilde Bertoni, Massimo Fusillo et Gianluigi Simonetti intitulé *Nell'occhio di chi guarda. Scrittori e registi di fronte all'immagine* (2014). Les divers écrits en présence de la reproduction montrent parfois un écart – un conflit – et d'autres fois une correspondance. Ce sont des exemples centraux du processus de discontinuité entre le verbal et le visuel qui se produit lorsqu'une *ekphrasis*, qui devrait provoquer une frénésie imaginative chez le lecteur, se trouve au contraire à côté de l'objet de la description. Ici, l'imagination est avortée dans la mesure où son objet est présent : l'image est visible, elle ne peut donc pas être imaginée. Au contraire, le narrateur se transforme en une sorte de *Sprecher* théâtral ou de *dicitore* maniériste, à l'extérieur de l'image mais à l'intérieur du texte, qui intervient pour indiquer ce qui doit être regardé dans le tableau, dirige le regard du lecteur/observateur à travers l'élément déictique dans le texte. L'*ekphrasis*-légende devient ainsi le commentaire d'une présentation et donc, par métonymie, l'exposition d'une exposition, ou encore, comme nous l'avons déjà vu, une double exposition.

D'autre part, on peut également vérifier l'inverse de cette opération, lorsque les deux formes d'expression sont présentes mais que le texte, bien que partant de l'image, ne la décrit pas et l'utilise comme moteur d'un récit. Ici, donc, l'*ekphrasis* devient plutôt narrative, comme nous le voyons dans deux œuvres contemporaines, *Racconti con figure* (2011) d'Antonio Tabucchi, qui présente en fait une oscillation entre l'un et l'autre type d'*ekphrasis*, et *Salons* (1987) de Giorgio Manganelli, dans lequel les *ekphrasis* narratives se distinguent précisément parce que la critique d'art disparaît à la faveur d'un récit « à partir de » : l'image sert à l'écrivain d'enclenchement pour l'écriture.

⁴⁴ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 94.

8. La mémoire dans le roman : Del Giudice et Eco

Les trois derniers chapitres sont donc consacrés à l'étude de huit cas italiens qui me semblent les plus significatifs dans le panorama contemporain dans la mesure où ils répondent tous, de manière différente et plus ou moins évidente, à ma proposition de double exposition. Bien qu'ils aient des structures rhétoriques très différentes, elles semblent partager certaines caractéristiques précises : la présence d'images qui ne sont pas seulement photographiques, le montage entre les différentes images et avec le texte, le rapport entre le texte et les images sous le signe d'une *ekphrasis* diversement présentée.

Les hybridations entre types de signes s'accompagnent de celles du genre, pour lequel il s'avère être de plus en plus complexe de créer des sous-catégories, d'autant que même celles-ci seraient toujours sujettes à des modifications et à des glissements combinatoires. Le premier chapitre de la troisième partie présente donc deux textes, à savoir le déjà mentionné *Nel museo di Reims* (1988) de Daniele Del Giudice et le roman illustré *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004) d'Umberto Eco. Les deux œuvres ont en commun le fait qu'elles sont encore pleinement considérables comme des produits romanesques, sans subir des hybridations de genre, et sont également assez éloignées chronologiquement du reste des œuvres analysées plus loin, qui sont résolument plus contemporaines.

Dans le récit *Nel museo di Reims* de Del Giudice, publié pour la première fois en 1988 avec une section iconographique qui a été omise dans les éditions suivantes, le protagoniste malvoyant Barnaba se rend à Reims pour examiner *La mort de Marat* de Jacques Louis David et en particulier l'inscription sur la boîte en bois au premier plan. Dans le parcours dans le musée Barnaba est accompagné par Anne, qui lui décrit les œuvres qu'il peut à peine reconnaître. L'interaction entre vision et cécité, entre mémoire et invention, se donne clairement à travers les dialogues et les nombreuses *ekphrasis* qui détournent la réalité du tableau ou voire qui décrivent des tableaux inexistantes. Et la reproduction de certains tableaux de Marco Nereo Rotelli, qui représentent quelque chose de complètement différent de ceux que l'on pourrait trouver dans le musée de Reims, rend encore plus évident l'écart entre vision et description.

L'autre roman qui présente des images est *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Giambattista Bodoni, dit Yambo, a perdu la mémoire : pas toute la mémoire – il peut réciter des encyclopédies entières par cœur – mais seulement sa mémoire autobiographique. Pas celle *sémantique* ou publique, mais celle *épisodique* : il ne se souvient de rien de son enfance, de ses

parents, et encore moins de sa femme Paola. Pour retrouver ce passé, non pas celui vécu dans les livres mais celui vécu dans sa propre vie, Yambo retourne à Solara visiter le grenier de la maison de son grand-père, qui contient de nombreux objets de son enfance et de celle des enfants de sa génération : livres, bandes dessinées, dessins, œuvres d'art, affiches publicitaires, magazines, reproductions de textes imprimés tels que des chansons ou des poèmes. Dans le roman d'Eco, toutes les images sont reproduites dans le texte, suivant ce que Cometa a appelé une forme-illustration.

Et c'est à partir de là que le voyage de Yambo dans le passé à la recherche de son moi perdu commence. En retrouvant les documents des autres, c'est-à-dire les documents de la culture visuelle, d'une part les magazines, les bandes dessinées, les illustrations de livres pour enfants, d'autre part les œuvres d'art, et enfin les documents d'archives comme dans le cas de Sebald, nous reprenons possession de notre propre existence, nous recréons notre propre histoire (et d'autre part Didi-Huberman a également associé la récupération des images par Warburg à une recherche autobiographique, comme nous l'avons déjà vu). De manière différente, chacun de ces auteurs raconte comment il est possible de récupérer la mémoire autobiographique à travers un répertoire partagé, en retrouvant les documents des autres, de la communauté, qui, précisément parce qu'ils appartiennent à tous, peuvent aussi être ou devenir les leurs. Même s'il n'y a pas d'intention de définir les survivances de la culture passée dans le présent comme dans le cas de Warburg, l'analogie avec la méthode de l'historien de l'art allemand peut être retrouvée dans la tentative de reconstruire et de donner un ordre à quelque chose de fragmentaire et de perdu, d'une manière qui, à l'époque contemporaine et en particulier par la critique postmoderne, a été diversement identifiée comme une appropriation ou une invocation, non seulement en littérature mais aussi dans les arts visuels.⁴⁵

9. Auto-hétéro-portraits par images : Agamben, Mari, Pincio, Tuena

Le neuvième chapitre est consacré à l'étude des œuvres de certains auteurs : il existe en effet plusieurs œuvres iconotextuelles de Giorgio Agamben (*Autoritratto nello studio*, 2017 et *Studiolo*, 2019), de Michele Mari (*Leggenda privata*, 2017, *Sogni*, avec des dessins de Gianfranco

⁴⁵ Cf. Jan Verwoert, « Living with Ghosts : From Appropriation to Invocation in Contemporary Art », *Art & Research*, vol. 1, no. 2 (2007), qui retrace l'histoire de la reprise de la méthode de Warburg par les arts visuels depuis les années 1980, moment clé pour la diffusion du concept d'appropriation sous le signe du postmodernisme. L'essai est inclus dans le volume Garance Chabert, Aurélien Mole (éd.), *Les artistes iconographes*, s. l., Empire, 2021.

Baruchello, 2017, *Asterusher. Autobiografia per feticci* avec des photographies de Francesco Pernigo, 2015 puis 2019), de Tommaso Pincio (*Hotel a zero stelle*, 2011, *Pulp Roma*, 2012 et l'œuvre figurative *Sfere celesti*), de Filippo Tuena (notamment *Le galanti*, 2019, mais aussi *Stranieri alla terra*, 2012, et *Le variazioni Reinach*, 2005 puis 2015). De manière différente les quatre auteurs construisent un parcours à rebours dans leur passé. À travers la biographie des autres, les documents des autres, les images des autres, ils construisent des biographies intellectuelles d'eux-mêmes, des *auto-hétéro-graphies*, comme la quatrième de couverture de *Autoritratto nello studio* le définit. Le montage, la mise en abyme, le déplacement combinatoire et la reproduction du détail, sont des éléments plus ou moins présents dans toutes les œuvres et démontrent d'un procédé de recherche autobiographique et de représentation de soi qui advient à travers les mots mais surtout à travers les images. *Autoritratto nello studio* (2017) de Giorgio Agamben est un iconotexte où l'auteur construit sa biographie intellectuelle à travers l'exposition (à nouveau : écrite et photographique) de tous les ateliers où l'auteur a *habité*, pleins de livres, photographies, lettres, peintures, manuscrits, billets, cartes. L'espace où la recherche et la création se déroulent correspond ici à l'acte même de l'étude (témoigné également par le double sens, en italien, du mot *studio*, en tant que cabinet/atelier et en tant que travail). La collection d'images, objets, lettres, manuscrits d'Agamben n'est jamais stable dans un seul espace mais est constamment déplacée tout au long des années d'un atelier à l'autre. L'exposition, ainsi, ne semble pas réalisable dans sa forme définie. Si Agamben dit : « La "forme de la recherche" et la "forme de l'exposition", les notes et la rédaction, ne sont pas opposées : en un certain sens, l'œuvre achevée est, elle aussi, fragment et recherche »⁴⁶, de même Didi-Huberman dit que « l'auteur de Mnemosyne ne se livre donc à aucun exposé. Il se livre plutôt [...] à une expérience théorique [...] qui trouve sa cohérence dans le style même de son exposition ».⁴⁷

Cette idée de création d'un autoportrait réalisé à travers le portrait et la biographie des autres est clairement visible dans l'œuvre iconotextuelle *Hotel a zero stelle* et dans celle purement figurative *Sfere celesti* de Tommaso Pincio, où des portraits d'écrivains et d'artistes contribuent à une sorte d'auto-hétéro-portrait de l'auteur en tant que double talent.

Dans *Le galanti* de Filippo Tuena, défini par l'auteur *Quasi un'autobiografia* dans le sous-titre, ou encore « une autobiographie en images d'art »⁴⁸, la quantité conséquente d'images d'art reproduites dans le volume est associée à un texte très fortement ekphrastique, et on peut y

⁴⁶ Giorgio Agamben, *Autoportrait dans l'atelier*, traduit par Cyril Béghin, Paris, L'Arachnéen, 2020, pp. 57-58.

⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, cit., p. 465.

⁴⁸ Filippo Tuena, *Le galanti. Quasi un'autobiografia*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 459.

retrouver toutes les modalités de composition de l'atlas warburgien : le montage, la mise en abyme, la répétition et en particulier le détail. Et pourtant, même dans ses intentions, il est possible de vérifier une similitude avec le travail de Warburg : dans un passage de *Le galanti*, l'auteur tente de rassembler en un seul endroit – son texte – de nombreuses œuvres d'art représentant l'Hermaphrodite, comme s'il s'agissait d'une *Nachleben* (survivance) certainement pas d'un *Pathosformel* (forme du pathos) mais au moins d'un sujet, d'un thème, d'une figure. En bref, une intention partagée avec l'historien de l'art allemand pourrait être de montrer que les images que nous voyons dans le présent ont souvent un passé et que, précisément parce qu'elles sont tirées d'archives visuelles préexistantes, elles peuvent être exposées et représenter la mémoire elle-même, de manière méta-figurative et métalittéraire à la fois.

Dans *Asterusher*, Mari construit un atlas composé de photographies de Francesco Pernigo de ses deux maisons – l'une à Nasca et l'autre à Milan –, et de ses textes, en partie inédits et en partie tirés d'ouvrages déjà publiés. Les photographies représentent des objets, principalement des livres : Pernigo photographie d'autres photographies ou peintures (souvent des portraits), créant ainsi des *metapictures*, des images dans les images. Certaines photographies étaient non seulement déjà présentes dans *Leggenda privata*, mais leur position a subi un changement de la première édition (2015) à la seconde (2019), comme s'il y avait une répétition avec un déplacement de planche en planche (warburgienne), comme si les livres de Mari et surtout ses textes étaient tous des objets à transférer et à combiner, des objets tous collectionnés dans un espace, puis exposés, exactement comme cela se passe à travers les photographies de Pernigo. Cette actualisation, cette modification continue, ressemble en quelque sorte au déplacement, à la combinatoire et surtout à l'indéfini que nous avons vu chez d'autres auteurs et d'abord chez Warburg.

10. L'œuvre d'art et le portrait artistique : Trevi, Anedda

Le dernier chapitre s'articule autour du roman *Sogni e favole* (2018) de Emanuele Trevi et de *La vita dei dettagli* (2009) d'Antonella Anedda, qui sont mis en relation non pas tant par le genre – qui est en fait très différent – que par la présence centrale de l'œuvre d'art au sein du texte littéraire (plus clairement chez la poète que chez l'écrivain), et par le désir de collectionner, puis d'exposer, de représenter des fantômes. Dans *Sogni e favole*, Trevi raconte trois vies : celle du photographe américain Arturo Patten, celle du critique Cesare Garboli et

celle de la poète Amelia Rosselli, que Trevi a rencontrée par l'intermédiaire du photographe. Les biographies, ou plutôt les portraits, s'entremêlent dans un montage : non seulement le contenu est polygénique, mais le matériel dont est composé le livre lui-même est plutôt hétérogène : textes, images, annexes, notes qui renvoient à une bibliographie, créant ainsi un court-circuit herméneutique. La matière, la forme, ainsi que le contenu, sont composés d'éléments si éloignés les uns des autres qu'ils constituent une collection-bazar. Si pour Celati l'histoire collective est un bazar archéologique, pour Emanuele Trevi, « l'histoire individuelle est aussi une réserve d'artefacts irréductibles à la pensée systématique, et donc à la narration fictionnelle »⁴⁹. Ce désir de reconstruire la vérité à travers l'œuvre d'art se cache quelque chose de semblable à la recherche autobiographique que nous avons vue chez Warburg, cette reconstruction faite par la récupération des fragments, des traits qui composent un visage et en même temps faite par le réveil des spectres. Trevi recueille et étudie ses trouvailles, essaie de créer un ordre composite à partir du bazar et réfléchit sur sa propre existence à partir de la rencontre avec l'Autre.

Enfin, *La vita dei dettagli* est peut-être le volume qui s'inscrit le mieux dans le binôme *ekphrasis/iconotexte* que nous avons tenté de déterminer jusqu'à présent, tout en conservant une forte composante d'originalité due à la nature de l'écriture, qui reste ouvertement poétique (bien qu'en prose). Le volume est divisé en cinq parties qui, bien qu'hybrides, conservent leur propre continuité. La première est appelée *Ritagliare* (couper) et est, avec la dernière, celle qui se rapproche plus de l'hypothèse que nous présentons. Elle se compose de 32 passages décrivant 32 détails reproduits dans le texte, d'œuvres d'art, de photographies, de photogrammes. Chaque reproduction – un détail, un agrandissement – est accompagnée d'une description du détail lui-même ou d'un récit de la perception de l'auteure qui le regarde. L'image est un indice, mais pas pour l'utilisation d'une « méthodologie philologique d'investigation »⁵⁰ ; elle est consacrée à l'invention plutôt qu'à la découverte, comme s'il s'agissait d'un symptôme perçu par l'être humain de manière unique à chaque fois. L'introduction à ce volume, écrite par Anedda, conclut par la phrase : « Ce livre est une histoire de fantômes »⁵¹, une phrase qui nous rappelle l'« histoire de fantômes pour adultes »⁵² (*Gespensstergeschichte für ganz Erwachsene*) que devait être le *Bilderatlas Mnemosyne*. En effet,

⁴⁹ Review de Beatrice Manetti sur l'«Indice dei Libri del Mese», 1 avril 2019, <https://www.lindiceonline.com/letture/emanuele-trevi-sogni-favole/>.

⁵⁰ Alberto Casadei, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dall'opera di Antonella Anedda)*, in *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, pp. 119-134: 131.

⁵¹ Antonella Anedda, *La vita dei dettagli*, Roma, Donzelli, 2009, p. XII.

⁵² Cfr. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, trad. di Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 1983.

Riccardo Donati et Michele Cometa, comme nous, relèvent dans l'œuvre d'Anedda une référence à « des dispositifs tels que l'atlas Warburg ou la collection benjaminienne, révélant, précisément par la pratique de l'éclatement, l'inconscient optique d'une époque »⁵³.

Conclusions

Au cours de ce travail, nous avons essayé de réfléchir à certaines des relations entre le texte et l'image lorsqu'ils se trouvent dans le même support, à savoir le livre. Néanmoins, nous avons tenté de créer une catégorie aussi représentative que possible de la contemporanéité, malgré, bien sûr, les spécificités des cas individuels. Examinant le contenu des textes ainsi que le style et les formes d'écriture, nous avons donc décidé de prêter attention non seulement aux mises en page iconotextuelles et aux formes de composition entre texte et image, mais aussi au contenu des images, en constatant qu'il était, dans la plupart des cas, composé d'autres images. Nous avons tenté d'identifier certaines caractéristiques communes aux iconotextes italiens contemporains, caractéristiques attribuables non seulement au contenu des images – souvent composées d'œuvres d'art, de photographies, de documents privés tels que des lettres, des manuscrits, des pages de livres soulignées, bref, d'autres textes – mais aussi à la façon dont elles sont représentées et placées au milieu du texte, comment elles interagissent entre elles et avec le texte, et enfin comment les images dans les images interagissent entre elles. Une forme qui semblait particulièrement proche de celle des images des iconotextes contemporains est celle des planches conçues par Aby Warburg dans son atlas d'images *Mnemosyne*. Nous voyons effectivement une correspondance avec les actions menées par l'historien de l'art allemand dans son étude : l'assemblage des images dans un système toujours cohérent mais jamais fixe, la mise en abyme des images et des textes, le déplacement des images d'un panneau à l'autre, la répétition à l'intérieur d'un même panneau d'une image et de ses détails. Pourtant, l'ajout du texte verbal et l'incorporation de celui-ci et des images dans un objet fermé et conclu comme le livre éloignerait conceptuellement le *Bilderatlas* warburgien de l'iconotexte, mais on pourrait considérer une similitude de perception cognitive avec la *mobilité* de vision offerte au lecteur, qui peut ainsi déplacer son regard dans le volume, se promener entre les pages, concevant souvent les images les unes par rapport aux autres sans tenir compte du texte. Le texte, cependant, est là, et lui aussi est

⁵³ Michele Cometa, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 75. Cf. Riccardo Donati, *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi e arti della visione*, Catania, Duetredue, 2017, p. 57.

susceptible de changer en fonction de la présence de l'image. Nous avons vu, en effet, que le mot prend un nouveau rôle lorsqu'il se trouve devant, à côté ou en dessous de l'image. Dans ce sens, nous avons parlé de double exposition : une image est exposée sur deux supports et à travers deux outils expressifs différents, la reproduction photographique qui permet au lecteur de la visualiser réellement, et la description, l'*ekphrasis*. Même cette dernière, qui en l'absence de l'image avait une fonction mythopoïétique, créant une image mentale chez le lecteur, change maintenant précisément parce que l'image est présente. L'*ekphrasis* devient donc soit une sorte de légende, indiquant au lecteur ce qu'est l'image et surtout ce qu'il doit y regarder, soit le moteur d'une narration volontairement éloignée de l'image, créant un court-circuit sémantique dans l'œuvre et produisant du sens précisément à partir d'un écart entre le texte et l'image.

Nous avons vu que les caractéristiques susmentionnées sont présentes dans de nombreuses œuvres analysées dans ce travail, mais pour des raisons évidentes, elles ne peuvent pas toutes être identifiées, tant il s'est avéré inefficace de tenter de systématiser dans des catégories fixes un objet d'étude encore si malléable, étant donné sa très proche contemporanéité et sa nature presque ontologiquement hybride. Pour ces raisons, ce que nous avons essayé de faire, c'est plutôt de cartographier les multiples expériences d'interaction entre le texte et l'image, en essayant de dégager quelques similitudes et points communs, remarquant en outre une certaine cohérence avec certains travaux européens et non-européens, même avant les années 1990. Une approche internationale a permis de démontrer qu'il s'agit d'un mécanisme, celui de l'iconotextualité et en même temps de la méta-figuralité, qui fait partie de l'actualité littéraire, et pour cette raison répond à des instances absolument contemporaines, comme la globalisation de la littérature et l'hybridation des genres et des typologies formelles.

Un élément qui mérite d'être répété est que les auteurs étudiés ici n'ont pas nécessairement à l'esprit le travail de Warburg et que les différentes méthodes avec lesquelles ces atlas sont présentés dans le livre sont principalement formelles et ne répondent pas toujours à l'intention de Warburg de montrer les *Nachleben* dans l'histoire de l'art. Et pourtant, nous avons vu qu'il est parfois possible de vérifier certaines similitudes d'intentions entre la méthode de Warburg et celle des auteurs italiens et étrangers examinés ici.

Tout d'abord, ce besoin de présenter – d'exposer – une archive visuelle assemblée afin de reconstruire une histoire, bien plus souvent sous le signe d'une représentation de soi réalisée par soi-même, c'est-à-dire, bien souvent, sous le signe d'un (auto)portrait par l'image. Qu'elle s'apparente à une exposition muséale ou plutôt à un bazar de ruines et de trouvailles, il me

semble en tout cas que la collection est une caractéristique de notre monde contemporain, d'une manière analogue – quoique paradoxale – à la tendance à l'oubli. Le fait que tout aille si vite que l'on oublie ; le fait que la production d'objets, même artistiques et littéraires, soit si élevée que le spectateur, l'utilisateur en général, passe à autre chose, est un symptôme de notre monde contemporain où la pulsion de collectionner, de cataloguer – qui est d'ailleurs à la base de la postphotographie – se veut peut-être une manière de ne pas oublier le monde, ni même soi-même. C'est pourquoi la plupart des auteurs étudiés ici composent continuellement des auto-anthologies, des anthologies privées rendues publiques par la suite, dans le but ultime de ne pas perdre les morceaux de soi. Une sorte d'auto-muséographie – ou d'auto-bazar-graphie, si la systématisation n'est pas réussie ou si elle fait apparaître le chaos –, une tentative de mettre en ordre ce que l'on possède déjà et de construire *ab antiquo* un atlas d'images et de textes pour représenter sa pensée : cela semble caractériser la plupart des expériences, même hybrides, analysées ici. Cette tendance de plus en plus hypermédiatisée à exposer une archive est en fait réalisée dans le but de représenter le soi, non plus dans un autoportrait mais plutôt dans une composition d'autoportraits. Chaque fragment du passé contribue à créer le moi d'aujourd'hui. Il le fait par une mobilité cognitive du regard dans l'espace : le lecteur ne lit plus seul, mais regarde et marche, se déplace dans le livre. Cette sortie du texte qui devient performance ne ressemble pas seulement à la méthode de Warburg, mais elle est de plus en plus tangente à toute une série d'autres opérations qui touchent à d'autres domaines de la création, du théâtre au cinéma, de la performance à l'art visuel. Si le texte et l'image, par le biais du montage, acquièrent des formes cinétiques, assimilables aux médias visuels de la vidéoperformance et du cinéma, de même ce sont les arts vivants et visuels en général qui s'emparent de la question du montage d'images et de l'archive sur scène. Ces modes de réutilisation des images sont souvent montrés tels qu'ils se produisent : l'artiste est présent lorsqu'il choisit et expose son tableau d'images montées, démontrant une fois de plus la fusion des instances de collection et d'exposition, d'hypermédialité et de performance, de mémoire et d'autoportrait. Ici, la performance de l'écrivain et de l'artiste est remplacée par celle du lecteur. Et encore, dans son rapport avec les réseaux sociaux, la littérature est de plus en plus assimilée à la méthode de recherche de Warburg : il suffit de penser aux auteurs qui montrent une prédilection pour l'indéfini garanti par les réseaux sociaux, en postant et en supprimant, puis en éditant et en republiant, en ajoutant des commentaires aux commentaires et en créant réellement d'autres écrits. Ces expériences montrent qu'il est de plus en plus nécessaire que la critique poursuive son chemin

vers l'interdisciplinarité et la transnationalité. Et si l'atlas *Mnémosyne* est avant tout conceptuellement en devenir, c'est parce que la recherche est toujours en devenir. Comme dans les recherches de Warburg, dans celles des auteurs analysés ici, et, espérons-le, dans les nôtres, les résultats sont toujours sujets à des mutations, des modifications, des glissements combinatoires et des annotations dans les marges, ils sont continuellement indéfinis, non concluants. C'est ainsi que, en respectant l'harmonie entre la critique et la fiction présentée plus haut, en imitant en partie les écrivains examinés ici, nous avons tenté ici de rassembler, d'étudier et finalement d'exposer ce que Warburg appelait les histoires de fantômes pour adultes.

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare in primo luogo la professoressa Giuliana Benvenuti, per avermi guidata durante il percorso di ricerca, per i suoi consigli e per la fiducia, per gli incoraggiamenti, ma soprattutto perché, attraverso il suo esempio, mi ha insegnato i diversi mestieri del ricercatore trasmettendomi la sua passione.

Ringrazio il professor Davide Luglio per avermi seguito dalla laurea magistrale a oggi nel mio percorso francese e l'équipe di Italianistica della Sorbonne Université, da cui ho imparato un approccio alla ricerca nuovo, diverso da quello italiano, altrettanto stimolante.

Ringrazio i colleghi e i docenti del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna, il dottor Beniamino Della Gala, il dottor Filippo Milani, il professor Luigi Weber, ogni scambio con loro è stato davvero prezioso.

Ringrazio Niccolò, il mio amico fiorentino di Bologna, che in qualità di filologo romanzo mi offre, da quando lo conosco, uno sguardo diverso sulle cose. Lo ringrazio soprattutto per tutte le volte in cui c'è stato, anche se non c'era.

Ringrazio Eugenia, che mi guida ormai da tanti anni nelle nostre mille vite parigine: spero che continuerà a farlo perché la mia capacità di orientarmi nel frattempo non è migliorata.

Ringrazio gli altri amici che a Parigi hanno reso il Dottorato una grande avventura, mai solitaria: Federica, Gaia, Matilde, Sofia, Francesca, Enrico, Pier. Credo che la nostra più grande fortuna sia stata quella di non esser stati soli in quest'esperienza.

Ringrazio Tiziana, l'amica ritrovata che "ci è passata" e che pur se da scienziata ha condiviso con me il suo percorso e tutti i bivi che esso ha comportato, rigorosamente sul divano blu a Château Rouge.

Ringrazio i miei genitori, che mi accompagnano da anni nel mio vagabondare, sempre discreti e allo stesso tempo sempre fieri: senza i loro insegnamenti non sarei come sono ora, il *dove* poi non importa.

Ringrazio infine Raphaël, a cui dedico questo lavoro, per aver letto tutto quello che ho scritto, a patto che fosse scritto in francese, per avermi insegnato a ordinare il mio stesso pensiero e per avermi fatto capire che non c'è niente di meglio che essere monadi se si può esserlo insieme.

Le texte exposé. Formes iconotextuelles et ekphrastiques dans la littérature italienne contemporaine (1988-2021)

En partant du débat théorique proposé par la communauté scientifique, qui affirme que dans les iconotextes les images n'illustrent pas le texte et les textes ne décrivent pas les images, et qu'entre les deux langages il existe une relation d'insoumission et de conflit, l'objectif principal de ma thèse est d'identifier comment une telle relation prend forme dans le corpus. Après avoir retracé l'histoire de l'iconotexte, cette thèse propose une définition d'une nouvelle catégorie d'iconotexte, dans laquelle les images et les textes sont exposés à l'intérieur d'autres images. Il peut s'agir de photographies prises par les auteurs ou par d'autres photographes, ou d'images d'archives. L'objectif est de montrer les influences formelles du *Bilderatlas* warburgien *Mnemosyne* dans le corpus sélectionné et de vérifier de quelle manière cette typologie est de plus en plus répandue dans la littérature contemporaine, comme projection d'une tendance à l'hypertextualité : certains éléments sont récurrents, comme le montage, la mise en abyme, la répétition et le détail, et une forme particulière d'*ekphrasis*-légende, selon laquelle la présence de l'image implique une métamorphose de la conception traditionnelle du texte décrivant une image, à travers le passage de la description à la monstration. Le corpus est composé d'auteurs italiens (Daniele Del Giudice, Umberto Eco, Michele Mari, Giorgio Agamben, Tommaso Pincio, Filippo Tuena, Emanuele Trevi, Antonella Anedda) et étrangers (John Berger, Sophie Calle, W. G. Sebald, Julio Cortázar, Orhan Pamuk, Jorge Luis Borges).

Mots-clés : Iconotextes ; *ekphrasis* ; Littérature contemporaine ; Littérature italienne ; Atlas ; Aby Warburg ; *Mnemosyne*.

The Text is exposed. Iconotextual and Ekphrastic Forms in Contemporary Italian Literature (1988-2021)

Starting from the theoretical debate proposed by the scientific community, which affirms that in iconotexts the images do not illustrate the text and the texts do not describe the images, and that between the two languages there exists a relationship of insubordination and conflict, the main purpose of this thesis is to identify how such a relationship takes shape in the corpus. After tracing the history of iconotext, the thesis proposes a definition of a new category of iconotext, in which images and texts are exposed inside other images. These can be photographs taken by the authors or by other photographers, or archival images: in this case the question of the author as a writer and artist is extended further, since it concerns the aspect of collections and the novelty of the setting. My aim is to show the formal influences of the Warburgian *Bilderatlas Mnemosyne* in the selected corpus and to verify in which way this typology is more and more widespread in contemporary literature, as a projection of a tendency to hypertextuality: some elements are recurrent, in the image and in the text, such as montage, *mise en abyme*, repetition and detail, and a particular form of *ekphrasis*-legend, according to which the presence of the image implies a metamorphosis of the traditional conception of the text describing an image, through the passage from description to monstration. The corpus is composed by Italian authors (Daniele Del Giudice, Umberto Eco, Michele Mari, Giorgio Agamben, Tommaso Pincio, Filippo Tuena, Emanuele Trevi, Antonella Anedda) and foreign authors (John Berger, Sophie Calle, W. G. Sebald, Julio Cortázar, Orhan Pamuk, Jorge Luis Borges).

Keywords: Iconotexts; *ekphrasis*; Contemporary literature; Italian literature; Atlas; Aby Warburg; *Mnemosyne*.