

Lavinia Torti attualmente insegna Lingua e Letteratura italiana alla Sorbonne Université di Parigi. Nel 2022 ha conseguito un dottorato di ricerca in Culture letterarie e filologiche presso l'Università di Bologna, in cotutela con la Sorbonne. Studia i rapporti tra la letteratura italiana contemporanea e le arti visive e ha scritto diversi saggi su Giorgio Manganelli e Tommaso Pincio. Con Beniamino Della Gala ha curato il volume *Pixel. Letteratura e media digitali* (Mucchi 2021).

Guardando all'interazione tra immagine e testo ma soprattutto al contenuto delle immagini, in questo libro si prendono in esame diversi iconotesti contemporanei, perlopiù italiani, che presentano al loro interno *immagini nelle immagini*, ossia *metapictures*. In quello che qui viene definito *l'iconotesto metafigurativo*, si notano certe strategie adottate da Warburg nel suo atlante *Mnemosyne* e si assiste a una *doppia esposizione*, in quanto un'immagine è presentata due volte, attraverso la riproduzione fotografica e la sua descrizione, *l'ekphrasis*, che assume un ruolo inedito in presenza dell'immagine, trasformandosi in didascalia oppure diventando il motore per una narrazione. È tramite una ibridazione sempre meno sistematica tra letteratura e visività, allora, che gli autori degli iconotesti contemporanei espongono un archivio visuale, recuperato e combinato al fine di ricostruire una storia, spesso la propria.

€ 28,00

ISBN: 978-88-3383-358-3



9 788833 833583

Lavinia Torti

DOPPIE ESPOSIZIONI

BIBLION
edizioni

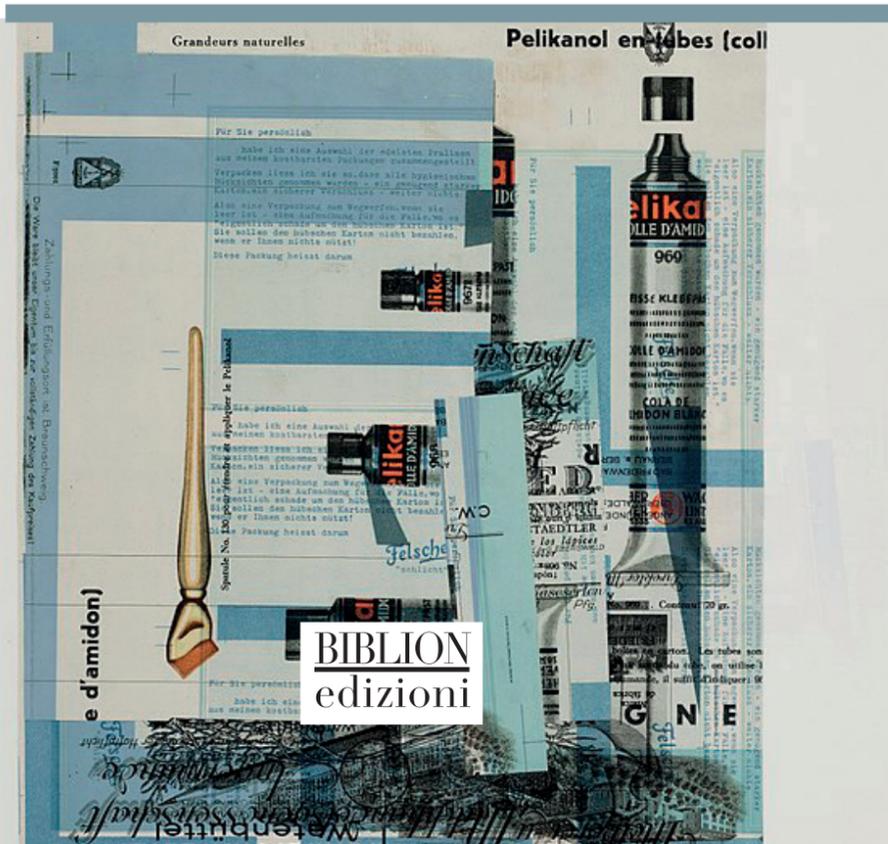
LAVINIA TORTI

DOPPIE ESPOSIZIONI

Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo

Premessa di Luigi Weber

SCRIBA



SCRIBA

Collana di testi e studi letterari

13

SCRIBA

Collana di testi e studi letterari diretta da Paolo Giovannetti

Comitato editoriale

Marco Antonio Bazzocchi, Giuliana Benvenuti, Stefano Ghidinelli,
Mauro Novelli, Bruno Pischedda, Stefania Sini, Rodolfo Zucco

Lavinia Torti

DOPPIE ESPOSIZIONI

Forme dell'iconotesto italiano
contemporaneo

Premessa di Luigi Weber

BIBLION
edizioni

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filologia
Classica e Italianistica dell'Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DEPARTMENT OF CLASSICAL PHILOLOGY
AND ITALIAN STUDIES

Avec le soutien de la Faculté des Lettres de Sorbonne Université



LETTRES
SORBONNE
UNIVERSITÉ

ISBN 978-88-3383-358-3

Prima edizione, novembre 2023

I diritti di riproduzione e di adattamento
totale o parziale e con qualsiasi mezzo
sono riservati per tutti i Paesi.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta
senza il consenso dell'editore

L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze
riguardanti i diritti di riproduzione per quelle immagini
di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

© 2023 Biblion Edizioni srl Milano
www.biblionedizioni.it
info@biblionedizioni.it

In copertina: Kurt Schwitters, *Für Jan Tschichold*, 1930

Indice

RINGRAZIAMENTI	7
OUVERTURE 1972 <i>di Luigi Weber</i>	9
INTRODUZIONE	15
I. L'ICONOTESTO ITALIANO OGGI: TEMI E MODI DELLA RAPPRESENTAZIONE	25
1.1. Testo illustrato, iconotesto, fototesto: una questione di metodo	25
1.2. Prima dell'emersione: anticipazioni iconotestuali novecentesche	36
1.3. Il contenuto delle immagini e il genere letterario: non solo foto	71
II. LA DOPPIA ESPOSIZIONE: DESCRIZIONI E <i>METAPICTURES</i>	101
2.1. Strategie metafigurative: testi e immagini dentro le immagini	101
2.2. Il recupero formale dell'atlante <i>Mnemosyne</i> di Aby Warburg	107
2.3. Una critica per immagini: John Berger	119
2.4. <i>Ekphrasis</i> -didascalia e contro-descrizione, da Talbot a Tabucchi	128
2.5. Quando l'immagine non c'è: Sophie Calle e il testo esposto al museo	156

III. L'ICONOTESTO METAFIGURATIVO IN ITALIA (E NON SOLO)	165
3.1. Romanzo e memoria: il museo di Reims e il solaio di Solara	165
3.2. Musei o bazar (archeologici): Pamuk e Sebald	191
3.3. Autoeteroritratti per immagini: Agamben, Mari, Pincio	211
3.4. Dall'autobiografia d'arte all'anti-iconologia: Tuena e Anedda (e Cortázar)	249
Conclusioni. L'ipertesto è esposto	283
BIBLIOGRAFIA	289
Opere: testi e iconotesti	289
Bibliografia critica	292
Bibliografia teorico-metodologica	301
INDICE DEI NOMI	307

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare in primo luogo Giuliana Benvenuti per avermi guidata nel percorso che ha portato alla realizzazione di questo libro, per i suoi consigli e per la fiducia, ma soprattutto perché attraverso il suo esempio mi ha insegnato il mestiere della ricerca, trasmettendomi la sua passione. La mia riconoscenza va inoltre a Davide Luglio, che ha seguito i miei lavori parigini sin dagli inizi.

Desidero ringraziare tutti coloro che hanno letto parti di questo libro e mi hanno aiutata con le mie ricerche, in particolare Luigi Weber e Filippo Milani.

Ringrazio Enrico per la sua rilettura “non così digiuna” e per la sua cura.

Ringrazio gli autori Tommaso Pincio, Filippo Tuena e Antonella Anedda per la generosità degli scambi avuti durante questi anni di ricerca.

Dedico questo libro a Raphaël, con la certezza che un giorno lo leggerà in lingua originale.

OVERTURE 1972

La descrizione della fotografia costituisce già un metalinguaggio
Roland Barthes

Trovandomi a presentare lo studio di Lavinia Torti che qui si pubblica, non ho potuto fare a meno di ripensare a un mio vecchio lavoro, *Dal romanzo d'avanguardia al postmoderno*, il cui argomento, per un saggio di appena una quindicina di cartelle, non riceveva davvero giustizia dal titolo. Era il 2008, e si trattava, allora, di offrire una relazione, che era stata suppergiù commissionata in questi termini, a un convegno di contemporaneisti italiani. Detta relazione nacque non poco azzardata, e pericolosamente smarginante dai confini disciplinari, quasi tutta rivolta a investigare un mondo misterioso, una controstoria poco o affatto nazionale del romanzo novecentesco che iniziava con *Bruges-la-Morte*, con *Nadja* di Breton, e passando per Cortázar e il *nouveau roman* arrivava fino a Sebald, Mendelsohn, Foer e all'allora incipiente diluvio di fototesti cui assistiamo nei nostri giorni; intorno a me, in Italia, ben pochi si occupavano di certe questioni – iconotesti, fototesti – : c'era stato nel 2005 il bel libro di Michele Vangi, e Michele Cometa stava allora cominciando a saggiare il terreno; Ceserani, Albertazzi, Amigoni, erano ancora per lo più di là da venire. Certo, c'era stato Clermont-Ferrand, e Mitchell e Berger, Didi-Huberman e Belting e Bredekamp, e così via, ma non se ne parlava certo quanto oggi; tuttavia, l'intervento senza rete piacque, per esempio ad Andrea Cortellessa che era lì, bontà sua, e mi ascoltò, e mi incitò a farne un libro, tanto gli era parso ricco di possibili sviluppi. Mi occupo di quelle questioni da allora: il libro è ancora in un cassetto, sempre sopravanzato da studi di

attrezzatissime nuove leve, come dimostrano le recenti uscite di Beatrice Seligardi, di Giuseppe Carrara o di Eloisa Morra, l'eccellente lavoro del gruppo di *Arabeschi*, il blog collettivo *Antinomie*, più naturalmente la presente monografia di Torti, ma trovo affascinante guardare, come uno spettatore blumenberghiano, non il naufragio altrui bensì la valentia dei giovani e delle giovani naviganti intrepidi in questo mare ancora tutto da esplorare.

Se uno spunto utile può riconoscersi, in quel mio remoto titolo, è una cesura temporale. Infatti, come è noto, l'ultima importante stagione delle avanguardie novecentesche in America e in Europa ha interessato gli anni Cinquanta e i Sessanta, mentre lo sviluppo del postmodernismo viene spesso identificato a partire dal fortunato *Learning from Las Vegas* di Robert Venturi¹ – pur con antecedenti, in letteratura, che risalgono fino al John Barth dei tardi anni Cinquanta – per proseguire con alterne fortune fino agli anni Novanta, o forse fino all'11 settembre. Non sono dati netti né condivisi, ma sono perlomeno chiari.

Proporre qui un'*ouverture* 1972 significa alludere a tre libri, assai diversi, che videro la luce editoriale – in diversi contesti – nel medesimo anno, uno dei quali al centro dell'analisi di Torti. Tre libri che sono a un tempo meditazioni complesse sul rapporto tra parola e immagine, ed esperimenti di verbovisualità: appunto *Learning from Las Vegas*, poi *Ways of Seeing*² di John Berger e infine il pionieristico *Guardare le figure*³ di Antonio Faeti. Architettura e urbanistica in un caso; storia dell'arte e fotografia (ma anche e forse soprattutto televi-

¹ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of the Architectural Form*, Cambridge-London, MIT Press, 1972, edizione italiana a cura di Manuel Orazi, trad. di Maurizio Sabini, Macerata, Quodlibet, 2010.

² John Berger, *Ways of seeing*, London, Penguin Books, 1972, trad. it. *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, trad. di Maria Nadotti, Milano, il Saggiatore, 2015.

³ Antonio Faeti, *Guardare le figure* (1972), nuova edizione, Roma, Donzelli, 2011.

sione, giacché il libro di Berger nacque, come si sa, a completamento editoriale di un fortunato programma della BBC) in un altro; letteratura per l'infanzia e immaginario collettivo nel terzo. Tre ambiti e tre metodi differenti, per non dire molteplici *media* – giacché a mio modesto modo di vedere anche l'architettura come comunicazione, che si inventa a Las Vegas e che Venturi e soci riconobbero e definirono, è senz'altro un *medium* – e tuttavia una qualche aria di famiglia.

Nel primo caso abbiamo a che fare con un libro-città, con una meditazione sullo spazio, e su uno spazio che si presenta come singolarmente rarefatto quanto a edifici ma stipato, invece, di segni. Segni come insegne, messaggi pubblicitari, comunicazione grafico-cromatico-luminosa di ogni tipo; la natura peculiare del paesaggio *sprawl* dell'America statunitense nella sua più agevole – quasi paradigmatica – leggibilità. Tale libro-città è parimenti un libro-tempo, giacché le mappe e le fotografie del volume di Venturi & C. ci conducono a un'esplorazione dell'estensione topografica di Las Vegas, e al contempo ci offrono anche una continua ricapitolazione della sua vertiginosa crescita, che la trasforma nel giro di un trentennio da villaggio sperduto di ex-minatori lungo una pista desertica a moderna o futuribile metropoli. Modello di qualunque metastasica espansione odierna senza limiti nel deserto del reale, per dirla un poco alla maniera di Žižek e di Baudrillard.

Il volume di Berger, che fa parte di un'ampia costellazione di saggi dello scrittore-pittore londinese dedicati a fotografia e immagini,⁴ è come dicevamo conseguenza non innocente di un felice esperimento televisivo, e insieme di una radicata convinzione sulla forza orientante del contesto nella lettura di un'icona. Berger, infatti, nell'allestire il suo libro in parallelo al programma tv, inventa una modalità di saggio warburghianamente concepito

⁴ Cfr. almeno John Berger, *Sul guardare* (2003), trad. di Maria Nadotti, Milano, Il Saggiatore, 2017; *Presentarsi all'appuntamento. Narrare le immagini* (1992), trad. di Maria Nadotti, Milano, Scheiwiller, 2010; *Capire una fotografia* (2013), trad. di Maria Nadotti, Roma, Contrasto, 2014.

e allestito come atlante, cioè come mera collezione di immagini (in questo caso opere d'arte pittoriche, ma non solo), senza aggiunta né di testo né di didascalie, così da imporre al lettore una decifrazione personale, interamente concentrata sullo specifico della rappresentazione, senza aiuti e senza chiavi; che non siano, per l'appunto, la sequenza delle foto.

Infine Faeti, pur producendo uno studio molto accademico e molto tradizionale nell'impianto, innova a modo suo perché opera con un oggetto in gran parte fino allora negletto, ossia le illustrazioni della letteratura cosiddetta per ragazzi. Confeziona cioè un testo secondo i parametri della storia dell'arte, con un necessario e ricco corredo di immagini e riproduzioni, ma forza il concetto di "storia dell'arte" (come Didi-Huberman da tempo ci ha insegnato che occorre fare) ad accettare anche un tipo di arte, e un tipo di linguaggio, confinati in una sorta di ambito minoritario.

Sembrano, ecco l'aria di famiglia, tre nuovi modi di pensare. Pensare lo spazio, pensare l'argomentazione, pensare l'infanzia. Berger lo mostra più chiaramente di tutti, ma è proprio la diversità degli ambiti che, invece di allontanare i tre casi, li riavvicina. Non voglio assumere che davvero le cose, nel mondo della cultura, cambino all'altezza del 1972; sarebbe ingenuo credere ancora a certi ritrovati manualistici comodi da memorizzare. Di certo, però, Cortellessa parla del 1975 come di un *annus mirabilis*, per ragioni simili, e sarà allora che abbiamo entrambi una certa parte di ragione, o le nostre buone ragioni. Voglio intendere come, complice l'epoca dei simulacri e della spettacolarità postmoderna, permessa e aumentata dallo sviluppo delle tecnologie digitali, della visione e della riproduzione, il nostro tempo sia sempre più simile a una labirintica sovraimpressione di immagini, dove l'assenza di limiti materiali (la pellicola, la carta, il liquido) permette una fuga in avanti della messa in cornice/messa in icona in una cattiva infinità che frammenta l'io, la memoria, la percezione del reale, il suo racconto, più di quanto i vecchi e concreti traumi storici, guerre e rivoluzioni

comprese, avessero mai fatto. Può sembrare una condanna o un destino; probabilmente, è solo un fatto.

La preziosa scommessa di Torti, nella sua monografia, è quella di perlustrare, decifrare, in parte mappare – sia pur lasciando ampio spazio alle non coincidenze, ai conti che non sempre tornano – anche con l’ausilio di una proficua nozione operativa finora negletta quale il concetto, coniato da Tamar Yacobi, di *doppia esposizione*, una tendenza peculiarmente italiana, seppur non esclusivamente italiana, nell’ambito del recente innamoramento di scrittori e poeti per le immagini. In primo luogo osservando, e sembra un’ovvietà, ma in tanti non ci avevano ancora lavorato, *cosa* le immagini inserite nei libri contengano. Si guarda, di solito, al libro come contenitore e non alle immagini in esso presenti come contenitori. Apponendo invece questo filtro della *metapicture* di provenienza mitchelliana, parente della *métapeinture* di Stoichita, si rintracciano, specie in ambito italiano, delle tendenze. Una, in particolare, che l’autrice definisce *automuseografia* o, meglio ancora, più argutamente, *auto-bazar-grafia*, neoconio dove la matrice del termine paga pegno al nostro grande Gianni Celati, il quale – molto prima che fosse di moda – aveva declinato la sua joyciana e beckettiana passione/attrazione per il corpo e lo spazio acustico in un’indagine del rapporto tra corpo e visione, onirica e allucinatoria (ne *La bottega dei mimi* e ne *Il chiodo nella testa*, altri due oggetti di studio giustamente selezionati da Torti). Ne deriva un viaggio affascinante entro la nostra letteratura più recente, descritta e diagnosticata in eccellente salute creativa; un viaggio, per di più, intimamente sintonico con lo spirito magno di quel Warburg che, a quasi cento anni dalla sua scomparsa (1929), si rivela sempre più vivo presente e necessario che mai per decifrare le dialettiche e le sintomatologie nascoste entro i nostri gesti, i nostri oggetti, le nostre visioni, nel grande indiscriminato continente di trovarobato virtuale che è diventato il mondo.

Luigi Weber

INTRODUZIONE

Nella letteratura degli ultimi anni, in particolare in Italia, la riproduzione di immagini all'interno di testi in prosa è sempre più diffusa. È senz'altro grazie ai sorprendenti progressi della tecnica che molte case editrici si sono cimentate nella produzione di libri intermediali: le nuove uscite *iconotestuali* nell'ambito della narrativa italiana sono infatti davvero numerose, così come le riedizioni di testi dimenticati, ora tornati all'attenzione della critica, che dal canto suo manifesta un rinnovato interesse verso le produzioni verbovisive.

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: sono moltissime, infatti, le opere pubblicate negli ultimi anni che 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 2022. 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, rappresentazione di un cambiamento netto avvenuto negli ultimi decenni, anche determinato dall'orizzonte editoriale.

Va precisato, però, che il fenomeno dell'integrazione di immagini fotografiche nei testi è decisamente meno recente di quello che si potrebbe pensare e anzi, come vedremo, sembra coincidente con la 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 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 è riapparso presso lo stesso editore 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, fino 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 significativo: il manuale pubblicato nella fine del 2021 per Einaudi a cura di Marco Antonio Bazzocchi, *Cento anni di letteratura italiana (1910-2010)*, tenta già di descrivere in una forma sistematica le esperienze fototestuali ravvisate nel primo decennio del ventunesimo secolo, presentando al lettore la rilevanza 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 di una neonata attenzione all'iconotestualità e, più in generale, all'intermedialità.

Tutti questi lavori non solo affrontano temi comuni e prendono in esame, molto spesso, le stesse opere, ma rispondono inoltre 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 interdisci-

plinari, comparati, transnazionali. Le diverse intersezioni della critica vanno di pari passo, insomma, con quelle 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 fedele il più possibile al metodo a nostro avviso più efficace, ovvero l'analisi del testo, perlopiù in 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 sia di contenuto. Ovvero, dopo uno scandaglio delle opere iconotestuali contemporanee, si è compreso che non solo i testi in prosa con immagini erano molto più numerosi di quelli in versi, ma anche che sono davvero pochi gli iconotesti poetici rispondenti alla categoria che proporremo in questa sede (anche se, lo vedremo nell'ultimo capitolo, sarà possibile portare un esempio piuttosto significativo).

Alla selezione del corpus, poi, si affianca la scelta di circoscrivere il campo di studi agli ultimi 35 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 di quanto i tempi non fossero ancora sufficientemente maturi per una proliferazione delle immagini-in-testo. D'altro canto, vedremo che la presenza di un certo tipo di immagini, che noi qui definiamo metafigurative, anticiperà già in quell'anno tendenze qui considerate caratteristiche dell'ipercontemporaneo. A questo si aggiunga che nel 1988 nascono sia la parola *iconotexte*, pronunciata dallo studioso Michael Nerlich durante un convegno a Clermont-Ferrand, sia

la parola *photolittérature*, presentata come titolo del numero monografico della “Revue des Sciences Humaines” di quell’anno, dedicato appunto ai rapporti tra letteratura e fotografia. Queste coincidenze sono forse il segno, da una parte, di un’urgenza che si cominciava a sentire alla fine degli anni Ottanta, l’urgenza di studiare più da vicino queste forme di espressione ibrida; dall’altra parte, lo abbiamo detto, del fatto che la critica e la letteratura sono spesso sintoniche, si *ascoltano*, si *seguono* reciprocamente, il loro è un rapporto bidirezionale. D’altronde, nel 1988 il National Endowment for the Humanities pubblicò un report intitolato *Humanities in America*, affermando nella sezione “Word and Image” che «la nostra cultura comune sembra sempre più il prodotto di quello che guardiamo piuttosto che di quello che leggiamo».¹ La fine degli anni Ottanta è insomma un momento pregno di consapevolezza, da parte di scrittori, critici e teorici, di quello che implica il rapporto della cultura visuale con la letteratura, o l’ingerenza dell’una sull’altra. Per queste ragioni, comincerò dal 1988 la selezione di opere iconotestuali italiane di cui è composto il corpus di questo lavoro, anche se uno sguardo alla letteratura internazionale – in pochi casi precedente – permetterà di verificare le ipotesi a livello globale.

Il primo capitolo di questo libro si presenta come una ricognizione degli studi riguardanti una specifica forma di interazione tra testo e immagine, ovvero l’iconotesto. 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. È qui che, ponendomi una domanda circa il contenuto delle immagini anziché il supporto, il *medium* (ovvero sempre la

¹ Cfr. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, London-Chicago, Chicago University Press, 1994, p. 1.

macchina fotografica), cerco di compiere una distinzione tra la fotografia e la riproduzione fotografica. Per meglio dire, dato che ci troviamo sempre di fronte a libri, si tratterà in ogni caso di riproduzioni fotografiche, ma mentre alcune sono riproduzioni di fotografie, altre lo sono di opere d'arte o di ulteriori supporti testuali o a loro volta iconotestuali (lettere, pagine di libri, locandine, fotogrammi, etc.). Per questo mi pare necessario porre l'attenzione sul fatto che non tutte le immagini rispondono alle istanze dello strumento fotografico e che sussiste una differenza formale e sostanziale tra ciò che è fotografico e ciò che è, più semplicemente, *fotografato*.

Questo è d'altronde un elemento che esiste sin dalla nascita di tale produzione ibrida. Come vedremo ripercorrendone la storia, 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, che comincia a esistere in maniera sempre più prepotente al di fuori dei crismi dell'arte figurativa.

Nel secondo capitolo, 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, 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 presentano al loro interno altre immagini e persino altri testi. Guardando prima alle sole immagini, è possibile notare un procedimento di *mise en abyme* che risponde al concetto proposto dal già nominato William John Thomas Mitchell di *metapicture*, con cui si intende sia l'immagine che pre-

senta altre immagini al suo interno, sia l'immagine che mostra, che *significa* il suo essere tale. Tale definizione è assimilabile, inoltre, alla teoria della *métapeinture* di Victor Stoichita presentata nello studio *L'instauration du tableau*, che sarà ripercorsa per mostrarne le sopravvivenze nella contemporaneità. La forma (e di conseguenza il metodo) cui, però, faccio principalmente riferimento è l'atlante delle immagini *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 che la combinazione delle immagini non è mai davvero definita, ma sempre passibile di modifiche, e di conseguenza sempre modificata. Attraverso l'operazione che lo storico dell'arte francese Georges 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 che si noterà nelle produzioni di alcuni autori contemporanei – si veda per esempio il *Ways of seeing* (1972) di John Berger cui è dedicata un'analisi testuale – 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 propensione all'*aggiornamento* tipica dell'adattamento della letteratura all'era digitale.

La ripetizione delle immagini, inoltre, prevede un'altra caratteristica individuata anche nell'atlante di Warburg, ovvero l'uso del dettaglio. Esso può presentarsi sia come vero e proprio ritaglio della riproduzione fotografica, spesso riportato accanto all'immagine intera, sia come nuova immagine: quest'ultimo 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 anche autori della parte verbale – a scattare e poi inserire nell’opera una nuova fotografia, in cui l’oggetto è *preso* più da 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 traslato. Eppure, ciò 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 un’interpretazione dell’opera ancora diversa. Quando il testo descrive le immagini 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, come abbiamo accennato poco sopra. È per questo che proporrò di adottare, nel caso degli iconotesti che prenderò in esame, il concetto di *doppia esposizione*, espressione che generalmente indica 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 ecfrastica.

La descrizione assume infatti un ruolo inedito in presenza dell'immagine in quanto, invece di ispirare l'immaginazione, guida il lettore alla visione. *L'ekphrasis* 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 alla stregua di un *dicitore* manierista. 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. Proveremo a definire le caratteristiche di questa tensione tra descrizione e narrazione, da intendere in questo caso come contro-descrizione, a partire dal libro fotografico *The Pencil of Nature* (1844-46) di William Henry Fox Talbot, fino ad arrivare ai *Racconti con figure* (2011) di Antonio Tabucchi e 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), con un'ulteriore spinta verso un caso francese, *Fantômes* (2013) di Sophie Calle, per mostrare, sì, la continuità dei processi descrittivi, ma allo stesso tempo la presenza di uno scarto avvenuto nella nostra contemporaneità proprio con l'avvento dell'iconotesto.

Il terzo e ultimo capitolo è quindi consacrato allo studio di una decina di casi, 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 funzione Warburg dell'iconotesto contemporaneo. 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 ripetizione delle immagini nel dettaglio, la *mise en abyme*. Il capitolo prende in esame da vicino diverse opere italiane, al fine di mostrare una tendenza della nostra letteratura a tale configurazione iconotestuale. Se *Nel museo di Reims* (1988) di Daniele Del Giudice e *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004) di Umberto Eco sono ancorati al ge-

nere romanzesco, nei casi di studio presi in esame successivamente l'ibridazione strutturale si affianca a quella di genere: la presenza di *metapictures* si fa così sempre più ricorrente nelle *autofiction*, nelle *biofiction* e nei romanzi-saggi, come la trattazione cerca di dimostrare attraverso l'analisi di *Autoritratto nello studio* (2017) di Giorgio Agamben, di alcune opere di Michele Mari (*Leggenda privata*, 2017, e *Asterusher. Autobiografia per feticci* con fotografie di Francesco Pernigo, 2015 e poi 2019), Tommaso Pincio (*Hotel a zero stelle*, 2011), Filippo Tuena (in particolare *Le galanti*, 2019), infine *La vita dei dettagli* (2009) di Antonella Anedda. A questi casi di studio intermezziamo alcuni esempi internazionali, in particolare *Austerlitz* (2001) di Winfried Georg Sebald, tutta l'operazione transmediale che ruota intorno a *Il museo dell'innocenza* (2008) di Orhan Pamuk e *Ultimo round* (1969) di Julio Cortázar, che ci siamo proposti di analizzare per mostrare come questa tendenza si sia sviluppata anche fuori dal contesto nazionale. Si vedrà che le caratteristiche formali e metodologiche dell'atlante warburghiano coincidono spesso con certe peculiarità di queste opere, sebbene – lo ribadiremo spesso – esse non siano il prodotto di intenzioni analoghe a quelle di Warburg, il cui proposito era quello di ricostruire una storia universale della cultura attraverso le immagini. A un desiderio di conservazione, collezione ed esposizione museale è spesso collegata un'analogia tensione verso la ricerca autobiografica e la rappresentazione del sé. Memoria e ricerca sono, in effetti, due caratteristiche fondamentali di questi iconotesti, insieme, infine, alla tendenza 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* già menzionate.

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*.

Nota

Per una maggiore fruibilità del testo, tutte le citazioni sono presentate in lingua italiana. Qualora non ve ne fosse una edita, la traduzione è a cura dell'autrice. Per il consenso alla riproduzione delle immagini si ringraziano gli aventi diritto.

I. L'ICONOTESTO ITALIANO OGGI: TEMI E MODI DELLA RAPPRESENTAZIONE

1.1. *Testo illustrato, iconotesto, fototesto: una questione di metodo*

L'atto di nascita della riflessione sull'iconotesto letterario risale alla fine degli anni Ottanta, quando, in occasione di un convegno internazionale tenutosi all'Università di Clermont-Ferrand dal 17 al 19 marzo 1988, Michael Nerlich propone il termine *iconotexte* per definire

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”. [...] 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.¹

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 che ha l'immagine rispetto al testo, dunque l'autonomia, non solo semantica ma anche forma-

¹ Michael Nerlich, *Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La femme se découvre d'Evelyne Synnassamy*, in Alain Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, pp. 255-284: 268.

le, dell'una dall'altro. L'iconotesto è perciò nettamente distinto dall'*iconismo*, con il quale si intende un'opera nella quale il segno verbale corrisponde a quello visuale anche da un punto di vista formale: per fare un esempio, i *calligrammes* di Apollinaire sono iconismi, perché di fatto le parole creano il disegno, *sono* il disegno.² Sebbene la definizione di Nerlich abbia avuto una certa fortuna, va precisato che durante il convegno il termine è stato sovente utilizzato per identificare strategie di interazione tra testo e immagine piuttosto diverse tra loro, dalle incisioni di William Blake alle illustrazioni nelle opere di Carroll, dai libri d'artista alle opere a quattro mani dei surrealisti. Ma anche nelle risposte e nel dibattito nato intorno al tema, il termine ha subito una notevole estensione semantica. Peter Wagner, per esempio, nell'introduzione alla raccolta di saggi a sua cura intitolata *Icons-Texts-Iconotexts* (1996), propone un'etichetta piuttosto diversa e molto ampia, intendendo con iconotesto «l'uso (per riferimento o allusione, in modo esplicito o implicito) di un'immagine in un testo o viceversa», «un artefatto in cui i segni verbali e visivi si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla compresenza di parole e immagini».³ Anche Liliane Louvel estende il termine a tutto ciò che è *image-en-texte*,⁴ senza che l'immagine appaia con-

² Cfr. Michele Cometa, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, "Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione", fasc. 3 (2005), <https://doi.org/10.1400/20390>.

³ Peter Wagner, *Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)*, in Id. (ed.), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1996, pp. 1-40: 15-16. Cfr. anche Id., *Reading Iconotexts. From Swift to the French revolution*, London, Reaktion Books, 1995.

⁴ Cfr. Liliane Louvel, *Texte/Image: images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002. Sulla questione del rapporto tra fotografia e letteratura il dibattito è ormai di lunga data, di seguito si segnalano i contributi più importanti: Jan Baetens, Hilde Van Gelder, *Petite poétique de la photographie mise en roman (1970-1990)*, in Danièle Méaux

cretamente accanto al testo. Si tratta, appunto, di un'immagine come tema, come riferimento, come ispirazione, non necessariamente come presenza materiale. Mi sembra importante stabilire *a contrario* che l'oggetto della nostra indagine esclude opere in cui l'immagine, fotografica o meno, non sia riprodotta. Per fare sin da subito un esempio concreto, facciamo riferimento all'opera *L'empire des signes* (1970), testo corredato di immagini – non solo fotografiche – in cui Roland Barthes, 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». ⁵ La distinzione realizzata da Barthes ci pare essenziale proprio perché fu ugualmente operata, quasi un ventennio dopo, dagli stessi teorici della fotografia e dell'iconotestualità. Infatti, Alain Montandon, introducendo gli

(éd.), *Photographie et romanesque*, Caen, Lettres modernes Minard, 2006; Silke Horstkotte, Nancy Pedri, *Photographic Interventions*, “Poetics Today”, vol. 29, 2008, pp. 1-29; Jean Pierre Montier (éd.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

⁵ Roland Barthes, *L'impero dei segni* (1970), trad. di Marco Vallora, Torino, Einaudi, 2002, p. 3. Già ne *Il messaggio fotografico* del 1961, in un paragrafo intitolato non a caso *Il testo e l'immagine*, Barthes inseriva tra i principali procedimenti di connotazione dell'immagine fotografica «il testo che accompagna la fotografia stampata». In quel caso «il testo costituisce un messaggio parassita, destinato a connotare l'immagine, cioè a “insufflarle” uno o più significati secondi. In altri termini, ed è un rovesciamento storico importante, l'immagine non *illustra* più la parola; è la parola che, strutturalmente, è parassita dell'immagine. Tale rovesciamento ha il suo prezzo: nei modi tradizionali dell'“illustrazione”, l'immagine funzionava come un ritorno episodico alla denotazione, a partire da un messaggio principale (il testo) che era sentito come connotato, poiché richiedeva per l'appunto un'illustrazione. Nel rapporto attuale, l'immagine non va a chiarire o a “realizzare” la parola; è piuttosto la parola che va a sublimare, a patetizzare o a razionalizzare l'immagine» (Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III* (1982), Torino, Einaudi, 1985 e 2001, pp. 15-16).

atti del convegno francese del 1988 già menzionato, dichiarava preliminarmente:

Per tentare di identificare l'oggetto iconotestuale, è imprescindibile innanzitutto scartare i due bordi estremi che sono la didascalia e l'illustrazione. La didascalia è un testo che conferisce un senso a un'immagine, o piuttosto che ne rivela il senso implicito, non abbastanza presente nell'immagine o nella cultura del ricevente. Il caso dell'illustrazione [...] 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 [...].⁶

Allora il punto essenziale dello scarto tra testo illustrato e iconotesto sta nel fatto che l'immagine non ha una funzione illustrativa, bensì è dotata di senso solo nella sinergia con il testo. In sostanza, un testo illustrato potrebbe fare anche a meno delle immagini, mentre un iconotesto si dà nel momento in cui l'immagine, foss'anche solo una, riveste un ruolo significativo imprescindibile. Nei libri illustrati le immagini sono volte a collaborare con il testo nella sua significazione, ad aiutare il lettore a comprendere e a ricevere dal testo l'accompagnamento necessario all'attività immaginativa. Eppure, soprattutto nelle operazioni letterarie odierne le immagini hanno sempre una funzione non meramente illustrativa ma in qualche modo semantica. Per meglio dire, non si tratta tanto di una trasformazione, di un passaggio dal testo illustrato all'iconotesto, ma è piuttosto un cambiamento di paradigma: è come se nella contemporaneità l'illustrazione stessa avesse cambiato di senso e ogni immagine avesse un ruolo semantico nel testo. Come se, insomma, sempre più spesso i testi illustrati si risolvessero in iconotesti. D'altra parte, secondo lo studioso che in Italia si è occupato maggiormente di iconotestualità, Michele Cometa, molti oggetti possono essere definiti iconotesti, dal geroglifico alla carta da gioco,

⁶ Alain Montandon, *Présentation*, dans Id. (éd), *Iconotextes*, cit., pp. 5-6.

dal fotoromanzo alla mappa, tenendo conto sia dei supporti che delle modalità espressive che essi veicolano.⁷

Se Cometa ha volutamente incluso oggetti molto diversi tra loro, Nerlich ha invece proposto di definire *iconotesto* qualcosa di più specifico. Nel fare riferimento al libro *La Femme se découvre*, in cui le fotografie di nudo femminile dello stesso Nerlich, in parte riprodotte negli atti del convegno, accompagnano le poesie di Evelyne Sinnassamy, Nerlich definisce *iconotexte* un'opera però collocabile nella più ristretta categoria dei fototesti, poiché le immagini presenti sono esclusivamente fotografiche. Ed è infatti proprio dal rapporto tra parola e fotografia che muove il ragionamento dello studioso: Nerlich parte dal noema barthesiano dell'*è stato*, presentato ne *La chambre claire* (1980), fino ad allora considerato un punto di riferimento teorico intorno alla fotografia a dir poco imprescindibile, con il preciso intento di rovesciarlo. Si chiederà infatti: «est-ce que “ça a été?”». E aggiungerà:

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.⁸

Solo in questi casi

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,

⁷ Cfr. M. Cometa, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, cit., p. 23.

⁸ M. Nerlich, *Qu'est-ce qu'un iconotexte?*, cit., p. 262.

tracce testimoni della sua esistenza passata, e che assomiglia forse o probabilmente a ciò che si trovava di fronte all'obiettivo.⁹

Se dunque la foto documentaria rispetterebbe l'idea della fotografia come «riproduzione analogica della realtà»,¹⁰ Nerlich adotta invece il concetto di *pressappoco reale*. Ma già Susan Sontag nel suo *On photography* faceva un passo avanti rispetto a Barthes (e lo faceva prima di lui, nel 1977), spiegando che anche nel caso della foto come documento lo sguardo del fotografo – dell'*auctor* – interverrebbe in maniera significativa, a imporre uno standard ai 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. 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.¹¹

Inoltre, Sontag individua una differenza tra *fotodocumenti* e *fotografie pittoriche*, «tra la fotografia concepita come “vera espressione” e fotografia concepita [...] come registrazione fedele».¹² In funzione del ruolo dell'autore e del contesto di esposizione, alla

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ D'altra parte, lo stesso Barthes richiedeva la massima attenzione su tale assunto: «questo statuto puramente “denotante” della fotografia, la perfezione e la pienezza della sua analogia, in breve la sua “oggettività”, tutto ciò rischia di essere mitico [...]; è assai probabile [...] che il messaggio fotografico [...] sia anch'esso connotato» (R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, cit., pp. 8-9).

¹¹ Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. di Ettore Capriolo, Torino, Einaudi, 1979, p. 6.

¹² *Ivi*, pp. 103, 102.

fotografia, per esempio, può essere attribuito l'aggettivo *artistica*, e in quel caso non si tratta più di una riproduzione fedele della realtà bensì di una invenzione a tutti gli effetti, proprio come quella letteraria. Per questa ragione, è utile interrogarsi su cosa succeda quando la fotografia entra in un testo di finzione. Michele Cometa definisce proprio così il fototesto:

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 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. [...] 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.¹³

Insomma, la differenza del fototesto rispetto alle altre e precedenti composizioni iconotestuali starebbe proprio nella novità e nella specificità del mezzo. Eppure, se il supporto fotografico svolge un ruolo fondamentale nel cambio di definizione da iconotesto a fototesto, è altrettanto necessario dare attenzione all'oggetto delle fotografie, al loro contenuto. Infatti, nella ricerca svolta intorno al corpus di studio, è stato possibile individuare un grande uso di immagini di varia sorta, dunque non solo fotografiche: opere d'arte, lettere, ritagli di giornale, locandine di

¹³ Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115: 73-75.

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.¹⁴

Proprio per la cospicua presenza di immagini di ogni tipo, troviamo estremamente significativa l'ibridazione tra immagini propriamente fotografiche e di altro genere, e dunque necessaria la distinzione tra fotografia e riproduzione fotografica. Se è vero, con il Walter Benjamin degli *Appunti e Materiali* dei *Passages*, che «la riproduzione fotografica di opere d'arte» va considerata «come una fase della lotta tra fotografia e pittura»,¹⁵ allora si vedrà come questa lotta ricominci anche molto dopo la legittimazione della fotografia e proprio negli iconotesti, ove l'immagine, dunque, non è più sempre fotografica, ma è *fotografata*. Grande importanza dovrebbe esser data, dunque, non solo al dispositivo con cui l'immagine è realizzata, ma anche allo spazio in cui quest'ultima è esposta (e lo vedremo sempre più da vicino nel corso di questo lavoro). In *Le tiers pictural*, rilevando lo scarto fondamentale inscritto nella distanza tra l'opera d'arte esposta e l'opera d'arte riprodotta, ovvero, sempre con Benjamin, tra la perdita del valore culturale dell'immagine e l'eliminazione della sua

¹⁴ Ivi, p. 88.

¹⁵ Walter Benjamin, *Appunti e materiali. V. [La fotografia]*, in Id., *Opere complete. IX: I «passages» di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000, pp. 744-764: 745.

deissi, Liliane Louvel rileva che questa distinzione non si applica alla fotografia, poiché la fotografia nasce in quanto *risultato* della perdita dell'aura. Adducendo l'esempio *Crazy about women* (1991) di Paul Durcan, Louvel sostiene:

[...] 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 si passa alla sua rappresentazione fotografica sprovvista della cornice iniziale (da cui deriva la perdita dell'aura, passaggio dal valore di culto al valore espositivo). [...] Togliere la cornice significa togliere il volume, il riferimento all'oggetto come oggetto del mondo, significa anche togliergli la deissi, che lo designa come un quadro. Disincorniciarlo (*dé-cadrer*), allora, significa idealizzarlo, renderlo un'immagine piatta (con la perdita di due o anche tre dimensioni) e perdere il dipinto *in situ* al suo posto.¹⁶

La riproduzione fotografica è, in sostanza, una «rimediazione»¹⁷ dell'immagine, ovvero la 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 riproduzione di un'opera d'arte.

¹⁶ Liliane Louvel, *Le tiers pictural: pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 218.

¹⁷ Si veda, in merito al concetto di rimediazione, Jay Bolter, David Grusin, *Remediation. Understanding new media*, Cambridge-Massachusetts, MIT Press, 1999; Irina O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, "Intermedialités/Intermedialities", fasc. 6, agosto 2011, pp. 43-64.

È il contesto a diventare centrale nella ricezione di un oggetto visivo, ora che il valore espositivo ha preso il sopravvento su quello culturale. In *Leggere l'arte*, la semiologa Mieke Bal, portando a esempio un aneddoto sull'unione tra una cartolina con una riproduzione di una stampa di Toulouse Lautrec e il messaggio che la accompagnava, focalizza la sua attenzione sul significato che si può variamente dare a un'immagine sulla base del contesto in cui essa viene riprodotta: «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».¹⁸ Richiamando il concetto proposto da Bal, Andrea Pinotti propone di utilizzare proprio il termine iconotesto per definire la cartolina menzionata da Bal, non tanto per il suo layout o per le sue istanze narrative e/o figurative, quanto piuttosto per la sua vocazione semantica, data dalla coordinazione, o forse, ancora meglio, dalla contrapposizione di testo e immagine: «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».¹⁹

Allora, se è senz'altro ragionevole chiamare tali forme miste fototesti, conservando la perdita del valore culturale dell'immagine come chiave interpretativa, allo stesso tempo è importante a nostro avviso parlare di iconotesto quando nel testo non vi siano immagini prettamente fotografiche, perché andremmo così a segnalare

¹⁸ Mieke Bal, *Leggere l'arte?*, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 209-240: 215. Cfr. anche Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, p. 228 e sgg.

¹⁹ Andrea Pinotti, *C'è proprio bisogno di dirlo? Parola e immagine: dal puro visibilismo ai visual culture studies*, in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba picta: interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 2018, pp. 41-51: 50.

che l'autore ha effettuato un *reframing*: quei quadri riprodotti sono stati privati del loro valore culturale, della loro deissi e della loro cornice espositiva. 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, a nostro avviso, che risiede lo scarto. Già Sontag affermava: «*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*». ²⁰ Sostenendo ciò, Sontag distingue tra la riproduzione fotografica di un dipinto e l'immagine fotografica *tout court*, in quanto il passaggio dall'esperienza culturale della visione unica di un quadro a quella espositiva dell'accesso alla sua riproduzione non concerne la fotografia, *nata* invece per esser riprodotta. ²¹

Allora, considerando che il dibattito sul termine *iconotesto* e sulla tipologia testuale a esso attribuita ha coinvolto anche la natura del supporto, noi restringeremo il campo di indagine al testo-immagine racchiuso nel libro in quanto è in questo oggetto che si impongono determinate caratteristiche, quali l'appena analizzata eliminazione della deissi e la sequenzialità della lettura, che pure vedremo essere in parte compromessa da certe peculiari modalità di montaggio. ²² Quello che ci interessa in questa sede è vedere cosa succede, per dirlo con le parole di Michele Vangi, quando «l'immagine fotografica non è solo tematizzata o simulata nel testo letterario, ma vi

²⁰ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 5, corsivi miei.

²¹ A questo proposito Sontag dirà che «molte fotografie acquistano un'aura» (ivi, p. 122), attribuendo alle fotografie l'aura che secondo Benjamin, invece, era stata proprio persa a causa della nascita del dispositivo. Qui faccio naturalmente riferimento al celebre saggio di Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936).

²² Alcuni critici, al contrario, hanno scelto di definire fototesti anche opere ibride tra testo e immagine, senza che vi fosse il vincolo del supporto del libro; cfr. per esempio Federico Fastelli, *Senso e funzioni della fotografia nella poesia verbo-visiva*, "CoSMo", fasc. 14, 2019, pp. 87-96.

compare fisicamente sotto forma di riproduzione»,²³ contribuendo «ad evidenziare gli aspetti visuali della scrittura e condurre così l'autore a concepire il libro come opera d'arte "totale"». ²⁴ Tra gli studiosi che hanno intercettato tale tendenza all'*uscita* dal testo canonico, Gianluigi Simonetti nel volume *La letteratura circostante* ha realizzato una sorta di catalogo delle «tentazioni ipertestuali» della narrativa e della poesia contemporanea, tra cui l'impiego di foto, che «obbedisce – proprio come i riferimenti alla musica – a una tendenza a “implementare” la parola scritta, ad amplificarla, a estroletterla. Una tendenza che si è molto diffusa nel corso degli anni Zero, e che è trasversale alla prosa e alla poesia». ²⁵

Se questa dell'iconotesto e del fototesto è, dunque, una tendenza contemporanea, è vero anche che essa è preceduta da un periodo ben più lungo in cui la fotografia si è insinuata nel testo, in alcuni casi più prepotentemente di altri. Allora, prima di analizzare la più stretta contemporaneità, sarà bene ripartire dalla nascita dell'iconotesto fotografico e ripercorrere brevemente i momenti salienti della sua storia.

1.2. *Prima dell'emersione: anticipazioni iconotestuali novecentesche*

Sebbene l'invenzione della fotografia nel 1839, come è noto, non incontrò sin da subito reazioni entusiastiche, bensì in alcuni casi nette resistenze, non è difficile riconoscere quanto già Gisèle

²³ Michele Vangi, *Letteratura e fotografia: Roland Barthes, Rolf Dieter Brinkmann, Julio Cortázar, W. G. Sebald*, Pasian di Prato, Campanotto, 2005, p. 40. Vangi definisce questa, appunto, una modalità *iconotestuale* di interazione tra testo e immagine, accanto alla *modalità riflessiva*, ossia una riflessione sul fotografico e sul letterario, e alla *modalità di referenza intermediale*, che implica la presenza nel testo di un riferimento all'immagine fotografica (cfr. *ivi*, p. 39 e sgg.).

²⁴ *Ivi*, p. 40.

²⁵ Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il mulino, 2018, pp. 77-78.

Freund e Walter Benjamin avevano previsto all'inizio del Novecento, ossia che la fotografia sarebbe stata la causa di un cambiamento epocale, quello che molti decenni dopo William John Thomas Mitchell avrebbe definito un *pictorial turn*.²⁶ In particolare, Benjamin aveva già notato che la fotografia sarebbe stata sottoposta a un processo di «letterarizzazione»²⁷ grazie all'uso della didascalia, e che per questo la fruizione diffusa del dispositivo avrebbe cambiato anche le sorti del testo scritto, dunque, di conseguenza, della letteratura. La vita dell'iconotesto fotografico, infatti, inizia quasi in coincidenza con quella della fotografia. Rinviando alla «storia possibile»²⁸ recentemente tracciata da Giuseppe Carrara, noi qui ci proponiamo di ripercorrerla esaltandone i punti salienti, e soprattutto concentrandoci sui punti di emersione del rapporto tra l'iconotestualità e la costante tensione tra *fiction* e *non-fiction* e tra tradizione e avanguardia. Di alcune opere presentate nella panoramica che segue si offrirà anche un'analisi testuale più approfondita, che ha il fine di mostrare come certe caratteristiche evidenti dell'iconotesto contemporaneo fossero già *in nuce* prima del 1988, ovvero prima che l'iconotesto fotografico, da fenomeno rado e spurio, divenisse una tendenza della letteratura italiana.

²⁶ Si pensi ai due saggi: Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Fotografie* (1931) e Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle* (1936). Cfr. W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Valeria Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, 2017.

²⁷ «A questo punto deve intervenire la didascalia, che include la fotografia nell'ambito della letterarizzazione di tutti i rapporti di vita, e senza la quale ogni costruzione fotografica è destinata a rimanere approssimativa», Walter Benjamin, *Breve storia della fotografia*, in Id., *Opere complete. IV: Scritti 1930-1931*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schwepenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2002, pp. 476-491: 491.

²⁸ Cfr. Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche dei fototesti*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

In particolare, ciò che emerge dall'analisi storica delle vicende intorno a questa tipologia testuale è che la storia del testo accompagnato da immagini fotografiche, soprattutto prima della fine del Novecento, è una storia di censure e cassature. È l'editoria ad avere un ruolo centrale in questo processo, sia al momento di inserire le immagini che, naturalmente, al momento di eliminarle. Sono gli editori che intervengono nel testo espungendo un imponente materiale visuale dal testo e compromettendone di fatto la ricezione. Basti pensare, infatti, a *Bruges-la-Morte* di Georges Rodenbach, pubblicato nel 1892 e considerato da gran parte della critica il primo iconotesto fotografico: il testo ha conosciuto diverse riedizioni le quali, tuttavia, non hanno mai accolto le fotografie presenti nella *princeps*.²⁹ Oppure, restando in Italia, un esempio interessante di censura editoriale è *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 riproposte all'inizio del volume sono ritratti, mentre le didascalie che le accompagnano, come scopriremo poco dopo leggendo il testo, si riferiscono ai personaggi del romanzo: Marisa Porro, il professor Pallavera,

²⁹ Andrea Cortellessa ricostruisce la storia editoriale di *Bruges-la-Morte* in 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. È definito il primo iconotesto fotografico non solo da Cortellessa (cfr. anche: Id., *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), ma anche da Michele Cometa (cfr. Id., *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit.) e Silvia Albertazzi (cfr. Ead., *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017). Carrara individua alcuni prodromi nel suo *Storie a vista*, cit., p. 89 e sgg.

l'avvocato Motta e altri. È inevitabile, dunque, che, mostrate le fotografie al lettore, egli avrebbe immaginato i personaggi della storia di Soldati con le fattezze delle persone ritratte. Inoltre, la presenza di un documento avrebbe dato l'illusione al lettore di star leggendo una storia vera; illusione coadiuvata dalla sede di pubblicazione, in questo senso strutturalmente ambigua, ovvero il giornale. Salvatore Nigro nella postfazione sostiene:

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.³⁰

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 le intenzioni del *mockumentary*, particolare genere che simula lo stile e il procedimento documentaristico nascondendovi invece la costruzione di una *fiction*, spesso di carattere comico-paradossale o satirico, e che è sempre più presente in alcuni fototesti contemporanei, come ha già notato Carrara.³¹

Un altro caso, più celebre, di espunzione delle immagini fotografiche è il già citato *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, considerato più o meno unanimemente dalla critica il primo iconotesto fotografico italiano.³² Vittorini, proveniente dall'esperienza di

³⁰ Salvatore Silvano Nigro, *Scacco matto al romanzo*, in Mario Soldati, *La verità sul caso Motta*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 197-204: 201.

³¹ Carrara ipotizza l'esistenza di un genere identificabile come *mockumentary* fotoletterario, cfr. Id., *Storie a vista*, cit., p. 361 e sgg.

³² Cfr. postfazione di Maria Rizzarelli a Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia* (1953), edizione illustrata a cura dell'autore con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi, ristampa anastatica, Milano, Rizzoli libri

Americana (1941), dopo aver incontrato Luigi Crocenzi nella redazione del “Politecnico”, per il quale il fotografo aveva già pubblicato quattro fotoracconti, decide di partire con lui in un viaggio in Sicilia 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, con qualche eccezione annunciata dallo stesso Vittorini.³³ Dopo questa edizione le successive, pur numerose, non vedranno le riproduzioni fotografiche. In questo caso non fu però l'editore a volere che le fotografie venissero eliminate, bensì Vittorini stesso, che forse non era pronto a una tale mescolanza. Il testo del 1953 ne è invece *invaso*, tanto che l'edizione è realizzata appositamente per contenerle (testimoni ne sono il grande formato e il carattere del testo di notevoli dimensioni). La ristampa anastatica di *Conversazione in Sicilia* mette in primo piano una questione rilevante in merito al *layout*. Come ha notato la curatrice Maria Rizzarelli nella postfazione, quanto detto dalla studiosa Anna Panicali circa la composizione editoriale della rivista “Il Politecnico” può essere esteso a questo romanzo illustrato:

illustrati, 2007. 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.

³³ 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 Rolleiflex di Luigi Crocenzi nelle ultime settimane dell'inverno 1950» (E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 225).

Nel dialogo che si instaura fra 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.³⁴

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,³⁵ vorrei soffermarmi su alcuni punti che riguardano in particolare il montaggio. Il testo è diviso in due colonne ed è spesso interrotto dalle immagini che invece occupano lo spazio della pagina, alcune volte della facciata. Le didascalie accompagnano le fotografie riferendosi genericamente al luogo in cui sono state scattate: «Ispica (Siracusa)», oppure descrivendo l'immagine cui si riferiscono: «Sul tragheto da Villa a Messina», «Moglie-bambina in un sobborgo di Catania».³⁶ 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

³⁴ Anna Panicali, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano, Mursia, 1994, p. 211, citato ivi, p. VI.

³⁵ Cfr. Paolo Orvieto, *Vittorini e l'«accostamento fotografico»*, in Anna Dolfi (a cura di), *Letteratura & fotografia 2*, Roma, Bulzoni, 2005; Epifanio Ajello, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, ETS, 2008, pp. 163-175; Maria Rizzarelli, *Nostos fotografico nei luoghi del mondo offeso: Conversazione in Sicilia 1953*, in Ead. (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, 2020 e relativa bibliografia.

³⁶ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., pp. 13, 18, 21.

di una tendenza dell'iconotesto alla *ripetizione* delle stesse immagini nel dettaglio, che rincontreremo in molti testi contemporanei. Ad avere un ruolo certamente narrativo, d'altra parte, non sono solo le immagini, ma anche la combinazione di queste ultime con il testo del romanzo e le didascalie. Per esempio, il fatto che nella seconda parte della *Conversazione* ci siano cinque fotografie che ritraggono alcune donne, e che tutte siano accompagnate da una didascalia che le identifica come madri,³⁷ non può non essere legato alla centralità diegetica della figura materna nel romanzo stesso. Quest'ultima viene poi sostituita da una simbologia che ritrova nella Venere la sua massima espressione, come si può evincere dalla presenza di una riproduzione fotografica della *Venere* di Giorgione esposta nella Pinacoteca di Dresda e dalla fotografia del dettaglio di una statua di donna che si copre le vergogne. L'ultima parte presenta alcune fotografie di rappresentazioni teatrali, come quella del *Macbeth* a Caltagirone, che rendono la lettura profondamente performativa: l'inserzione di queste immagini non è affatto casuale, bensì funzionale al testo e allo stesso tempo implicata da quest'ultimo, come dimostra non solo la centralità del personaggio shakespeariano nel romanzo, ma anche i capitoli XLII e XLIII, che si sviluppano proprio intorno alla rappresentazione scenica del *Macbeth*. Le immagini, che siano ritratti di volti o di paesaggi, o ancora riproduzioni di opere d'arte, mostrano quella che è stata definita congruamente «un'opera “multimediale” *ante litteram*»,³⁸ ove la visione simultanea di oggetti, didascalie e immagini comporta una ricezione del testo *espanso*.³⁹ Tali tentativi

³⁷ Cfr. ivi: «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.

³⁸ 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.

³⁹ Il termine «espansione» ha ormai una sua tradizione negli studi tra letteratura e altri media, cfr. Andrea Cortellessa, *Expanded Poetry: Otto*

di interpretazione sono dimostrati dallo scritto *Sulle fotografie di Conversazione in Sicilia* dello stesso Vittorini:

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 (modificando perciò il proprio senso e il senso dell'altra, delle altre); 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 grazie al quale la realtà rilevata dalle foto non apparisse più frammentaria e passiva, ma unitaria, dinamica e trasformabile [...].⁴⁰

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

Questo 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.⁴¹

Iconopoemi 2006-2018, in *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), 2018, pp. 1-18.

⁴⁰ Elio Vittorini, *Sulle fotografie di Conversazione in Sicilia*, in Diego Mor-morio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, prefazione di Leonardo Sciascia, Roma, Editori riuniti, 1988, pp. 167-173: 168.

⁴¹ Ivi, p. 169.

Come è possibile notare dall'opera di Vittorini, quindi, montaggio, impaginazione e ruolo additivo delle immagini nel testo sono caratteristiche dell'iconotesto già a partire dalle prime sperimentazioni italiane e dimostrano un'attenzione verso la *composizione* precedente alle 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.⁴²

⁴² 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 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, a tornare ben presto 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». ⁴³ Viene da chiedersi se la mancanza di fuoco che lo scrittore lamenta non sia anche metaforica, dovuta alla scissione tra la volontà del “regista” Vittorini e quella del fotografo marchigiano. D'altra parte, Vittorini dirà: «mi assicurai la passività del fotografo (che del resto non aveva mai visitato la Sicilia e non ne conosceva nulla) dandogli in precedenza solo un elenco di “cose” da fotografare, di temi, e dicendogli invece volta per volta, faccia per faccia e ambiente per ambiente, “fotografami questo” e “fotografami quest'altro”». ⁴⁴

Il testo, che dopo l'esperimento fototestuale non ritroverà mai la stampa con le fotografie di Crocenzi, è poi stato paradossal-

⁴³ 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 del viaggio in Sicilia.

⁴⁴ E. Vittorini, *Sulle fotografie di Conversazione in Sicilia*, cit., p. 170.

mente sottoposto ad altre espansioni iconotestuali postume. È il caso dell'edizione con fotografie di Enzo Ragazzini e la cura di Giorgio Soavi⁴⁵ del 1973, o 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 in concomitanza con la prima edizione solo testuale del volume. 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, dopo il testo di Vittorini. Accanto a queste ultime sono poi riportati i passaggi del romanzo che a 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 (inizialmente) entusiasta anche nel caso delle fotografie di Crocenzì.⁴⁶ 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*,⁴⁷ ovvero

⁴⁵ Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, fotografie di Enzo Ragazzini, Ivrea, Olivetti, 1973.

⁴⁶ Cfr. Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata da Renato Guttuso, Milano, CDE, 1986. Per un approfondimento critico cfr. Marco Antonio Bazzocchi, *La madre e l'aringa: un fallimento figurativo tra Vittorini e Guttuso*, "Arabeschi", n. 13, gennaio-giugno 2019.

⁴⁷ Carrara ribadisce la distinzione tra *photobook* e *photo-text*: «il primo un libro fotografico a opera di un fotografo (e nella sua forma "pura" presenta soltanto immagini), il secondo nasce come opera letteraria in cui, tuttavia, la fotografia non è un semplice orpello o appendice, ma una delle componenti principali al livello poetico, retorico ed estetico» (G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 9). Cfr. anche S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, cit., cap. 4.2. Photo-texts. *Sinergie di foto e testo* e cap. 4.3. Photo-books. *Collaborazioni tra fotografi e scrittori*, p. 106 e sgg.

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),⁴⁸ mentre in un certo senso può essere assimilato a *Un paese* (1955) di Cesare Zavattini e Paul Strand, pubblicato peraltro solo due anni dopo. Quest'ultima opera racconta il paese di Luzzara in Emilia-Romagna tramite le parole di Zavattini e lo sguardo di Strand, ove le une sono imprescindibili per l'altro. Il fatto che l'espunzione delle immagini sia a dir poco implausibile in questo libro ci porterebbe a incasellarlo 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.⁴⁹

⁴⁸ 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. Cogliatore (a cura di), *Fototesti*, cit., pp. 137-161.

⁴⁹ 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. Cfr. anche 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.

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, senza didascalia: non una fotografia, bensì la riproduzione della litografia di un campo da tennis realizzata da Giorgio Morandi.⁵⁰ L'immagine non è poi mai più apparsa nelle molte edizioni successive del romanzo: si tratta quindi di un ultimo testo che mostra come per ricostruire la storia dell'iconotestualità novecentesca sia necessario considerarla come una storia anche editoriale, fatta di scelte, di prese di posizione e al contempo di progresso della tecnica, e che solo negli ultimi decenni quello che è stato definito da Cortellessa un «genere carsico»⁵¹ si è invece diffuso in maniera relativamente omogenea.

Cercando di unire le fila di queste esperienze per così dire spurie, è possibile individuare un binomio che ritorna ciclicamente e che corrisponde a un contrasto letterario già classico: il contrasto tra l'avanguardia e la tradizione. Esso si instaura all'inizio del ventesimo secolo tramite la doppia direzione intrapresa da una parte dal modernismo e dall'altra dalle correnti avanguardistiche, in particolare del Surrealismo e del Futurismo, che, attraverso diverse forme di ibridazione iconotestuale (*collages, montages*, etc.), proclamano la funzione eversiva del montaggio. Lino Gabellone in *L'oggetto surrealista* dichiara esplicitamente il ruolo rivoluzionario dell'opera iconotestuale *Nadja*:

⁵⁰ La lastra, in acquaforte su zinco, è conservata nella Calcografia Nazionale di Roma. Cfr. Lamberto Vitali, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, Einaudi, 1964, n. 20. Si veda anche *Museo Morandi*, catalogo generale a cura di Marilena Pasquali, Bologna, Grafis, 1996; l'acquaforte è riprodotta a p. 296, n° 191 con indicazioni di fonti, esposizioni e bibliografia progressa.

⁵¹ A. Cortellessa, Bruges-la-Morte, *o della città-montaggio*, cit., p. 102.

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.⁵²

Infatti, lo sostiene anche Vangi, eccezion fatta per il precoce *Bruges-la-Morte*, «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».⁵³ Eppure, anche l'esperienza modernista si affaccia all'uso del fototesto, come mostrano, ad esempio, gli esperimenti biografici di Virginia Woolf: *Orlando: A Biography* (1928), *Flush: A Biography* (1933), il saggio *Three Guineas* (1938) e *Roger Fry: A Biography* (1940).⁵⁴ Questo dimostra come l'uso della fotografia all'interno del testo sia individuabile in correnti molto distinte tra loro. D'altra parte, 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.

Se il Neorealismo adotta la fotografia come riproduzione aderente alla realtà, e dunque concepisce il rapporto tra testo e immagine fotografica come una coesione, un'unità indissolubile, al contrario la Neoavanguardia, proponendo, alla stregua delle avanguardie storiche, un rapporto tra testo e immagine basato sul montaggio di elementi

⁵² Lino Gabellone, *L'oggetto surrealista*, in Gianni Celati, Carlo Gajani, *Animazioni e incantamenti*, a cura di Nunzia Palmieri, Roma, L'orma, 2017, pp. 323-328: 323. Cfr. Lino Gabellone, *L'oggetto surrealista: il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977.

⁵³ M. Vangi, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 37.

⁵⁴ 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.

distanti, ha come fine ultimo lo straniamento del lettore-osservatore e il rifiuto dell'impiego tradizionale del mezzo fotografico. Questo mutamento, così come l'aumento di iconotesti e di sperimentazioni poetiche verbovisuali negli anni Sessanta e Settanta (pensiamo alla poesia totale e concreta di Adriano Spatola o Giulia Niccolai), coincide a nostro avviso con un'inedita relazione della letteratura con la visualità *tout court* (dunque, non necessariamente artistica), condizionata da evidenti cambiamenti culturali e 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 a Pierre Bourdieu e alla sua considerazione della fotografia come *art moyen*).⁵⁵ Riccardo Donati 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.⁵⁶

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 risentano delle esperienze della neoavanguardia ma piuttosto di

⁵⁵ Cfr. Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1965.

⁵⁶ 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: 743.

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*⁵⁷), vengono pubblicati due testi che entrano a pieno regime nella storia dell'iconotesto italiano: *La Divina Mimesis* di Pasolini e *Lettura di un'immagine* di Lalla Romano. Il libro di 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».⁵⁸ 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.⁵⁹

⁵⁷ Andrea Cortellessa, *Iconologia del Demone. Michele Mari a parole e per immagini*, in Riccardo Donati, Andrea Gialloretto, Fabio Pierangeli (a cura di), *Michele Mari. Filologia e leggenda*, sezione monografica di "Studium Ricerca", n. 1, 2021, pp. 37-63: 39. Il critico lo definisce così proprio per la pubblicazione dei tre testi succitati e, fuor d'Italia, di *Roland Barthes*, par *Roland Barthes*.

⁵⁸ 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, p. 207 e sgg.; Monica Ferretti, *Riscattare fotografie. I romanzi di figure di Lalla Romano*, in A. Dolfi (a cura di), *Letteratura & fotografia 2*, cit., 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.

⁵⁹ L. Romano, *Lettura di un'immagine*, cit., p. IX.

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 Romano opererà per la ripubblicazione del libro con alcune modifiche, che confluirà undici anni dopo in *Romanzo di figure: lettura di un'immagine* (1986) e, ancora undici anni dopo, 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 titolo delle opere 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 diventano rettangoli netti. Il testo, inoltre, cambia posizione: mentre in *Lettura di un'immagine* esso si trova all'inizio della 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. Il lettore-osservatore 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 elenco 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 –⁶⁰

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 quest'ultimo ritroverà il muso della lepre. La guida ci *indica* un elemento della fotografia.

L'impressione di leggere un elenco descrittivo è amplificata dalla presenza di trattini a inizio e a fine di ogni frammento: 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 –⁶¹

Qui risiede il punto di rottura tra ciò che vuol dire immagine e ciò che invece significa per Romano il termine *figure*, che appare, sì, anche nella prima versione del 1975, ma non nel titolo. La scrittrice non fa riferimento solo alle figure in quanto immagini fotografiche, ma piuttosto alle sagome dei personaggi presenti nelle immagini stesse. Sono i caratteri («persone come personaggi»⁶²) cui allude in alcuni passaggi, proprio facendo uso del termi-

⁶⁰ Ivi, p. 4.

⁶¹ Ivi, p. 28.

⁶² Ivi, p. 54.

ne *figure*: «figura misteriosa, che sembra sottintendere una storia»; «fa pensare a una figura di romanzo (jamesiana, ibseniana), una “signora” non felice». ⁶³ *Figura e immagine* si distinguono ancora una volta, per esempio in questo brano: «immagine mattinata (di gusto impressionista) – le figure affiorano». ⁶⁴ Se l'immagine si legge ed è riconducibile a un preciso modello artistico, al contrario le figure sono gli elementi quasi indeterminati che abitano, che popolano l'immagine. L'ipotesi di un chiaro contatto di Lalla Romano con l'arte figurativa, d'altra parte, è corroborata non solo dalla sua formazione pittorica e dal mestiere del padre Roberto che ha scattato tutte le fotografie, ma anche da alcuni commenti nel testo che tracciano un parallelismo tra queste ultime e lo stile di alcuni pittori: «una ballerina di Degas è evocata nel suo scatto sapiente e senza sforzo»; «realismo alla Courbet – fa pensare a un interesse populista o antropologico»; «forme pure: pecore come odalische di Ingres»; «ma nel vuoto tra i rami una lontananza tenera, delicata, ricorda le lontananze di Watteau nei “Campi Elisi”»; «variazioni di bianco: di gusto impressionista, o giapponese»; «lo stile è quello che va da Renoir (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)». ⁶⁵ Queste menzioni, che rinviano all'arte soprattutto dell'Ottocento e del primo Novecento, necessitano, però,

⁶³ Ivi, p. 40. Immaginiamo che Romano si sia decisa per il «jamesiana», intitolando il primo frammento *Ritratto di signora*.

⁶⁴ Ivi, p. 94.

⁶⁵ Le citazioni sono rispettivamente ivi, pp. 12, 30, 34, 50, 70, 88. 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). E Renoir viene menzionato altre due volte: «alla Renoir», «“bal à la campagne” di Renoir» (ivi, pp. 154, 170).

di quella che Cometa chiama un'«integrazione ermeneutica»:⁶⁶ il lettore è invitato a conoscere l'opera dell'autore chiamato in causa e a riconoscere l'analogia nella fotografia che vede. Insomma, se un'immagine fotografica è visibile, l'*ekphrasis* che necessita di un'integrazione resta di ambito pittorico e rimanda a un'immagine assente. I commenti di Romano, peraltro, sono spesso e volentieri anche già ermeneutici, 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 –⁶⁷

I testi che accompagnano le fotografie diventano analisi iconografiche piuttosto precise, che esulano dal legame che la scrittrice potrebbe avere con i personaggi che le abitano. Si tratta, appunto, di figure di una composizione⁶⁸ pittorica, in alcuni casi si direbbe quasi di argomento religioso, dato il tono sacrale che assumono molti brani. Il lettore, dunque, stimolerà la sua immaginazione tramite queste integrazioni piuttosto che tramite la visione delle immagini, che è, appunto, particolarmente guidata dal testo, soprattutto nell'ultima versione in cui quest'ultimo assu-

⁶⁶ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 121 e sgg.

⁶⁷ L. Romano, *Lettura di un'immagine*, cit., p. 32.

⁶⁸ La parola «composizione» è ripetuta 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).

me una vera e propria funzione didascalica, come prova anche la sua posizione. L'opera di Romano dimostra come l'iconotesto fotografico sia 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 di fatto più agevole la costruzione di queste opere ibride.

Un altro esperimento fototestuale pubblicato 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. Lo scrittore lavora al testo dal 1963 al 1967 ma lo invia incompiuto all'editore solo nel 1975: non riuscirà a vederlo pubblicato. Nella prefazione Pasolini divide il testo in due parti, a voler descrivere 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». ⁶⁹

Ciò che risulta interessante di quest'opera per il nostro discorso è proprio l'*Iconografia ingiallita*. Le venticinque fotografie sono presentate in calce al volume, dopo le note e le appendici, e la loro collocazione al di là degli apparati costituisce, in qualche modo, una riprova filologica della natura discreta dei due testi. Solo nel primo canto, infatti, c'è un'allusione alle prime immagini presenti nel poema fotografico.⁷⁰ Le fotografie rappresenta-

⁶⁹ Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 9.

⁷⁰ 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

no 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, bensì sono tutte alla fine della sezione iconografica. Le prime quattro immagini hanno una *conferma* testuale: «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...».⁷¹ Questo testo ha, insieme alle immagini, il valore filologico di termine *post quem* 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 di una sorta di autobiografismo, 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,

quei libri *degli Anni Cinquanta, che ingialliscono con me...*» (ivi, p. 22); 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).

⁷¹ Ivi, p. 27. Il riferimento a Reggio richiama la manifestazione contro il governo Tambroni. Julián Grimau fu giustiziato il 20 aprile 1963. Gregoris Lambrakis, deputato della sinistra, fu ucciso dalla polizia greca a Salonicco il 22 maggio 1963.

continuità e riprese cronologiche, o per opposizioni, scarti, contrasti». ⁷² È il passato, tramite l'ingiallimento delle fotografie, che ritorna, resiste, sopravvive.

Come la successione dei frammenti manifesta una tendenza alla sequenzialità narrativa, così le fotografie rivelano una diegesi, tanto che per quest'opera 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». ⁷³

La presenza di foto nella *Divina Mimesis* mostra senz'altro l'intento di Pasolini di avvicinarsi alla fotografia, dopo essersi d'al-

⁷² Marco Antonio Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 138. 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, p. 140).

⁷³ G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 178. Cfr. Maria Rizzarelli, *La verità ingiallita nel fototesto della Divina Mimesis*, "Between", IV, 7, 2014; Maria 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. 205-223.

tra 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 di temi danteschi e per «il comune carattere di opera-coacervo o opera-conglomerato»,⁷⁴ che raccoglie e monta elementi differenti come note, frammenti e, appunto, immagini.

Abbiamo detto che il 1975 è un anno in cui l'iconotesto fotografico prende piede in Italia attraverso la pubblicazione della *Divina Mimesis* di Pasolini e di *Lettura di un'immagine* di Romano. In quegli anni, un terzo autore particolarmente attivo nella produzione per così dire iconotestuale 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.⁷⁵ Le opere più esemplificative di tale rapporto con l'immagine 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 *Il profilo*

⁷⁴ Walter Siti, postfazione a P.P. Pasolini, *La Divina Mimesis*, cit., pp. 111-112.

⁷⁵ 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, Due-tredue, 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; Id., Marina Spunta (a cura di), *La scrittura dello sguardo. Gianni Celati e le arti visive*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2020; Eloisa Morra, Giacomo Raccis (a cura di), *Prisma Celati. Testi Contesti Immagini Ricordi*, Milano-Udine, Mimesis, 2023.

delle nuvole. *Immagini di un paesaggio italiano* (1989), dove 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»,⁷⁶ secondo quanto sostiene Sarchi rispetto al racconto *Traversata delle pianure*. Si tratterebbe dunque di un'omologia strutturale tra testo e immagine, ossia un'analogia genetica tra i due linguaggi,⁷⁷ una forma di pittorialismo che mima l'effetto di una visione. Ciò dimostra che in molti casi gli scrittori 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 nell'opera di un autore intervengono, tutte insieme, diverse strategie di interazione tra testo e immagine.

⁷⁶ 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.

⁷⁷ Nel catalogo delle possibili interazioni tra testo e immagine Cometa distingue quattro forme: 1) il doppio talento; 2) l'*ekphrasis*; 3) le forme miste; 4) le omologie strutturali (cfr. M. Cometa, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, cit.). Dato che il nostro lavoro si concentra sull'*ekphrasis* e sulle forme miste, segnalo un paio di riferimenti bibliografici per orientarsi sulle altre categorie. Circa il doppio talento cfr. Michele Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in Michele Cometa, Danilo Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione*, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-78. Sulle omologie strutturali cfr. Id., *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016; Id., *Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2020; Daniela Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2020.

Ghirri a parte, della produzione di Celati, un aspetto cui si comincia a prestare una certa attenzione solo negli ultimi anni è la sua collaborazione con alcuni fotografi, tra cui Carlo Gajani, messa in luce grazie alla pubblicazione nel 2015, per la cura di Nunzia Palmieri, di *Animazioni e incantamenti*, ricco volume che comprende i fototesti *Il chiodo in testa* (1974) e *La bottega dei mimi* (1977), 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 da Gajani, rappresentano lo scrittore nelle vesti di un Teppista al fianco di Lino Gabellone, che invece impersona un poliziotto. I tre figuranti, chiari archetipi dell'immaginario collettivo, diventano comici in una scena teatrale dai gusti affini alla *slapstick comedy*.⁷⁸

È invece nel 1974 che la piccola casa editrice La Nuova Foglio di Pollenza pubblica *Il chiodo in testa*, 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 una certa Giovannina. La quarta di copertina recitava: «la fotografia non ha qui la funzione di illustrare il racconto scritto, né il racconto scritto di fornire didascalie a quello fotografico»,⁷⁹ definizione che abbiamo già letto più volte, per esempio nell'*Impero dei segni* di Barthes e nel saggio di Nerlich in *Iconotextes*, e che ritroveremo in altre opere. L'opera di Celati 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 in forma di lettera: Z comincia a scrivere missive a Giovannina quando ha una

⁷⁸ Cfr. Gabriele Gimmelli, *Il retrobottega dei mimi*, "reCHERches" [Online], 24, 2020; Andrea Cortellessa, *Chiodi in testa e oggetti soffici*, in E. Morra, G. Raccis (a cura di), *Prisma Celati*, cit., pp. 139-164.

⁷⁹ Ricavo l'informazione da *ivi*, p. 143.

visione «d'una ragazza che saltava mostrando le mutande, in un campo di lavanda»,⁸⁰ visione dalla quale non riesce a riprendersi e che diventa la sua ossessione, creandogli 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.⁸¹

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 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 la ragazza sono altresì dimostrate dalle ripetizioni di immagini riprodotte più volte su supporti diversi e poi riproposte su tela, in serie.⁸²

⁸⁰ G. Celati, C. Gajani, *Animazioni e incantamenti*, cit., p. 6.

⁸¹ Ivi, p. 29.

⁸² 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*

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 del *metafigurativo*. Gajani 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 racconto della storia susseguendosi in maniera coerente, cambiando scena ma mantenendone i personaggi. 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?»⁸³, 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 di *mise en abyme*, il lettore-osservatore guarda alcune fotografie in cui è ritratto lo stesso fotografo, che

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, p. 444).

⁸³ Ivi, p. 52.

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 nell'immagine non solo attraverso la propria ombra, che di fatto ne copre una parte, ma parallelamente ricevendo sul proprio corpo la proiezione dello schermo (il pube della donna appare dunque sulla schiena del fotografo in una crasi tra soggetto e oggetto). È il gioco della manipolazione che viene messo in scena in queste immagini: 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 della rappresentazione che diventa dunque *rappresentazione della rappresentazione*.⁸⁴ Nel *Sostentamento dell'immaginario*, infatti, Celati esprime un concetto analogo attraverso l'analisi delle opere di Gajani, tramite le quali egli compie

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

⁸⁴ Faccio riferimento a *Les suivantes*, contenuto in Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, celebre saggio ecfrastrico sul quadro metapittorico per eccellenza, *Las Meninas* (1656) di Velázquez.

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.⁸⁵

Le foto 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 svegliaivo, 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.⁸⁶

E il paradosso vuole che a questa lettera *piena* di foto segua uno spazio naturale, non più il corpo della donna, ma un paesaggio al-

⁸⁵ G. Celati, *Il sostentamento dell'immaginario*, in G. Celati, C. Gajani, *Ani-mazioni e incantamenti*, cit., pp. 273-281: 276-277.

⁸⁶ Ivi, p. 126.

berato, 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.

Questi tre iconotesti, e in particolare l'ultimo, dimostrano non solo che è negli anni Settanta che tale tipologia testuale comincia a farsi spazio nel panorama letterario italiano, già anticipando alcune tendenze che vedremo ancora più diffuse nella nostra contemporaneità, ma anche che soprattutto negli ultimi anni è stato possibile assistere a un recupero da parte degli scrittori e della critica letteraria delle esperienze iconotestuali di quel decennio. Si pensi anche a *Blackout* (1980) di Nanni Balestrini, che costituisce la summa del percorso dello scrittore da un punto di vista sia tematico sia strutturale e che può essere considerato l'«architetto», per dirla con Gérard Genette, di una ricerca oggi piuttosto vivace come quella iconopoetica italiana». ⁸⁷ In seguito a un *blackout* verificatosi a New York nel 1977, Balestrini ha l'idea di costruire una sorta di opera d'arte totale, basata sulla lettura di una serie di brani di cronaca intorno all'evento, accompagnata da suoni,

⁸⁷ A. Cortellessa, *Chiodi in testa e oggetti soffici*, cit., p. 142. Per l'analisi accurata di quest'opera, su cui noi non ci soffermeremo, rinvio all'importante saggio di Gian Paolo Renello, *Blackout. Un'epica della fine*, postfazione a Nanni Balestrini, *Blackout e altro*, Roma, DeriveApprodi, 2009, pp. 121-155. Jacques Rancière, in *Lo spettatore emancipato*, presta particolare attenzione alla 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*, Roma, DeriveApprodi, 2018, pp. 115-116).

videoproiezioni e giochi di luce a cura di Demetrio Stratos. Il coinvolgimento di Balestrini nell'inchiesta *7 aprile* e la morte di Stratos impedirono la realizzazione della performance, sebbene nell'esito finale si mantenga una tensione verso l'atto performativo e l'ipertestualità, attraverso il montaggio di testo e immagini, e una componente orale e musicale presentata nei titoli e nelle indicazioni di lettura (*andante, minuetto*, ad esempio). L'opera, infatti, è un poema composto da citazioni montate in versi e da immagini: «le fotografie sono cioè una forma di discorso: vengono ritagliate, inserite e trattate esattamente come veri e propri versi». ⁸⁸ In ognuna delle sezioni del poema vediamo un'immagine ritagliata in più parti e ripetuta: prima un piccolo dettaglio, poi uno più grande, fino alla fotografia riprodotta per intero, che scompare pian piano attraverso la ripetizione delle immagini nell'ordine inverso. Questo procedimento di ripetizione con dettaglio – che prende pieghe ben diverse nell'iconotestualità contemporanea, come vedremo più da vicino nel prossimo capitolo – in *Blackout* simula quasi il procedimento della dissolvenza cinematografica, tramite il quale noi abbiamo accesso a un'immagine a poco a poco, come se lo schermo nero si muovesse scomparendo e riapparendo, come se le immagini facessero capolino sulla pagina in maniera graduale. Anche i testi, però, si ripetono: «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». ⁸⁹ Il montaggio, dunque, non riguarda solo la parte visuale ma anche quella verbale, essendo il testo un insieme di citazioni che si ripetono e si alternano secondo diverse combinazioni, come se Balestrini avesse preso i frammenti, li avesse disposti su una tavola e poi fotografato gli esiti ogni volta diversi. Infatti, siamo di fronte a un esempio di omologia tra il procedimento di composizione testua-

⁸⁸ N. Balestrini, *Blackout e altro*, cit., p. 124.

⁸⁹ Ivi, p. 130.

le e quello visuale, entrambi aderenti al *patchwork*, come dimostrano le due immagini ad apertura di *Blackout* e l'ultima che lo conclude: una foto di una coperta *Patchwork: Straight Furrow*, e poi un diagramma dove puntini o righe interrompono, intervallano, l'ordine prestabilito di rettangoli numerati. Il terzo diagramma, che si trova alla fine dell'opera, lontano dai primi due, assomiglia al secondo ma presenta i numeri di tutti i componimenti poetici di *Blackout*, con le combinazioni di numeri e lettere riferiti alle fonti da cui Balestrini recuperava e montava i testi, poi trascritte appena sotto come in una legenda. 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. In altre parole 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.⁹⁰

Pur non potendo soffermarci su quest'opera, che aprirebbe alla questione dell'iconotestualità poetica di cui non possiamo farci carico in questo lavoro, ci basti dire che *Blackout* presenta *in nuce* diverse caratteristiche dell'iconotesto italiano contemporaneo che vedremo nei prossimi capitoli: il montaggio e la ripetizione delle immagini con i dettagli, lo spostamento combinatorio di fotografie e testi, l'omologia tra un testo e un lavoro visivo (in questo caso il *patchwork*), ma soprattutto la voluta presentazione al lettore del processo di realizzazione delle opere, il dichiarato *work in progress* da parte dell'autore, che mostra come ha costruito il poemetto, quali sono stati i materiali di partenza e i vari passaggi che l'hanno portato a compierlo.

⁹⁰ Ivi, p. 125.

Questo ultimo testo *prima dell'emersione* ci mostra così che il fenomeno dell'iconotestualità, che fino agli anni Settanta era stato intermittente, apre negli ultimi decenni del Novecento a una situazione più omogenea, in cui la letteratura reagisce alla frattura tra due regimi del vedere, uno propriamente moderno, ancorato alla visione dell'opera d'arte, e uno «embrionalmente postmoderno»,⁹¹ che invece accoglie l'immagine appartenente alla cultura visuale *tout court*. 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. In queste operazioni, infatti, ciò che emerge in maniera più evidente è che l'impiego di documenti, come sostiene, tra gli altri, Tirinanzi De Medici, non avviene solo «sotto forma di riproduzioni, dentro al racconto», ma anche «tramite una transcodifica»,⁹² ossia una resa della strategia del montaggio da un punto di vista narratologico. Lo nota Filippo Pennacchio che in *Racconto come montaggio?*⁹³ sostiene che la presenza dei documenti potrebbe avere la funzione «per quanto paradossale, di *falsificare* il racconto, di intaccarne la verosimiglianza»,⁹³ piuttosto che il contrario, come si sarebbe portati a immaginare. Il montaggio, allora, non solo avviene tra testo e immagine, ma è reso anche nelle stesse parole, secondo quella che Cometa ha definito, lo abbiamo visto, una omologia strutturale.

D'altra parte, in questa tendenza all'ibridazione è molto frequente assistere a una risposta della letteratura alla critica. Ovvero, se gli

⁹¹ F. Fastelli, *Senso e funzioni della fotografia nella poesia verbo-visiva*, cit., p. 90.

⁹² Carlo Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo: dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018, p. 195.

⁹³ Filippo Pennacchio, *Racconto come montaggio? Ibridazioni discorsive e sconfinamenti medialità nella narrativa italiana contemporanea*, in Fabio Vittorini (a cura di), *Nuove narrazioni medialità. Musica, immagine e racconto*, Bologna, Pàtron Editore, 2019, pp. 135-160: 147. Cfr. anche Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando (a cura di), *Finzione e documento nel romanzo*, Trento, Università degli studi di Trento, 2008.

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 e che tenesse conto degli 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 contenessero 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.⁹⁴

Allo stesso modo, Giorgio Falco e Sabrina Ragucci hanno parlato di una precisa esigenza – lo hanno chiamato un *languorino* – 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 medio-

⁹⁴ Laura Pugno, *In territorio selvaggio: corpo, romanzo, comunità*, Milano, nottetempo, 2018, pp. 92-93.

cre; 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?⁹⁵

Al di là delle ragioni di merito e del valore letterario, ossia della riuscita o meno del tentativo di soddisfare tale languore, è necessario dunque chiedersi quale sia il motivo intrinseco 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 è piuttosto esteso e necessita di selezione.

1.3. *Il contenuto delle immagini e il genere letterario: non solo foto*

Prima di tutto, una questione di metodo: nella selezione e nell'analisi del corpus delle opere iconotestuali contemporanee utilizzeremo le categorie proposte da Cometa, ovvero la forma-emblema, ove testo, immagine e didascalia concorrono alla creazione di un senso unico; la forma-illustrazione, ove l'immagine diventa visualizzazione di un testo, come in una sorta di inversione dell'*ekphrasis*; la forma-atlante, ossia una «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».⁹⁶ Inoltre, si terrà conto del criterio che Carrara ha definito «informatore»,⁹⁷ ossia il rapporto tra le in-

⁹⁵ Giorgio Falco, Sabrina Ragucci, *Il languorino*, "Versants", fascicolo italiano, 68, 2, 2021, pp. 163-179: 172.

⁹⁶ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 94, ma vedi tutto il capitolo.

⁹⁷ G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 68.

formazioni veicolate dalle immagini e quelle veicolate dal testo. Oltre alle modalità di interazione e alle forme, qui si propone di aggiungere un ulteriore criterio: il contenuto delle immagini, che saranno prese in considerazione singolarmente e in relazione l'una con l'altra. Questo sarà necessario per verificare se esista un accordo, un'unità, o piuttosto uno scarto tra il racconto delle immagini e il racconto del testo; se si sviluppi una sequenzialità, una storia nelle immagini che prescindano dalla storia verbale. In parallelo, si potrà comprendere se il contenuto delle immagini possa essere analizzato alla stregua dei temi delle singole opere letterarie, se esista tra i due linguaggi una coincidenza semantica. 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. Insieme a ciò, proprio perché l'iconotesto si è rivelato una tendenza della letteratura italiana contemporanea, si ritiene indispensabile verificare anche se vi sia una ricorrenza di generi in questa tipologia testuale. Infatti, ed è bene ribadirlo, l'iconotesto fotografico non è un genere letterario, come sostiene approfonditamente Carrara:

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 [...], 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 potrem-

mo avere gialli, romanzi fantastici o fantascientifici, thriller, autobiografie, memoir, e così via, in forma fototestuale.⁹⁸

È proprio sulle «ibridazioni del caso» di cui parla Carrara che è necessario soffermarsi un attimo: nella nostra letteratura contemporanea, come hanno dimostrato diversi critici, non è così immediato creare categorie di genere che non debbano poi essere subito messe al vaglio di una revisione. Quello che si può fare è identificare alcune tendenze: l'uso delle immagini è infatti diffuso in opere attribuibili – di nuovo, tenendo conto di certe ibridazioni ormai strutturali nell'opera letteraria italiana degli ultimi vent'anni – ai generi dell'autobiografia, dell'*autofiction* e della biografia finzionale o *biofiction*, generi che non solo sembrano aver visto una certa diffusione presso le scrittrici e gli scrittori operativi nell'ultimo decennio, ma che hanno anche ottenuto una certa attenzione da parte della critica.⁹⁹ Tra le tendenze, poi, si annoverano quei testi che nell'uso delle immagini prediligono il ritratto fotografico o le narrazioni di viaggio e quelli che invece presentano immagini d'arte, documenti d'archivio e collezioni che rendono il testo sempre più al confine tra la narrativa e la saggistica.¹⁰⁰

Per quanto riguarda la biografia, è consueto che le immagini inserite siano ritratti fotografici del protagonista della biografia. In questa sede possiamo fare l'esempio delle *Cronachette* (1985) di Sciascia, in cui le fotografie sono collocate in fondo a ognuna delle quattro biografie e rispettano dunque un *layout* che non in-

⁹⁸ Ivi, p. 59, corsivo mio.

⁹⁹ Cfr. Roberta Coglitore, *Le verità dell'io nei fototesti autobiografici*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti*, cit., pp. 49-68.

¹⁰⁰ Una tipologizzazione per contenuto è stata già proposta da Maria Rizzarelli in *Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo*, nel numero monografico di "Narrativa" intitolato *Narrativa italiana degli anni Duemila: cartografie e percorsi*, a cura di Giuseppe Carrara e Roberto Lapia, 41, 2019, pp. 41-54, dove la studiosa analizza alcune delle opere analizzate da noi in questo capitolo.

vade il testo ma che anzi lo conferma, lo di-*mostra*. Se i racconti di Sciascia alludono quasi tutti a incertezze biografiche, a scambi, a quelli che Maria Rizzarelli ha chiamato «incidenti d'identità»,¹⁰¹ 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.

Più vicino alla categoria biofinzionale è il romanzo *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 hanno avuto un legame di varia sorta con la fotografa: Willy Chardack, Ruth Cerf e Georg Kuritzkes, i cui ricordi sono costellati da dialoghi ma anche da allusioni al visivo, come ci si aspetterebbe 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 *ekphraseis*, mentre le immagini sono concretamente presenti solo nel prologo (quattro) e nell'epilogo (cinque), dove la narratrice si inserisce con la propria voce invitando il lettore a «guardare le fotografie». Interviene così la deissi a indicarle: «Da quando hai visto *quella* foto, ti incanti a guardarli»,¹⁰² esordisce così la narratrice. Nella *Ragazza con la Leica* le foto hanno 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, sembri pure una contraddizione, solo successivamente l'ha portata a *inventare* (ricordiamo che il sottotitolo precisa che si tratta di un romanzo). L'assenza materiale di molte delle fotografie descritte nel testo dimostra in qualche modo questa tendenza: se in alcuni casi le foto sono testimonianze di «coincidenze»,¹⁰³ a

¹⁰¹ M. Rizzarelli, «*Che le parole salvino l'immagine*». *Fotografia e narrazione in Vittorini, Pasolini e Sciascia*, cit., p. 218 e sgg., ma cfr. anche Ead., *Sorpreso a pensare per immagini. Sciasci e le arti visive*, Pisa, ETS, 2013.

¹⁰² Helena Janeczek, *La ragazza con la Leica*, Milano, Guanda, 2017, p. 9, il corsivo è mio.

¹⁰³ *Coppie, fotografie, coincidenze* è il titolo sia del prologo sia dell'epilogo.

tal punto da essere dettagliatamente descritte con l'aiuto di segni indicali 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, ripercorrendo la storia della propria famiglia a partire dalle vicende dello zio, disertore, comunista, esule durante gli anni del fascismo. Le immagini invadono il testo, a dimostrazione di una grande attenzione alla documentazione: foto segnaletiche, carte di identità, cartelle della Croce Rossa, tessere del Partito Comunista Italiano, foto recuperate dai cassette di certi avi. Il racconto biografico si fa così (auto)documentario poiché indotto dalla ricerca del passato familiare, e le fotografie in questo senso non mostrano tanto i risultati della ricostruzione quanto il processo di documentazione in fieri, come dimostrato, peraltro, dall'implementazione avvenuta in fase di riedizione:

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 [...].¹⁰⁴

Dalle parole di Rizzarelli appena citate si evince innanzitutto l'intricco, appunto, tra il genere letterario e la tipologia testuale, nel termine agglutinato *autobiofototestuale*; poi, una tendenza all'interpre-

Sono infatti accompagnati da una numerazione: #1, #2.

¹⁰⁴ M. Rizzarelli, *Nuovi romanzi di figure*, cit., p. 46.

tazione – da parte, di nuovo, di scrittori e critici – della fotografia come innesco genetico, come motore che dà avvio alla narrazione.

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 e il voyeurismo come temi. Per questo, anche in questo caso le immagini sono esclusivamente fotografiche. Si può fare l'esempio del già incontrato *Il chiodo in testa* di Gianni Celati, ove il corpo femminile del soggetto fotografato viene esposto, *travestito*, attraverso agghindamenti di varia sorta, poi manipolato tramite l'alterazione dell'immagine. Un esempio ancora più emblematico è rappresentato da due opere di Walter Siti 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 prigione mobile. Marcello Moriconi: un'iconografia*, in cui l'autore ci fornisce alcune linee interpretative delle immagini:

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.¹⁰⁵

Le sei foto che rappresentano il volto e il corpo del model-

¹⁰⁵ Walter Siti, *La magnifica merce*, Torino, Einaudi, 2004, p. 4.

lo 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».¹⁰⁶ La rappresentazione di Marcello è tutta inscritta nella performance di mostrazione, io direi di esposizione, di un corpo maschile, la cui immagine è da rivendicare in quanto, appunto, *magnifica merce*.

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 diversi¹⁰⁷ e sono inserite rispettando un *layout* alternativo, non più in un'appendice separata ma disseminate nel 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 è costellato da 25 *proposizioni* 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,

¹⁰⁶ Ivi, s.p.

¹⁰⁷ La nota finale al romanzo (da cui omettiamo i numeri di pagina) ci dice: «Il body builder Massimo Serenelli ha impersonato nelle foto l'oggetto dell'ossessione. I fotografi che l'hanno fotografato sono: Riccardo Bergamini, Mauro Casillo, Fabrizio Cavallaro, Sergio Goglia, Tiziana Luxardo, Paolo Meoni, Daniele Pedone e Walter Siti. 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).

quando non gratuite». ¹⁰⁸ 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. ¹⁰⁹

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. ¹¹⁰

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 merce*, in quanto alcune *ekphraseis* fotografiche rimandano alle immagini mostrate in un rapporto a volte didascalico, a volte più implicitamente evocativo, sempre alludendo, tuttavia, a un immaginario mitologi-

¹⁰⁸ G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 221.

¹⁰⁹ W. Siti, *Autopsia dell'ossessione*, cit., p. 178.

¹¹⁰ Ivi, p. 184.

co classico o religioso («Il piede alzato come Galatea», «il corpo emerso è un avatar di Apollo»,¹¹¹ etc.). In questi casi, allora, il corpo è presente nel testo e nelle immagini, ragion per cui si può parlare di una complementarità, di un dialogo tra i due segni.

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. Nei due fototesti di Giorgio Falco e Sabrina Ragucci *Condominio Oltremare* (2014) e *Flashover* (2020) – li chiamiamo così perché vi sono riprodotte solo fotografie –, le immagini presenti sono esempi perfetti di quello che si intende per valenza semantica del visivo rispetto al testo, poiché esse non lo illustrano, bensì alludono a qualcosa che è *al di fuori*.

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, che assicurava, su scala ridotta e accessibile, l'aura prestigiosa della villa».¹¹² Il racconto consiste nel ritorno del protagonista senza nome al Lido delle Nazioni, dove 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 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

¹¹¹ Ivi, pp. 219, 233. Rimando al percorso compiuto da Carrara attraverso le *ekphraseis* 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*, "Alfabeta2", 7, marzo 2011.

¹¹² Giorgio Falco, Sabrina Ragucci, *Condominio oltremare*, Roma, L'orma, 2014, p. 29.

della speculazione edilizia in Italia. Tra testo e immagine vige in quest'opera un rapporto di «insubordinazione», per dirlo con Cortellessa,¹¹³ che non sembra ben definito se non per la mera ipotesi avanzata dal lettore che il paesaggio rappresentato all'interno delle foto sia lo stesso descritto nel testo. Eppure, è proprio nello scarto della rappresentazione che risiede la definizione di iconotesto fotografico.¹¹⁴ A partire dalle prime pagine è possibile notare una distanza tra la descrizione di un paesaggio industriale e la rappresentazione della *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 fotografie¹¹⁵ vediamo un uomo di spalle, in tutte le altre immagini il corpo umano è totalmente assente ma 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 crasi tra l'uomo che distrugge e la natura che resiste. La mescolanza tra naturale e artificiale presente nelle fotografie vive però un attrito con le parole di Falco, che non sembra dar spazio alla sopravvivenza della Natura:

¹¹³ Cfr. Andrea Cortellessa, *Tennis neurale tra letteratura e fotografia in Arte in Italia dopo la fotografia 1850-2000*, a cura di Maria Antonella Fusco e Maria Vittoria Marini Chiarelli, Milano, Electa, 2011, pp. 34-59.

¹¹⁴ 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", 3, 2017, pp. 487-502, e su questo iconotesto in particolare cfr. 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.

¹¹⁵ G. Falco, S. Ragucci, *Condominio oltremare*, cit., pp. 52, 91.

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.¹¹⁶

Gli uomini delle berline nere sono i protagonisti di uno sregolato processo di distruzione del paesaggio naturale e di costruzione di quello artificiale che 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.¹¹⁷

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 – abitata 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.¹¹⁸

¹¹⁶ Ivi, p. 17.

¹¹⁷ Ivi, p. 18.

¹¹⁸ *Ibidem*.

Le immagini sono genericamente posizionate in mezzo al testo oppure a tutta pagina; in alcuni punti, invece, assistiamo a una carrellata di immagini che interrompono e dunque si sostituiscono al testo per alcune pagine consecutive. Per esempio, quando l'amico del protagonista immagina un rilassante viaggio in pullman, il protagonista precisa in conclusione di capitolo: «Beh, avevo detto io, non sarà proprio così, ci vorranno mostrare un po' di case».¹¹⁹ Seguono a queste parole sedici pagine contenenti ciascuna un'immagine che riproduce abitazioni, interamente o tramite un dettaglio, 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 della villetta. Così nota Angela Di Fazio, che definisce *Condominio oltremare* un *photonovel* proprio per la componente sequenziale, narrativa, delle fotografie:

Se la categoria di *photo narrative* 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.¹²⁰

¹¹⁹ Ivi, p. 64.

¹²⁰ A. Di Fazio, "Paesaggio come bene immobiliare", cit., p. 495. Di Fazio si rifà a Jan Baetens, Mieke Bleyen, *Photo Narrative, Sequential Photography, Photonovels*, in Marina Grishakova, Marie-Laure Ryan (eds.), *Intermediality and Storytelling*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2011, pp. 165-182.

Il legame tra testo e fotografie continua lungo tutto il volume e mostra un'apparente 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 avvenuti su quella strada. Qui la voce narrante rivolge grande attenzione ad alcune fotografie, che non sono affatto quelle scattate da Ragucci e presentate 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.¹²¹

Raccogliere immagini di defunti ignoti, richiamando in parte la poetica dell'atlante boltanskiano,¹²² 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, manifesta in trent'anni di fotografie di persone *normali*, anonime:

¹²¹ G. Falco, S. Ragucci, *Condominio oltremare*, cit., pp. 104-106.

¹²² Faccio riferimento alle installazioni *Les Enfants de Dijon* (1986) e *Menschlich* (1994) e all'opera maggiormente meta-artistica e autobiografica *Les archives de Christian Boltanski 1965-1988* (1989). Cfr. Massimo Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012, cap. II.5 *Le installazioni (Louise Bourgeois, Christian Boltanski)*.

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 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 [...].¹²³

Falco elenca i dettagli di queste immagini, in una descrizione che assimila tutti i defunti a una comune *facies* e mette in risalto l'attenzione ossessiva del padre nei loro confronti: «le vittime erano ritratte nell'immagine della fototessera».¹²⁴ Ci aspetteremmo, forse, una foto posta 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*.

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 (chiamati nel romanzo 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

¹²³ G. Falco, S. Ragucci, *Condominio oltremare*, cit., p. 106.

¹²⁴ *Ibidem*.

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).¹²⁵

Realtà e finzione sono costantemente mescolati e messi in discussione dal testo, nel quale il narratore si intromette con una serie di interventi aneddotici e digressivi. In un procedimento ampiamente metaletterario Falco parla con sé stesso (usando le parentesi per segnalare le pause) e si dice cosa fare in questo

¹²⁵ Giorgio Falco, Sabrina Ragucci, *Flashover*, Torino, Einaudi, 2020, pp. 9-10. Cfr. Mario Barenghi, *Giorgio Falco, Nicola Lagioia: i neristi*, "doppiozero", 23 dicembre 2020: <https://www.doppiozero.com/materiali/giorgio-falco-nicola-lagioia-i-neristi> (ultima consultazione il 19/09/2023).

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?)¹²⁶

Se le immagini possono sembrare in un primo momento concordi con il testo – la fiamma e la maschera nella prima, almeno, ci hanno dato un indizio di ciò – si avvertirà presto qualcosa di ben diverso dall'armonia: esse, infatti, provocano un effetto di straniamento. Le immagini, d'altra parte, sono tutte molto simili tra loro, in parte a colori in parte in bianco e nero. In ogni fotografia, due personaggi indossano la stessa maschera bianca, sorridente, con gli occhi socchiusi. Le fotografie sono quasi sempre in serie, montate una accanto all'altra e quasi mai solitarie. Si potrebbe quasi parlare di *stills*, in quanto le fotografie sono concepite in moto, posizionate in una sorta di *display* dove vige la relazione tra sequenzialità e simultaneità. L'esempio più rappresentativo è costituito dalle quattro pagine¹²⁷ in cui le fotografie ritraggono il nostro personaggio mascherato mentre gesticola, apparentemente per indicare le lettere dell'alfabeto con le dita.

¹²⁶ G. Falco, S. Ragucci, *Flashover*, cit., p. 24.

¹²⁷ Ivi, pp. 158-161. L'immagine qui mostrata a titolo esemplificativo si trova a p. 158.

I. L'iconotesto italiano oggi: temi e modi della rappresentazione



Figura 1. Fotografie di Sabrina Ragucci presenti in *Flashover* 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?¹²⁸

Il lettore gira la pagina e vede, in diciotto fotografie – quasi sembrano diapositive – i gesti, dei sordomuti o degli agenti di Borsa, vede la lingua dei segni, in movimento e allo stesso tempo nella stasi garantita dallo scatto fotografico. Gira pagina, ne vede altre, gira pagina, e il testo continua a parlare di gesti. L'immagine, in un meccanismo di sequenzialità narrativa data dalla visione simultanea di più immagini, possibile grazie al montaggio, si fa così, sostanzialmente, testo. La crisi tra corpo e denaro occupa lo spazio di queste pagine attraverso il testo e le immagini a colori e, 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 [...].¹²⁹

¹²⁸ Ivi, pp. 156-157.

¹²⁹ Ivi, p. 162.

L'evidenziazione data dal corsivo della parola *maschera* è usata per definirne il senso adottato in informatica, quasi a voler alludere a una parola straniera, rara, ma anche a 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.¹³⁰

Maschera e immagine corrispondono a due facce dello stesso libro e in qualche modo corrispondono ai due personaggi protagonisti. Non parlo dei due cugini quanto 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 imparruccato ha permesso di scindermi, di guardare me stesso

¹³⁰ Ivi, p. 165.

in maschera, di intercettare «l'impercettibile distanza tra volto e maschera», per arrivare all'inevitabile «invincibile teschio».¹³¹

L'autocitazione di Falco in questa intervista proviene dalla frase che precede una serie di quattro foto nelle quali le maschere diventano due, 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 un testo a mo' 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 bruciate».¹³² Di nuovo, l'effetto è di 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,¹³³ torna alla fine, a concludere il volume, nell'aspetto di un sole, di una luce, senza contesto né corpo, è «energia bruciata per mantenere viva questa immagine».¹³⁴

Condominio oltremare e *Flashover* sono due esempi di fototesti in cui le pur numerose immagini hanno una coerenza interna molto definita, una loro narrativa a prescindere dal testo, essendo prodotti della stessa fotografa e avendo la stessa ambientazione. Tuttavia, nella nostra letteratura contemporanea sono molto più

¹³¹ 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/> (ultima consultazione il 06/08/2023).

¹³² G. Falco, S. Ragucci, *Flashover*, cit., p. 174.

¹³³ Cfr. *ivi*, p. 51.

¹³⁴ *Ivi*, p. 190. L'immagine si trova a p. 191.

frequenti i testi in cui questo non avviene, e all'ibridazione di generi e forme si affianca una mescolanza di contenuti e di criteri adottati per l'inserimento delle immagini. Il montaggio di diversi tipi di immagine qui corrisponde a un grado superiore di intersezione in un già ben difficile panorama, un *in-between* tra *fiction* e *non-fiction*, tra ritratto finzionale e biografia, tra *reportage* di viaggio e invenzione. Gianluigi Simonetti parla di *ibridazione a circuito esterno*, tra le forme, e *ibridazione a circuito interno*, tra i generi. La prima corrisponde al ricorso a «forme varie di integrazione figurale», la seconda, invece, «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».¹³⁵

In questo senso, mi sembra di poter dire che l'iconotesto percorre entrambi i circuiti della contaminazione, ovvero il testo e l'immagine da una parte, la finzione e la verità, dunque i diversi generi, dall'altra. Volendo dar conto ancora di questa duplice ibridazione, mi preme menzionare tre operazioni iconotestuali, quali *Absolutely Nothing* (2016) di Giorgio Vasta e Ramak Fazel; *Città distrutte. Sei biografie infedeli* (2018) di Davide Orecchio; *Lo stradone* (2019) di Francesco Pecoraro.

In *Absolutely nothing* è interessante l'ibridazione prima di tutto per la triplice autorialità: due sono i fotografi (Ramak Fazel e Giovanna Silva, solo il primo appare tuttavia sulla copertina), uno l'autore dei testi (Giorgio Vasta). A questo si aggiunge un ulteriore grado di complessità, poiché vi è un'altra componente figurativa: nel romanzo accanto alle fotografie appaiono cinque volte alcune strisce dei Peanuts. In questo caso, c'è da chiedersi: chi è l'autore delle immagini? Non è più né Silva né Fazel, si tratta forse di Schulz? O di chi ha raccolto e scelto le immagini

¹³⁵ Gianluigi Simonetti, *Il romanzo circostante*, in Giancarlo Alfano, Francesco de Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia. I: Forme, poetiche, questioni*, Roma, Carocci, 2018, pp. 339-348: 344-345.

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 leggere la vignetta: si tratterebbe così di un iconotesto nell'iconotesto. Questo elemento è fondamentale perché rivela la necessità, nella nostra analisi, di considerare, come si diceva, anche il contenuto delle immagini, non solo la loro interazione con i testi. Le immagini sono diverse l'una dall'altra e 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 vede il percorso tracciato dai viaggiatori-narratori negli Stati Uniti, ci riporta alla questione di fondo che ci accompagna da molte pagine, ovvero la distinzione tra diversi supporti e immagini. La carta geografica può essere considerata, infatti, un esempio di iconotesto – ce lo dicono Cometa e Louvel –, in quanto immagine dotata di legenda, quindi di testo.¹³⁶ *Absolutely nothing* è, così, un iconotesto in cui le immagini presentano a loro volta altri testi e dove le didascalie accompagnano le fotografie e allo stesso tempo le *occupano*. Nota 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,

¹³⁶ Cfr. M. Cometa, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, cit.; L. Louvel, *Texte /Image*, cit., in particolare il cap. *L'œil cartographique du texte*, p. 117 e sgg.

dagli avvisi ai viaggiatori che puntellano strade, case, strani musei e inquietanti ed enigmatici luoghi abbandonati.¹³⁷

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, o ancora a costruire un percorso iconotestuale autonomo attraverso i racconti dei viaggiatori.

Un testo che fa un uso analogo delle immagini è *Città distrutte. Sei biografie infedeli* di Davide Orecchio. L'autore dichiara che le biografie partono da fatti reali per poi muoversi 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 è testimone di un tradimento: la ricostruzione saggistica cede il passo all'invenzione».¹³⁸ *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

¹³⁷ Maria Rizzarelli, *Raccontare e coltivare il deserto: Absolutely Nothing di Giorgio Vasta e Ramak Fazel*, "Arabeschi", n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 185-196: 192. Cfr. anche Giuliana Benvenuti, *Il ritratto ambientato tra letteratura e fotografia*, in Lorenzo Donghi, Elisa Enrile, Giorgia Gherzi (a cura di), *A mezzi termini. Forme della contaminazione dal XX secolo*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 109-122; 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.

¹³⁸ Cfr. il blog dell'autore: <https://davideorecchio.it/cittadistrutte-3/> (ultima consultazione il 19/09/2023).

letteraria, *Città distrutte* riesce a produrre una riflessione sulla storia recente, italiana ma non solo.¹³⁹

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, a prima vista piuttosto simili. Nella pagina di sinistra vediamo una litografia che rappresenta un uomo che cammina su un prato su uno scorcio di oceano (che è l'oceano ce lo 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, le quali 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, pur se inserite in mezzo al testo che racconta la vita fittizia del biografato:

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,

¹³⁹ Marco Mongelli, *La biofiction italiana iper-contemporanea*, in *Narrativa italiana degli anni Duemila: cartografie e percorsi*, cit., pp. 105-113: 112-113. Cfr. dello stesso autore *Le biofictions di Davide Orechio tra Danilo Kiš e Pierre Michon*, "Nuova corrente", 162, anno LXV, luglio-dicembre 2018, pp. 87-102; la sua 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. Cfr. Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, p. 185 e sgg.

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*).¹⁴⁰

Le frasi che ho sottolineato in corsivo descrivono le immagini che il lettore ha la possibilità di vedere. Tuttavia, in questo caso le immagini non sono essenziali al funzionamento del testo: il montaggio, secondo la tassonomia proposta da Carrara, è «additivo»,¹⁴¹ ossia lo scopo di queste due immagini non è quello di sostituzione ma di aggiunta. Infatti, le frasi lette prima non sono propriamente deittiche, ovvero non annunciano la presenza di un'immagine nel testo e allo stesso tempo non portano il lettore a rendersi conto che quella che sta leggendo è un'opera di finzione. Quando il narratore, ad esempio, ordina al lettore «guardate quest'immagine», oppure si riferisce alla presenza di quest'ultima, quello che fa è innanzitutto presentarsi a lui come voce narrante, entra nel testo, sollecitando la sua attenzione sul fatto che lo sta abitando: l'effetto di straniamento in quel caso è dato dalla presa di coscienza da parte del lettore della finzione che sta vivendo. 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, se-

¹⁴⁰ Davide Orecchio, *Città distrutte. Sei biografie infedeli*, Milano, Il Saggiatore, 2018, pp. 88-89, corsivi miei.

¹⁴¹ G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 84.

condarie e annuso l'epoca come se un archivio ne custodisse gli aromi. Il passato è solo carta? Oggetti impolverati? Bombe inesplose? Camposanti?¹⁴²

La ricostruzione di biografie reali e immaginarie allo stesso tempo – *biografie infedeli* – prevede il recupero di molti materiali, non solo visuali, naturalmente, ma anche, e soprattutto, testuali. Si pensi alla biografia di Migliorisi, quasi interamente basata su citazioni verbali: Orecchio a un certo punto decide di sostituire la riproduzione tipografica con quella fotografica per mostrare un documento reale, dare prova della ricerca d'archivio. Quell'immagine, che si sostituisce *de facto* al testo, ha dunque un valore documentario. Le immagini continuano la parola e sarebbe quindi totalmente 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»¹⁴³ 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,¹⁴⁴ ma rimane ancorato alla doppia presenza di testo e immagine, escluso uno dei quali sarebbe impossibile decriptare il senso dell'opera. L'uso di questi elementi documentari non è tuttavia sistematicamente esplicito, anzi, guardando le pagine immediatamente successive del testo di Orecchio, ci si rende rapidamente conto che le altre due immagini presenti nell'altra facciata rispondono a un altro criterio di montaggio, ovvero esse alludono

¹⁴² D. Orecchio, *Città distrutte*, cit., p. 121.

¹⁴³ Cfr. G. Carrara, *Storie a vista*, cit., pp. 71-74.

¹⁴⁴ Cfr. L. Louvel, *Le tiers pictural*, cit.

a quanto è scritto, ma non lo sostituiscono, danno invece ulteriori informazioni. La descrizione di un ristorante è seguita dal biglietto da visita dello stesso, la descrizione di un processo giudiziario è seguito da illeggibili appunti che lo riguardano, 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.

Il presente dell'iconotesto contemporaneo sembra essere dunque dominato da *testi-in-testi*, *pagine-in-pagine*. In questo caso le immagini sono prima di tutto documenti e allora bisogna chiedersi, come abbiamo già visto con Pennacchio, se la loro riproduzione stia a significare che quanto viene raccontato è vero, e che dunque l'immagine ne è la prova, o se invece l'inserimento di immagini d'archivio, accanto a biografie dichiaratamente *infedeli*, non sia un modo per falsificare non solo il racconto – già di per sé finto – ma per falsificare le stesse immagini, qui astratte dal contesto originario (e reale).

In coda, 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 – in cui è stato edificato il palazzo in cui abita. Nel romanzo sono presenti nove immagini, che provengono tutte da supporti diversi: una mappa, un disegno tecnico, degli appunti, fotografie. 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 oppo-

sitiva, quindi da un consenso strisciante».¹⁴⁵ In questo esempio, la descrizione precede l'immagine e la indica, e 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».¹⁴⁶ Le immagini appena descritte e 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),¹⁴⁷ 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 quest'ultimo vi allude in maniera più o meno aderente. In entrambi i romanzi, inoltre, le immagini presenti sono di natura artistica e/o architettonica (complice senz'altro la formazione dell'autore). A proposito del penultimo, Carrara sostiene infatti che le «foto [del Firth of Forth Bridge] 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».¹⁴⁸ È 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. Qui l'inscindibilità dei due segni è data in maniera eterogenea: da una parte, secondo la modalità vista poc'anzi con Orecchio, per cui la comprensione del testo verrebbe meno senza l'imma-

¹⁴⁵ Francesco Pecoraro, *Lo stradone*, Roma, Ponte alle Grazie, 2019, p. 306.

¹⁴⁶ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 94.

¹⁴⁷ F. Pecoraro, *Lo stradone*, cit., pp. 327, 419.

¹⁴⁸ G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 70. Rispetto alle forme ibride in Pecoraro cfr. anche Isotta Piazza, *Forme ibride (web/volume) e i paradigmi della modernità: il caso Pecoraro*, "Griseldaonline", vol. 19, fasc. 1, gennaio 2020, pp. 107-117.

gine in quanto è essa stessa testo (seppur riprodotto); dall'altra, tramite testi in cui anche una sola immagine può mutare radicalmente il significato, per esempio in *Lo spazio sfinito* (2010) di Tommaso Pincio, dove la foto della cascata su cui è costruita la casa dei fratelli Wright, scattata prima della costruzione, cambia completamente il senso del racconto;¹⁴⁹ in altri casi, il testo e le immagini creano un sistema talmente simbiotico per cui nessuno dei due resisterebbe senza l'altro (è il caso a mio avviso delle opere di Falco e Ragucci). Un testo come *Lo stradone*, che pare servirsi delle immagini con una funzione ancora tradizionale, illustrativa, è un esempio, invece, di come la ripresa di questa funzione sia 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 le modalità di integrazione iconografica, queste ci paiono le più significative in quanto aprono a una forma che è forse possibile inserire sotto un termine comune, il *metafigurativo*. Tutti i testi che analizzerò nei prossimi capitoli, infatti, presentano immagini e testi all'interno delle stesse immagini, creando una *mise en abyme* che accresce il principio di insubordinazione caratteristico dell'iconotesto contemporaneo. È possibile constatare che sotto la forma metafigurativa 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, anticipando una espansione narrativa del testo. L'inserimento di un'immagine in un'altra immagine, 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 erme-

¹⁴⁹ Cfr. Lavinia Torti, *Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura. Tra iconotesti, ekphrasis e scrittura visiva*, "Griseldaonline", vol. V, 18, 2019, pp. 149-167.

neutico, rendendo l'esperienza percettiva reticolare e complessa. Se già negli iconotesti il rapporto tra testo e immagine si era rivelato duplice e conflittuale, nel caso dell'iconotesto metafigurativo il doppio si fa multiplo e lo sguardo supera la barriera della cornice, recependo il prodotto del montaggio come fosse un ipertesto.

II. LA DOPPIA ESPOSIZIONE: DESCRIZIONI E METAPICTURES

2.1. Strategie metafigurative: testi e immagini dentro le immagini

Se finora abbiamo 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 specifica, ossia l'iconotesto metafigurativo. Con questa definizione vorrei intendere un'opera in cui le immagini e i testi non solo co-partecipano alla creazione di senso ma hanno, entrambi, una componente a loro volta metapittorica/metafotografica e metatestuale. Le immagini, infatti, possono contenere altre immagini o altri testi, ad esempio, riproduzioni di opere d'arte o fotografie di testi.

Prima di tutto, è necessaria una precisazione metodologica. La ragione per cui propongo il termine *metafigurativo* per descrivere questa categoria nasce dalla definizione che Mitchell dà della parola *metapicture*, con la quale intende

l'immagine che rappresenta sé stessa, creando un cerchio referenziale o *mise en abyme*. [...] esemplifica il tipo di immagine che rappresenta le immagini come classe, le immagini a proposito delle immagini (cfr. il genere dello studio, l'atelier, la galleria, il museo, il gabinetto del collezionista). [...] infine, implica un'autoreferenzialità discorsiva o contestuale [...]. Ogni immagine

che viene utilizzata per riflettere sulla natura delle immagini è una *metapicture*.¹

Il termine, aggiunge Mitchell, 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.² È evidente che la traduzione del termine *metapicture*, traducibile con *metaimmagine*, potrebbe risultare efficace per la nostra categorizzazione, tuttavia, il sintagma *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: le immagini che vedremo, infatti, contengono altre immagini e dichiarano il loro essere tali, insomma racchiudono in sé la loro stessa figurazione. D'altra parte, non ci pare un caso che vi sia una tendenza all'uso di questo tipo specifico di immagini nella letteratura in quanto, come conferma Cometa, «con la nozione di *metapicture* entriamo nel vivo dell'apparato concettuale della cultura visuale contemporanea».³ Eppure, in questi iconotesti le immagini non contengono solo altre immagini ma anche altri testi. Si possono fare diversi esempi: dal già menzionato *Città distrutte* di Davide Orecchio al più classico *Nadja* di Breton; dal *Barthes* di Roland Barthes, dove i testi non sono più solo stampati sulla pagina ma riprodotti in un'immagine, a *L'abito della guerra* (1955) di Bertolt Brecht, il quale ritaglia e raccoglie fotografie e brani di giornale già pubblicati altrove, li compone e poi li ri-

¹ W.J.T. Mitchell, *Picture theory*, cit., pp. 56-57.

² Cfr. il capitolo *Metapictures* ivi, p. 35 e sgg.

³ M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., p. 31.

produce attraverso operazioni di montaggio e «smontaggio»⁴ che portano il lettore a concepire questo «atlante fotografico della guerra»⁵ come un'unità.

Si tratta di una forma di *mise en abyme* che ha resistito fino a oggi secondo diverse forme e strategie, pur mantenendo una tradizione antica che comincerebbe con i *cabinets d'amateur* in voga nel Seicento, nel momento in cui, secondo Victor Stoichita, il quadro è stato *inventato* in quanto tale.⁶ Con il procedimento della *mise en abyme*, l'immagine diventa così una *image dédoublée* (immagine raddoppiata), 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, è il *cabinet* – la stanza – che fa da cornice a ognuno dei quadri e all'insieme della collezione. Stoichita parla però non solo di una *contestualizzazione* ma anche di una «*intertestualizzazione* nel quadro-galleria»:⁷ non solo la cornice rappresenta il contesto di esposizione, ma la presenza di altri quadri consente – o obbliga – lo spettatore ad attuare un'azione comparativa di fronte al quadro. Ciò che avviene di fronte a un quadro-*cabinet* è una visione simultanea di più dipinti, che Stoichita definisce «lettura intertestuale». È attraverso la comparazione che

⁴ Francesca Tucci, «L'arte di leggere le immagini». *L'Abicì della guerra di Bertolt Brecht*, in M. Cometa, R. Coglitore (a cura di), *Fototesti*, cit., pp. 225-251: 231, ma vedi tutto il capitolo.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Les éditions de Minuit, 2009, p. 30.

⁶ *L'invenzione del quadro* è, infatti, la traduzione italiana dell'opera di Victor Ieronim Stoichita dal titolo originale *L'instauration du tableau* (Genève, Droz, 1999).

⁷ Victor Ieronim Stoichita, *L'invenzione del quadro* (1993), trad. di Benedetta Sforza, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 117. Sul concetto di *metapittura*, si veda anche Pierre Georgel, Anne-Marie Lecoq (a cura di), *La pittura nella pittura*, trad. di Giovanni Careri e Isabella Pezzini, Milano, Mondadori, 1987.

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 distanziamento*.⁸

Nel caso particolare degli iconotesti che, appunto, si distanziano dalle *metapictures tout court* per la presenza del testo, interviene anche l'interazione tra le forme fototestuali proposte da Cometa. Ricapitolando, abbiamo visto che il fototesto può assumere diverse forme, spesso suscettibili di ibridazione, 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 combinati in uno spazio comune. La suddivisione ha anche una matrice storiografica secondo lo studioso, che infatti sostiene che la forma-illustrazione è la più antica e 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».⁹ Se questo è vero, mi sembra di poter dire che gli iconotesti metafigurativi si collocano formalmente e cronologicamente 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, l'ipotesi che cercherò di dimostrare è che la possibile intersezione tra forma-illustrazione e forma-atlante negli iconotesti si realizzi quando la forma è quella di un ogget-

⁸ Felix Thürlemann, *More than one picture: an art history of the hyperimage*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2019, pp. 1-2. La traduzione è tratta da M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., p. 147-148.

⁹ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 95.

to-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 testuale?).¹⁰ Si potrebbe così parlare di *voyure*, adottando il termine coniato da Louvel per indicare l'intersezione tra lettura e visione.¹¹ È l'*ekphrasis*, infatti, che assume una forma particolare quando si trova ad "accompagnare" l'immagine. 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 sia della letteratura:

- il montaggio;
- la *mise en abyme*;
- il dettaglio;
- una particolare forma di *ekphrasis*.

Naturalmente, alcuni di questi elementi sono spesso presenti in altri tipi di iconotesti, come abbiamo visto nel capitolo precedente. Carrara nota, ad esempio, che il montaggio e l'*ekphrasis* sono due *strutture* riconducibili alla forma fototestuale sin dai prodro-

¹⁰ D'altra parte, Ari J. Blatt, parlando di *narrative photograph*, sostiene che «tutte le fotografie sono naturalmente fototestuali» (Ari J. Blatt, *Phototextuality: photography, fiction, criticism*, "Visual Studies", vol. 24, fasc. 2, 2009, pp. 108-121: 116). E allora ancor di più le fotografie lo saranno se contengono effettivamente testo.

¹¹ L. Louvel, *Le tiers pictural*, cit., pp. 218, 241 *et al.*

mi.¹² Tuttavia, a mio avviso, la frequenza di tali elementi è particolarmente collegata a due punti di rilievo: il primo riguarda la contaminazione di testo e immagine all'interno delle stesse immagini, ovvero una preponderanza di iconotesti-in-iconotesti; il secondo, forse il più interessante, è una sorta di *funzione warburghiana* delle immagini. Infatti, se la forma-atlante di cui parla Cometa è riconducibile per tradizione al *Bilderatlas Mnemosyne* dello storico dell'arte tedesco, nella nostra forma è possibile individuare 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, come vedremo più nello specifico nella prossima sezione.

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, pur sempre mostrando una tendenza della letteratura contemporanea 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, pur derivando direttamente dall'atlante di Warburg, nel tempo hanno visto naturalmente alcune evoluzioni. Nei nostri iconotesti esse sono spesso di natura sia testuale sia visuale e dunque presentano in maniera più o meno inedita un'omologia strutturale, con la quale Cometa intende – lo abbiamo ripetuto più volte – un'analogia genetica tra il dispositivo della visione e il testo. Dovremo chiederci, dunque, come testo e immagine si assomiglino nella morfologia e in che modo le strategie retoriche dei due media interagiscano tra loro, pur essendo impiegate da supporti diversi.

¹² Cfr. G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 78 e sgg.

Un'altra precisazione si rivela necessaria: quanto si vuole dimostrare in questa sede non è l'influenza dell'opera di Aby Warburg nell'iconotesto italiano contemporaneo, tantomeno una corrispondenza di intenti. L'ambizione di mostrare, attraverso il montaggio di opere d'arte di epoche diverse, la migrazione delle immagini (*Bilderwanderung*) e la sopravvivenza dell'antico (*Nachleben der Antike*) nella storia dell'arte, infatti, non viene sempre soddisfatta dalle opere qui prese in esame. Eppure, in alcuni casi è possibile verificare una somiglianza 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 metavisivamente (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*, nella quale 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 *Bilderatlas* di Warburg, in modo da applicarli in un secondo momento all'esperienza iconotestuale italiana, con alcuni cenni verso quella internazionale.

2.2. *Il recupero formale dell'atlante Mnemosyne di Aby Warburg*

Aby Warburg si imbarcò nel progetto del *Bilderatlas Mnemosyne* nel 1924 ma non riuscì mai a completarlo a causa della sua morte sopraggiunta nel 1929. *Mnemosyne* era 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 delle tavole il prima possibile dopo la morte, l'avvento del nazionalsocialismo 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 la versione incompiuta, intitolata "Daedalus".¹³

Lo storico dell'arte che forse ha studiato più da vicino l'opera di Warburg è Georges Didi-Huberman ed è dal suo studio che muoverà la nostra proposta teorica, attraverso la quale metteremo in comparazione l'atlante warburghiano con alcune forme dell'iconotesto contemporaneo. Innanzitutto, ciò che permette di mettere in relazione i due oggetti di studio è il fatto che Didi-Huberman definisce l'atlante «un dispositivo fotografico». ¹⁴ Warburg, infatti, raccoglieva le immagini, le componeva sulla tavola, che poi fotografava creando così un'ulteriore immagine da aggiungere alla collezione: «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». ¹⁵ Il fatto che esse non fossero incollate, bensì *fermate*

¹³ Cfr. Kurt W. Forster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, a cura di Monica Centanni, Milano, Bruno Mondadori, 2002. Rispetto a *Mnemosyne* come genesi di un nuovo studio della cultura visuale (la scienza delle immagini, la *Bildwissenschaft*), cfr. A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale*, cit., cap. 1.2. *Atlanti e album*, pp. 74-79.

¹⁴ 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. Sulla questione della riproduzione fotografica dell'opera d'arte vd. il cap. 1.1. *Fotografia e storia dell'arte, originale e riproduzione* in A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale*, cit., pp. 69-74.

¹⁵ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., pp. 416-417.

– temporaneamente – con dei fermagli, ne consentiva lo spostamento, rendendo di fatto l'opera effimera, «*ipotetica*».¹⁶ Didi-Huberman sostiene che l'operazione di Warburg aveva lo scopo di «*fare quadro con fotografie*»:

L'atlante warburghiano fa soprattutto «quadro» nel senso combinatorio [...] 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.¹⁷

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

contrasti 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

¹⁶ Ivi, p. 416.

¹⁷ Ivi, p. 417.

contraddittori della realtà (la *Messa di Bolsena* di Raffaello accanto a un'istantanea di Pio XI).¹⁸

Le immagini così posizionate, la presenza di spazi neri tra una riproduzione e l'altra, di intervalli (*Zwischenräume*), 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 «la funzione memorativa delle immagini»,¹⁹ ossia, non tanto le immagini del passato, quanto le resistenze di queste immagini nel presente, i lasciti, le sopravvivenze nella cultura occidentale. L'opera è così in continuo aggiornamento, perché la fissità della fotografia soccombe di fronte al montaggio che muove le tavole e i suoi elementi, ma soprattutto sposta lo sguardo di Warburg, rendendogli di fatto visibile ciò che non lo sarebbe se le immagini fossero prese in considerazione singolarmente.

Guardando più da vicino alla comparazione tra l'atlante e gli iconotesti, si noterà che nel primo manca un elemento fondamentale invece presente nei secondi, ossia, appunto, il testo. Eppure, sappiamo che Warburg avrebbe voluto in realtà corredare le tavole di un apparato testuale assai corposo. Così Didi-Huberman:

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» [...]. 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, satura e dispersa – corrisponde esattamente alla *disposizione testuale* di molti

¹⁸ Ivi, p. 419.

¹⁹ Ivi, p. 425.

manoscritti la cui stesura è più o meno contemporanea al costituirsi della collezione di immagini.²⁰



Figura 2. Tavola 39 del *Bilderatlas Mnemosyne*
(foto: Warburg Institute)

²⁰ 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.

La componente testuale dell'atlante è così rappresentata dalla gigantesca biblioteca che conteneva volumi a loro volta riproducibili,²¹ e allo stesso tempo dai due volumi costituiti tra il 1927 e il 1929 (i *Gesammelte Schriften*) che avrebbero dovuto svolgere la funzione di didascalia per le tavole, di «miccia che porta la scintilla critica al miscuglio delle immagini».²²

In alcuni casi, inoltre, il testo emula il visuale non solo a livello materiale, attraverso l'integrazione dell'immagine nel testo o viceversa, ma anche a livello formale e strutturale, attraverso il montaggio di testi che *assomiglia* al montaggio di immagini. Una modalità particolarmente rilevante con cui questo avviene è la ripetizione di un'immagine, sia tramite la presentazione della stessa nella riproduzione fotografica e nella sua descrizione, sia tramite la «frammentazione reiterata dei propri dettagli».²³ Per esempio, nella tavola 39 dell'atlante la riproduzione della *Primavera* di Botticelli al centro della tavola è affiancata da due dettagli, il volto di Chloris e quello di Zefiro. O ancora, nella tavola 43, all'affresco *Approvazione della regola francescana* (1482-5) di Domenico Ghirlandaio si accostano quattro suoi differenti particolari, oltre ad altre opere del pittore e a un'altra *Approvazione*, quella di Giotto del 1325. 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 alla riproduzione integrale. Lo scopo di Warburg è quello

²¹ Cfr. Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Paris, Les éditions de Minuit, 2011. 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., p. 77 e sgg.).

²² Walter Benjamin, *Lettera da Parigi [II]. Pittura e fotografia*, in Id., *Opere complete. VI. Scritti 1934-1937*, cit., pp. 441-451: 449.

²³ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 419. Sul dettaglio cfr. Enrico Castelli Gattinara, *La forza dei dettagli: estetica, filosofia, storia, epistemologia da Warburg a Deleuze*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

di dare rilievo a quel dettaglio dando allo spettatore la possibilità di vedere due volte la stessa immagine sulla tavola:

Il dettaglio secondo Warburg 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*.²⁴

Non è un dettaglio per ingrandimento ma per spostamento proprio perché non si tratta della stessa immagine, o quantomeno, se l'*image* è la stessa, è la *picture* a cambiare.²⁵ È una ulteriore riproduzione della stessa immagine iniziale che però modifica non tanto il *medium* quanto la modalità di esposizione, circoscrivendo una porzione di immagine secondo l'attenzione richiesta dal pittore o dallo spettatore. Si tratta di quanto Daniel Arasse ha definito proprio *détail*, un ritaglio dell'immagine realizzato dallo sguardo, dall'azione cognitiva dell'osservatore, ben distinto dal *particolare* (in italiano), che è invece intrinseco nella natura di una immagine, è parte di una figura, di un oggetto, di un insieme (le lacrime, un gioiello, etc.).²⁶

Giorgio Agamben, commentando il volume di Arasse nel brano *Gli zoccoli di Dio*, incluso nell'iconotesto intitolato *Studiolo* (2019), dirà che i dettagli

²⁴ Ivi, pp. 450-451.

²⁵ 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.

²⁶ Cfr. Daniel Arasse, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014.

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.²⁷

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 alle strategie della ripetizione e del dettaglio. Ma 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 ritaglio. Già nell'*Avvertenza* Agamben attua 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».²⁸ Adottando la pratica del commento, senza però lasciare 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»,²⁹ in un procedimento che potrebbe definirsi un compendio di teorie sull'arte al fine di dimostrare che

se chiamiamo presente l'istante in cui un'opera giunge alla sua leggibilità, le opere commentate nel libro, benché composte in un arco di tempo che va dal 5000 a. C. ad oggi, sono tutte ugualmente presenti, convocate qui e ora in un istante eterno.³⁰

²⁷ Giorgio Agamben, *Studiolo*, Torino, Einaudi, 2019, p. 94.

²⁸ Ivi, p. IX.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, p. X.

Il dettaglio è presente in pressappoco ogni scritto: dell'opera integrale viene riprodotta una sezione 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, o da esperimenti di *ut pictura poesis* (si veda ad esempio il saggio *Bellezza che cade* dedicato al *gesto* di Cy Twombly e Rainer Maria Rilke). Nelle descrizioni di *Studiolo* Agamben si concentra sul dettaglio proprio nel momento in cui il lettore lo vede, come se volesse simulare l'avvicinamento all'immagine. Questo perché esso è una caratteristica presente anche nei testi, ma è senz'altro più difficile da individuare, non è immediatamente percepibile come l'immagine. Attraverso la descrizione e in particolare la deissi, il narratore riconosce l'importanza o meno di un elemento all'interno di un'immagine e mette in atto un procedimento di messa a fuoco, di avvicinamento verso l'oggetto che assomiglia sempre più a uno zoom cinematografico. La novità delle opere prese in esame è rappresentata dal fatto che le immagini, ovvero l'immagine e il suo ritaglio riportato poco dopo, sono entrambe riprodotte. Oltre a un'analogia strutturale con il movimento di macchina, è possibile individuare in questo procedimento anche una somiglianza con il processo di ricerca effettuato dallo scrittore – una presa di vicinanza con l'opera, appunto – e che dovrebbe poi essere compiuto altresì dal lettore/spettatore.

In questo caso possono verificarsi due situazioni. La prima si dà per esempio all'inizio di *Gli anelli di Saturno* (1995) di W.G. Sebald, quando il narratore si sofferma sul celebre dipinto di Rembrandt *Lezione di anatomia del dottor Tulp* (1632), che peraltro si trova nella tavola 75 dell'atlante warburghiano. 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. 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*, 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 particolare».³¹ Questo procedimento, che Cometa definisce un «effetto-sineddoche»³² dato dal *reframing*, porta lo sguardo del lettore a compiere un movimento *verso* l'immagine.

Lo sguardo, però, è portato a muoversi in direzione dell'oggetto fotografato ancora di più quando si verifica la seconda modalità di ripetizione con dettaglio, ossia 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: non si tratta del ritaglio di un'immagine già diventata *picture*, ma di un oggetto guardato attraverso due visioni diverse, una più lontana, una più vicina. 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 nel prossimo capitolo. 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.

Questo secondo procedimento risulta così il tentativo, da una parte, di un'esposizione testuale assimilabile all'elenco progressivo finalizzato alla dissezione chirurgica; dall'altra, si pone l'obiettivo di rendere il testo, attraverso la sua presenza, il più possibi-

³¹ W.G. Sebald, *Gli anelli di Saturno: un pellegrinaggio in Inghilterra*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2010, p. 26.

³² M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 85.

le somigliante a un'esposizione museale, ove si possa in qualche modo simulare il valore dell'esperienza percettiva dello sguardo sull'opera, materialmente presente.

C'è però una differenza sostanziale tra i testi che prendiamo in esame qui e *Mnemosyne*: 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 attraverso la componente verbale instaura un regime didascalico con l'immagine.

La ripetizione e il riuso, però, avvengono anche da testo a testo. Ad esempio, come si vedrà più da vicino in un *close reading* nel prossimo capitolo, Michele Mari tende a scriversi e riscriversi, a spostare, montare, porzioni di testo e immagini da opera a opera, conservando una chiara tensione all'ampliamento e all'evoluzione non solo dei propri testi ma in qualche modo del proprio sé. In *Leggenda privata* (2017), Mari 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 (*Euridice aveva un cane*, 1993, *Tu, sanguinosa infanzia*, 1997, *Fantasmagonia*, 2012). Il recupero avviene così sul fronte di un archivio, sì, di letture, ma soprattutto di scritture, come dimostra ancora l'ultimo libro di Mari *Le maestose rovine di Sferopoli* (2021), antologia di testi editi e inediti.

Un autore che compie un'analogia operazione di recupero di testi e immagini è Filippo Tuena, la cui opera sarà anch'essa oggetto di studio nel prossimo capitolo. Tuena riprende i suoi testi per aggiungere e ripubblicare, 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». ³³ Ma Tuena inserisce anche le stesse storie in più di un testo: pensiamo alla spedizione di Robert Falcon Scott in Antartide, raccontata in *Ultimo parallelo* (2007) ma poi in *Stranieri alla terra* (2012) e ancora nelle *Galanti* (2019), prima che *Ultimo parallelo* venisse 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 a essere protagonista del romanzo *Michelangelo. La grande ombra* (2001) ritorna, anch'egli, in *Stranieri alla terra* e nelle *Galanti*. L'autore sposta e combina i personaggi, i testi, le immagini del proprio archivio mnestico, attinge alla propria collezione e compone un atlante intertestuale a partire dalle sue stesse opere. ³⁴ Quello che avviene presso questi autori, non solo nelle singole opere ma da un'opera all'altra, è quanto Didi-Huberman ha definito in merito all'atlante warburghiano un meccanismo di spostamento combinatorio:

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. ³⁵

³³ C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 199.

³⁴ Sul concetto di *collezione* nella storia dell'arte, da Warburg a Benjamin fino a Boltanski, cfr. Elio Grazioli, *La collezione come forma d'arte*, Milano, Johan & Levi, 2012.

³⁵ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 423.

Allora, tra l'iconotesto e l'atlante si instaura una legittimità della ricerca attraverso la composizione, e non è certo un caso che l'immagine e le strategie di modifica della combinazione di testo e immagine siano presenti in opere che parlano a loro volta di immagini e d'arte. Ossia, la *metapicture* è anche all'interno del testo, attraverso la descrizione dell'immagine. Anche in tempi più recenti rispetto a *Mnemosyne*, d'altronde, una critica delle immagini si è fatta anche *solo per immagini*, secondo la modalità nettamente warburghiana che vedremo ora in John Berger.

2.3. *Una critica per immagini: John 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». ³⁶ Berger lo dimostra inserendo nel testo molte immagini che *producono significato* attraverso il montaggio dell'una con l'altra.

Il saggio di Berger risponde a diversi criteri che Georges Didi-Huberman ha individuato nell'atlante warburghiano. Anche solo la prima immagine, il quadro di Magritte *La clé des rêves*, è un esempio di iconotesto, essendo composto parallelamente da immagini e parole, e allo stesso tempo di *metapicture*, immagine che ne contiene altre e discute il suo esserlo. La seconda riproduzione presente in *Ways of seeing*, 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* che vediamo

³⁶ John Berger, *Questione di sguardi: sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità* (1972), trad. di Maria Nadotti, Milano, Il Saggiatore, 2015, p. 31.

quotidianamente e che ci portano a porci la domanda: che cos'è un'immagine?

di visione statica e limitata.) Noi non guardiamo mai una cosa soltanto; ciò che guardiamo è, sempre, il rapporto che esiste tra noi e le cose. La nostra visione è costantemente attiva e costantemente mobile. E, costantemente, costringe le cose a girarle attorno, costituendo ciò che ci circonda nella nostra individualità.

Poco dopo aver imparato a vedere, ci accorgiamo che possiamo essere a nostra volta visti. L'occhio altrui si combina con il nostro per rendere pienamente credibile il nostro essere parte del mondo visibile.

Quando diciamo che riusciamo a vedere quella collina là in fondo, non facciamo che affermare che da quella collina è possibile vedere noi. Più radicalmente del dialogo verbale, per sua natura la vista si basa sulla reciprocità. E spesso il dialogo non è che il tentativo di dare voce a tale reciprocità: il tentativo di spiegare come, metaforicamente o letteralmente, «io vedo le cose» e il tentativo di scoprire come «le vedi tu».

Nel senso in cui usiamo la parola in questo libro, tutte le immagini sono un prodotto dell'uomo.



Ogni immagine è una visione ricreata o riprodotta. È un'apparenza, o un insieme di apparenze, isolata dal luogo e dal tempo in cui si è manifestata la prima

Figura 3. *Ways of seeing* nell'edizione italiana de Il Saggiatore

Non solo la *mise en abyme*, ma anche la ripetizione e l'uso del dettaglio sono procedimenti riscontrabili nell'opera di Berger, secondo le stesse modalità adottate da Warburg.³⁷ 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) sulla stessa pagina uno sotto l'altro, rendendo immediatamente visibile la somiglianza tra i soggetti. Poco dopo nelle pagine succes-

³⁷ Rispetto alla ripresa da parte di John Berger, e non solo, delle modalità di costruzione dell'atlante warburghiano, cfr. M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., p. 152 e sgg.

sive, tre volte vengono *ritagliati* e ingranditi, secondo quello che Cometa chiama – l’abbiamo visto – un «effetto-sineddoche». ³⁸ 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. Questo procedimento si ripete successivamente nello stesso saggio quando il volto di Venere viene isolato dall’opera di *Venere e Marte* di Botticelli e riprodotto appena sotto: tra le due immagini interviene una sorta di didascalia/commento di Berger che dice: «La riproduzione isola e scorpora un dettaglio dall’insieme del dipinto. Il dettaglio ne esce trasformato. La figura allegorica diventa un ritratto di fanciulla». ³⁹ Berger dimostra che eliminare il contesto intorno a una figura che voleva rappresentare un’allegoria ne muta il significato, trasformandola in un ritratto di donna e modificandone così la ricezione. Nelle pagine che seguono, un dettaglio viene persino presentato prima dell’opera integrale. La *Processione al calvario* (1564) di Bruegel viene infatti prima presentata in piccoli tasselli scomposti e separati dal testo, quasi fossero brevi didascalie, e solo in un secondo momento il quadro è riprodotto nella sua interezza, quasi si trattasse di un *puzzle*. Ancora, nel quinto saggio, il celebre quadro de *Gli Ambasciatori* (1533) di Hans Holbein il Giovane viene riprodotto prima integralmente, poi nel suo dettaglio, il quale viene nuovamente preceduto da una didascalia: «Torniamo ora ai due ambasciatori, alla loro presenza di uomini». Berger prosegue così: «Significherà leggere il quadro in modo diverso: non in base a quanto il dipinto mostra all’interno della cornice, ma a ciò a cui rimanda fuori da essa». ⁴⁰

Questo meccanismo viene innescato da una rinnovata attenzione all’oralità data dal mezzo televisivo, quando il conduttore indica l’immagine da guardare, con le parole e con i gesti, e orienta lo spettatore nella visione. Non dimentichiamo, infatti,

³⁸ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 85.

³⁹ J. Berger, *Questione di sguardi*, cit., p. 27.

⁴⁰ Ivi, p. 96.

che questi saggi nascono come risultato stampato di un prodotto prima concepito e realizzato per il piccolo schermo, quasi come fosse un *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 assimilarne la forma il più possibile a una scena in movimento. Nell'episodio della serie TV corrispondente è possibile apprezzare l'identico procedimento: 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, mentre nel piccolo schermo questa pausa è data dall'interruzione del piano sequenza. Ugualmente il testo è spezzettato tra le immagini e la fruizione di esso risulta condizionata dalla presenza intermittente delle immagini. L'alternanza tra testo e immagini allora può creare un ritmo visuale analogo a quello verbale. Così Liliane 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.⁴¹

Ma di che tipo di testo si tratta? Generalmente, trattandosi di una forma-saggio, l'operazione retorica più abituale è quella della spiegazione dell'atto della visione. Michael Baxandall, in *Patterns of intention*, suggerisce, infatti, che il linguaggio sia inefficace a spiegare l'opera d'arte e che l'unica cosa che esso può fare è spiegare ciò che lo sguardo vede. Facendo riferimento alla descrizione di un quadro che si trovava nella Casa del Consiglio di

⁴¹ L. Louvel, *Texte/Image: images à lire, textes à voir*, cit., p. 233.

Antiochia elaborata dal retore di lingua greca Libanio, lo storico dell'arte sostiene:

La descrizione non ci permette di riprodurre il quadro. 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.⁴²

Se il linguaggio non è mai capace fino in fondo, allora, quello che si può fare è tentare di eliminarlo e spiegare l'immagine attraverso l'immagine stessa. Ma come può un'immagine spiegarsi? Solo accanto ad altre – è questo che sembra volerci dire Warburg, così come Berger che lo segue –, solo intermezzando i saggi iconotestuali con quelli esclusivamente visuali. Nei quattro saggi che conservano il testo, infatti, 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 e dei temi essenziali che le riguardano (dalla pittura a olio

⁴² Michael Baxandall, *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, trad. di Enrico Castelnuovo, Torino, Einaudi, 2000, pp. 12-13, corsivo mio.

alla riproducibilità tecnica fino alla pubblicità). Un ulteriore elemento che ci interessa rilevare è che in *Ways of seeing* l'intento di recuperare un dispositivo si svolge da una parte nella forma – il montaggio – dall'altra nel contenuto, nella dimostrazione di una certa sopravvivenza delle *Pathosformeln*.⁴³ La *Nachleben* può essere diretta, quando un'immagine fa esplicito riferimento a un'altra più antica, ma anche 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 sembra fare scelte contraddittorie, continuando a servirsi delle parole per esplicitare qualcosa che con la sola immagine non può essere ovvio. Questo procedimento, come si diceva, è tuttavia alternato a capitoli esclusivamente visuali, che hanno il fine di dimostrare una nuova possibilità dell'immagine non più intesa quale illustrazione del testo ma quale testo stesso. Il secondo saggio, per esempio, è

⁴³ Le *Pathosformeln* «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.

composto da sole immagini montate per mostrare come è stato concepito il corpo femminile dal *male gaze*, dall'arte figurativa del Quattrocento alla pubblicità secondonovecentesca. 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».⁴⁴

Inoltre, ciò che rende *Ways of seeing* particolarmente vicino all'atlante warburghiano ma allo stesso tempo innovativo è il fatto che i tre saggi visuali sono saggi sulle immagini ma anche saggi *per* immagini. Non si tratta solo di una fotografia di un atlante che contiene altre immagini, ma è allo stesso tempo composta da tutte immagini che *parlano*, che commentano sé stesse e le altre. 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 motore per una forma non discorsiva dell'interpretazione.⁴⁵ Lo studioso sostiene che

un'opera d'arte può benissimo “commentare” un'altra opera d'arte. Fare arte significa inevitabilmente (e per certi versi ha sempre significato: ricordiamo [...] il fenomeno della ripresa dell'Antico così lucidamente analizzato da Warburg) fare anche un “discorso” sull'arte e sulla sua storia.⁴⁶

⁴⁴ J. Berger, *Questione di sguardi*, cit., p. 7.

⁴⁵ Cfr. Massimo Carboni, *L'occhio e la pagina: tra immagine e parola*, Milano, Jaca Book, 2018, p. 88 e sgg. Carboni dedica una parte del suo lavoro 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.

⁴⁶ *Ivi*, p. 123.

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».⁴⁷ L'esegesi senza le parole, dunque, si fa efficacemente attraverso il montaggio. 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, al modo di vedere, al regime scopico *ante litteram*, e perché conserva un intento critico, di una critica tramite le immagini.⁴⁸ Invece, un elemento presente in Warburg ma non in Berger, peraltro resistente negli iconotesti contemporanei, è la presenza di presupposti celatamente autobiografici. Georges Didi-Huberman dice, infatti:

Mnemosyne reca così tutte le tracce del linguaggio privato e della ricerca autobiografica. È una sorta di *autoritratto 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.⁴⁹

⁴⁷ Ivi, p. 143.

⁴⁸ Il regime scopico è un interscambio che tiene conto «di almeno tre attori: le *immagini*, intese sia come prodotto di una prassi figurativa consapevole sia come espressione di processi inconsci e immateriali, i *supporti* che rendono “visibili” queste immagini e che presiedono alla loro creazione (i media, le tecnologie della visione, ma anche gli apparati e gli ambienti nel senso più ampio del termine) e, infine, lo *sguardo* (*gaze*) che si posa sulle immagini e sui corpi che rendono possibile la presentificazione e la creazione delle immagini o che si offrono agli sguardi» (M. Cometa, *Archeologie del dispositivo*, cit., pp. 17-18). Il primo a parlare di regime scopico è stato Martin Jay in Id., *Scopic Regimes of Modernity*, in Hal Foster (ed.), *Vision and visibility*, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 3-23.

⁴⁹ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., pp. 424-425, corsivi miei.

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 Benjamin stesso usando una parola molto importante nella sua teoria dialettica, «immagini» (*Bilder*) ripescate dalla memoria.⁵⁰

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»,⁵¹ procedimento messo in rilievo e sistematizzato anche da Cometa, che accomuna le opere di Warburg, Freud e Benjamin proprio a partire dalle loro esperienze autobiografiche. Infatti, la propria vita, come si vedrà, è stata raccontata da certi autori molto spesso attraverso il recupero e il montaggio di materiale iconotestuale, perché diventa in qualche modo storia del proprio sguardo, delle proprie visioni.

Ora però vedremo come questi montaggi siano condizionati dalla presenza di un testo, ossia ci interrogheremo su cosa succeda quando uno scrittore si trova di fronte all'immagine ed è a partire da essa che scrive.

⁵⁰ R. Ceserani, *L'occhio della Medusa*, cit., p. 197.

⁵¹ Ivi, pp. 199-200.

2.4. Ekphrasis-didascalia e contro-descrizione, da Talbot a Tabucchi

Il primo libro in cui testo e fotografie sono riprodotte insieme è *The Pencil of Nature* di William Henry Fox Talbot, una raccolta di immagini calotipiche, o appunto, talbotipiche,⁵² corredate di testi esplicativi, e risale al biennio 1844-46. Il primo libro fotografico nasce, quindi, poco dopo la nascita della fotografia stessa.⁵³ Dopo un'introduzione che potremmo chiamare metodologica, Talbot espone ventiquattro immagini che mostrano ciò che la fotografia può immortalare, dal paesaggio alla scultura, all'architettura, dalle chiese alla natura morta alle litografie, dai libri ai manoscritti. La composizione è una classica forma-emblema: la foto è seguita, nella stessa pagina, da una didascalia. Essa descrive il soggetto dell'immagine e le tecniche con cui la fotografia è stata realizzata. La descrizione che Talbot compie, tuttavia, è sempre in parte una meta-descrizione, un'*ekphrasis* che ci porta fuori dall'immagine: mostrandocela, egli indica cosa è possibile vedere nell'immagine. 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».⁵⁴ Vicino alla critica d'arte, o, per dirla con Didi-Huberman, «*forma nuova di letteratura artistica*», «primo "museo immaginario" di opere d'arte fotografate»⁵⁵

⁵² La calotipia o talbotipia è un procedimento fotografico, messo a punto da Talbot da cui prende il nome, per lo sviluppo di immagini riproducibili con la tecnica del negativo/positivo. Brevettata nel 1841, a differenza del metodo di Daguerre la calotipia permette di produrre copie di un'immagine utilizzando il negativo, dunque di rendere riproducibile l'opera, fino ad allora considerata unica con il dagherrotipo.

⁵³ Carrara inserisce quest'opera tra i prodromi del fototesto, cfr. G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 92 e sgg.

⁵⁴ Ivi, p. 94.

⁵⁵ G. Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*, Paris,

(prima del vero *Musée imaginaire* di André Malraux), *The Pencil of Nature* si distingue per essere uno dei primi prodotti editoriali che unisce immagine e parola e che allo stesso tempo fotografa l'arte, innescando un meccanismo che riconosce il «valore critico della fotografia». ⁵⁶ Inoltre, come è già stato notato, è il primo libro che teorizza un'estetica dell'immagine fotografica attraverso le stesse fotografie, come farà, più di un secolo dopo, Barthes nella *Camera chiara*, o in un modo ancora diverso, più warburghiano, Berger in *Ways of seeing*, come abbiamo visto. A mo' di esempio guardiamo la descrizione del *Plate XI. Copy of a lithographic print*:

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. [...] 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.⁵⁷

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

Hazan-Musée du Louvre, 2013, pp. 23, 22.

⁵⁶ Umberto Eco, *Fotografare l'arte*, in D. Mormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, cit., pp. 104-112: 104. Concentrando la sua disquisizione su Ugo Mulas fotografo delle sculture di Pietro Consagra, Eco definisce proprio il ruolo critico del fotografo d'arte, inteso come «fotografo che fotografa opere d'arte altrui» (ivi, p. 105).

⁵⁷ William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, edited by Colin Harding, Chicago, KWS Publishers, in association with National Media Museum, 2011, s.p.

fotografia. *The Pencil of Nature* si rivela fondamentale per il nostro studio, inoltre, perché risulta contenere i primi esempi di *ekphrasis* realizzata in presenza della foto. Potrebbe dunque essere assimilato non tanto alla forma-emblema per la triade titolo-immagine-didascalia, ma alla forma-illustrazione, sempre teorizzata da Cometa, la quale «riconduce il testo alla sua immagine originaria, facendo dell'eventuale *ekphrasis*, disponibile sul piano verbale, il necessario programma dell'immagine».⁵⁸

Si noterà, tuttavia, 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 di un testo»⁵⁹ e quella che potremmo chiamare una *illustrazione verbale*. Prendiamo a esempio il volume collettaneo *Nell'occhio di chi guarda* (2014), che raccoglie interventi di scrittori e registi chiamati a scrivere *di fronte all'immagine*, come recita il sottotitolo. Il testo si compone di ventitré testi di poeti, narratori, saggisti, registi. La maggior parte delle immagini riprodotte sono opere d'arte, da Giotto a de Kooning, ma anche alcuni fotogrammi e fotografie di statue, o nature morte. In alcuni casi l'immagine diventa solo punto di partenza per un racconto che, pure, non la menziona nemmeno; in altri, la descrizione dell'immagine conserva un afflato ermeneutico; in un paio di casi, invece, l'immagine non c'è. Ciascuno degli autori è chiamato a *rispondere all'immagine*, la quale, se in alcuni casi si fonde agilmente con il testo, in altri crea un imponente cortocircuito.

Guardando alla sezione intitolata *Sguardi, dettagli*, se in *La credenza di Leonardo* Roberto Andò descrive una fotografia di Ferdinando Scianna raffigurante una natura morta nella casa di Leonardo Sciascia, in *Salvare Caino* Maria Grazia Calandrone descrive tutti gli oggetti presenti nel quadro *Sink and Mirror* (1967) di Antonio López García, per poi muovere verso il racconto di una storia di coppia:

⁵⁸ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 94.

⁵⁹ *Ibidem*.

Da queste spie leggere siamo portati a immaginare che dietro il muro sia stato consumato un abbandono e ora qualcuno sia involontariamente solo. Le cose ne risentono. Lo vedi come, solo a immaginarlo, il quadro cambi aspetto, si inazzurri di una patina dura di ghiaccio. [...] Come la domesticità radiosa di poco prima si tramuti in un sentimento di oggetti abbandonati. Come si senta grondare un silenzio finale dalle commessure, dagli stucchi – e risalti lo sporco sulla parete come il vapore di un sangue interiore. Lo vedi come l'occhio fa improvvisamente pressione sulla trasandatezza degli angoli.

Da quanto tempo quella lametta non viene spostata dalla mano umana?

Supponiamo una separazione. Forse il cuore di lei ora è sbeccato, tagliente e pericoloso come la sua metà di mensola.⁶⁰

Gli oggetti diventano così indizi, «spie leggere» per attivare procedimenti sinestetici più o meno coscienti che approdano al racconto della coppia che nel quadro condivide la mensola.

Nella raccolta, però, non ci sono solo quadri o fotografie, ma anche *frames* di immagini in movimento: Mauro Covacich, per esempio, in *L'umiliazione delle stelle*, inserisce in mezzo al testo un'immagine che è a sua volta il fotogramma della ripresa video di una performance di cui lui stesso è stato protagonista. Il racconto si iscrive così in un meccanismo che allude alla creazione di un'opera d'arte totale, alla base della quale vi è una progressiva espansione ipermediale, pure se il libro resta il formato privilegiato.

Al contrario, ci sono testi in cui l'immagine non è niente affatto presente: nel racconto *Un'incisione della Spagnoletta* di Gabriele Frasca, un estratto dal romanzo *Dai cancelli d'acciaio* (2011) del medesimo autore, la mancanza di riproduzione potrebbe essere giustificata dalla volontà di rispettare la natura del testo origina-

⁶⁰ Clotilde Bertoni, Massimo Fusillo, Gianluigi Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda: scrittori e registi di fronte all'immagine*, Roma, Donzelli, 2014, p. 46.

le che ne era privo; invece, nel testo di Enzo Moscato intitolato *Ḥwàì Taiblek Wàise*, che ha come sottotitolo *Foto/Quadro/Immagine/Sequenza?*, nessuna immagine appare per rispondere a questa domanda, forse per intensificare il ruolo della protagonista del racconto per frammenti, cantatrice cieca.

In altri racconti, invece, le immagini materialmente riprodotte o almeno evocate sono più d'una. Ad esempio, in *Mundonarco* Filippo D'Angelo parte dal racconto della visita alla mostra parigina dedicata alla città precolombiana *Teotihuacán* situata non lontano da Città del Messico (di cui è riprodotta una maschera del III-VII d. C.)⁶¹ per poi approdare al sito web che dà il titolo allo scritto, *Mundonarco*, appunto, nel quale è possibile visionare una serie di video di narcotrafficienti messicani, «sovrapponendo fantasmi e reminiscenze in un fragile palinsesto interiore».⁶² In questo caso, quindi, avviene una comparazione intermediale tra una immagine materialmente presente, la maschera precolombiana, e diverse immagini evocate, ovvero descritte: i video delle uccisioni da parte dei narcotrafficienti.

Nel racconto *Appaiono felici* di Helena Janeczek, alla base del suo romanzo già analizzato *La ragazza con la Leica*, è invece lo stesso oggetto, ossia due miliziani della guerra civile spagnola, a essere immortalato dai due fotografi Robert Capa e Gerda Taro nel 1936. In questo caso, quindi, si tratta di due riproduzioni vere e proprie, non solo di evocazioni. Tale affiancamento di più immagini avviene, ancora, nel saggio intitolato *La mano che scrive*, in cui Domenico Starnone mette a confronto tre immagini, 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

⁶¹ Ivi, p. 63.

⁶² Ivi, p. 62.

autoritrae mentre abbozza qualcosa. In tutt'e tre i casi si tratta di dettagli che rimandano a figure intere.⁶³

Alla descrizione delle opere da parte, che invece nel libretto sono riprodotte per intero e non nel dettaglio, segue la descrizione della percezione dello spettatore, delle sensazioni che da esse riceve, infine una vera e propria interpretazione iconologica della *mano che scrive*. Starnone vede elementi in comune del *gesto* dall'antichità egizia al Seicento spagnolo, fino al Novecento, momento in cui, invece, avviene un cambio di paradigma:

Le cose cambiano parecchio con la mano di Kentridge. 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.⁶⁴

Se l'artista sudafricano mette in luce il processo anziché l'opera, allo stesso tempo il suo descrittore Starnone rende protagonista l'azione dell'artista piuttosto che il contenuto del prodotto finito, procedendo con quella che Cometa chiama «dinamizzazione [ecfrastica] del processo compositivo».⁶⁵ Inoltre, l'accostamento di tre immagini, distanti cronologicamente ma rappresentanti lo stesso soggetto, può essere assimilato a una forma ridotta di atlante, a dimostrazione di una sopravvivenza del *gesto*, da intendersi qui anche in senso letterale.

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 ripro-

⁶³ Ivi, p. 114.

⁶⁴ Ivi, p. 116.

⁶⁵ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 100 e sgg.

duzione 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 accanto il supporto visivo, in cui riconoscere e trasporre direttamente 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*». ⁶⁶ È però la nota a mettere in rilievo la distinzione già menzionata tra l'attività mnestica in assenza dell'immagine e quella percettiva dell'*ekphrasis in praesentia*:

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 riconsiderato; grigio è il cielo, e l'orlo della foresta, invece, è un ocra precipitante nel nero. ⁶⁷

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*, ⁶⁸ facendo se-

⁶⁶ C. Bertoni, M. Fusillo, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda*, cit., p. 90.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Heffernan distingue tra «il pittorialismo e l'iconicità. [...] 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

guire una *ekphrasis* metadiscorsiva in cui non solo rinvia a un supporto mediale altro, lo schermo, ma invita inoltre l'osservatore a *verbalizzare* la visione:

Questo schermo irradiante, incorniciato dal buio forestale, dalle fronde sveltanti 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.*⁶⁹

Muovendo – dinamizzando – dall'*ekphrasis* al racconto del ratto («*Bisognerebbe verbalizzare infine l'episodio*, quello storico-giornalistico, l'*affaire Proserpina*»⁷⁰), Inglese *indica* esattamente in che punto il lettore debba guardare: «*Ma è sulla verticale sinistra, che tutto si gioca*». ⁷¹ È con questa strategia, dunque, che potremmo identificare il concetto di *ekphrasis-didascalia*, o *ekphrasis indicale*, una descrizione che prevede la presenza dell'immagine, almeno nella sua riproduzione fotografica. Essa diventa dunque «pura *deissi*, parola endeictica». ⁷² Tale tipo di descrizione inverte lo statuto

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 imita le forme delle immagini per rappresentare oggetti naturali» (James A.W. Heffernan, *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, pp. 3-4).

⁶⁹ C. Bertoni, M. Fusillo, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda*, cit., p. 92. I corsivi sono miei, eccezion fatta per «blue now!».

⁷⁰ Ivi, p. 95.

⁷¹ Ivi, p. 96.

⁷² M. Carboni, *L'occhio e la pagina*, cit., p. 87. Sul ruolo della *deissi* nell'*ekphrasis* e nella critica d'arte cfr. anche Pier Vincenzo Mengaldo, *Tra due linguaggi: arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 28-29.

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 una illustrazione verbale.

D'altra parte, 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.⁷³

Donati parla, in merito alle operazioni compiute in questo libro, di «*ekphrasis* anomale», in quanto

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.⁷⁴

Le descrizioni diventano così meta-descrizioni (si veda, infatti, la funzione metapoetica dell'*ekphrasis*, fondamentale soprattutto nel romanzo novecentesco),⁷⁵ in quanto esse non descrivono

⁷³ Riccardo Donati, *Nell'occhio di chi guarda. Testo, contesto, pretesto in sette poeti contemporanei*, in T. Spignoli, *Verba picta*, cit., pp. 315-332: 328.

⁷⁴ Ivi, p. 319. Cfr. anche R. Donati, *La musica muta delle immagini*, cit., pp. 23-49.

⁷⁵ Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 152 e sgg.

solo l'immagine ma anche l'atto della visione (*showing seeing*, diceva Mitchell).⁷⁶

Uno dei racconti della raccolta più utili per comprendere le relazioni tra *ekphrasis* e mostrazione dell'immagine è il racconto del regista Federico Tiezzi intitolato *Des images*. Anche questo, come il racconto di Starnone, contiene tre particolari di tre immagini: il *Trionfo della morte* (seconda metà XIII sec.-inizio XIV sec. ca.) attribuito a Bartolo di Fredi, la *Maestà* del Duomo di Siena (1308-11) di Duccio di Buoninsegna, un fotogramma del film di Carl Theodor Dreyer *La passione di Giovanna d'Arco* (1928) che raffigura un primo piano di Renée Falconetti verosimilmente sul rogo. Il racconto si concentra su queste tre immagini molto diverse tra loro e distanti temporalmente, cui l'autore attribuisce tre momenti della sua vita connotati dall'esperienza dell'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»⁷⁷ 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 macilentanti 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.

⁷⁶ W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn*, cit., pp. 41-65. Il titolo originale dell'articolo è, infatti, *Showing seeing*, tradotto dal curatore Michele Cometa con *Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale*.

⁷⁷ C. Bertoni, M. Fusillo, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda*, cit., p. 30.

[...] 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 indiana 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».⁷⁸

Se la descrizione della capigliatura del cavaliere viene assimilata a una pettinatura che avrebbe potuto fare Mendini, lo scarto tra passato e presente provoca un chiaro effetto di straniamento. Tiezzi compie qui una digressione tipica 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».⁷⁹ Nella descrizione del cavallo e del cavaliere del *Trionfo della morte*, Tiezzi compie quindi una «integrazione associativa»⁸⁰ con altre immagini, che sono e restano nella sua memoria visiva e a cui possono accedere solo coloro che condividono lo stesso bagaglio mnemonico: dalla rivista «Modo» a

quei cartoni animati quando il gatto Silvestro ficca, per qualche suo motivo, sempre strano, le unghie in una presa di corrente e questa [l'elettricità] stira il suo corpo fino a segmentarlo tutto in peli che si rizzano, zampe che si tendono, smorfie di muso gatte-

⁷⁸ Ivi, pp. 21-22.

⁷⁹ Ivi, p. 22.

⁸⁰ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 131 e sgg.

sco, e gattesche anche loro, spaventevoli e buffe, mentre gli occhi fuoriescono dalle orbite.⁸¹

L'ekphrasis assume così 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. 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. La necessità di integrazione deriva dall'impossibilità di vedere, che stimola l'immaginazione. Quando invece l'immagine è presente, *l'ekphrasis*, che dovrebbe provocare nel lettore un furore immaginativo, si trova accanto all'oggetto della descrizione: qui l'immaginazione è abortita e altre strategie intervengono a sopperire alla sua mancanza.

Procedendo con il racconto di Tiezzi, un'altra sezione del testo è associata a un'altra immagine, la *Maestà* del Buoninsegna, e 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 intrinsecamente 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».⁸² Perseguitato sin dalla nascita dall'idea di diventare cieco, Tiezzi racconta di una tradizionale processione a Lucignano e nella descrizione dà grande rilievo all'alternanza tra luce e buio, con una forte preponderan-

⁸¹ C. Bertoni, M. Fusillo, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda*, cit., p. 22.

⁸² Ivi, p. 19.

za 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.⁸³

Nella comparazione dei roghi, del fuoco nella processione e nella passione, Tiezzi procede a un *explicit* ecfrastrico delle immagini in movimento, pur includendo 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 piangeva l'abbandono della vita di Giovanna, io mi identificavo con l'eroe e mi beavo del pianto di mia madre sulla mia morte.⁸⁴

Quella che abbiamo appena letto è non tanto la descrizione di un'opera quanto la descrizione della sua visione, la quale, tuttavia,

⁸³ Ivi, p. 30, corsivi miei.

⁸⁴ Ivi, p. 34.

si mescola al ricordo, a un *a posteriori* che fa identificare il personaggio descrivente con il personaggio descritto, in un procedimento meta-ecfrastico. 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. Nel racconto di Tiezzi l'obiettivo dell'autore è leggere comparativamente le tre opere succitate, tra cui, come abbiamo visto, 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. Del *Trionfo della morte* conservato presso il Palazzo Abatellis a Palermo (1446 ca.), invece, si racconta nel breve *Il trionfo di Francuzzu* di Vincenzo Pirrotta, in cui il protagonista, alla ricerca di un pallone scomparso, capita per caso nel palazzo che accoglie il *Trionfo* e rimane talmente affascinato dalla bellezza del quadro 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»;⁸⁵ o a tal punto da associare le successive visioni reali a quella del trionfo: «Francuzzu, però, 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». ⁸⁶ *L'ekphrasis*, secondo la tassonomia di Cometa, viene dunque nuovamente dinamizzata⁸⁷ poiché il lettore guarda all'interno dell'opera, può vedere direttamente il quadro e immaginare – *intravedere* – il narratore all'interno del dipinto come diventasse doppiamente personaggio, della storia del testo e della storia dell'immagine.

Come abbiamo visto finora, dunque, sono varie le possibilità dell'*ekphrasis*: mentre alcuni scrittori procedono nella direzione di

⁸⁵ Ivi, p. 165, corsivo mio.

⁸⁶ Ivi, p. 169.

⁸⁷ Cfr. M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 90 e sgg.

una critica d'arte *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, alcuni autori procedono a una *excusatio*: lo spettatore si dichiara incapace di utilizzare gli strumenti della critica d'arte, o ancora più semplicemente della parola, per descrivere la sua visione. 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)». ⁸⁸ Altri autori si concentrano sulla condizione del frammento, il cui uso implicitamente alluderebbe alla rappresentazione parziale, appunto, frammentata dell'opera. Così Emanuele Trevi, in merito a 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. ⁸⁹

L'autore mette sullo stesso piano testo e immagine, a tal punto che il dettaglio di un quadro diventa la citazione di un testo, il frammento di un discorso. 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»); dall'altro lato, il dettaglio è ciò che attiva la distinzione tra fantasia e immaginazione: se la fantasia è la

⁸⁸ C. Bertoni, M. Fusillo, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda*, cit., p. 77.

⁸⁹ Ivi, p. 127.

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». ⁹⁰ Il dettaglio serve a ricevere 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 loro ci fosse uno specchio. Al contrario, iniziano a coincidere con quello che un singolo individuo è capace di vederne, di capirne». ⁹¹ È il loro essere dettagli – come sostiene Arasse – che li rende oggetti deputati alla rappresentazione della conoscenza: «La loro incompletezza», conclude Trevi, «è l'indizio decisivo di una conoscenza reale, e di una vera presenza». ⁹²

Tornando agli autori che sfruttano l'immagine per poi cedere a un racconto di quest'ultima, si veda anche il racconto *Untitled* del duo teatrale ricci/forte. Se tra le pagine viene riportata la riproduzione del *Trittico del Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch, nel testo si allude all'opera attraverso il racconto di un analogo ma 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

⁹⁰ Ivi, p. 128.

⁹¹ Ivi, p. 129.

⁹² *Ibidem*.

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 chiove 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*.⁹³

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 il 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 del dipinto fiammingo da parte di ricci/forte, bensì a un atto successivo, quello in cui il duo ha creato un testo descrittivo ed enumerativo a partire dalla visione di un'immagine, un testo che a essa allude ma a che allo stesso tempo da essa si discosta.

Fa un'operazione simile in *Fuori dalla festa* la romanziera Alessandra Sarchi. L'autrice scrive a partire da un'immagine già di per sé molto interessante per il nostro discorso, poiché risponde all'aggettivo *metafigurativo* di cui abbiamo tentato di dare una definizione precedentemente: si tratta di una fotografia scattata da Giuseppe Zironi che rappresenta una folla di turisti di fronte al dipinto *Le nozze di Cana* (1563) di Paolo Veronese esposto al Louvre. Sarchi dà voce a diversi personaggi che guardano il quadro, ai diversi turisti che si trovano di fronte alla monumentale ope-

⁹³ Ivi, p. 173.

ra d'arte e la commentano mentre pensano alla loro vita, come in una sorta di *eavesdropping* frammentato. Una delle voci sembra proprio essere quella del fotografo Zironi, data la dichiarata vicinanza tra la fotografia e la descrizione:

Noi turisti. Ci frughiamo: uno sbadiglio, il principio di una lacrima, una certa sciarpa, un paio di scarpe che vorremmo uguali, lingue che non conosciamo o da cui ricaviamo informazioni che non ci riguardano, o solo rumore. Tutto è distrazione. Qualcuno sprofonda nel quadro, per qualche secondo, poi riemerge risucchiato dal presente o respinto da quegli uomini e da quelle donne di un altro tempo. Nessuno degli sguardi sulla tela s'incrocia con il nostro, nessuno ci tende la mano. [...]

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.⁹⁴

Un'altra narratrice della scena, mentre guarda l'opera, si interroga sul suo lavoro da insegnante di storia dell'arte: «Ora saprei rispondere alla domanda della studentessa che l'anno scorso, mentre illustravo il paragrafo su Veronese, mi ha chiesto perché stessero tutti con la testa per aria da quella parte del banchetto. Nella riproduzione del manuale si perdono una quantità di dettagli, mentre qui le rose sono la prima cosa che ho notato».⁹⁵ I sei racconti si svolgono, insomma, fuori dal quadro (*e fuori dalla festa*) e sono sostanzialmente *ekphraseis* ripetute e variate dello stesso quadro, che subiscono interferenze, integrazioni e dinamiz-

⁹⁴ Ivi, p. 176.

⁹⁵ Ivi, p. 177.

zazioni di varia sorta. E ancora, attraverso la fotografia, l'ultimo racconto della raccolta presenta il problema della riproducibilità dell'opera d'arte, di fatto, nascondendola: nella foto, infatti, le teste dei turisti di fronte al quadro di Veronese si confondono con le figure dei partecipanti alle nozze. Non vi è scissione, sembrerebbe, tra il quadro e il suo luogo di esposizione, eppure nella foto la mancanza di tale scarto è percepita come una crisi. La sovrapposizione dei piani comporta la degradazione dell'opera d'arte, la quale non avviene solo per noi che vediamo la fotografia riprodotta, sfocata, ma anche per coloro che si ritrovano a dover condividere con altre centinaia di persone quella visione – pur sempre museale quindi con valore culturale –, una visione per frammenti e intermittente.

L'ultima immagine che appare nel volume spiega – ancora una volta, senza le parole – quanto sostiene Stefano Chiodi nella postfazione: «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».⁹⁶ Il montaggio e il frammento come strategie, lo straniamento come effetto dello stile, entrano in effetti di diritto tra gli elementi più caratteristici delle opere 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 manifesta la problematica dell'era postfotografica in cui siamo entrati oggi⁹⁷ e in secondo luogo perché si tratta di una *mise en abyme*, di una *metapicture*: il quadro di Veronese dentro la foto di Zironi. Le immagini di questo libro, alcune più di altre,

⁹⁶ Ivi, p. 188.

⁹⁷ Con il termine «postfotografia» si intende generalmente quell'insieme di processi fotografici che nel passaggio dall'era analogica all'era digitale avrebbero decretato un nuovo statuto della riproducibilità tecnica, e di conseguenza anche della fotografia, ormai confluita nel più vasto territorio dell'immagine. Cfr. Joan Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, trad. di Sergio Giusti, Torino, Einaudi, 2018.

costituiscono «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 al lavoro». ⁹⁸ È Chiodi a chiamare in causa lo stesso Warburg, insieme al sintomo freudiano e alla costellazione benjaminiana, 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. ⁹⁹

L'enigma di questa esposizione viene però risolto grazie alla forma dell'*ekphrasis*-didascalia, attraverso la quale il narratore-descrittore si orienta tra le figurine e allo stesso tempo guida il lettore. Si trasforma in una sorta di *dicitore* manierista collocandosi sia dentro sia fuori dal testo (e dal quadro). Il ruolo dello *Sprecher* a teatro, che si trovava dentro e fuori l'azione, che condivideva lo spazio della scena e allo stesso tempo dialogava con gli spettatori, corrisponde all'*admonitor* nell'arte figurativa, il quale aveva spesso un ruolo marginale nelle storie dipinte, come ai margini era la sua posizione anche all'interno del quadro. ¹⁰⁰ Lo scopo era, in-

⁹⁸ C. Bertoni, M. Fusillo, G. Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda*, cit., p. 194.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ 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* (1551-56) di

somma, quello di squarciare la tela e rivelare allo spettatore che ciò che vi era rappresentato era 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.¹⁰¹

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 ecfrastico dalla deissi. Così il narratore è uno *Sprecher* fuori dal quadro ma dentro al testo, indica su cosa concentrare il proprio sguardo attraverso le parole, come i cartelli-didascalia che a teatro talvolta interrompono l'eventuale immedesimazione in atto da parte dello spettatore: «questo “ecco” ripetuto rammenta il personaggio che, in particolare nei quadri manieristi, si rivolge allo spettatore indicandogli la rappresentazione di cui egli stesso fa parte, denunciandone così il carattere finzionale, teatrale».¹⁰²

Tintoretto, dove «lo *Sprecher* è l'uomo nell'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* (1955), trad. di Paola Montagner, Padova, Marsilio, 1968, p. 166). Più che guardare fuori verso lo spettatore, mi sembra di poter dire che il personaggio richiama l'attenzione di quest'ultimo con la sua mano sinistra, aperta verso l'esterno. 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.

¹⁰¹ 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.

¹⁰² M. Carboni, *L'occhio e la pagina*, cit., p. 87. Rispetto al rapporto tra

L'*ekphrasis*-didascalia diventa, dunque, un commento di una presentazione e, per proprietà transitiva, esposizione di un'esposizione, ovvero *doppia esposizione*. Tamar Yacobi ha parlato proprio di una «doppia esposizione ecfrastica», che «riproduce un'opera d'arte due volte: una riproduzione visuale è pubblicata fianco a fianco con la sua rappresentazione verbale». ¹⁰³ Come nota Louvel che lo cita, l'allusione di Yacobi a Benjamin è evidente, tanto quanto il prestito al lessico fotografico:

Traspare l'allusione a Walter Benjamin. Il vocabolario prende in prestito la definizione alla fotografia: Yacobi vede la «doppia esposizione» ecfrastica come una doppia visione che provoca un effetto di sovraimpressione, spesso compiuto inavvertitamente dal fotografo. Nella doppia esposizione/rivelazione ecfrastica 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. ¹⁰⁴

ekphrasis e testo drammaturgico, cfr. Silvia De Min, *Ekphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

¹⁰³ 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.

¹⁰⁴ L. Louvel, *Le tiers pictural*, cit., p. 251.

Come possiamo vedere anche dalla proposta della critica francese, la doppia esposizione riguarda non solo il testo ma anche l'iconotesto, e anzi la novità di questa definizione risiede proprio nella presenza dell'immagine, che rende il lettore/spettatore confuso tra letteratura e visione, tra la prima e la seconda esposizione, esattamente come è confuso dalla visione di due fotografie esposte l'una sull'altra.

Abbiamo visto, infatti, che, quando l'immagine c'è non sempre il testo la descrive, anzi, talvolta entra in conflitto con essa. In certi casi l'opera d'arte *innesca* la narrazione o la digressione e rende i testi sempre più frutto di un *mélange* tra letteratura e critica.

Facciamo l'esempio di *Racconti con figure* (2011) di Antonio Tabucchi, 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, come dimostra anche l'incipit della premessa: «Spesso la pittura ha mosso la mia penna».¹⁰⁵ Nelle tre parti in cui è diviso il volume, l'immagine è collocata prima di ogni testo ed è accompagnata da una didascalia che ne dà le informazioni essenziali. Le immagini sembrano quasi essere tutte copertine dei brevi testi, a sancire una biblioteca ideale, un'antologia di scritti anche molto distanti tra loro, cronologicamente e stilisticamente. Già Epifanio Ajello ha individuato in altre opere di Tabucchi, ovvero nella copertina di *Si sta facendo sempre più tardi* (2001) che riappare nella *Autobiografie altrui* (2003), una relazione *palinsestuale* o ancora meglio, *pretestuale*: l'immagine presente in un'opera serve da pretesto per parlarne in un'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»:¹⁰⁶

¹⁰⁵ Antonio Tabucchi, *Racconti con figure*, a cura di Thea Rimini, Palermo, Sellerio, 2011, p. 9.

¹⁰⁶ E. Ajello, *Il racconto delle immagini*, cit., pp. 207-211: 209. Cfr. R. Ceserani, *L'occhio della Medusa*, cit., p. 260 e sgg.; Bruno Ferraro, *Antonio Tabucchi e*

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.¹⁰⁷

L'immagine è il soggetto stesso della narrazione, l'elemento intorno al quale la trama si sviluppa, «complice produttrice di *fabula*». ¹⁰⁸ È il motore che dà avvio alla narrazione, come lo stesso Tabucchi precisa nella prefazione: l'immagine non è più sullo sfondo, non funge da illustrazione. Infatti, 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 in associazione alle immagini solo in occasione della raccolta. 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 e di saluti. Anche in *Lontano* l'opera di Piero Pizzi Cannella che dà il titolo al racconto induce alla narrazione: la cancellata dipinta dietro la quale vi 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». ¹⁰⁹

il fascino della pittura; Lorenzo Greco, *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. 829-848; 849-861; Nives Trentini, «*Il visibile senza cornice è sempre un'altra cosa*». *La fotografia nelle storie di Tabucchi*, in A. Dolfi (a cura di), *Letteratura & fotografia 2*, cit., pp. 201-238; Michela Meschini, *Antonio Tabucchi and the visual arts. Images, Visions, and Insights*, Berlin, Peter Lang, 2018.

¹⁰⁷ E. Ajello, *Il racconto delle immagini*, cit., p. 210.

¹⁰⁸ Ivi, p. 209.

¹⁰⁹ A. Tabucchi, *Racconti con figure*, cit., p. 49.

Il cancello risulta uno dei dispositivi di interruzione della visione che permette l'*intravisione*. Anche in *Fermo così, non si svegli*, peraltro, il cancello è protagonista, sia dell'immagine sia del testo. Accanto alla fotografia *Senza titolo* di Münir Gölè di un cancello bianco, aperto, che dà su un promontorio in mezzo al mare, Tabucchi dice:

i sogni, anche i più sconnessi, hanno comunque una storia, e il mio 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 [...].¹¹⁰

Questo brano si colloca in una posizione intermedia tra i testi più indipendenti dall'immagine e quelli che invece vi sono fortemente legati, tramite *ekphraseis* didascaliche e integrazioni di tipo critico. In *Una finestra sull'ignoto* 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 camp-

¹¹⁰ Ivi, pp. 109-110.

gna, un'umile natura morta che 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?¹¹¹

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 senza rinviare a essa direttamente. È un'operazione che ritorna, per esempio, con il *Ritratto di Pereira* (1996) di Giancarlo Vitali, grazie al quale il dottore ritratto, *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, notoriamente figura tutelare di Tabucchi. Anche le indicazioni deittiche, poi, sono presenti anche in questi racconti: «Guardando queste pitture di Tullio Pericoli», «questi paesaggi ci appartengono»,¹¹² 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:

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*. [...] Tal-

¹¹¹ Ivi, pp. 63-64.

¹¹² Ivi, p. 267, corsivi miei.

volta 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.¹¹³

Come in uno specchio, per esempio, risponde al medesimo meccanismo, con un elemento innovativo dato dall'accostamento di due immagini di autori diversi, Camilla e Valerio Adami, ossia *Primate* (2001) e *Un amore* (1990). Seppure applicato solo a due immagini, sembra verificarsi, anche tramite l'integrazione verbale, un parziale procedimento di montaggio a fini ermeneutici. Le immagini vengono guardate insieme e sempre 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. O dice due cose diverse che però è la stessa.¹¹⁴

È dal montaggio delle due opere che si genera l'interpretazione di ciascuna di esse. 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 il procedimento ermeneutico, che non solo ci avvicina allo scritto d'arte ma ci mostra che la distinzione tra *ekphraseis* didascaliche ed *ekphraseis* narrative è molto meno sistemica e più precaria di quanto ci si aspetterebbe, tanto da trovare in un testo di primo acchito narrativo molte descrizioni che dunque sanciscono, come abbiamo visto, la fine del patto di finzione con il lettore.

¹¹³ Thea Rimini, *Affreschi di parole. Su "Racconti con figure" di Antonio Tabucchi*, "Il ponte", LXVII, n. 6, giugno 2011, pp. 103-108: 103.

¹¹⁴ A. Tabucchi, *Racconti con figure*, cit., p. 220.

Un terzo passaggio avviene quando l'immagine viene ignorata, in quanto non è dicibile: non vi si allude, non viene descritta, neppure menzionata, ma è presente nel commento, nel substrato del testo. Jean-Luc Nancy ha definito una *ekphrasis* afasica, o *ekphansis*, la descrizione che ha l'obiettivo non di descrivere ma di suggerire, di definire in forma figurativa il concettuale:

Ha detto una “*ekphrasis* afasica”? Non si tratterebbe di un’*ekphan-sis*? Questo termine meno conosciuto appare per la prima volta in Plotino per designare l'apparizione delle piante, l'emergere 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 attraverso una immagine un concetto, una nozione, un pensiero. Dopodiché, come è naturale, si potrebbe compiere l’*ekphrasis* di questa *ekphansis*.

Qui ci limiteremo a chiedere a chi di diritto – un pittore, François Martin – un’*ekphansis* di questa coda.¹¹⁵

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, dell'opposto dell’*ekphrasis*, cioè di una spiegazione visuale di ciò che le parole non possono dire. Tant'è che anche Nancy si fa *aiutare* da un disegnatore, il quale disegnerà un’*ekphansis*, ossia illustrerà il testo appena letto. Egli, insomma, illustra la descrizione di un'opera figurativa attraverso un'altra figurazione: lì risiede la distanza tra il linguaggio verbale e quello visivo, distanza che raggiunge l'acme quando, per sopperire alle mancanze di un linguaggio, l'autore sceglierà di adottare l'altro. L'opera d'arte, dunque, non dovrà essere spiegata o integrata o

¹¹⁵ Jean-Luc Nancy, «*Ekphrasis*», “*Études françaises*”, 51, 2, 2015, pp. 25-35: 35.

interpretata, sarà piuttosto un «condensato di occasioni percettive che si offrano come stimoli per una funambolica produzione linguistica e testuale».¹¹⁶

Per concludere, 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. Insomma, se il dispositivo è ancora quello dell'oggetto-libro, il contenuto delle immagini e dei testi si iscrive in un processo innovativo, che manifesta sempre più una tensione all'uscita dal libro, all'espansione narrativa attraverso le strategie retoriche che abbiamo visto finora.

Nella prossima sezione, invece, vedremo il rapporto tra *ekphrasis* e iconotestualità portato alle estreme conseguenze: nelle opere dell'artista francese Sophie Calle il testo descrittivo *sostituisce* materialmente l'immagine nel suo luogo di esposizione, l'*ekphrasis*, insomma, è esposta al museo.

2.5. *Quando l'immagine non c'è: Sophie Calle e il testo esposto al museo*

La *narrative artist* Sophie Calle ha realizzato nel corso della sua vita principalmente opere iconotestuali. Ne sono esempi *Histoires vraies* (1994, riedito in una versione arricchita nel 2021), *Prenez soin de vous* (2007), *En finir* (2005), *L'erow de Jérusalem* (1996, 2002), *Les dormeurs* (2001), *Douleur exquise* (2003). Sebbene Calle abbia la tendenza a raccogliere le sue opere artistico-narrative in libri, bisogna precisare che spesso quelli di cui noi fruiamo in quanto iconotesti derivano da prodotti prima di tutto mostrati in uno spazio espositivo istituzionale come il museo. Donata Meneghelli parla a questo proposito di un *doppio circuito* dell'opera di Calle, che si mostra

¹¹⁶ R. Donati, *Lo sguardo sull'arte nel secondo Novecento*, cit., p. 744.

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).¹¹⁷

In questa sede, le opere *Doubles jeux* e *L'absence* saranno oggetto di un'analisi ravvicinata, in quanto ci sembrano le più vicine alla tassonomia che stiamo cercando di costruire. *Doubles jeux* è una raccolta di sette libri, *De l'obéissance*, *Le Rituel d'anniversaire*, *Les Panopies*, *À suivre...*, *L'Hotel*, *Le Carnet d'adresses*, *Gotham Handbook*, realizzati a quattro mani con lo scrittore statunitense Paul Auster e pubblicati in un cofanetto nel 1998. Immaginando prima di tutto l'opera per un'esposizione al Centre national de la photographie di Parigi, Sophie Calle parte dal testo di Paul Auster *Leviathan* per cominciare un proprio *jeu*.¹¹⁸ Ossia, quello che fa il personaggio di Maria nel romanzo dello scrittore statunitense, farà Sophie nella vita vera. A un brano del romanzo di Auster corrisponde un gioco di Calle: instaurare un regime alimentare cromatico per cui ogni giorno della settimana può mangiare solo cose di un certo colore; scrivere solo parole che iniziano con una certa lettera; seguire una persona casuale per strada, e così via. All'inizio di ognuno dei sette volumi, l'artista francese riporta un estratto del testo di Au-

¹¹⁷ Donata Meneghelli, *Sophie Calle tra fotografia e parola*, in S. Albertazzi, F. Amigoni (a cura di), *Guardare oltre*, cit., pp. 161-176: 162.

¹¹⁸ Di questo sodalizio, come di quelli con Enrique Vila-Matas e Dominique Gonzales-Foerster, e in generale dell'arte di Sophie Calle contaminata con la letteratura, parla a lungo Roberto Pinto in Id., *Artisti di carta: territori di confine tra arte e letteratura*, Milano, Postmedia books, 2016, p. 91 e sgg.; Id., *Incroci tra arte e letteratura. Enrique Vila-Matas, Sophie Calle, Dominique Gonzalez-Foerster*, in L. Donghi, E. Enrile, G. Ghersi (a cura di), *A mezzi termini*, cit., pp. 123-142.

ster dedicato a ciascuna operazione di Maria, per poi cancellare e riscrivere, aggiungere note a margine, variando il soggetto della storia o la storia stessa: per esempio, se nel *Leviathan* è un uomo che segue Maria, in *À 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, collezioni esposte di immagini, peraltro molto simili a quelle che vedremo nell'*Innocenza degli oggetti* di Orhan Pamuk (cfr. 3.2).¹¹⁹ In un rituale durato 13 anni, dal 1980 al 1993, Calle invita per ogni suo compleanno un numero di persone pari agli anni che compie, poi ripone e accumula all'interno di una stessa teca i regali appena ricevuti. Alle fotografie della teca Calle affianca un testo che consiste nell'elenco asettico degli oggetti in esse conservati (resiste qualche eccezione, ove Calle precisa la presenza di regali deperibili che sono stati quindi consumati). Procedo, così, a un incessante ma strutturato impulso alla collezione:

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).¹²⁰

¹¹⁹ D'altra parte, Fusillo inserisce il museo di Pamuk e la *narrative art* di Sophie Calle nel novero della letteratura che impiega l'oggetto-feticcio (cfr. M. Fusillo, *Fetici*, cit., cap. II.6).

¹²⁰ 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, disponibile in open access: <http://books.openedition.org/pur/32035>.

II. La doppia esposizione: descrizioni e *metapictures*



Figura 4. *Le Rituel d'anniversaire* di Sophie Calle

Per definire al meglio l'operato di Calle potremmo prendere in prestito quanto espresso dallo stesso Auster in merito al personaggio immaginario di Maria, ispirato a Sophie e da cui Sophie prende a sua volta ispirazione:

Era una *archeologia del presente*, per così dire, un tentativo di ricostruire l'essenza di qualcosa dai frammenti più nudi: la matrice di un biglietto, una calza strappata, una macchia di sangue sul colletto di una camicia.¹²¹

Il procedimento di ricostruzione di qualcosa a partire dal frammento, dall'indizio insignificante, dal dettaglio trascurabile, raggiunge un ulteriore livello di complessità con le opere *Fantômes* e *Disparitions*, in un primo momento parte del cofanetto *L'absence* insieme a *Souvenirs de Berlin-Est*,¹²² poi riunite insieme in un'altra

¹²¹ Calle cita il *Leviathan* di Paul Auster in Sophie Calle, *L'hôtel, Doubles jeux*, Livre 5, Arles, Actes Sud, 2019, p. 9, corsivo mio.

¹²² 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 particolar-

edizione che prende il titolo della prima opera. Questa la genesi di *Fantômes* raccontata dalla stessa Calle:

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.¹²³

Nell'opera leggiamo infatti descrizioni di opere d'arte che non possiamo vedere: sono le *ekphraseis* a comporre effettivamente il quadro, il testo è incorniciato, appeso al muro ed esposto al museo, esattamente come lo sarebbe stato il dipinto. Le immagini sono sostituite dalle descrizioni degli avventori, basate sulla loro memoria quindi sempre *in absentia* e ogni volta diverse perché basate sulla loro percezione del referente. Se la serie dei quadri "assenti" è esposta in un museo,

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.¹²⁴

mente interessante. Rinvio a M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 98 e 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 propri oggetti – e a quella verbale – le proprie note autobiografiche.

¹²³ Sophie Calle, *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2013, quarta di copertina.

¹²⁴ D. Meneghelli, *Sophie Calle tra fotografia e parola*, cit., p. 171. Cfr. Bar-

In alcuni casi, avviene persino un particolare tentativo di riproduzione: gli autori delle descrizioni realizzano degli schizzi, sagomando il contenuto delle opere, realizzando quella sorta di *ekphansis* che abbiamo visto nella sezione precedente. E poi, aggiungendo un ulteriore livello di complessità, il disegno accanto alla descrizione presenta un commento scritto nell'immagine (uno schizzo del *Grande nudo* di Modigliani del 1919, per esempio, è accompagnato da un commento del visitatore: «She's much prettier than this!»¹²⁵). Il quadro è composto da numerose descrizioni realizzate da persone diverse, è il testo stesso una composizione di elementi analoghi ma differenti, come se ci fossero varie voci a comporre la stessa *forma*.

Lo stesso procedimento di descrizione di un'opera d'arte assente avviene con la sezione *Last Seen* di *Fantômes*, anch'essa risultato di diverse esposizioni museali poi confluite nel libro a stampa:

Il 18 marzo 1990, sei quadri di Rembrandt, Manet, Flinck et Vermeer, cinque disegni di Degas, un vaso e un'aquila napoleonica furono rubati presso il museo Isabella Stewart Gardner di Boston. Isabella Stewart Gardner, che aveva vissuto lì prima di affidare la casa alla città, aveva espressamente dichiarato nel suo testamento che niente dovesse essere toccato dopo la sua morte. In seguito al furto, gli spazi che occupavano i quadri e gli oggetti sono quindi rimasti vuoti. Ho fotografato questa involontaria messa in scena dell'assenza e ho chiesto ai conservatori, ai custodi e ad altri impiegati stabili del museo di descrivermi gli oggetti scomparsi.¹²⁶

bara Bourchenin, *L'écriture avec de l'«essayer dire»: pour une expérience langagière de la communauté esthétique*, “Postures”, Dossier «Écrire avec», n. 23, 2016.

¹²⁵ S. Calle, *Fantômes*, cit., p. 33.

¹²⁶ Ivi, p. 63. Quello che è confluito nel volume *Fantômes* da cui cito è il risultato di diverse esposizioni e di diversi *ritorni* dell'artista nel museo di Boston. Per un'analisi della storia del museo e dell'attività artistica di Calle al suo interno cfr. Antonella Huber, *Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole. Sophie Calle per Isabella Stewart Gardner*, “Engramma”, 150, ottobre

In questo caso la rappresentazione dell'assenza si sviluppa su due piani: da una parte viene chiesto ai custodi del museo, persone abituate a vedere l'opera molto spesso, di descriverla; dall'altra, gli stessi custodi-narratori sono fotografati di fronte alle cornici vuote, le quali testimoniano l'assenza delle opere stesse. Il vuoto, la mancanza, appunto, diventa dunque oggetto della visione e della descrizione.



Figura 5. *Fantômes* di Sophie Calle

Se la descrizione non potrà mai spiegare precisamente cosa è l'immagine e non potrà mai sostituirsi a essa – lo abbiamo visto con Baxandall –, 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»: ¹²⁷ «ciò che vediamo nelle “fotografie dell'assenza” è sempre un indizio, una sineddoche dell'oggetto che era lì e che le descrizioni cercano di evocare». ¹²⁸ Anche una volta che la mostra diventa libro, è chiaro che le strategie dell'esposizione permangono, rispecchiando quanto abbiamo visto negli altri casi di studio: la ripetizione con dettaglio avviene non solo perché

2017, http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3271.

¹²⁷ S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 110.

¹²⁸ D. Meneghelli, *Sophie Calle tra fotografia e parola*, cit., p. 174.

prima vediamo il testo nell'opera sul muro, poi riportato sul libro, ma anche perché vediamo i disegni dei visitatori-autori in un primo momento 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 dello sguardo all'opera che avviene nella sala del museo. Il testo e le immagini di Calle, così, sono presentati nel libro e fuori dal libro e si apprestano a essere allo stesso tempo contenuto e contenitore, opera esposta e spazio espositivo. Se pensiamo a *Fantômes* il museo è il contenitore, ma se pensiamo al *Rituel d'anniversaire* il museo è lo stesso testo, in quanto raccoglie, cataloga (l'elenco accanto all'immagine), espone e infine conserva.

A questo proposito, il critico francese Philippe Hamon ha proposto una categorizzazione del rapporto tra testo e museo, e in particolare dei modi in cui il personaggio del romanzo interagisce con il museo: il personaggio può visitare un museo; il personaggio può creare un suo museo personale; il personaggio è un museo. Come ultima possibilità, il testo diventa un museo nella misura in cui ospita immagini attraverso l'*ekphrasis*, raccogliendo in sé delle vere e proprie gallerie:

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!»), non smette di ripetere Flaubert nella sua 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 fab-

bricazione di “immagini” (da leggere) destinate a competere con le immagini da vedere nel museo.¹²⁹

Negli iconotesti che abbiamo analizzato fin qui e che analizzeremo nei prossimi capitoli, però, non è solo il testo che diventa museo in quanto contenitore di opere descritte e luogo di esposizione, ma diventa anche *esposto*, appunto, insieme alle immagini. Diventa oggetto di osservazione sia perché contenuto nelle fotografie attraverso il procedimento di *mise en abyme* che abbiamo descritto nelle sezioni precedenti, sia attraverso l'*ekphrasis*-didascalica, che tramite la deissi priva l'immagine del privilegio della riproducibilità, restituendole, invece, il valore dell'esposizione.

Ora però vedremo che il testo è accolto in diversi spazi espositivi, dal museo all'atelier, dalla dimora al bazar, e che a ogni spazio della composizione e dell'esposizione corrisponde una modalità di interazione tra testo e immagine sempre più intrecciata all'ibridazione tra i diversi generi letterari. Il prossimo capitolo sarà diviso in quattro parti dedicate a casi di studio principalmente italiani perché ci sembra che l'iconotesto metafigurativo sia a tutti gli effetti una tipologia ricorrente nella nostra letteratura; qualche accenno a quella straniera, tuttavia, ci permetterà di dimostrare come le tendenze all'iconotestualità, alla *metafigurazione*, all'esposizione di testo e immagini, siano sempre più diffuse a livello globale.

¹²⁹ Philippe Hamon, *Imageries: littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2007, pp. 114-115. Cfr. anche Id., *Expositions: littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989.

III. L'ICONOTESTO METAFIGURATIVO IN ITALIA (E NON SOLO)

3.1. *Romanzo e memoria: il museo di Reims e il solaio di Solara*

Come si diceva in introduzione, abbiamo scelto di far cominciare l'analisi dei casi di studio nel 1988 poiché questo è l'anno di prima pubblicazione di *Nel museo di Reims* di Del Giudice, primo esempio della tipologia iconotestuale qui ipotizzata e a quest'altezza cronologica ancora dotato di una sezione iconografica, poi espunta dalle successive edizioni.¹ Nel racconto il protagonista ipovedente Barnaba si reca a Reims per esaminare *La morte di Marat* di Jacques Louis David e in particolare l'iscrizione sulla cassa di legno, in primo piano nel quadro. 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».² Le ragioni dell'interesse di Barnaba per

¹ Su questo testo cfr. Corinne Pontillo, *Musei di carta. Esposizioni e collezioni d'arte nella letteratura contemporanea*, Roma, Carocci, 2022, p. 93 e sgg.

² Oltre alla copia più famosa, conservata nei Musées Royaux des Beaux-Arts del Belgio a Bruxelles, sono riconosciute quattro copie. 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.

questa variante ci appariranno chiare solo alla fine del racconto e su di esse torneremo anche noi più tardi. Prima di arrivare al dipinto al centro del racconto, così come «ogni museo ha un suo percorso, non si possono saltare le sale, non si può arrivare subito»,³ Barnaba passa in rassegna molte altre opere ed è in questa occasione che Anne, una visitatrice francese del museo, irrompe nella narrazione: avendo capito che il visitatore non può vedere, si avvicina e gli descrive il quadro che sta guardando. La donna 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.

L'uomo è davanti al quadro di Eugène Delacroix *Desdémone maudite par son père*, che lui chiama significativamente *Desdémone aux pieds de son père*, aggiungendo «(se è proprio questo che c'è scritto sulla targhetta)». ⁴ Non dicendo «maledetta», Barnaba sta nominando ciò che vede e non ciò che potrebbe leggere, sta descrivendo il quadro per come lo percepisce. Inoltre, non è un caso che ricostruisca l'opera di Delacroix non attraverso verbi che descrivano l'immagine per come è, bensì attraverso verbi di percezione: «vedo», ripetuto cinque volte in tutta la descrizione; «mi appare», seguito dalle parole che descrivono il 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». ⁵ Qui la descrizione della pittura di Delacroix si rivela piuttosto la descrizione di una percezione, che deve necessariamente dipendere da un soggetto percipiente, da cui l'importanza della cecità parziale dell'osservatore. 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

³ Daniele Del Giudice, *I racconti*, Torino, Einaudi, 2016, p. 8.

⁴ Ivi, p. 9.

⁵ Ivi, p. 10.

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?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, quando Barnaba chiede alla giovane donna di darle maggiori dettagli sui colori del quadro *Desdémone maudite par son père*, si vede come il processo divenga triangolato, plurale:

«E i colori?», ha detto Barnaba tornando al quadro.

«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 sta a significare l'immaginazione e l'invenzione di Anne o piuttosto la sua incertezza? La risposta ci viene data immediatamente, quando il narratore descrive le azioni e le parole di Anne in questo senso:

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ivi*, p. 11.

È in questo modo che Anne completa e rifinisce le immagini sbagliate che Barnaba si fa di ciò che non può vedere, o gliele inventa dettaglio per dettaglio. [...] c'è sicuramente un tempo, magari breve, in cui lei stessa è del tutto convinta di quel che dice, e lei stessa vede chiaro ciò che nei quadri non c'è, ciò che soltanto il desiderio o l'immaginazione di Barnaba producono, e lo fa suo, ed è con lui almeno in questo.⁸

Anne è un'attrice sulla scena per due ragioni: in primo luogo, in quanto 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 intuisce l'inganno e tuttavia rimane nel gioco, accetta che la sua vista e la sua memoria siano manipolate 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,

⁸ Ivi, p. 13.

⁹ Sull'«attività performativa» di Anne e Barnaba all'interno del museo, 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 Alexandra Zingone, Marcello Ciccuto, *I segni incrociati: letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 1998, pp. 863-876.

¹⁰ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 83.

III. L'iconotesto metafigurativo in Italia (e non solo)

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 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?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 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 metafunzionale, poiché il rapporto tra lo sguardo dello spettatore e quello della guida è 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. 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, alla stregua dell'atlante warburghiano, un luogo deputato alla ricerca e al contempo all'esposizione, contemporaneamente laboratorio e museo.¹² Infatti, nel racconto Del Giudice

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; Lavinia Torti, *Le musée comme atelier chez Daniele Del Giudice et Antonio Tabucchi*, entre

finge a tutti gli effetti 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 affatto 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 radicarsi ancor più nelle categorie di realtà e finzione. 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 le quali, al contrario, esistono, rende ancora più poroso il confine tra il vero e il falso. Se un quadro non è reale, anche gli altri sono inesistenti? Il dipinto che Barnaba sta cercando esiste davvero?

La conclusione del racconto rafforza tale offuscamento dei confini tra realtà e finzione. Barnaba arriva davanti 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».

mémoire, imagination et cécité, in Anne Chassagnol, Caroline Marie (eds.), *Museums in Literature. Fictionalising museums, world exhibitions, and private collections*, Turnhout, Brepols, 2022, pp. 140-150.

¹³ Federico Francucci, *Sedici dipinti più o meno. Leggere e guardare Nel museo di Reims di Daniele Del Giudice*, "Per leggere", XVII, 32-33, 2017, pp. 113-141. Il critico ha verificato tale ipotesi attraverso la consultazione di opere monografiche su Taunay.

«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 struttura sia nel rapporto tra la verità dell'opera e la finzione della percezione, sia nel più ampio conflitto tra realtà e immaginazione: «la pensò sillaba per sillaba, con tale forza che quasi riuscì a vederla tutta intera». Il pensiero in questo caso precede lo sguardo, non il contrario. In tal senso, la cecità parziale non è un ostacolo alla vera visione, al contrario, è il mezzo, la condizione 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. 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.

D'altra parte, 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 quindici 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:

Questo libro si compone di un racconto e di 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

¹⁴ D. Del Giudice, *I racconti*, cit., p. 37.

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 somiglianze 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.

¹⁵ Daniele Del Giudice, *Nel museo di Reims: con sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli*, Milano, Mondadori, 1988, pp. 81-82.

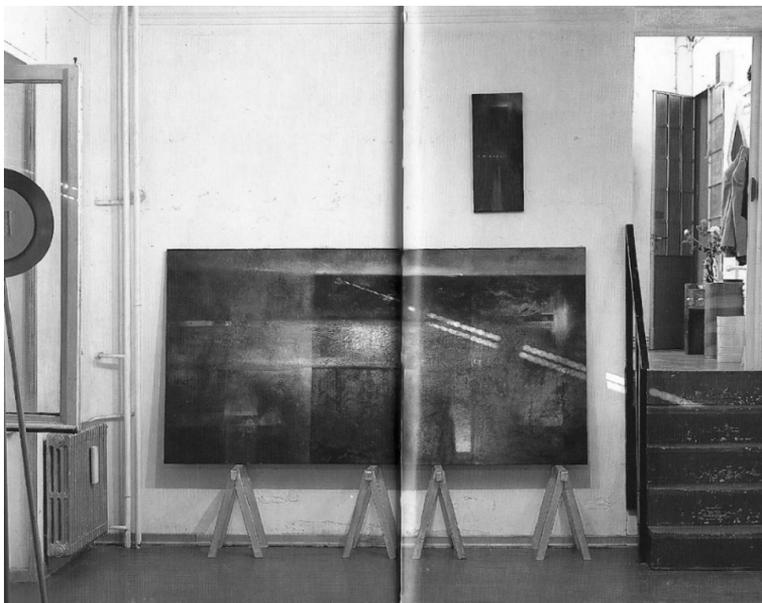


Figura 6. *Angelica* e *Notturmo* esposti nella fotografia riprodotta nella sezione iconografica di *Nel museo di Reims* di Daniele Del Giudice

Ma osserviamo più da vicino l'interazione tra parole e immagini in questa edizione iconotestuale di *Nel museo di Reims*. Come ha notato Francucci, nella sezione conclusiva del libro intitolata *Sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli* non ci sono sedici dipinti ma quindici, diventano sedici solo contando l'immagine di copertina, sempre un'opera di Rotelli. Inoltre, i dipinti del Museo di Reims menzionati nel racconto di Del Giudice sono quindici; ne possiamo contare sedici se si considerano le due copie de *La morte di Marat* cui gira attorno la narrazione. 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, senza cornice, su una pagina bianca, come le altre quattordici immagini della sezione.

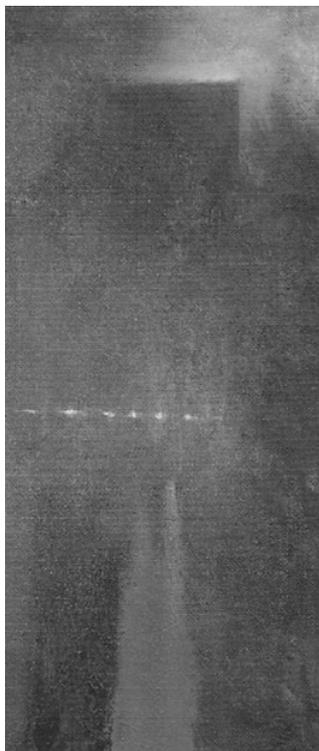


Figura 7. Marco Nereo Rotelli, *Notturmo*, 1987

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 Potrebbe trattarsi di un errore, senza dubbio,

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 il titolo del quadro che viene riprodotto due volte nell'opera. Al

ma in ogni caso di un errore molto significativo ai fini della nostra analisi. 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 di fronte a due *metapictures* che non solo rappresentano, l'una, due immagini all'interno della fotografia, l'altra, un testo all'interno dell'immagine, ma che inoltre sono, esse stesse, rappresentate da due testi (titoli, didascalie) che, dicendo a loro volta qualcosa di diverso, presentano un'altra immagine. Il testo è dunque incaricato di indicarle, interpretarle e, come abbiamo visto già con il dipinto di Delacroix, la descrizione 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 circa 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

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 successiva. 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.

fotografia è l'unica che mostra anche lo studio dell'artista. Il legame tra la parte visiva e quella testuale del libro risiede dunque in questa foto, in quanto lo studio è il luogo dove al momento il quadro è esposto, funge insomma da museo (alla stregua di quello di Reims). Quando guardiamo questa fotografia abbiamo l'impressione di essere in questo spazio. L'attenzione non è posta realmente sul quadro ma su tutto ciò che lo circonda: vediamo il cavalletto, l'altro dipinto 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 gli spettatori ma soprattutto tra lo spettatore e l'artista, che insieme partecipano 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 l'*ekphrasis*. Tramite l'inserimento delle immagini in calce al testo, e in particolare della fotografia, il museo si trasforma

¹⁷ Questa foto potrebbe suggerire un riferimento a *Las Meninas*, con la porta aperta sul fondo e le scale (manca solo uno spettatore).

così in atelier.¹⁸ La metafigurazione prevede dunque che noi lettori non guardiamo solo un'immagine in un testo, ma le immagini nell'immagine, due quadri in una fotografia. La presenza di quest'ultima 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 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 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 succitata, Del Giudice parla di sfocate fotografie in bianco e nero scattate all'interno del museo che avrebbero 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 visibili e invisibili, 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, ma non *vedere*, le immagini. 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 esposizione, in particolare pro-

¹⁸ L'analogia tra libro e museo e tra libro e atelier è stata già proposta e analizzata nella tradizione letteraria dell'Ottocento francese da Philippe Hamon, cfr. Id., *Imageries*, cit., in particolare il cap. II, *L'image exposée: musées* e il cap. III, *La fabrique de l'image: ateliers*.

prio per l'oscillazione tra ciò che è indicato verbalmente e ciò che è mostrato. Inoltre, è uno dei pochi testi affrontati in questa sede 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, un romanzo *tout court* (seppur breve).

Altrettanto fedele alla forma-romanzo è *La misteriosa fiamma della regina Loana* di Umberto Eco, pubblicato nel 2004 per Bompiani con il sottotitolo *romanzo illustrato*. Il protagonista Giambattista Bodoni, detto Yambo, ha perso la memoria a causa di un ictus: non tutta la memoria – è infatti in grado di recitare a memoria 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 imparato ma quello esperito, sotto suggerimento della donna Yambo torna a Solara, paese natale del nonno dove ha trascorso la sua infanzia. Comincia quindi a frequentare il solaio della casa dell'anziano, dove sono conservati moltissimi reperti della sua infanzia e di quella di tutta la sua generazione: libri, fumetti, disegni, opere d'arte, locandine pubblicitarie, riviste, riproduzioni di testi stampati come canzoni o poesie. Da lì il 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 persino 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.¹⁹

Rocco Capozzi definisce il solaio di Yambo un museo di ricordi, come quello che vedremo, per esempio, a Istanbul con Orhan Pamuk (cfr. 3.2). Ne *La misteriosa fiamma* le immagini fisiche, concrete, materialmente riprodotte nell'opera, costituiscono la base di partenza per la costruzione di altre immagini, stavolta mentali.²⁰ È bene sottolineare, inoltre, che il recupero della memoria 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 altri autori che vedremo tra poco, 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»,²¹ 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 il soggetto *ricordante* resta sempre nella sua stanza (vedremo questo procedimento seppur declinato in modo diverso anche nell'opera di Filippo Tuena, cfr. 3.4). Siamo di fronte al racconto dettagliato di una *rilettura*, o per prendere nuovamente in prestito il termine usato da Louvel, di una *re-voyure*:

¹⁹ 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.

²⁰ Per una ricognizione delle relazioni tra testo e immagine in questa e in altre opere di Eco cfr. Giuseppe Palazzolo, *Eco a colori e 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 sembrano corrispondere alla categoria qui definita.

²¹ *Memoria di carta* è il titolo della seconda parte del romanzo.

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.²²

La rilettura e la re-visione diventano progressivamente una sorta di caccia a un John Doe: «chi ero stato?»,²³ 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

²² U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 118, corsivi miei.

²³ Ivi, p. 211.

(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.²⁴

Leggendo libri e ascoltando canzoni del periodo in cui ha trascorso la sua infanzia, ossia gli anni del fascismo, Yambo ricostruisce un clima ideologico e culturale caratterizzato dal nazionalismo, dal militarismo e dalla propaganda, ma anche, come nota Giuseppe Lovito, da forme di intrattenimento culturale più “leggere”, che entrano in contraddizione con le prime. Immerso in questo contesto, il protagonista analizza, man mano che i suoi ricordi riaffiorano, gli eventi che hanno segnato profondamente la sua vita. Nel processo, l'uomo si rende conto che la sua decisione di rifugiarsi nel mondo più rassicurante dei vecchi libri è stata dettata in parte dal desiderio di fuggire alla realtà opprimente e insensata rappresentata dal fascismo.²⁵ Al montaggio e alla combinazione di antichi *objets (re)trouvés* si affianca, così, tutto un moto di finzione, l'immaginazione 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, 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. [...]

²⁴ Ivi, p. 153.

²⁵ Cfr. Giuseppe Lovito, *L'immagine del soldato ne* La misteriosa fiamma della regina Loana *di Umberto Eco*, “Italies”, 19, 2015, pp. 197-216.

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 sfogliavo i giornali e, per quanto ho potuto, degli stessi anni mettevo sul giradischi le canzoni.²⁶

Guardando ai fumetti, alle riviste, al repertorio musicale celebri nel periodo della sua infanzia, Yambo recupera la propria memoria autobiografica, la quale, però, risulta 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, ricordandole, le letture che faceva da bambino. Quando Yambo si appassiona di questa *paraletteratura* – così 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?». ²⁷ La storia che viene recuperata è dunque una storia collettiva, non più solo autobiografica: si intrecciano così memoria personale e memoria universale, quantomeno dell'universo generazionale di Eco.²⁸

²⁶ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., pp. 178-179, corsivi miei.

²⁷ Ivi, p. 163.

²⁸ 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: «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» (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

Per questa ragione si può dire che, se nella *Misteriosa fiamma* non necessariamente si ricostruiscono le sopravvivenze o la storia dell'arte come in Warburg, comunque si manifesta la possibilità di riunire qualcosa di frammentario attraverso la ricerca e il montaggio di documenti. Questi autori non solo raccontano il passato ma raccontano come recuperarlo e poi come trasmetterlo. Tramite i documenti appartenenti alla 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 sarà nel caso di Sebald (cfr. 3.2) –, ci si riappropria della propria esistenza, si ricrea la propria storia. 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. Seppure non sia condiviso con Warburg l'intento di definire le sopravvivenze nel presente della cultura passata, 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 identificate come *appropriazione* o *invocazione*, non solo nella letteratura ma anche nell'arte visiva.²⁹

Nel romanzo di Eco, inoltre, (quasi) tutto è riprodotto nel testo, seguendo quella che Cometa ha definito una forma-illustrazione: l'immagine prosegue il testo e lo decodifica visivamente. Infatti, il

infinita riproducibilità, e l'abisso memoriale degli oggetti desueti» (G. Pallazolo, *Eco a colori e 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, 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.

²⁹ Cfr. Jan Verwoert, *Living with Ghosts: From Appropriation to Invocation in Contemporary Art*, in Garance Chabert, Aurélien Mole (éd.), *Les artistes iconographes*, s. l., Empire, 2021.

sottotitolo *Romanzo illustrato* assume una connotazione decisamente innovativa rispetto ai classici di un tempo arricchiti di immagini: se si pensa ai disegni di Gustave Doré nella *Commedia* dantesca o nei *Promessi sposi*, si noterà che essi erano necessari a illustrare la storia e allo stesso tempo avevano lo scopo di “abbellire” l'opera, ma il testo non fa alcun riferimento a essi, non li illustra a sua volta. È questa la differenza sostanziale tra i romanzi illustrati tradizionali e gli iconotesti che abbiamo preso qui in esame. Quando siamo di fronte a una forma-illustrazione contemporanea, il testo richiede costantemente l'attenzione del lettore sull'effettiva presenza dell'immagine, attraverso quelle che abbiamo chiamato *ekphraseis*-didascalie. In queste forme contemporanee l'immagine diventa prosecuzione vera e propria del testo, sua «visualizzazione» come ha già detto Cometa, o ancora *rappresentazione visuale di una rappresentazione verbale*, per parafrasare Heffernan.³⁰

Ed 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, tuttavia, come quello warburghiano, fatto di immagini. Il testo è a sua volta una forma di commento e di interpretazione, di questo recupero della memoria, come dimostrano le numerose citazioni, esplicite e implicite:

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

³⁰ Heffernan dice: «*ekphrasis is a verbal representation of a visual representation*», in J.A.W. Heffernan, *Museum of words*, cit., p. 3.

III. L'iconotesto metafigurativo in Italia (e non solo)

dalle lunghe ali, *monsieurs les anglais je me suis couché de bonne heure*, qui si fa l'Italia o si uccide un uomo morto, *tu quoque alea* [...].³¹

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 ai più, come gli incipit dei *Promessi sposi*, della *Commedia*, della *Recherche*, del *Sabato del villaggio*, etc.

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 popolare, reiterando il meccanismo postmoderno che insegna che è possibile inventare una storia partendo dal montaggio di storie precedenti, scrivere attraverso la riletura.³² Se la prima frase citata è tratta da *Bruges-la-Morte* di Rodenbach, che abbiamo detto essere il primo fototesto narrativo – e la scelta di Eco dà sin da subito una chiave di interpretazione al testo –, molti altri sono i passaggi in cui la collezione di citazioni è principale componente della poetica autoriale. Pensiamo al passaggio in cui il protagonista ritrova le centocinquanta pagine di citazioni sulla parola «nebbia», raccolte prima dell'incidente ma ancora ricordate proprio perché parte della memoria semantica. Alla dichiarazione di Yambo «mi sentivo di poter anticipare a memoria la maggior parte delle citazioni», la moglie aggiunge: «Non è che le ricordi [...] perché le avevi raccolte, le hai raccol-

³¹ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., pp. 22-23. L'elenco di citazioni prosegue per tutta la pagina.

³² Cfr. 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", 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: Id., *The Mysterious Flame of Queen Loana: A Postmodern Historiographic Illustrated Novel of a Generation*, "Forum Italicum: A Journal of Italian Studies", 40, 2006, pp. 462-486.

te perché le ricordavi».³³ La nebbia è evidente metafora dell'offuscamento, 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 osservazione e descrizione: «una sola foto mi ha veramente commosso: era un'istantanea ingrandita, lo si vedeva dalla sfocatura».³⁴ Le immagini, d'altra parte, sono, in questa ri-memorizzazione, molto più potenti della parola e innescano in Yambo, tutte, in un modo o nell'altro, un *qualcosa*:

“Come un brivido. No, non come un brivido. [...] 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.”³⁵

La misteriosa fiamma è, sì, l'innesco che dà al protagonista l'impressione di un *déjà-vu*, ma è esso stesso oggetto di un ricordo. Il sintagma risale infatti a un episodio del celebre fumetto *Le avventure di Cino e Franco* (in originale *Tim Tyler's Luck*) intitolato *La misteriosa fiamma della regina Loana*, che dà anche il titolo al romanzo. L'immagine è così allo stesso tempo sintomo e diagnosi. Un'emozione muove Yambo alla ricerca di sé e della sua famiglia, è una mancanza di razionalità, quasi un'istintualità che muove le sue decisioni. 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

³³ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 62.

³⁴ Ivi, p. 272. Cfr. M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 114.

³⁵ U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 69.

anni dopo, a memoria sconvolta, avevo riattivato il nome di una fiamma per definire il riverbero di delizie dimenticate». ³⁶ È alla fine, solo grazie a un secondo ictus, che Yambo comincia veramente a ricordare, ma il ricordo è confuso, è vaneggio 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*. ³⁷

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. La terzina dantesca che chiude il capitolo non è più pura citazione come negli altri casi ma deformazione, invenzione, mutazione di senso. «Così la neve al sol si disigilla; / così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla» nel romanzo viene trasformata in prosa e dell'ultimo verso viene mutato il senso: «Così la neve al sol si dissigilla, e così al vento ne le foglie levi riaffiora la sentenza di Sibilla». ³⁸ La sibillina enunciazione qui non si perde ma riaffiora, la memoria torna. Allo stesso tempo l'ultima parte dedicata al sogno fatto in veglia sembra una ricostruzione della memoria affabulata, quindi falsa: a partire dai *nostoi* (Οἱ νόστοι è il titolo della terza e ultima parte del romanzo), 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 ricostru-

³⁶ Ivi, p. 251.

³⁷ Ivi, p. 417, corsivi miei.

³⁸ *Ibidem*. La terzina dantesca è tratta dall'ultimo canto del *Paradiso*, vv. 64-66.

zione della memoria accoglie inevitabilmente l'invenzione. Nelle ultime pagine il libro trasforma il suo *layout*, accogliendo per diverse pagine le immagini sulla facciata di sinistra a sfondo nero e il testo su quella di destra a sfondo bianco, 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). Sulle pagine a sfondo nero è montata una serie di personaggi già incontrati nel libro – sempre di fantasia e appartenenti alla cultura popolare di quella generazione –, presentati tramite l'immagine, poi descritti come personaggi della storia raccontata accanto, che ha una forma quasi di sceneggiatura (ancora una volta, si assiste dunque a una doppia esposizione dell'immagine). L'immagine è così «la materializzazione visiva di quanto un testo verbale dava ad immaginare»,³⁹ come dice lo stesso Eco in un saggio sull'ipotiposi. La storia dell'Apocalisse rivisitata sulla base della letteratura pop diventa così una storia di supereroi, tra cui spicca, e non sorprende, la regina Loana.

³⁹ Umberto Eco, *Les sémaphores sous la pluie*, in Id., *Sulla letteratura*, Milano, La nave di Teseo, 2022, pp. 206-230: 229.

III. L'iconotesto metafigurativo in Italia (e non solo)

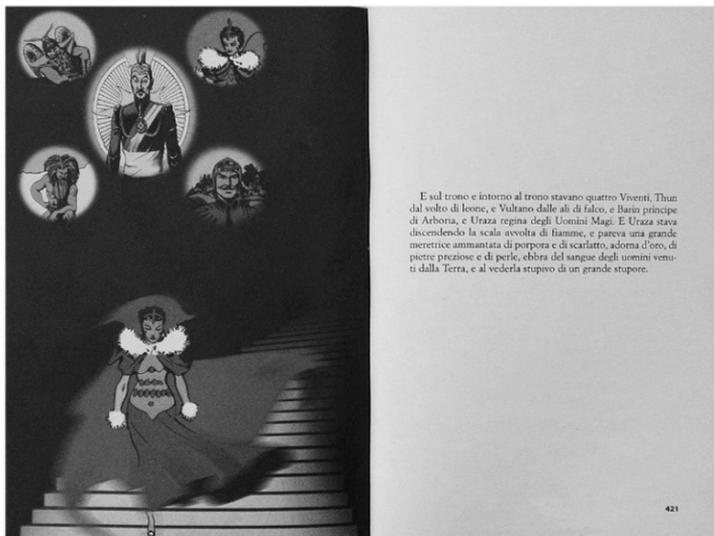


Figura 8. Pagine di *La misteriosa fiamma della regina Loana* di Umberto Eco

Il montaggio si fa 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. La *mise en abyme*, lo spostamento e la ripetizione, oltreché il dettaglio, assumono qui 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 metatesto ma anche attraverso la metaimmagine, 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 riconquistata se non in una versione in qualche modo viziata, falsificata. 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.⁴⁰

Yambo cercherà il volto di Lila per tutta la vita, ed è solo in una immagine, una costellazione di dettagli, che egli potrà ritrovarla. Yambo chiederà anche l'aiuto di Loana per il ritrovamento dell'immagine mentale, aiuto che la regina non gli 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».⁴¹ Il testo è naturalmente ricettacolo di pulsioni mnestiche, ma meno vivide di quelle generate dalle immagini. Gli ultimi documenti ritrovati a Solara sono le poesie scritte dallo stesso Yambo, che però gli fanno solo «intravedere» Lila, mai gli consegnano definitivamente il suo volto: «Mi trovo di nuovo davanti a una barriera di nebbia».⁴² Il romanzo si conclude con un «sto finalmente per vedere Lila»,⁴³ 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; 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.

⁴⁰ R. Capozzi, *Love flames and memorabilia in Eco's "La misteriosa fiamma della regina Loana"*, cit., p. 603.

⁴¹ Franco Forchetti, *Il segno e la rosa. I segreti della narrativa di Umberto Eco*, Roma, Castelvecchi, 2005, p. 286.

⁴² U. Eco, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, cit., p. 292.

⁴³ Ivi, p. 444.

Sento una folata di freddo, alzo gli occhi.
Perché il sole si sta facendo nero?⁴⁴

Pur non esplicitamente, Eco conclude il romanzo abbassando il sipario, spegnendo l'occhio di bue che aveva 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 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, di terzo; è Yambo a riuscire in questo intento, rielaborando attraverso il montaggio e il design grafico un terzo elemento, che però si rivelerà distruttivo per la sua persona, come dimostra la conclusione apocalittica della vicenda.

Questa alternanza tra il museo e il bazar è esplicita non solo nelle opere italiane appena analizzate ma anche in alcune opere straniere. Per questo ci sembra necessario avvicinarci a due autori, quali Orhan Pamuk e W.G. Sebald, che hanno affrontato nei loro iconotesti la questione della collezione e conseguente esposizione di oggetti perduti e ritrovati, volta alla ricostruzione di una memoria al contempo individuale e collettiva.

3.2. Musei o bazar (archeologici): Pamuk e Sebald

Oltre al museo di Reims e al solaio di Solara, ci sono altri spazi iconotestuali in cui la ricerca e la ricostruzione di una memoria viva che sia collettiva e atemporale si sposano con una

⁴⁴ Ivi, p. 445.

tendenza all'intermedialità, ovvero alla simulazione di un'opera d'arte *totale*.

Questo succede anche con un insieme di opere di Orhan Pamuk, scrittore turco e premio Nobel per la letteratura, le quali sembrano rispondere in maniera puntuale alle intenzioni dell'atlante warburghiano e allo stesso tempo costituiscono un'opera espansa che non può esser considerata se non nella sua totalità. Partiamo dai romanzi *Istanbul. I ricordi e la città* (2003) e *Il Museo dell'innocenza* (2008). Il primo, composto da molte fotografie appartenenti all'archivio personale dell'autore, è

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.⁴⁵

Il secondo, più tradizionalmente romanzesco, 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 una serie di oggetti che gliela ricordano. Dopo queste due prove, Pamuk sceglie di uscire dal testo e realizzare un vero museo nel quartiere Çukurcuma di Istanbul, rendendo reale quello inventato nel romanzo. L'autore così porta alle estreme conseguenze l'omologia tra romanzo e museo, esposta, tra gli altri, da Philippe Hamon nel suo *Imageries*, come abbiamo già visto: il romanzo diventa *letteralmente* un museo. «Il museo non è l'illustrazione grafica del romanzo, e il romanzo non è la spiegazione del museo»,⁴⁶ ci dice lo stesso Pamuk nell'introduzione

⁴⁵ G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 290.

⁴⁶ Orhan Pamuk, *L'innocenza degli oggetti: il museo dell'innocenza, Istanbul*, trad. di Barbara La Rosa Salim, Torino, Einaudi, 2012, p. 18.

al catalogo del museo in questione, intitolato *L'innocenza degli oggetti* (2012), ennesima espansione transmediale del libro di partenza:

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 [...].⁴⁷

Le fotografie presenti nel volume sembrano esser delle teche con gli oggetti posizionati secondo un procedimento molto simile a quello adottato da Warburg: spesso le immagini vengono ripetute attraverso la riproduzione di un dettaglio, gli oggetti sono all'interno di teche numerate proprio come le tavole del *Bilderatlas*, e ognuna ha un titolo che corrisponde al titolo del capitolo del romanzo. Rizzarelli sostiene:

Dentro la forma catalogo si nasconde dunque un nuovo romanzo, «riscritto» dalla voce narrante dell'autore-personaggio che ripercorre il filo delle vicende dei due amanti, attraverso un processo di rimediazione che nel pattern del libro fotografico introduce numerosi altri punti di fuga intermediali, a partire dal modello dell'atlante warburghiano.⁴⁸

Le immagini sono talvolta dotate di didascalie, assumendo dunque una sorta di forma-emblema; talvolta, invece, sono a tut-

⁴⁷ Ivi, p. 11.

⁴⁸ Maria Rizzarelli, *Eccedenze transmediali del romanzo: Il Museo dell'Innocenza di Orhan Pamuk*, in Giuliana Benvenuti (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Torino, Einaudi, 2023, pp. 285-307: 304. Anche Massimo Fusillo sostiene che «l'oggetto-feticcio si lega profondamente a una poetica del dettaglio» (M. Fusillo, *Feticci*, cit., p. 66, ma cfr. tutto il cap. II.4. *Il museo di Pamuk*).

to campo e perciò più di impatto per il lettore, che nella pagina non ritrova il testo. Quando invece i brani del romanzo *Il Museo dell'innocenza* sono riportati accanto alle immagini, le descrizioni degli oggetti di Füsün non sono più solo evocative ma diventano vere e proprie legende, funzionali all'interpretazione delle immagini riprodotte.

Le teche corrispondono di frequente a delle iconoteche, per dirlo con Cometa,⁴⁹ in quanto non raccolgono solo oggetti ma anche altre immagini: fotografie di parenti lontani, colleghi, donne della televisione, figurine di calciatori, targhe, fogli di giornale, dipinti, mappe. La pagina riproduce la teca e poi diventa essa stessa una teca, in quanto espone e conserva le riproduzioni, si fa dunque *metapicture*. Fino ad arrivare ad esempio alla tavola 52,⁵⁰ che non ospita più la fotografia di una teca, ma 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 ricomponi 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), o come dice Rizzarelli, «una collezione nella collezione, come una piccola *Wunderkammer* che si apre dentro la grande “camera delle meraviglie” che racchiude il museo e che invita il lettore-visitatore a mettere in campo tutte le proprie capacità di inferenza per cogliere la connessione fra i racconti prodotti dai differenti oggetti esposti».⁵¹

⁴⁹ Cfr. M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., in particolare il capitolo intitolato, appunto, *Iconoteche*.

⁵⁰ O. Pamuk, *L'innocenza degli oggetti*, cit., pp. 192-193.

⁵¹ M. Rizzarelli, *Eccedenze transmediali del romanzo*, cit., p. 304.

III. L'iconotesto metafigurativo in Italia (e non solo)



Figura 9. Tavola 39 de *L'innocenza degli oggetti* di Orhan Pamuk

In seguito alla costruzione del museo e alla deriva necessariamente iconotestuale del suo catalogo, assistiamo a una ulteriore uscita dal testo, una vera e propria espansione narrativa con la produzione del film documentario *The Innocence of Memories* (diretto da Grant Gee, 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. Le immagini del catalogo – alcune delle quali fotografami, come abbiamo visto – tornano a muoversi nel film,

riprendono vita. Per poi riprenderla, in questo che potremmo definire un ecosistema mediale:⁵² la sceneggiatura viene stampata e pubblicata,⁵³ accompagnata da una conversazione tra Pamuk e Gee e soprattutto dai fotogrammi del film. Alcune delle immagini presenti nello *script*, però, corrispondono alle fotografie dell'*Innocenza degli oggetti*, a dimostrazione di una incessante espansione transmediale, di un continuo e ripetitivo spostamento combinatorio tra le varie opere che hanno lo stesso oggetto della rappresentazione. Non solo la modalità, però, ma anche il contenuto delle immagini ci porta ad associare quest'opera a un atlante. Nelle teche si vedono oggetti della vita quotidiana, di poca importanza, ed è nuovamente la disposizione degli oggetti a dar loro un significato alternativo, a trasformare quel bazar di apparenti 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. Iniziano a capire che quando gli oggetti venivano sistemati con cura e amore in una teca, 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 scrivania e ripensarli come pezzi di vita di persone realmente esistite e vissute in queste strade.⁵⁴

Come è evidente, sulla memoria è incentrata tutta l'operazione di Pamuk, come dimostrano vari passaggi del volume *Il Museo dell'innocenza* poi riportati nel catalogo-iconotesto. Se la macchina fotografica è per Pamuk «una capsula del tempo attraverso cui

⁵² Cfr. Guglielmo Pescatore (a cura di), *Ecosistemi narrativi: dal fumetto alle serie TV*, Roma, Carocci, 2018; G. Carrara, *Storie a vista*, cit., il cap. *Il fototesto come ecosistema*.

⁵³ Cfr. Orhan Pamuk, *The Innocence of memories*, London, Faber & Faber, 2018.

⁵⁴ O. Pamuk, *L'innocenza degli oggetti*, cit., pp. 51-52.

possiamo osservare il nostro futuro»,⁵⁵ 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 di un'intera nazione, traendo spunto dagli oggetti». ⁵⁶ Questo procedimento di «biografie in esposizione»⁵⁷ 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»,⁵⁸ nel *Museo dell'innocenza* e nelle sue espansioni transmediali questo procedimento fa un salto ulteriore perché, attraverso la storia finzionale, riscopre non solo la memoria individuale ma anche quella collettiva della città, quella che è stata definita da Carrara una «memoria topografica». ⁵⁹ Anche nel film documentario di Gee i due spazi, ovvero la città e il museo, sono scissi, non sono mai visti insieme. C'è un fuori – deserto, buio, fatto di rovine – che è la città di notte attraversata da un'automobile, e c'è un dentro, quello del museo, illuminato e ordinato secondo un certo criterio, seppur non sempre premeditato:

⁵⁵ Ivi, p. 67.

⁵⁶ Ivi, p. 17.

⁵⁷ 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.

⁵⁸ 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. Cfr. anche Ead., *Musei di carta*, cit., p. 114 e sgg.

⁵⁹ G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 290.

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.⁶⁰

Sono le rovine che, trasferite in un luogo di conservazione, diventano oggetti di culto (vi è persino un muro sul quale sono esposti solo mozziconi di sigaretta, corrispondente al capitolo LXVIII, intitolato *4213 mozziconi di sigaretta*). Eppure, le due cose – le cianfrusaglie e gli oggetti museali – coincidono da un punto di vista sostanziale: come dice l'attrice Pandora Colin 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.⁶¹ Ovvero, il passaggio dall'entità fisica del bazar a quella del museo rientra in quell'atto compiuto dal collezionista che consiste nel recuperare oggetti destinati all'oblio e alla discarica (pensiamo allo *chiffonier* benjaminiano) e nel cambiarne statuto solo modificandone il luogo di esposizione.

È chiaro ormai che stiamo parlando di luoghi, di strutture architettoniche e di contenitori, sebbene la maggior parte di questi ultimi sia poi inclusa in immagini bidimensionali. Lo stesso *Bilderatlas*, d'altra parte, è sia oggetto sia immagine, tridimensionale nelle tavole che occupavano la biblioteca, bidimensionale nelle fotografie. Oggetto o immagine che siano, ciò che accomuna gli spazi dell'esposizione qui presentati è il tentativo di fare un'arche-

⁶⁰ O. Pamuk, *L'innocenza degli oggetti*, cit., p. 83.

⁶¹ 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» (R. Pinto, *Artisti di carta*, cit., p. 161). Cfr. in generale il cap. *Orhan Pamuk. Lo scrittore è un pittore. Il museo dell'innocenza*.

ologia, spesso del passato, talvolta del presente (lo abbiamo visto con Calle). Al concetto di archeologia, infatti, fanno riferimento Cometa, che definisce *Mnemosyne* «un dispositivo squisitamente archeologico»,⁶² e Didi-Huberman, che sostiene:

Tentare un'archeologia significa sempre rischiare di mettere gli uni accanto agli altri pezzi di cose sopravvissute, necessariamente eterogenee o anacronistiche perché provenienti da luoghi separati e da tempi disgiunti dalle lacune. Questo rischio si chiama *immaginazione e montaggio*.⁶³

Nell'importante saggio intitolato *Il bazar archeologico*, pubblicato nella seconda edizione di *Finzioni occidentali* del 1986, anche Celati rivendica la necessità «di distinguere ciò che la Storia ha escluso da ciò che la Storia ha glorificato, gli oggetti che sono rimasti negli archivi oscuri da quelli che sono entrati nei musei, e in sostanza gli oggetti archeologici dagli oggetti storici». ⁶⁴ Allora il bazar archeologico offre immagini di un passato fatto di frammenti e scarti piuttosto discontinui, di «oggetti segnati da un taglio storico che li rende spaesati o 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.⁶⁵

⁶² M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., p. 161.

⁶³ G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, cit., pp. 241-268: 249.

⁶⁴ Gianni Celati, *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, terza edizione riveduta, Torino, Einaudi, 2001, p. 196.

⁶⁵ Ivi, pp. 198-199.

Non gli oggetti in sé ma il modo di disporli qualifica dunque lo spazio espositivo, è l'archeologia che rende possibile il passaggio dal bazar al museo ed è soprattutto la modalità con cui vengono *maneggiati* gli oggetti, una volta recuperati, che indica la distinzione tra questi diversi *dispositivi dell'esposizione*, se possiamo chiamarli così.

Allora non è un caso che l'iconotesto contemporaneo che più volte è stato assimilato all'atlante warburghiano, ossia *Austerlitz* (2001) di Sebald, contenga anche una sezione piuttosto significativa dedicata allo spazio espositivo del bazar. Il titolo del romanzo corrisponde al cognome del protagonista Jacques, professore di storia dell'architettura che vive a Londra e che un giorno decide di mettersi in viaggio alla ricerca delle proprie origini. Scoprirà di essere arrivato in Inghilterra con un convoglio di bambini che durante la guerra partivano dall'Europa centrale, mentre i genitori venivano deportati in campi di concentramento. 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.⁶⁶

Un elemento su cui però vorrei concentrarmi in questo frangente è la rappresentazione degli *edifici* votati alla conservazione e all'esposizione degli oggetti ritrovati, e in particolare, come di-

⁶⁶ 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* e Stefano Ercolino, *Per un'estetica dell'irrappresentabile. 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 (eds.), *W.G. Sebald: A critical companion*, Edimburgh, Edimburgh University Press, 2004, pp. 155-171. Intorno ad altre opere di Sebald cfr. per es. Nicola Ribatti, *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.

cevo, la rappresentazione del bazar. Quando Austerlitz si reca nel campo di concentramento di Theresienstadt, chiamato anche Terezín, dove la madre era stata deportata, il negozio di un rigattiere attira la sua attenzione. Il bazar è mostrato secondo la modalità che abbiamo incontrato precedentemente della doppia esposizione: 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 libro, 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). L'uso del dettaglio si verifica anche in questo brano: lo sguardo si avvicina a una vetrina, a un'altra vetrina ancora, infine, sono gli oggetti dietro la trasparenza del vetro ad essere fotografati, un'altra volta, più da vicino.⁶⁷ 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 ciarpame ammucciato all'interno del bazar. Ma perfino quelle quattro nature morte, certo giustapposte in modo affatto ar-

⁶⁷ La questione della ripetizione nelle opere di Sebald è stata già affrontata da Elena Agazzi in *W.G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Firenze, Le lettere, 2012, 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 [...], 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.

bitrario, 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 spilline 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 rosso 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.⁶⁸

Lo sguardo del protagonista su questi oggetti, pazientemente raccolti in minuziosi elenchi ecfraistici, corrisponde al lavoro

⁶⁸ W.G. Sebald, *Austerlitz*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2002, pp. 209-212.

dell'autore sulla propria scrittura, risultato di una lenta operazione di bricolage, come d'altra parte precisa lo stesso Sebald in un'intervista:

Lavoro seguendo il sistema del “bricolage” nel senso che gli dà Lévi-Strauss. È una forma di lavoro selvaggio, di pensiero pre-razionale, nella quale si rovista fra oggetti accumulati, trovati per caso, fino a quando non si accordino in qualche modo.⁶⁹

Il brano di *Austerlitz* 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 ninboli, 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

⁶⁹ Intervista Sebald in *Gespräch mit Sigfrid Löffler: Wildes Denken*, «Profil», 19 aprile 1993, p. 106, 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. 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). Il riferimento è naturalmente Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon, 1962.

ora in mezzo a essi io riuscivo a cogliere solo indistintamente e con fatica la mia ombra.⁷⁰

Qui naturalmente il recupero degli oggetti del bazar è dato dalla volontà di scampare al processo di distruzione, salvare dall'oblio e dalla cancellazione quelle testimonianze, prima tramite il colpo d'occhio sull'*Antikos Bazar* di Terezín, poi tramite la descrizione-esposizione da parte di Austerlitz. È chiaro che questi movimenti all'interno dello spazio di azione, o ancora meglio, queste entità architettoniche – il museo, il bazar, la biblioteca warburghiana in cui erano disposte le tavole – sono molto diverse e la modalità di composizione ed esposizione delle immagini non può essere così semplicisticamente comparata. Eppure, nelle intenzioni e nelle dichiarazioni poetiche è possibile riscontrare qualcosa in comune negli effetti, piuttosto che nelle pratiche. Infatti, nel modo in cui viene concepito da Sebald, il bazar è un dispositivo di esposizione degli oggetti assimilabile a quel tavolo su cui Austerlitz dispone certe fotografie, cambiandone continuamente ordine e combinazioni:

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 [...]. 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*

⁷⁰ W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., pp. 212-213, corsivi miei.

III. L'iconotesto metafigurativo in Italia (e non solo)

una dopo l'altra, disponeva le immagini qua e là e le sovrapponeva in un ordine risultante 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.⁷¹

In *Austerlitz* è la legge delle *somiglianze specifiche* a regolare la disposizione delle immagini per ricostruire storicamente il passato. Circa questo passo del romanzo, Michele Vangi 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*.⁷²

Per Austerlitz il procedimento di disposizione sul tavolo di queste immagini fa sì che tutto ciò che è successo in quel luogo venga racchiuso in uno spazio ristretto, attraverso il montaggio di certe forme (del pathos) che 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 l'insieme di «istanti passati nello stesso spazio». Secondo Raul Calzoni, che prima di noi accosta l'atlante warburghiano all'opera di Sebald,⁷³ le fotografie sebaldiane hanno un doppio scopo nel

⁷¹ Ivi, pp. 131-132.

⁷² M. Vangi, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 242, corsivo mio.

⁷³ Michele Vangi afferma che l'atlante warburghiano e le forme di *display* sebaldiane sono simili e che queste ultime sono chiaramente influenzate dalle prime, ma ipotizza anche una comunione di intenti tra i due intellettuali tedeschi, nel mondo pre- e post-memorale: «Warburg avverte l'imminenza della catastrofe che minaccia di cancellare la memoria storica della civiltà europea e tenta di opporvisi, Sebald cerca,

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 senso di costante distruzione che domina l'esistente». ⁷⁴ Mi sembra di poter dire che il bazar possa corrispondere, nell'interpretazione sebaldiana, 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* qualcosa 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. Attraverso l'inserimento di fotografie di bassa qualità, «di snap-shots amatoriali, realizzati dallo scrittore con una piccola macchina durante i suoi viaggi», ⁷⁵ Sebald compone molte opere ibride tra «ricostruzione storica, reportage giornalistico e finzione narrativa», con l'intento di avvicinarsi alla storia contemporanea «attraverso una prospettiva che si può definire "microstorica"». ⁷⁶ 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 analizzare la questione delle relazioni tra autobiografia e biografia, che mi sembra essere principale negli iconotesti metafigurativi che stia-

dopo la catastrofe, di ripristinare un rapporto vitale con quella stessa memoria. In entrambe queste imprese la fotografia si rivela uno strumento prezioso» (ivi, p. 28).

⁷⁴ Raul 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: 63.

⁷⁵ M. Vangi, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 201.

⁷⁶ Ivi, p. 195.

mo analizzando in questa sede. Quello che emerge maggiormente in questi «atlanti della memoria»⁷⁷ è che

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.⁷⁸

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 proposito di un altro iconotesto sebaldiano, *Gli emigrati* (1992), Louvel dice:

Le numerosissime 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

⁷⁷ «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., pp. 39-40).

⁷⁸ C. Mazza Galanti, *Paradigma indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec*, cit., p. 93.

particolare: un volto segnato con una croce, un paesaggio, una finestra, delle serrande, il nome di un albergo, in risposta alle ingiunzioni deittiche del testo.⁷⁹

Oltre alla deissi, la cui importanza abbiamo già ripercorso nei capitoli precedenti, altri tipi di testo sono fondamentali nel romanzo dello scrittore tedesco: quello presente nelle immagini (gli articoli di giornale, i diari, le legende presenti nelle carte topografiche, i biglietti da visita) e l'intertesto letterario che emerge nelle reminiscenze del narratore. A questo proposito, Michele Vangi propone una tassonomia secondo cui una serie di riferimenti ad altri testi, a ricordi, letture, portano il romanzo ad avere una triplice stratificazione iconografica, tra *immagini letterarie*, *immagini della memoria* e *immagini visuali*. Il critico nota come

ad un'immagine fotografica si sovrapponga di frequente un'immagine letteraria nutrita di riferimenti intertestuali e a quest'ultima si sovrapponga, a sua volta, un'immagine della memoria dell'autore che riemerge da un lontano passato. In questa triplice stratificazione la fotografia perde il suo valore di "prova" della veridicità del narrato [...]. La fotografia stessa è per Sebald un mistero e quale mistero è presentata al lettore; non a caso le sue foto mostrano soggetti dai toni opachi, dai contorni sfumati, dalle inquadrature insolite, talvolta le immagini sono rese di proposito indecifrabili attraverso piccoli ritocchi.⁸⁰

⁷⁹ L. Louvel, *Texte/Image: images à lire, textes à voir*, cit., p. 153. Anche se Vangi sostiene che: «il lettore di *Austerlitz* [...] non necessita di didascalie per costruirsi un'immagine di lettura ed è indotto ad associare fotografie e passaggi del testo anche distanti tra loro. L'impressione di autenticità delle immagini, in fondo, è rafforzata dall'assenza di commenti, dato che il commento o la didascalia contribuiscono ad accentuare la funzione "intermediaria" della fotografia» (M. Vangi, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 246).

⁸⁰ Ivi, p. 204.

Le immagini, seppur reali, sono trattate ed esposte in maniera finzionale, e non solo dal testo: anche la loro resa estetica, la poca nitidezza e l'oscurità possono essere in qualche modo metafore della mancanza di visione: non riuscire a identificare la «preistoria della mia persona»⁸¹ 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 («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 sintomo dell'impossibilità di scindere, nella memoria e nel suo recupero, ciò che è realmente accaduto e ciò che è frutto della nostra immaginazione.⁸² Austerlitz confonderà, in effetti, la fotografia e l'«ombra della realtà», ossia la 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 trattenerne, tornano rapidamente a oscurarsi in modo non diverso da una stampa fotografica lasciata troppo a lungo nel bagno di sviluppo.⁸³

In Sebald sembra che gli stessi personaggi siano le immagini 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».⁸⁴ Questa interpretazio-

⁸¹ W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 153.

⁸² Cfr. M. Piazza, S. Guindani (a cura di), *Effetti di verità*, cit.

⁸³ W.G. Sebald, *Austerlitz*, cit., p. 88.

⁸⁴ C. Mazza Galanti, *Paradigma indiziario e fotografia: Sebald, Modiano, Perec*,

ne richiama la sovrapposizione inconscia compiuta da Warburg tra la ricerca delle sopravvivenze nella storia della cultura e la ricerca del proprio pensiero e del proprio passato, quell'«autoritratto esploso in mille pezzi»,⁸⁵ realizzato attraverso le immagini di cui ci parlava Didi-Huberman. Dato che quella di Austerlitz è una ricerca in fin dei conti 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 il protagonista penserà di riconoscere sua madre in un fotogramma delle videocamere di sicurezza, mentre sarà un'altra fotografia, che solo il personaggio di Vera riconoscerà, a indicare al protagonista il volto della sua origine:

La madre che Austerlitz crede di vedere nel fotogramma si rivela essere un'altra donna; un'altra fotografia, al contrario, si conferma essere un'immagine di sua madre nel periodo fra il 1938 e il 1939: autrice di questo riconoscimento è Vera, il cui nome sembra ora rivelare il suo valore simbolico. [...] Sebald intende, da un lato, redarguire sulla distorsione della realtà cui i mass-media possono contribuire se manipolati dalle "mani sbagliate" (il potere nazista), dall'altro le immagini dei media possono comunicare verità solo se inserite in una cultura del ricordo basata principalmente sulla parola.⁸⁶

cit., p. 95.

⁸⁵ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., pp. 424-425.

⁸⁶ M. Vangi, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 253. 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,

Se in questa sezione ci siamo allontanati per un momento dalla letteratura italiana contemporanea, è stato per mostrare come anche fuori dall'Italia la tendenza dell'iconotesto contemporaneo sia la rappresentazione della ricostruzione della memoria al contempo individuale e collettiva. D'ora in poi vedremo che, insieme al racconto memoriale, negli iconotesti italiani di oggi è sempre più privilegiata l'ibridazione dei generi e l'allontanamento dal romanzo *tout court*, con una evidente predilezione per l'*autofiction*, il romanzo-saggio e altri generi non-finzionali.

3.3. *Autoeteroritratti per immagini: Agamben, Mari, Pincio*

Finora abbiamo visto che nella forma-atlante proposta da Co-meta il lettore-spettatore assume un ruolo autoriale nell'opera: lo sguardo si muove nello spazio della pagina e decrypta 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, che è l'oggetto-libro. 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 ritraggano luoghi chiusi e legati all'autobiografia dell'autore.

Prendiamo ora ad esempio *Autoritratto nello studio* (2017) di Giorgio Agamben.⁸⁷ L'autore del libro è apparentemente uno solo, ov-

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).

⁸⁷ Le pagine su Agamben sono una rielaborazione e un approfondimento dell'articolo: Lavinia Torti, *Il Bilderatlas nello studio di Giorgio Agamben. Note sul montaggio nell'iconotesto contemporaneo*, "LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente", 9, 2020, pp. 215-231.

vero 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). In alcune foto vedremo poi i luoghi in cui Agamben ha realizzato 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 assimilabile al contenitore-libro che espone il testo (e le immagini).

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 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* richiami il *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 coloro che la compiono.⁸⁸ 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), in cui si è cimentato nell'indagine sulla natura misteriosa e doppia delle Ninfe, rifacendosi, appunto, alla lezione di Warburg.⁸⁹ Qui però cercherò di individuare in che modo la

⁸⁸ 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/> (ultima consultazione il 19/09/2023).

⁸⁹ Cfr. G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, “aut aut”, 199-200, 1984, pp. 51-66; Id., *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

III. L'iconotesto metafigurativo in Italia (e non solo)

costruzione dell'iconotesto di Agamben si avvicini formalmente alle strategie dell'atlante warburghiano, ossia, come abbiamo visto: 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*.

Avviciniamoci dunque all'opera di Agamben. L'immagine di copertina salta all'occhio per la quantità di quadri accumulati 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, inquadrate una sopra l'altra. Alla sua destra sono incorniciati una lettera, un biglietto, accanto ancora una *carte postale* esposta insieme a quella che immaginiamo essere la sua busta. Sulla scrivania regna invece una grande confusione: quaderni, aperti e chiusi, penne, appunti, insieme a molti libri, a disegni, dipinti, fotografie dell'autore.



Figura 10. Copertina di *Autoritratto nello studio* di Giorgio Agamben



Figura 11. 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 a Venezia, 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, ossia la fotografia accanto al frontespizio appena menzionata e la fotografia a pa-

gina 11, che è la stessa immagine che vediamo in copertina, solo che qui è 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. Dal momento che rappresentano lo stesso spazio, le fotografie 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 confonde 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 nell'autobiografia intellettuale qui presa in esame,⁹⁰ ad avvicinare le fotografie 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 [...]; all'interno di ogni sezione, *le singole immagini vanno considerate piuttosto come fotogrammi di un film che come realtà autonome* (almeno nello stesso senso in cui

⁹⁰ Giorgio Agamben, *Autoritratto nello studio*, Milano, nottetempo, 2017, pp. 108-112.

Benjamin ebbe una volta a paragonare l'immagine dialettica a quei quadernetti, precursori del cinematografo, che, sfogliati rapidamente, producono l'impressione del movimento).⁹¹

A partire da tale dichiarazione, e 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 al momento della combinazione di testo e immagine 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 sia a pagina 11, ovvero una sezione dei libri appoggiati alla parete, sostituita qui dalla pagina in cui le parole scritte, a loro volta, rimpiazzano 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*). 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

⁹¹ Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine: note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 49, corsivi miei. Cfr. 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.

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?». ⁹² 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 cassetiera 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. ⁹³

Mentre gli studi sono diversi, gli oggetti dello studio sono dunque immutabili, solo permutati. 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

⁹² G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., p. 14.

⁹³ Ivi, pp. 117-118, corsivi miei.

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. 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, infine, sempre sulla stessa scrivania fotografata da più lontano.⁹⁴ Questo procedimento, che torna in altri luoghi,⁹⁵ porta lo sguardo del

⁹⁴ Ivi, pp. 12, 16, 33.

⁹⁵ Abbiamo visto che 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*, dice: «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 azzerava nella

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*.⁹⁶ 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 allontanarsi fisicamente da queste immagini.

L'avvicinamento alle immagini 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-didascalie*, secondo l'accezione che si è voluta dare nei capitoli precedenti. 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».⁹⁷ È interessante soffermarsi un momento su quel «si intra-

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", 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).

⁹⁶ Cfr. M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 85.

⁹⁷ G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., p. 33.

vede». La fotografia dello studio che contiene il ritratto di Melville evita volutamente la nitidezza dell'immagine. Agamben ha deciso di fotografare questa precisa sezione 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*. Proseguendo anche noi nell'omologia tra letteratura e dispositivo della visione, possiamo dire che è come se ci fosse un cambio di messa a fuoco: Melville, prima in secondo piano, attraverso il dettaglio e attraverso il testo passa in primo piano. Infatti, 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 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? [...]).⁹⁸

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 chiama-

⁹⁸ Ivi, p. 42.

re 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.⁹⁹ 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.

Le immagini, così, *inducono* la scrittura di Agamben, che *monta* le immagini con i testi secondo un procedimento di incastro di elementi di primo acchito distanti, avvicinabili attraverso la memoria: quest'ultima «non è, infatti, possibile senza un'immagine (*phantasma*), la quale è un'affezione, un *pathos* della sensazione o del pensiero».¹⁰⁰ 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. Ecco che la forma-illustrazione qui si mostra nel suo apice, poiché le immagini che illustrano contengono a loro volta degli atlanti. L'intersezione tra testo e immagine raggiunge il massimo grado di complessità quando le fotografie sono 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 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. 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»,¹⁰¹ titoli di giornale (tavv. 77, 79).

⁹⁹ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., pp. 450-451.

¹⁰⁰ G. Agamben, *Ninfè*, cit., p. 13.

¹⁰¹ Per esempio, nella tavola 33, cfr. Aby Warburg, *Mnemosyne. L'atlante*

Tra le immagini recuperate dall'archivio personale dell'autore, peraltro, è possibile ritrovarne alcune già riprodotte in altre sue opere. Per esempio, Agamben inserisce la riproduzione di un'incisione che rappresenta *Amore furioso sulla lumaca* a pagina 69, da lui usato come controfrontespizio in *Idea della prosa*;¹⁰² o le illustrazioni di Sabino Profeti,¹⁰³ che include anche nella seconda edizione di *Idea della prosa*, a sostegno della precisa intenzione di spostare e combinare le immagini del proprio archivio mnestico, di attingere alla propria collezione per vari usi e di fare della sua stessa produzione un atlante intertestuale. Il procedimento è assimilabile 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 rincontriamo *Lo scorticamento di Marsia* di Tiziano e *L'Autoritratto presso il Golgota* di Gauguin,¹⁰⁴ per esempio); è assimilabile, inoltre, alla scelta warburghiana di inserire nell'atlante libri d'arte da lui curati precedentemente (tavv. 5, 6, 27).

Questo crea quello che già Didi-Huberman ha definito un *anacronismo*,¹⁰⁵ ossia l'accostamento di immagini cronologicamente distanti tra loro. Si ricorda ad esempio l'inserimento nel *Bilderatlas*

delle immagini, premessa all'edizione italiana di Nicholas Mann, a cura di Martin Warnke con la collaborazione di Claudia Brink, trad. di Bettina Müller, Maurizio Ghelardi, Torino, Nino Aragno Editore, 2002, p. 56.

¹⁰² 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*.

¹⁰³ G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., pp. 133-136.

¹⁰⁴ *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.

¹⁰⁵ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 419.

di alcune immagini molto contemporanee a Warburg – risalenti al 1929 – montate accanto a immagini dell'antichità. 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, su cui Warburg pone 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 significhino allo stesso modo una continuità della tradizione con il presente, una sopravvivenza delle forme antiche in quelle novecentesche, nei giornali illustrati di cui parlava anche Benjamin, per esempio. Questa sopravvivenza è però *dimostrabile* solo attraverso la fotografia che inquadri insieme oggetti e che metta in luce le loro relazioni. Sebbene propriamente non si tratti di una forma-atlante tradizionale, come concepita da Michele Cometa, *Autoritratto nello studio* ha dunque caratteristiche formali comuni a quelle di *Mnemosyne*, perché la forma-atlante è infatti quella che caratterizza alcune fotografie: quello che era lo schermo su cui Warburg fissava le immagini qui è sostituito dalla parete o dallo studio stesso.

La ricognizione dei 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».¹⁰⁶ La creazione di uno spazio espositivo, come avevamo preannunciato, coinciderebbe

¹⁰⁶ G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., p. 75.

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, «l'autore di *Mnemosyne* non procede ad alcuna esposizione. Si dedica piuttosto [...] a un'esperienza teorica – prova e sperimentazione insieme – che trova la sua coerenza nello stile stesso del suo esporsi».¹⁰⁷ 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 esiste più, poiché dopo lo scatto le tavole avevano cambiato di forma, dunque di contenuto. Allo stesso modo Agamben sostiene: «Così appaiono ora cose e persone: fissate per sempre nel non poter finire di vederle»,¹⁰⁸ fissate per sempre nel loro essere mobili, esattamente come il *Bilderatlas*, da una parte immobilizzato dalle fotografie, dall'altra in continua metamorfosi.

Ciò che noi leggiamo e osserviamo in *Autoritratto nello studio* è dunque il montaggio dei risultati provenienti dallo stesso assemblaggio delle ricerche e degli studi, come fossero oggetti avvicinati l'uno all'altro. Si costruisce qualcosa che si sposterà a riprova di un'imperfezione, di un'incompiutezza, 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, infine, cerca di delineare, prima

¹⁰⁷ G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 428.

¹⁰⁸ G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, cit., p. 10.

con sé stesso poi con il lettore, cosa questi quaderni rappresentino per lui:

A destra, sulla scrivania di vicolo del Giglio, si vedono otto quaderni uguali rilegati in vari colori. Sono i quaderni in cui appuntò 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.¹⁰⁹

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 conclude (ed è nell'infinito spazio letterario che l'opera si *non-conclude*).

Agamben compie quindi due azioni, colleziona oggetti negli studi e prende appunti nei quaderni, e le azioni sono entrambe potenzialmente senza fine e la cui combinatorietà è ugualmen-

¹⁰⁹ Ivi, pp. 72-75, corsivi miei.

te infinita, ove per “infinito”, appunto, come in Warburg, 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” nel 2004, in cui il filosofo dichiarò di aver prodotto un atlante 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.¹¹⁰

Si tratta, in qualche modo, sempre di un procedimento di mappatura, quello che avviene quando si raccolgono e dispongono insieme le immagini della vita e del passato.¹¹¹

¹¹⁰ 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/> (ultima consultazione il 21/09/2023).

¹¹¹ Cometa ha in effetti ragionato sulla possibilità di un modello cartografico per analizzare i rapporti tra letteratura e dispositivi della visione, aggiungendo che «la forma di questa cartografia non potrà dunque essere che quella dell'atlante, nel senso immaginato da Aby Warburg» (M. Cometa, *Archeologie del dispositivo*, cit., p. 122, ma vd. tutto il cap. IX. *Atlanti*).

Il procedimento di composizione di testo e immagine avviene non solo nella forma del libro, come afferma Cometa, ma anche nel contenuto delle fotografie, o se si vuole, nella forma degli spazi rappresentati al loro interno. 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*. Lo spazio espositivo diventa la scena rappresentata nella fotografia all'interno del libro e diventa allo stesso tempo il libro: 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 di grande rilievo. 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. Se quella che è composta all'interno della pagina agambeniana è una canonica forma-illustrazione, ciò che è all'interno delle immagini apparirebbe, quindi, come forma-atlante, rispetterebbe l'idea di riuscire a vedere molte immagini contemporaneamente e seguirebbe quella "migrazione di immagini" (*Bilderwanderung*) che per Warburg avviene 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. Se 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 l'idea di esposizione a quella di Warburg, va detto d'altra parte che quel

Ma anche, riferendosi sempre a *Mnemosyne*, «un atlante [...] è soprattutto un dispositivo cartografico» (M. Cometa, *Cultura visuale*, cit., p. 161). Cfr. anche Valeria Cammarata (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008.

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, fissare la ricerca, pubblicando l'*Autoritratto*. 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*.

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 sia anch'essa un'autobiografia realizzata attraverso lo studio, e in particolare attraverso gli oggetti, molto spesso libri, che lo caratterizzano. 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, e *Leggenda privata*, un'autobiografia finzionale che sarà il primo oggetto della nostra analisi. Non vanno dimenticati, naturalmente, i fumetti di Mari, riuniti nel 2019 in *La morte attende vittime*, raccolta di adattamenti per fumetto di alcuni classici della letteratura italiana. Un testo poi particolarmente interessante, costellato di disegni dell'autore, a manifestare questo doppio talento che potremmo definire 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.¹¹²

¹¹² Roberta Coglitore, che si è lungamente occupata della produzione di Mari, ha proposto una categorizzazione di tre opere: *Filologia dell'anfibio* corrisponde al libro-illustrato, *Asterusher* all'emblema, *Leggenda privata*, alla

Avviciniamoci ora all'opera intitolata *Leggenda privata*. 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, nei casi in cui le immagini siano accompagnate da didascalie. Molte sono le immagini recuperate dall'archivio di famiglia, molte le fotografie di Michele bambino o dei genitori, ritratti non solo in dinamiche familiari ma anche *fuori* dall'ambiente domestico (si vedano le 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 dichiara:

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. Gliele ho fatte vedere e mi hanno detto che sarebbe stato bello inserirle. L'ho fatto, 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

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, pp. 103-114. 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 Andrea Santurbano, *Tra infanzia e leggenda, dal privato al letterario*, in R. Donati, A. Gialloretto e F. 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. Si veda inoltre C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 156-161, in cui l'autore dedica un capitoletto all'opera dello scrittore milanese.

inserire l'immagine tra due paragrafi, in altri l'ho dovuta sorreggere con un piccolo ingresso verbale o una didascalia.¹¹³

Prendiamo l'esempio di una immagine che occupa anche la copertina del libro 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».¹¹⁴

L'immagine che appare appena sotto questa citazione, in cui Mari viene ritratto con i genitori, viene così "letta" e interpretata dallo stesso scrittore-osservatore, che si prende poi carico di descriverla attraverso un'integrazione ermeneutica destinata al lettore. L'autobiografia prende una piega narratologica diversa dalle tendenze abituali che vorrebbero una focalizzazione interna: invece di inventare alcuni aspetti della propria vita narrandola in prima persona, Mari in quel caso si riferisce al piccolo Michele della fotografia astraendosi e parlando di sé in terza. Si esaspera così 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 una più canonica mediazione 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 per-

¹¹³ Carlo Mazza Galanti, *Scuola di demoni: conversazioni con Michele Mari e Walter Siti*, Roma, minimum fax, 2019, p. 72.

¹¹⁴ Michele Mari, *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017, p. 15.

ché guardassi verso di lui: al solo sentirmi chiamato reagii come da immagine:».¹¹⁵ L'immagine, appunto, non è neanche più illustrazione, visualizzazione del testo, ma lo sostituisce, il verbale è rimpiazzato dal visuale. Altre immagini, al contrario, non hanno bisogno di didascalia né di alcuna forma di presentazione: a esse si può solo alludere. In questi casi Mari sceglie di non accompagnare le descrizioni con una foto, bensì procede alla costruzione di una immagine mentale attraverso l'elenco di frammenti, pezzi, brani, una costellazione di visioni:

[...] 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, infine 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*.¹¹⁶

Sebbene di questa descrizione non vi sia una visualizzazione fotografica, in questo brano ciò che conta è che Mari 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 elementi in un primo momento lontani realizzato

¹¹⁵ Ivi, p. 16.

¹¹⁶ Ivi, p. 25, eccezion fatta per «del divino», i corsivi sono miei.

con l'intento di «cartografare», appunto. Mi sembra anche che il brano appena letto abbia molto del lessico incontrato precedentemente in altri testi, lessico da me sottolineato proprio per illustrare una tendenza warburghiana alla cartografia dell'immagine. Mari ha di fronte una Ninfa, un'immagine del divino: ogni parte del suo corpo viene da lui spezzettata nello sguardo, come fosse, prima, un frammento di un'icona religiosa, poi, un fotogramma in movimento. Va detto che questo procedimento in *Leggenda privata* non avviene tanto nelle immagini, 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 dello scrittore:

I miei genitori, li ho fissati in due puzzle. [...] Già nel disagnarli 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.¹¹⁷

Federica Pich nota che il procedimento di ricomposizione del corpo dei propri genitori avviene non solo tramite l'effettiva ricostruzione del puzzle, ma attraverso l'elenco ecfastico di ogni tassello del suddetto, di ogni dettaglio con cui sono stati rappresentati i genitori:

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

¹¹⁷ Ivi, pp. 130-131.

III. L'iconotesto metafigurativo in Italia (e non solo)

delle immagini, a ciascuna delle quali corrisponde una diversa funzione-incarnazione del figlio: il disegno-definizione; la frammentazione-anatomia; la ricomposizione, che è rianimazione stregonesca 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.¹¹⁸

L'idea della studiosa che Mari crei icone amplificate eppur frammentate dei propri genitori corrobora inoltre la nostra ipotesi di una doppia esposizione di testo e immagine volta a rappresentare lo stesso ritratto, realizzato in entrambi i linguaggi dallo stesso Mari, peraltro doppio talento. La madre e il padre, d'altronde, sono i protagonisti dell'opera, che Mari stesso chiama una *autofictiografia*.¹¹⁹

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 «whío»). Polemicissimi,

¹¹⁸ Federica Pich, *Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari*, "Arabeschi", n. 10, luglio-dicembre 2017, pp. 165-184: 173.

¹¹⁹ 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, il quale si fa dunque 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 (cfr. A. Cortellessa, *Iconologia del Demone*, cit., p. 38).

insinuano in questo modo avere finora io prodotto solo delle autografie, senza considerare *tutta la paura che mi sono fatto da me, scrivendo*.¹²⁰

Ora serve un tuffo nel passato, non si può più fuggire spaventati, sembra dirci Mari. Eppure, i segreti permangono, permangono in quegli *omissis* segnalati come si usa con 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 un altro romanzo di Mari intitolato *Rondini sul filo* (1999).

Se già *Leggenda privata*, come abbiamo visto, presenta alcuni elementi ricorrenti anche negli altri iconotesti fin qui presi in esame, è con *Asterusher* che il procedimento del montaggio verbosivisuale adottato da Mari si avvicina di più a quello che stiamo definendo in questo lavoro.¹²¹ 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 da una edizione all'altra, 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

¹²⁰ 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. «BIO» è invece aumentato nel testo originale.

¹²¹ Per approfondimenti 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 qui trattate.

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 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.

[...] Ma poiché si tratta di case-libro, 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 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 parti 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.¹²²

¹²² Michele Mari, Francesco Pernigo, *Asterusher: autobiografia per feticci*, nuova edizione accresciuta, Mantova, Corraini, 2019, pp. 6-8. Quando non specificato si farà sempre riferimento all'edizione più recente.

Il volume presenta i testi nella prima parte della pagina in alto e le immagini nella seconda. Le fotografie a colori di Francesco Pernigo 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*, immagini-nelle-immagini. Guardiamo in particolare due esempi di montaggio che rinviano a una sorta di contenuto-atlante nella forma-emblema, per come lo stiamo definendo in questo lavoro. *L'ekphrasis* dell'immagine a pagina 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 nella copertina di un libro, ma è allo stesso tempo prigioniero di un'immagine, ingabbiato dallo sguardo del fotografo, o per meglio dire dei fotografi: prima colui che realizzò gli scatti 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 *metapicture*, che assume un rilievo notevole nel momento in cui la copertina del libro è affiancata all'immagine di Maradona, il quale guarda il 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

III. L'iconotesto metafigurativo in Italia (e non solo)

intrecciati e la *mise en abyme* è tale per cui persino un tatuaggio rende lo stesso corpo iconico di Maradona, a sua volta, una *metapicture*.

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.



111

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 in quello del padre. Debitamente scisso, il figlio poté poi, soltanto, pietosamente giustapporre.



Figura 12. Pagine di *Asterusher* 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 in quello del padre. Debitamente scisso, il figlio poté poi, soltanto, pietosamente giustapporre.¹²³

¹²³ Ivi, p. 111.

Mari integra con un'*ekphrasis* interpretativa la fotografia di Pernigo, effettivamente divisa in tre spazi: le due stanze divise dalla parete sulla quale sono esposte le foto. 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). A differenza del padre e della madre, il figlio non è mai dietro l'obiettivo, sempre oggetto e non 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*. A questo punto l'unica cosa che può fare è giustapporre, mettere le due immagini l'una accanto all'altra, creandone così una terza che unisca i genitori e che renda lui stesso scisso, ovvero doppio. È d'altra parte il montaggio, per l'ennesima volta, il motore di questi movimenti *à rebours*. Lo dimostrano un'altra fotografia, ancora una volta di un trittico, e la sua didascalia:

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».¹²⁴

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 la brevissima didascalia «Senza parole»¹²⁵

¹²⁴ Ivi, p. 101.

¹²⁵ Ivi, p. 96.

che introduce la fotografia della prima pagina manoscritta del racconto *I giornalini*, raccolto in *Tu, sanguinosa infanzia*, fittissima e quasi senza correzioni. L'autocitazione si fa autosufficiente, il Mari-commentatore non ha più parole e lascia al Mari-scrittore il compito di redigere quel frammento fotografico: il lettore *leggerà* la fotografia. D'altronde, quasi in ogni foto di Pernigo c'è un testo, nelle coste dei libri e nelle copertine, nei manoscritti, nelle insegne colorate, nelle locandine.

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. Nel caso di *Asterusher* sono vari gli esempi che possiamo addurre: il 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 scattata più da vicino, è insomma lo sguardo che si avvicina dietro l'obiettivo, non davanti all'immagine. Interessante notare peraltro che anche quel dettaglio ha come commento il sintagma «Senza parole». ¹²⁶ O ancora, secondo lo stesso procedimento, vediamo il dettaglio di un vecchio scaldabagno, didascalizzato da Mari come tale: «Dettaglio dello scaldabagno, funzionante dal 1955 (e dunque, per scaramanzia, come sostituirlo, essendo io coetaneo?)». ¹²⁷ Coglitore ha definito proprio il dettaglio «un'aggiunta per amplificare», ¹²⁸ inserendolo nella tipologia delle varianti d'autore insieme al *recupero per completare*, la *modifica per intensificare*, la *permutazione per intensificare* e le *integrazioni per intensificare*. Per quanto riguarda la prima variante, Coglitore nota peraltro che la dichiarazione di afasia è spesso associata proprio alla presenza di un ingrandi-

¹²⁶ Ivi, pp. 94-95.

¹²⁷ Ivi, p. 37.

¹²⁸ Roberta Coglitore, *Le varianti d'autore in Asterusher di Michele Mari*, "Versants", fascicolo italiano, 68, 2, 2021, pp. 111-129: 119.

mento: «la didascalia recita “Senza parole”, come in pochi altri esempi nel volume, e ciò avviene quando l'immagine si sostituisce alla scrittura per ripetere con enfasi un dettaglio». ¹²⁹ 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. Collabora alla risoluzione di un enigma, proprio come i tasselli del puzzle protagonista di *Certi verdini*, racconto presente nella raccolta *Tu, sanguinosa infanzia*.

Le immagini di *Asterusher* rappresentano inoltre moltissimi dispositivi della visione, dalle finestre ai bulbi oculari incastonati negli anelli che appaiono nella prima e nella quarta di copertina nella nuova edizione. Stupisce allora che non vi sia nessuna persona ritratta, nessuna persona *vista* da questi dispositivi della visione. Fa eccezione solo la prima fotografia, che segue la citazione de *La casa di Asterione* di Borges: un uomo – forse lo stesso Mari? – viene inquadrato dall'obiettivo dietro una finestra e allo stesso tempo è ingabbiato dalle sbarre della stessa e nascosto dall'oscurità. Questa è peraltro una delle uniche due foto non associate a un testo di Mari, corroborando forse la tesi di una volontà di non-riconoscibilità, come se a quella foto di sé lui non riuscisse ad associare un proprio testo, oppure, e forse ancora più verosimilmente, come se la sua identità non potesse ritrovarsi che nelle cose lette, nelle cose vissute nei libri degli altri, nelle cose costruite dagli altri:

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. [...]

¹²⁹ *Ibidem*.

mi piacciono le case come Wunderkammer piene di prodigi, feti nei barattoli in formaldeide, mummie come quelle di Federico Ruysch, prodigi, macchinine, giocattoli.¹³⁰

E se la casa è una camera delle meraviglie piena di oggetti che compongono una vita, *Asterusher* si chiude ancora una volta con una citazione, di un testo in cui, però, la casa crolla. È infatti *Il crollo della casa Usher* di Poe a concludere inesorabilmente, in entrambe le edizioni, il volume:

A parte queste tracce di diffusa decadenza, la costruzione non dava segni di instabilità. Forse l'occhio di un minuto osservatore avrebbe potuto scoprire una fessura pressoché invisibile, che dipartendosi dal tetto dell'edificio percorreva la facciata a zig zag...¹³¹

Infatti, questo brano accompagna la fotografia di una crepa nella casa milanese, ancora una volta per dimostrare il ruolo ecfrastrico dei brani che precedono, quasi a mo' di insegna, le immagini. Sebbene la conclusione sia identica, da una edizione all'altra diversi sono, come abbiamo visto, i cambiamenti che definiscono al meglio le dinamiche di auto-miglioramento, di auto-evoluzione, «di ripensamento autofilologico delle immagini»,¹³² che caratterizzano l'autore nell'atto di modificare le sue stesse opere (Carrara, infatti, definisce il libro un'«autoantologia»¹³³). Nell'edizione accresciuta ci sono immagini che non c'erano in quella del 2015 ma che sono presenti in *Leggenda privata*, 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

¹³⁰ C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, cit., p. 48.

¹³¹ M. Mari, *Asterusher*, cit., p. 123.

¹³² R. Coglitore, *Le varianti d'autore in Asterusher di Michele Mari*, cit., p. 114.

¹³³ G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 237.

aggiornamento, questo continuo modificarsi, assomiglia in qualche modo alla ripetizione con spostamento da tavola a tavola che abbiamo visto prima di tutti in Warburg, alla combinatorietà e all'infinita della composizione. Ma, come si diceva, la ripetizione non avviene solo all'interno del testo, ma anche attraverso le diverse opere dello stesso autore, sempre nel segno di certe ricorrenti ossessioni: sogni, feticci,¹³⁴ oggetti riportati a una memoria mai davvero affidabile, fantasmi, per esempio, sono i protagonisti delle opere di Mari, da *Tutto il ferro della Torre Eiffel* (2002) al già citato *Fantasmagonia*. E anche *Le maestose rovine di Sferopoli* (2021), chiamato nella presentazione editoriale una «collezione di fantasmi», raccoglie testi editi e inediti, 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 l'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.¹³⁵

Come abbiamo visto e 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 attraverso una sorta di continuo ripensamento, si nasconda una tensione naturale a non finire, come se fosse impossibile dare una forma conclusa al pensiero; si assisterà, allora, a una spinta fuori dal testo, a un vero e proprio *ipertesto*.

Un altro autore che procede nella direzione di un continuo *spin-off* di sé stesso è Tommaso Pincio, di cui analizzeremo un testo

¹³⁴ Cfr. *ivi*, pp. 235-248. Sulla questione del feticcio, ovviamente, cfr. M. Fusillo, *Feticci*, cit.

¹³⁵ C. Mazza Galanti, *Scuola di demoni*, cit., p. 50.

a nostro avviso esemplare della particolare forma di costruzione (auto)biografica attraverso la composizione di immagini, ossia *Hotel a zero stelle* (2011).¹³⁶ Il romanzo-saggio è diviso in capitoli dedicati al racconto aneddotico della vita di scrittori e artisti che hanno fatto parte in qualche modo della biografia dell'autore. Ogni capitolo corrisponde a una stanza di questo bizzarro hotel (che sia al primo, secondo, terzo o quarto piano, chiamati da Pincio *Selva oscura*, *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*) ed è anticipato dal numero della stanza e da un disegno dell'autore ritraente il protagonista della biografia. I ritratti – per fare qualche esempio – di Parise, Simenon, Dick, Landolfi e degli altri sono, quindi, sia verbali sia visivi. Emerge in Pincio l'esigenza di realizzare la stessa opera attraverso due modalità compositive, e 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». ¹³⁷ 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 dei biografati, peraltro anch'essi spesso intrinsecamente doppi, o per l'uso di pseudonimi (pensiamo a George Orwell), o per il doppio talento (penso a Parise); ma rappresentano anche due facce dell'autore che si cimenta nel ritratto con i suoi due talenti, quello letterario e quello pittorico. Pincio, attraverso il ritratto di questi scrittori, in realtà realizza un autoritratto. Se l'opera di un autore consiste nelle sue letture, Pincio racconta sé stesso attraverso alcune storie sui suoi Maestri e sembra adottare, in effetti, la strategia dell'«autoeterografia» – per citare la quarta di copertina dell'iconotesto di Agamben qui analizzato – raccontando la propria biografia intellettuale attraverso le vite degli altri.

¹³⁶ Gli iconotesti di Pincio sono diversi e se ne dà ricognizione nel saggio L. Torti, *Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura. Tra iconotesti, ekphrasis e scrittura visiva*, cit.

¹³⁷ Tommaso Pincio, *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 223.

I ritratti che anticipano i testi in *Hotel a zero stelle* non mi paiono molto distanti, almeno nelle intenzioni, da *Sfere celesti*, opera stavolta esclusivamente pittorica di Pincio. Tramite un montaggio di vari ritratti, l'artista crea una sorta di costellazione di *stars*, persone note all'immaginario comune (Marylin Monroe, per esempio) o molto note a Pincio (gli amici, insomma).

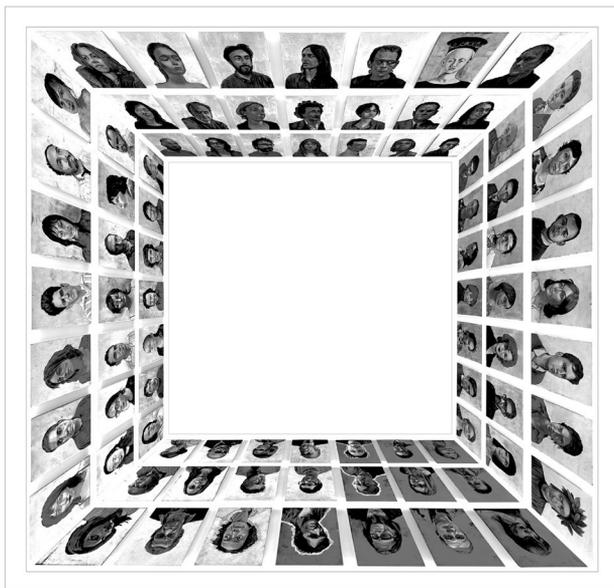


Figura 13. *Sfere celesti* di Tommaso Pincio

Importante è allo stesso tempo non solo il montaggio ma anche il contesto di esposizione di questi ritratti. Leggiamo un brano della dichiarazione di intenti di Pincio che accompagna *Sfere celesti*:

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

III. L'iconotesto metafigurativo in Italia (e non solo)

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.¹³⁸

Guardando la Stanza delle *Sfere celesti* dall'alto, ci rendiamo conto che diversi 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, Laggioia 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 l'accostamento visivo di elementi distanti. A questo si associa, inoltre, la rappresentazione da parte di Pincio di quello spazio bianco tra un'icona e l'altra, quell'intervallo, quello *Zwischenraum* già incontrato più volte in altri autori, che non è niente affatto uno spazio vuoto e inutile, bensì sembra essere pieno di significato. 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 il planetario è sottomesso al tempo,

¹³⁸ Cfr. <https://tommasopincio.net/2017/05/01/sfere-celesti/> (ultima consultazione il 19/09/2023).

anche il processo di mostrazione delle altre vite che hanno costellato la propria non può essere concluso.

Ma allora, torniamo a *Hotel a zero stelle* e all'ultimo capitolo, che ci pare andare proprio nella direzione di una poetica dell'*inconclusione*. Pincio racconta di quando il gallerista della Galleria "L'Attico" di Roma gli chiese di elaborare un proprio epitaffio, che lui realizzò tramite una performance murale nella stessa galleria. Cominciò a dipingere sul muro mentre i visitatori guardavano, compiendo un *work in progress* performativo poi raccontato nel libro e mostrato attraverso due fotografie di Alessandro Vasari, presente al momento dello spettacolo-opera d'arte. Pincio ne spiega la dinamica:

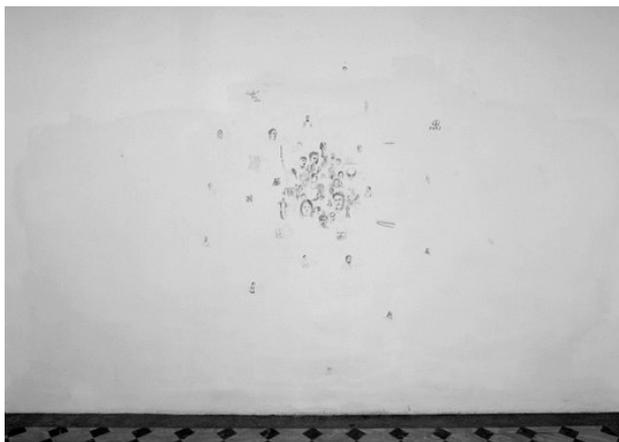


Figura 14. Opera-performance di Tommaso Pincio presso la galleria L'Attico di Roma, fotografata da Alessandro Vasari

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 fatti 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.¹³⁹

Nella pittura murale, Pincio, che ha già ritratto figurativamente e verbalmente i vari personaggi all'interno del saggio narrativo di critica letteraria, come lo ha definito Marchese,¹⁴⁰ compie ora una sorta di autoritratto figurativo che comprende, come lui stesso descrive, «volti di persone famose. Volti di persone anonime: amici, parenti, fidanzate. E poi simboli, immagini, cose».¹⁴¹ 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

¹³⁹ T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, cit., p. 228.

¹⁴⁰ Lorenzo Marchese, *È ancora possibile il romanzo saggio?*, "Ticontre. Teoria Testo Traduzione", IX, 2018, pp. 151-170: 154.

¹⁴¹ T. Pincio, *Hotel a zero stelle*, cit., p. 226.

descrizione o il racconto biografico di altri personaggi, così l'auto-ritratto dipinto non è mera riproduzione di sé, ma raffigurazione di altri volti. Ecco allora che, trasponendo quanto detto sull'*Auto-ritratto 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, ove Pincio ordina ai compagni di vita ritratti «non sparite», reinserendo nuovamente la parola scritta:

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.¹⁴²

Qui l'immagine non solo è una *metapicture* perché raccoglie un disegno di tante facce, ma è allo stesso tempo un testo, nel senso più letterale che si possa intendere: «non sparite» non c'è nel testo tipografico, non può leggersi se non nell'immagine. È la stessa fotografia, dunque, a essere iconotesto, a dimostrare così l'impossibilità per l'autore di scindere le due forme espressive e di cassare l'immagine nel libro, che altrimenti non avrebbe una vera e propria conclusione.

Così è possibile vedere in che modo, tramite diverse modalità espressive e diversi strumenti, con una tendenza all'autocitazione e alla combinazione delle proprie opere, Pincio si autobiografizzi costantemente, creando non solo il suo doppio ma il suo multiplo, nelle facce di tutti gli artisti e scrittori che ritrae. E come succede spesso in questi casi, l'opera viene realizzata e poi esposta in uno spazio fisico, sempre pronta a esibirsi nel suo non-finito, pronta ad accogliere uno *spin-off*.

¹⁴² Ivi, pp. 228-229.



Figura 15. Opera performance di Tommaso Pincio presso la galleria L'Attico di Roma, fotografata da Alessandro Vasari

3.4. *Dall'autobiografia d'arte all'anti-iconologia: Tuena e Anedda (e Cortázar)*

Finora abbiamo visto che la storia dell'arte e in alcuni casi l'arte contemporanea hanno un peso rilevante nella creazione degli iconotesti metafigurativi. Se le immagini, anche qualora non esposte, possono essere portatrici di un senso in conflitto con le immagini invece presenti (si pensi a *Racconti con figure* e 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*).

L'autore che a 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 doppia esposizione verbale e visuale. In questa sede concentreremo la nostra analisi sull'opera *Le galanti. Quasi un'autobiografia* (2019), che sembra racchiudere in maniera 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 la presenza dei dettagli, resi generalmente fotografando lo stesso oggetto.¹⁴³ A questo si aggiunge un'analogia con i temi affrontati dal *Bilderatlas*, quali il recupero della memoria e la ricerca autobiografica tramite la combinazione di immagini temporalmente e spazialmente distanti tra loro. La lettura dell'opera in questa chiave ci viene data dallo stesso autore tramite il sottotitolo *Quasi un'autobiografia*. Nel lungo romanzo-saggio, infatti, Tuena integra svariate narrazioni di vite di artisti e capolavori con le proprie storie di vita, suggestivi aneddoti personali, ricordi. È lo stesso autore a darci una chiave interpretativa, un'etichetta *tout court*: *Le galanti* è un'«autobiografia per immagini d'arte».¹⁴⁴

Tuena è mosso da un istinto alla memoria che recupera via scrivendo, attraverso il solo moto della mente, mentre il corpo resta immobile. L'autore è infatti 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,

¹⁴³ Già Marcello Sessa ha paragonato *Le galanti* al *Bilderatlas Mnemosyne* in Id., *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/> (consultato il 19/09/2023).

¹⁴⁴ Filippo Tuena, *Le galanti. Quasi un'autobiografia*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 459.

luoghi in cui si annidano capolavori dell'arte moderna o *antiques*. Attraverso l'uso di lessemi rinomatamente barocchi (il labirinto e la *galeria* mariniani, per fare un paio di esempi), Tuena mette in rilievo nel testo la sua predisposizione alla creazione del sé tramite l'atto scopico, una ricomposizione autobiografica resa possibile dal contrasto tra la stasi 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*».¹⁴⁵ 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 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.¹⁴⁶

Gli stessi luoghi raccontati da Tuena, poi, soddisfano la necessità dell'autore di ricordare. La biblioteca della Galleria degli Uffizi, per esempio, è in effetti essa stessa una Stanza della Memoria:

Mi trovo in un Teatro della Memoria, affermò con soddisfazione, pensando al trattato di Giulio Camillo, alla macchina teatrale

¹⁴⁵ Ivi, p. 583, i corsivi sono miei.

¹⁴⁶ Ivi, p. 11, i corsivi sono miei.

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?¹⁴⁷

Non si tratta di una *promenade* museale quanto piuttosto di una costante giravolta all'interno del proprio studio. Questo avviene anche con la lettura, soprattutto dei classici, la quale richiama alla memoria gli spostamenti spaziali, come se nuovamente lo sguardo, preso nell'atto di leggere, fosse esso stesso un avvenimento: 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».¹⁴⁸ Allora Tuena:

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*

¹⁴⁷ Ivi, pp. 146, 147, corsivi miei.

¹⁴⁸ Riccardo Donati, *Nella palpebra interna: percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le lettere, 2014, p. 22. Nel rapporto tra poesia e arti visive, oltre allo *sguardo-evento* Donati individua lo *sguardo-avvento*, lo *sguardo-esperimento* e lo *sguardo-accecamento*.

III. L'iconotesto metafigurativo in Italia (e non solo)

*della Divina commedia e da un'ottava dell'Orlando furioso – e dunque dallo studio di Milano – raggiunsesse 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 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.*¹⁴⁹

Come si evince dalla lettura del brano, Tuena adotta nelle sue opere un'attitudine metaletteraria, ci racconta il libro nel suo compiersi. Allo stesso tempo, non è un caso che la modalità di labirinto preferita sia quella del rizoma: l'io narrante si propone di raccontare la propria vita attraverso le vite degli altri (e che non sia, allora, un'autoeterografia?), 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. Tutte queste porzioni di vita sono molto lontane tra loro, geograficamente e storicamente, ma allo stesso tempo sono collegate tramite le associazioni dello stesso autore, che ne ricorda il ruolo e il valore guardando certe immagini e decidendo, ancora una volta, come montarle. Le immagini plasmano il testo, hanno loro stesse una 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». ¹⁵⁰ Se l'immagine risulta una *metapicture*, è il testo esposto al suo interno che assume un significato assai rilevante, in quanto ci ricorda che lo stesso Warburg aveva definito la propria «una storia di fantasmi per adulti», che poteva essere raccontata solo per immagini:

¹⁴⁹ F. Tuena, *Le galanti*, cit., p. 412, i corsivi sono miei.

¹⁵⁰ Ivi, p. 13.

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.¹⁵¹

Ugualmente, Antonella Anedda ha scritto più di dieci anni fa l'iconotesto *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, su cui torneremo tra poco e la cui premessa a sua firma conclude: «Questo libro è una storia di fantasmi».¹⁵² Come nella definizione dei due autori, così nell'effetto la componente iconografica delle due opere richiama il ritorno della morte, il fantasma, appunto, attraverso le immagini, non solo di opere d'arte, ma anche di fotogrammi, fotografie, sculture.

In Tuena è possibile individuare, inoltre, 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. 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 riprodotta per intero e poi in un particolare ingrandito; 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

¹⁵¹ Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: una biografia intellettuale* (1970), trad. di Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 244-245.

¹⁵² Antonella Anedda, *La vita dei dettagli*, Roma, Donzelli, 2009, p. XII.

spazio di un'analisi molto approfondita – si direbbe di uno scritto d'arte mescolato all'autobiografia –, con una lunga *ekphrasis* che, appunto, ha lo scopo di guidare il lettore attraverso i vari tasselli dell'immagine prima intera poi per dettagli. La descrizione avviene nel segno di una mancata identità. 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: 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 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.¹⁵³

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 indizio per il riconoscimento dell'identità della donna. L'ultima immagine presente in questo capitolo è invece un ritratto di un'altra donna: «delle decine di principesse osservate, quella che più le assomiglia è ritratta da Santi di Tito, algido pittore alla corte dei Medici. [...] C'è qual-

¹⁵³ F. Tuena, *Le galanti*, cit., p. 203.

cosa nello sguardo di lei e nella pompa dell'abito che gliela ricorda». ¹⁵⁴ Tutte queste immagini, questi desideri di riconoscimento, di ricomposizione di indizi diversi, si risolvono tuttavia in una mancata agnizione, o per meglio dire nell'agnizione di una falsa corrispondenza, conclusa ancor più da un'ipotesi dell'irrealtà resa da Tuena nella narrazione:

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. ¹⁵⁵

Gli indizi 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». ¹⁵⁶ Sebbene l'enigma non si risolva, qui il procedimento del ritaglio ha molto a che fare con il metodo iconologico, secondo cui un indizio iconografico è necessario al ritrovamento dell'identità.

¹⁵⁴ Ivi, p. 205.

¹⁵⁵ Ivi, pp. 205-206.

¹⁵⁶ Ivi, p. 207.

III. L'iconotesto metafigurativo in Italia (e non solo)

Ma non è forse con la persona più vicina che si misurano le grandi incomprensioni; le impossibilità; la sublime incommunicabilità? 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'incessante 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

Figure 16-17. 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, che abbiamo già visto nell'*Autoritratto nello studio* di Agamben, attraverso cui l'autore riproduce la stessa opera in contesti o 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. Tutte le riproduzioni sono inframmezzate da descrizioni del dipinto e interpretazioni proposte da Tuena circa l'opera, ancora una volta con un meccanismo di *ekphrasis* didascalica intrecciato alla critica d'arte. A questo si aggiunge, come in altre sezioni del romanzo, la storia del quadro, in quanto oggetto (come può esser tipico interesse di uno storico dell'arte che è anche antiquario):

balza all'occhio, per esempio, il dettaglio della *Venere allo specchio*, dopo che fu sfregiata, nella National Gallery di Londra il 10 marzo 1914, da Mary Richardson, che vandalizzò l'opera per attirare l'attenzione sul problema dell'emancipazione femminile e sulla condizione delle suffragette incarcerate.



Figura 18. Immagini riprodotte in *Le galanti* di Filippo Tuena, qui montate

Per fare un altro esempio, anche il *Ritratto di Giovanna degli Albizzi Tornabuoni* (1488) di Domenico Ghirlandaio (peraltro presente nella tavola 46 di *Mnemosyne*) si vede nelle *Galanti* almeno sei volte, per intero, ma sempre in contesti diversi: in un *cabinet d'amateur*, in forma di puzzle, o dietro ad altre donne, fotografate nell'atto di guardarlo. 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»,¹⁵⁷ maneg-

¹⁵⁷ R. Donati, *Nella palpebra interna*, cit., p. 22. Donati continua: «si assiste a uno spostamento, rispetto alla tradizione, dell'organo privilegiato della percezione: non più l'occhio, ma il tatto, o meglio uno sguardo tattile. Per questi autori che chiedono alla pittura non forme pure ma forme in continua formazione, concentrando la loro attenzione sul libero gioco di forze (fisiche e psichiche insieme) che concorrono alla creazione dell'opera, la mano viene prima dell'occhio, il tangibile prima del visibile. Donde il superamento della pittura come arte retinica e il primato assegnato al gesto, al farsi del ritmo [...]» (*ibidem*).

gia e manipola contesto e dinamiche di ricezione di una stessa opera d'arte solamente *ritagliandola*. Allo stesso tempo, diventa uno *sguardo-evento*, cercando «di collocarsi all'interno del processo stesso della creazione per coglierne la portata».¹⁵⁸ D'altra parte, la ripetizione con dettaglio che Tuena mette in atto risponde principalmente al concetto di mostrazione dei progressi 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*. Attraverso la carrellata di documenti e immagini che attestano una possibilità di realtà, il fantasma della memoria¹⁵⁹ sembra così apparire come un *monstrum*, terrifico e allo stesso tempo mirabile.

Nelle *Galanti* si verifica, infine, un'ultima strategia di ripetizione con eventuale dettaglio, particolarmente rilevante per la nostra tesi perché sembra somigliare anche negli intenti, non solo nelle strategie di composizione, alle tavole del *Bilderatlas* warburgiano. C'è da precisare, infatti, che forma e intenzioni warburgiane hanno subito un'evoluzione nel corso della storia dell'immagine e che la *Bilderwanderung*, la migrazione delle immagini, così come l'ambizione di Warburg di mostrare le sopravvivenze nella storia dell'arte, restano spesso insoddisfatte negli iconotesti letterari qui analizzati. 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 molte opere d'arte raffiguranti l'Ermafrodito, a voler rappresentare la sopravvivenza di un soggetto, di un tema, di una figura (che non sia, in fondo, essa stessa una formula di pathos?).

¹⁵⁸ Ivi, p. 19.

¹⁵⁹ Cfr. 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.



Figura 19. 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.¹⁶⁰

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

¹⁶⁰ F. Tuena, *Le galanti*, cit., p. 16.

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 la sua ricerca non potesse mai concludersi, come se non fosse mai sufficiente una sola esposizione della stessa storia. In *Stranieri alla terra* è lo stesso Tuena a spiegare 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 [...].¹⁶¹

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 non definitive, documenti, immagini.¹⁶² 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 Mi-

¹⁶¹ Filippo Tuena, *Stranieri alla terra*, Roma, Nutrimenti, 2012, p. 245.

¹⁶² Cfr. F. Pennacchio, *Racconto come montaggio*, cit.; Id., *Mimesi digitali. Primi appunti su narrativa italiana e nuovi media*, in B. Della Gala, L. Torti (a cura di), *Pixel*, cit., pp. 17-39.

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 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 Robert Falcon Scott o con la mano di Géricault: alla ripetizione delle storie si affianca, dunque, la ripetizione delle immagini.

A esse si aggiunge, inoltre, una ricorrenza di temi: Tuena infatti recupera sempre nella sua mente il dato storico-artistico proveniente dalla sua formazione di storico dell'arte e antiquario e lo riusa attraverso associazioni, che sono prima di tutto tematiche. Il caso delle *Galanti* è emblematico, perché tali connessioni avvengono tramite l'osservazione e le immagini sono accostate e messe a paragone sempre attraverso lo strumento del montaggio. In una crisi tra saggio artistico e 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 però a raccontar la stessa storia. Tuena mostra i documenti, le carte, mostra le fotografie che scatta mentre studia, oltretutto le riproduzioni delle opere d'arte che studia. I libri, insomma, parlano davvero tra di loro. Tutte le storie, biografiche e autobiografiche, sono realizzate attraverso una ricerca pregressa e accompagnate da una pulsione filologica, da una volontà di analisi e di commento tipica di un vero *cercatore*. 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». 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. Oltre alle strategie retoriche analizzate, l'ulteriore elemento che accomuna l'opera di Warburg con quella

di Tuena e con gli altri iconotesti finora analizzati è, dunque, ancora una volta, l'incompletezza, la necessità di uscire dal testo e di renderlo potenzialmente sempre *in progress*, in-finito.

L'opera con cui concludiamo il nostro percorso italiano, il già citato *La vita dei dettagli* di Antonella Anedda, si discosta dalle altre per la mancanza di certe strategie di montaggio che abbiamo riscontrato negli altri casi di studio, come la ripetizione delle immagini e lo spostamento combinatorio. Eppure, la presenza del dettaglio *tout court*, oltretutto la dichiarata tensione a un'*anti-icologia*, ci spingono a guardare da vicino l'opera, che pure non presenta tutte le caratteristiche dell'iconotesto metafigurativo. Anzi, *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 scrittura, ancora dichiaratamente poetica (seppur in prosa).¹⁶³

Il volume si divide in cinque parti che, pur ibride, conservano una loro continuità. La prima si chiama *Ritagliare* ed è, insieme all'ultima,

¹⁶³ 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/> (ultima consultazione il 22/09/2023). Cfr. Alberto Casadei, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dall'opera di Antonella Anedda)*, in Id., *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*. Si veda anche il numero 5 della rivista "Arabeschi", che contiene una serie di interventi in merito alla poetessa, e Eloisa Morra, *Scomporre quadri, immaginare mondi: dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, "Italianistica: rivista di letteratura italiana", XL, 3, 2011, pp. 167-184. Alla *Vita dei dettagli* ha dedicato un paragrafo anche G. Carrara, *Storie a vista*, cit., pp. 248-254.

l'unica iconotestuale e forse anche la più coerente con l'ipotesi tassonomica qui presentata. 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,¹⁶⁴ o ancora più da vicino, al meno recente *The Pencil of Nature*). Già nell'*Introduzione* Anedda specifica di volersi muovere in una direzione opposta a quella portata avanti nella sua tesi di laurea in storia dell'arte, in cui «Tutto contribuiva al racconto di una precisa committenza e di un clima politico-religioso: i dettagli tessevano una storia».¹⁶⁵ Anedda qui non vuole unire i tasselli, ma al contrario scomporre, liberare i dettagli dal quadro.¹⁶⁶ Così, d'altra parte, recita anche il sottotitolo: *Scomporre quadri, immaginare mondi*, rinviano a una dinamica di creazione immaginativa, poetica, resa possibile, paradossalmente, dalla 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.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Andrea Fabbri ha intuito prima di me un'analogia tra queste due opere, oltreché *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, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2014-i/>.

¹⁶⁵ «Lo sguardo non riunisce ma scompone, libera i dettagli dal quadro, lascia che diventino un altro quadro», A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. IX.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 2.

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, ma viene de-collocato e sottoposto a una risemantizzazione, a una nuova immagine in un nuovo contesto. 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 mondo impensato». ¹⁶⁸ L'immagine è dunque un indizio, ma non a uso di una metodologia «filologico-investigativa», ¹⁶⁹ votato all'invenzione più che al ritrovamento, quasi fosse un sintomo percepito dall'umano in maniera ogni volta singolare. Eppure, il quadro non è solo dettaglio, ma è anche in qualche modo cornice: «tutto è nelle cornici», dirà infatti la stessa poetessa. ¹⁷⁰ Le cornici, però, non esistono davvero, bensì sono create dal ritaglio, dall'inquadramento che crea un altro quadro, come sostiene anche Cometa, che nel suo *La scrittura delle immagini* dedica grande spazio 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. ¹⁷¹

Le immagini in dettaglio sono delle *mises en abyme*: se l'immagine è una e allo stesso tempo, in quanto ritaglio, allude a un'immag-

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ A. Casadei, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dall'opera di Antonella Anedda)*, cit., p. 131.

¹⁷⁰ A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. 2.

¹⁷¹ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 69. «Altro quadro» è citazione da A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. IX.

gine 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* non è solo visuale ma si rivelerà anche testuale. 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 di 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 intollererà 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 ormai vuota e non ancora piena? quando abbiamo condiviso lo scorcio di 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.¹⁷²

Anche solo la prima frase mostra una istanza metapittorica/metatestuale, 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, dispositivo di inquadramento, di visione; l'ombra, o per meglio dire l'immagine della luce, che Anedda rende quadro espungendo dal dettaglio la finestra e ritagliando solo l'«ala

¹⁷² Ivi, p. 43.

di muro gialla». Molti dei brani di commento fanno riferimento anche al cartellino che si vede di solito accanto a un'opera d'arte presente al museo: in quel caso la poetessa legge, dunque *vede* accanto all'immagine questa didascalia, trasformandola in una sorta di descrizione della visione. Inoltre, gli imperativi e i deitici chiamano immediatamente in causa il lettore, che è portato a guardare dove lei dice («Guarda questi rami fotografati alla Walker Gallery di Liverpool»¹⁷³).

Anedda è allo stesso tempo spettatrice ed espositrice, visitatrice di questa mostra su carta e 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»,¹⁷⁴ 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 lo sguardo e l'opera osservata, che da una parte si fa sempre più sottile quando vogliamo avvicinarci alla tela ma che, dall'altra parte, ci spaventa e ci fa retrocedere per l'intangibilità della perfezione. La parola, non più mimetica, si fa dunque poetica, trascrivendo l'atto della visione essa crea qualcosa che prima non c'era:

[...] la strategia della scrittrice va alle radici del discorso ecfrastrico 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.¹⁷⁵

¹⁷³ Ivi, p. 7.

¹⁷⁴ R. Donati, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 78, ma si vedano le pagine successive.

¹⁷⁵ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 75.

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 dell'autrice:

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.¹⁷⁶

Le pagine successive proseguono 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».¹⁷⁷ Nella sezione *Galleria* della parte seconda, dal nome *Un museo interiore*, il cui nome già rinvia al celebre dispositivo barocco (di nuovo, già incontrato in Tuena), troviamo quattro *sale*, volte a simulare la *promenade* museale già vista, per esempio, nel *Museo di Reims*. Si leggono commenti a *ekphraseis* 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 testuale e non più visuale. A un breve excursus sull'icona¹⁷⁸ seguono i

¹⁷⁶ A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. 41.

¹⁷⁷ R. Donati, *La musica muta delle immagini*, cit., p. 61.

¹⁷⁸ Donati dice infatti che «tra le molte tipologie esistenti di ritagli visivi 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).

III. L'iconotesto metafigurativo in Italia (e non solo)

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 alla tassonomia che stiamo cercando di definire in questo lavoro.¹⁷⁹ 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 a parole, in particolare a imperativi trascritti nel quadro quali «colora il dolore», «colora lo spazio», «fai concreta la separazione», che portano l'opera iconotestuale (a sua volta nell'iconotesto) ad assumere le sembianze di un procedimento performativo.



Figura 20. Pagina de *La vita dei dettagli* di Antonella Anedda

¹⁷⁹ Sul rapporto tra l'opera di Anedda e il tema del museo, sviluppato attraverso un confronto con Yves Bonnefoy, cfr. Stefania Zuliani, *Scrivere, riscrivere, ritagliare il museo. Una doppia galleria poetica*, in Martina Corgnati (a cura di), *Wunderkammer*, vol. 1: *Scrivere, riscrivere, cancellare*, Milano, Silvana Editoriale, 2022, pp. 72-81.

Il testo che segue l'immagine trascrive parte del testo che vi leggiamo e aggiunge altri versi, creando di nuovo, come abbiamo già visto varie volte, una sorta di iconotesto al quadrato, in cui le parole, prima trascritte *nell'opera* poi riportate sulla pagina, si fanno doppie (prima immagini poi testo), e doppia è la loro esposizione. Il testo viene così esposto e in qualche modo performato, cambia di senso nel momento in cui cambia di supporto:

Immagini, oggetti, fotografie, 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.¹⁸⁰

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. 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

¹⁸⁰ A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., pp. 166-167.

Grusin, e in quello, più generale, di una modificazione virtuale del processo che ha portato alla costituzione dell'immagine.¹⁸¹

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 ritagli di un'immagine. Quest'immagine riprodotta non è propriamente una ripetizione di quella 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 e 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 è dunque garantita 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».¹⁸²

¹⁸¹ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., pp. 104-105.

¹⁸² A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. 173.

Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo

(Prova)

Dai verità alla perdita. Guardala dall'alto. Lo spazio dice: *una volta dispersa è irricognoscibile.*

(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.



Figura 21. 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). L'opera si mostra come la frammentazione di un lavoro in corso, e anche l'*Esercizio finale* in questo senso descrive, seppur solo verbalmente, un'azione, un processo:

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. Buio.¹⁸³

Come il *video artist* Bill Viola, di cui Anedda racconta l'opera nella sezione *Ritratti*, riproduce immagini dell'opera d'arte rendendole umane, in movimento, e allo stesso tempo immobili («de figure che sembravano ferme di fatto erano rallentate fino all'estremo.

¹⁸³ Ivi, p. 174.

Di qui il loro tremore: sono fitte di tempo»¹⁸⁴), così le immagini di Anedda sono fisse e allo stesso modo rappresentano un movimento e l'inevitabile alternanza tra vita e morte, tra luce e buio.¹⁸⁵

È Riccardo Donati ad appoggiare la nostra ipotesi di una discendenza di Anedda dalla concezione del dettaglio da Warburg:

Se la nozione di dettaglio rinvia almeno in parte al magistero di Arasse, esplicitamente evocato, la diade sinonimica *spettro/fantasma* è riconducibile all'affascinante 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*.¹⁸⁶

Abbiamo già notato che l'introduzione della *Vita dei dettagli* chiude con la frase: «Questo libro è una storia di fantasmi»,¹⁸⁷ frase che assomiglia non solo a quella che si leggeva nel bigliettino fotografato nelle *Galanti* di Tuena, «Questo è un libro di fantasmi»,¹⁸⁸ ma anche alla «storia di fantasmi per adulti» (*Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene*) che voleva essere il *Bilderatlas Mnemosyne*. Come Donati, anche Cometa, infine, nota nell'opera di Anedda un ri-

¹⁸⁴ Ivi, p. 129.

¹⁸⁵ È proprio il ritratto di Bill Viola realizzato da Anedda quello che si concentra maggiormente, anche con deviazioni autobiografiche in chiusura, sulla morte.

¹⁸⁶ R. Donati, *La musica muta delle immagini*, cit., p. 57. La citazione è presa da G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 41.

¹⁸⁷ A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. XII.

¹⁸⁸ F. Tuena, *Le galanti*, cit., p. 13.

chiamo a «dispositivi come l'atlante warburghiano o la collezione benjaminiana» che rivelano «proprio attraverso la pratica del *blow up*, l'inconscio ottico di un'epoca». ¹⁸⁹

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 diversi 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. La collezione e l'abbandono sono come la natura morta e la *still life*, morte e vita, ossia – questo sembra dirci Anedda – la stessa cosa. ¹⁹⁰

Insieme a Tuena e Anedda, che in misura diversa hanno creato, come abbiamo visto, le proprie autobiografie a partire da opere d'arte, anche Julio Cortázar, in Argentina, si cimenta nella realizzazione di diversi iconotesti, quali *Il giro del giorno in ottanta mondi* (1967) e *Ultimo round* (1969), in cui raccoglie le proprie immagini del passato con l'intento di costruire un «almanacco»:

Questi libri non vogliono essere 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. L'unica unità possibile risiede nella scrittura, proviene dal fatto che tutti i testi sono stati scritti da me. ¹⁹¹

¹⁸⁹ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 75.

¹⁹⁰ Sulla parola *Perdita* Anedda dedica l'ultima pagina del volume, concentrandosi sulla sua etimologia. Su questo cfr., oltreché Donati, Caterina Verbaro, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, "Arabeschi", n. 5, gennaio-giugno 2015.

¹⁹¹ Julio Cortázar, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, trad. di Eleonora Mogavero, Roma, SUR, 2017, p. 327 (dalla *Nota della traduttrice*). Le edizio-

Il giro del giorno in ottanta mondi è composto da quarantacinque testi con immagini di diversi generi letterari e tipologie testuali, tra saggi d'arte e invettive politiche, da 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 originali forme di scrittura. Il recupero di materiali del passato al fine di costruire una propria «enciclopedia personale»¹⁹² non tocca, solamente, le immagini, ma anzi, è la forma che caratterizza i testi, sia nel *Giro del giorno* sia in *Ultimo round*, come farà notare l'autore stesso ai suoi lettori («Avrete notato che le citazioni piovono»¹⁹³).

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, tanto che la traduttrice italiana Eleonora Mogavero li ha definiti dei *collages* dada.¹⁹⁴ Faccio l'esempio delle immagini presenti nel racconto *Julios in azione*: i *Julios* sarebbero, oltre a Cortázar, il pittore Julio Silva, Jules Verne e il poeta Jules Laforgue. Cortázar menziona una illustrazione che Duchamp avrebbe realizzato per la poesia *Encore à cet astre* di Laforgue, dalla quale si sarebbe poi lasciato ispirare per realizzare *Nu descendant un escalier*. «Va detto di passaggio (ma in un passo privilegiato) che, nel 1911, Marcel Duchamp fece per questa poesia un disegno dal quale sarebbe nato il

ni 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.

¹⁹² Ivi, p. 328.

¹⁹³ Ivi, p. 10.

¹⁹⁴ Ivi, p. 328.

suo *Nu descendant un escalier*. Normalissima sequenza patafisica».¹⁹⁵ Tuttavia, qui Cortázar e Silva inseriscono la riproduzione di un altro quadro di Duchamp, ovvero *Moulin à café*.¹⁹⁶ Le associazioni che Cortázar realizza tra evocazione iconografica e riproduzione materiale dell'immagine rappresentano chiaramente quel cortocircuito ermeneutico della doppia esposizione di cui abbiamo parlato in precedenza: il lettore è confuso dalla sovrapposizione tra immagine evocata e riprodotta, si aspetta di vedere un disegno e ne osserva, invece, un altro. Non si tratta più di una visualizzazione programmatica del testo, ma di uno scarto, di una sovrainpressione, quasi di un errore.

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. La copertina di per sé richiama una *metapicture* per come l'abbiamo descritta finora, in quanto Cortázar sceglie di inserire una prima pagina di un quotidiano, ovvero un testo con delle immagini: la copertina è di fatto un iconotesto.¹⁹⁷ 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. Julio Silva, a cui Cortázar deve l'idea dei

¹⁹⁵ Ivi, p. 23.

¹⁹⁶ Solo nella versione originale, quella argentina del 1967, è presente la riproduzione del disegno *Moulin à café* di Duchamp. Spiace notare che, forse per ragioni di diritto d'autore, non è presente in quella italiana, privando dunque il lettore di quella ricezione non lineare, bensì *interstiziale*, cui aspirava Cortázar.

¹⁹⁷ Cfr. Dan Russek, *Textual Exposures: Photography in Twentieth-Century Spanish American Narrative Fiction*, Calgary, University of Calgary Press, 2015, p. 118 e sgg., ma si veda tutto il cap. 3, dedicato alla politica delle immagini in Cortázar, pp. 117-135.

suoi iconotesti, viene ritratto più volte nell'atto di dipingere: prima la sua figura viene riprodotta varie volte in un mosaico di immagini, poi da sola, infine di lui vedremo solo la mano. Sembrerebbero, questi, dei fotogrammi di un video in cui effettivamente chi riprendeva ha effettuato uno zoom per focalizzare lo sguardo sul dettaglio. 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 della giornata, cronaca confusa e fatta di ripetizioni di pensieri sconnessi, frammentati e incoerenti. L'avvicinamento al dettaglio dell'immagine, alla mano che dipinge, è però di per sé molto significativo del procedimento della simulazione dello zoom, che avvicina il lettore-spettatore all'immagine, dunque focalizza la sua attenzione sul gesto della pittura. Questo in qualche misura ci ricorda anche il gesto della mano che scrive che abbiamo visto in un trittico di immagini che accompagnavano il racconto di Domenico Starnone in *Nell'occhio di chi guarda* (cfr. 2.4). Se a Saignon è uno dei tanti giorni, è una giornata qualsiasi e gli eventi sembrano passare indefiniti e senza importanza per Cortázar, il gesto della mano che dipinge o scrive – sembra dirci l'autore montando quelle immagini – è indistinguibile da uomo a uomo, è un gesto archetipico, è una formula.

La ripetizione delle immagini con modifiche o riproduzioni in dettaglio, spesso recuperate da riprese video, è abbastanza frequente nell'opera. Nel capitolo *Del racconto breve e dintorni*, una sorta di spiegazione circa la superiorità del racconto breve rispetto a quello lungo, le immagini di una figura sfocata d'un uomo che sale le scale (diverse ogni volta) sono ripetute tre volte simulando un movimento; a sua volta, 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».¹⁹⁸ Anche

¹⁹⁸ Julio Cortázar, *Ultimo round*, trad. di Eleonora Mogavero, Roma,

il racconto «nasce da un repentino estraniamento, da uno *spostarsi* che altera il regime “normale” della coscienza»,¹⁹⁹ dice Cortázar, mentre verso la fine del capitolo l'osservatore ha accesso alla riproduzione di due fotografie, della stessa donna fotografata e sovrapposta su un muro di mattoni (in doppia esposizione, appunto): come se da una foto all'altra il suo volto, o per meglio dire la sua testa, si “spostasse” ed uscisse dal muro. D'altronde, già in *Del sentimento di non esserci del tutto*, racconto presente nell'almanacco precedente, Cortázar diceva: «Scrivo per difetto, per dislocazione; [...] scrivo da un interstizio»,²⁰⁰ parola chiave del lessico dello scrittore argentino, che Vangi definisce: «l'intervallo, lo spazio intermedio», «il luogo [...] da cui il poeta guarda alla realtà».²⁰¹

Un altro esempio può essere rappresentato dal sottocapitolo *Ciclismo a Grignan* di *L'entrata in religione di Theodor W. Adorno*: qui l'ombra di una bicicletta è esposta solo tramite dettagli (la catena, la sella, il manubrio), è riproduzione di una riproduzione (ancora una *metapicture*, che ci dice che quella bicicletta non solo non è vera perché è una fotografia, ma anche perché è la fotografia di un'ombra). Cortázar, con questo meccanismo di composizione, tiene a rappresentare un *puzzle in progress* che solo il testo può aiutare a comporre per intero, sempre alludendo al progressivo movimento della fotografia attraverso il montaggio, a un cinema su (e di?) carta.

Il capitolo di *Ultimo round* di maggior rilievo risulta *Notizie del mese di maggio*, raccolta di poesie, manifesti e locandine risalenti al mai '68 cui si allude già nel titolo. Le poesie seguono un *layout* orizzontale nel testo: l'aspetto grafico ha dunque un ruolo significativo. Si avverte una chiara corrispondenza tra il testo tipografi-

SUR, 2018, p. 45.

¹⁹⁹ Ivi, p. 51.

²⁰⁰ J. Cortázar, *Il giro del giorno in ottanta mondi*, cit., p. 28.

²⁰¹ 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, *Ultimo round*, cit., pp. 169-182.

co e le immagini riprodotte. La foto di un muro su cui sono stati incollati i manifesti e le *affiches* del maggio francese viene riprodotta in apertura delle *Notizie*, poi di nuovo in dettaglio,²⁰² e a esso (o ad altri muri) si allude nella prima poesia: «E adesso queste notizie | questo *collage* di ricordi».²⁰³ Il dettaglio della locandina viene ripetuto molte pagine dopo, mentre il testo, esso stesso fatto di citazioni, allude anche metapoeticamente al montaggio letterario: «proprio come quelli là che fanno le poesie incollando figurine e pezzi di parole».²⁰⁴ Successivamente, in *Album con foto (edizione 1967, d. C.)*, Cortázar descrive un elenco di immagini con l'intento di costruire un *display* in cui collocare, l'una vicino all'altra, diverse figure apparentemente distanti. 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.
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,

²⁰² 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.

²⁰³ J. Cortázar, *Ultimo round*, cit., p. 59.

²⁰⁴ Ivi, p. 67.

Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo

la faccia vera degli angeli
la faccia vera degli uomini,
*la vera faccia degli angeli.*²⁰⁵



Figure 22-23. Immagini da *Ultimo round* di Julio Cortázar

²⁰⁵ 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", 37, 4, 2004, pp. 71-86.

III. L'iconotesto metafigurativo in Italia (e non solo)

Il libro si trasforma così in un oggetto ancora più espanso, ipertestuale. Si pensi al capitolo intitolato *Dialogo delle forme*, dove alcune foto di statuette sono associate a una frase che le stesse 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 a sé stante:

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 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 *ekphrasis* immaginarie a commenti auto-riali e a prosopopee.²⁰⁶

Il montaggio diventa così un processo transitivo: 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. Il registro saggistico e di *autocommento* quasi sembra un'auto-bibliografia, infatti, in alcuni casi Cortázar si autocita.

²⁰⁶ M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., pp. 106-107.

Questo sfocia in parte in una sorta di autocritica 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* – è il titolo dell'ultimo capitolo – diventa preponderante in nome della volontà da parte di Cortázar di presentarsi prima di tutto come fruitore, lettore e amante d'arte. Come si vede, la quantità di immagini diversificate e di testi, come la ripetizione di dettagli di alcune immagini e la doppia esposizione realizzata attraverso la descrizione e la riproduzione, sono tutti elementi che si ritrovano in quest'opera che è stata definita dallo stesso autore un almanacco ma che ha elementi di accordo con l'atlante warburghiano, quali, appunto, la ripetizione delle immagini, il loro spostamento e la doppia esposizione di testo e immagine.

D'altronde non ogni opera qui presentata ha tutte le caratteristiche che Didi-Huberman ha attribuito al *Bilderatlas*, ma il fatto che ce ne fossero anche solo alcune ben incardinate in un contesto storico e geografico unico, ossia la contemporaneità italiana, ci ha permesso di proporre questa tassonomia, pur se abbiamo ogni volta distinto i singoli casi e sempre ribadito l'impossibilità di definire univocamente una congerie di opere così diverse tra loro, in un terreno così malleabile come quello della letteratura contemporanea, naturalmente non ancora canonizzata.

CONCLUSIONI. L'IPERTESTO È ESPOSTO

Attraverso l'analisi condotta in questo lavoro, si è tentato di riflettere su alcune modalità di relazione tra il testo e l'immagine, che si realizzano 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 del lavoro 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 di una tendenza della letteratura italiana contemporanea, al netto, naturalmente, delle specificità dei singoli casi. Mirando a osservare il contenuto dei testi oltretutto lo stile e le forme della scrittura, abbiamo deciso di porre attenzione non solo al *layout* e alle forme di interazione tra testo e immagine, ma anche al contenuto delle immagini, e così facendo abbiamo notato che esso era, nella maggior parte dei casi, composto da altre immagini. È allora, di nuovo, nella composizione di quelle immagini-nelle-immagini che si è definita 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 comune, ossia la *metapicture* michelliana, 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 così i *movimenti*, i gesti compiuti 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. L'aggiunta del testo verbale e l'incorporazione di quest'ultimo e delle immagini in un oggetto chiuso e concluso quale il libro distanzierebbero concettualmente il *Bilderatlas* dall'iconotesto, se non fosse per una *mobilità* offerta da Warburg 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. La componente testuale, tuttavia, c'è, e anch'essa è sottoposta 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 poetica, creando nel lettore un'immagine mentale, ora cambia proprio perché la riproduzione è presente: si trasforma in una sorta di legenda/didascalia, indicando al lettore cosa guardare dell'immagine, oppure diventa il motore per una narrazione che dall'immagine si discosta completamente. Queste

dinamiche retoriche creano un cortocircuito semantico nell'opera e producono significato a partire da uno scarto. Il concetto di doppia esposizione si rivela così pregno di senso e rilevanza: non sta a significare solo la duplice rappresentazione di un'oggetto ma anche una *sovraimpressione*, rispettando il senso che la tecnica fotografica dà al termine, ovvero la giustapposizione di due immagini che di conseguenza ne fanno una nuova, diversa, terza.

Tra le opere analizzate nel corso di questo lavoro abbiamo spesso rintracciato le caratteristiche e le dinamiche appena descritte, che però non sono mai presenti tutte contemporaneamente in ogni opera, per ovvie ragioni. Alla luce di ciò 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 intrinsecamente ibrida. Per queste ragioni, si è piuttosto tentato di cartografare le molteplici esperienze di interazione tra testo e immagine, provando a trarne alcune somiglianze e punti in comune. L'analisi ci ha quindi consentito di 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.

Questo approccio internazionale ha permesso di dimostrare quanto i meccanismi propri dell'iconotestualità e allo stesso tempo della metafigurazione facciano parte dell'attualità letteraria, e quindi a che punto rispondano a istanze di assoluta contemporaneità, 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 ribadire anche in conclusione al lavoro, è che gli autori studiati in questa sede 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, è talvolta possibile verificare alcune similari-

tà nelle intenzioni tra il metodo dello storico dell'arte tedesco e quello di montaggio e composizione adottato dagli autori italiani e stranieri qui presi in esame. Fra tutte le istanze warburghiane, spicca la necessità 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 di un impulso a raccogliere, catalogare – impulso alla base, peraltro, della postfotografia – 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 fallisce 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 presente. 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 ci riporta al me-

todo warburghiano ma è sempre più tangente a tutte quelle operazioni che vanno a toccare altri campi della creazione artistica, 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. Queste modalità di riuso delle immagini, poi, sono spesso mostrate nel loro farsi: 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. 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, poi modificando e ripubblicando, aggiungendo commenti ai commenti e creando di fatto altri scritti.

Queste esperienze ci mostrano quanto sia 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 margine, 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.
- Balestrini, Nanni, *Blackout e altro*, Roma, DeriveApprodi, 2009.
- Barthes, Roland, *L'impero dei segni* (1970), trad. di Marco Vallora, Torino, Einaudi, 2002.
- , *Barthes di Roland Barthes* (1975), trad. di Gianni Celati, Torino, Einaudi, 2007.
- Bassani, Giorgio, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 1962.
- 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.
- Bertoni, Clotilde, Massimo Fusillo, Gianluigi Simonetti (a cura di), *Nell'occhio di chi guarda: scrittori e registi di fronte all'immagine*, Roma, Donzelli, 2014.
- Brecht, Bertolt, *L'abito della guerra*, trad. di Roberto Fertonani, introduzione a cura di Michele Serra, Torino, Einaudi, 1973.
- Breton, André, *Nadja* (1928), trad. di Giordano Falzoni, Torino, Einaudi, 2007.
- Calle, Sophie, *Doubles-jeux (De l'obéissance, Le rituel d'anniversaire, Les panoplies, À suivre..., L'hôtel, Gotham Handbook-New York mode d'emploi, Le carnet d'adresses)*, Arles, Actes Sud, 1998 puis 2019.
- , *Fantômes*, Arles, Actes Sud, 2013.
- 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.
- Del Giudice, Daniele, *I racconti*, Torino, Einaudi, 2016.
- , *Nel museo di Reims*, con sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli, Milano, Mondadori, 1988.
- Eco, Umberto, *La misteriosa fiamma della regina Loana: romanzo illustrato*, Milano, Bompiani, 2004.
- 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.
- Janeczek, Helena, *La ragazza con la Leica*, Milano, Guanda, 2017.
- Magrelli, Valerio, *Geologia di un padre*, prefazione di Giacinto Magrelli, Torino, Einaudi, 2013.
- Mari, Michele, *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017.
- Mari, Michele, Gianfranco Baruchello, *Sogni*, Milano, Humboldt, 2017.
- Mari, Michele, Francesco Pernigo, *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Mantova, Corraini, 2015.
- , *Asterusher: 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.
- Pamuk, Orhan, *Istanbul: i ricordi e la città* (2003), Torino, Einaudi, 2008.
- , *Il Museo dell'innocenza*, trad. di Barbara La Rosa Salim, Torino, Einaudi, 2009.
- , *L'innocenza degli oggetti: il museo dell'innocenza, Istanbul*, trad. di Barbara La Rosa Salim, Torino, Einaudi, 2012.
- , *The Innocence of memories*, London, Faber & Faber, 2018.
- Pasolini, Pier Paolo, *La Divina Mimesis*, Massa, Transeuropa, 2011.
- 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.

- Pincio, Tommaso, *Hotel a zero stelle. Inferni e paradisi di uno scrittore senza fissa dimora*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- , *Lo spazio finito*, Roma, minimum fax, 2010.
- Romano, Lalla, *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.
- Sebald, Winfried Georg, *Austerlitz*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2002.
- , *Gli anelli di Saturno: un pellegrinaggio in Inghilterra*, trad. di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2010.
- 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, *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.
- Tuena, Filippo, *Le galanti: quasi un'autobiografia*, Milano, Il Saggiatore, 2019.
- , *Michelangelo: la grande ombra*, Roma, Fazi, 2008.
- , *Stranieri alla terra*, Roma, Nutrimenti, 2012.
- , *Ultimo parallelo: romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 2021.
- Vasta, Giorgio, Ramak Fazel, *Absolutely nothing*, Macerata-Pavia, Quodlibet-Humboldt, 2016.
- Venturi, Robert, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of the Architectural Form*, Cambridge-London, MIT Press, 1972, edizione italiana a cura di Manuel Orazi, trad. di Maurizio Sabini, Macerata, Quodlibet, 2010.
- 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.

Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo

———, *Conversazione in Sicilia*, fotografie di Enzo Ragazzini, Ivrea, Olivetti, 1973.

———, *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata da Renato Guttuso, Milano, CDE, 1986.

Zavattini, Cesare, Paul Strand, *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955.

Bibliografia critica

Ajello, Epifanio, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, ETS, 2008.

Albertazzi, Silvia, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017.

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/>

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.

———, *La madre e l'aringa: un fallimento figurativo tra Vittorini e Guttuso*, "Arabeschi", 13, gennaio-giugno 2019.

Benvenuti, Giuliana, *Il ritratto ambientato tra letteratura e fotografia*, in Lorenzo Donghi, Elisa Enrile, Giorgia Gheri (a cura di), *A mezzi 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.

Calzoni, Raul, *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 Super-Fictions*, "Forum Italicum: A Journal of Italian Studies", 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", 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, *Eстетiche 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.
- , *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.
- Ceserani, Remo, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Coglitore, Roberta, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, "Between", 7, 2014.
- , *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 autofunzionali 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.
- Cortellessa, Andrea, *Agamben per figure*, "Antinomic", 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 Valora (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*, LXII, 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*, in *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.
- 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 Crocenzi*, “RSF: Rivista di Studi di Fotografia”, 5, 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: interrelazione 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 Gherzi (a cura di), *A mezzi termini: 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.
- Ercolino, Stefano, *Per un'estetica dell'irrapresentabile: 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", n. 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 Ciccutto (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, *Sedici dipinti più o meno. Leggere e 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.

- 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.
- 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.
- 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.
- Marchese, Lorenzo, *È ancora possibile il romanzo saggio?*, "Ticontre. 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.
- 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*, in *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.
- Morra, Eloisa, *Scomporre quadri, immaginare mondi: dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, “Italianistica: rivista di letteratura italiana”, XL, 3, 2011.
- Morra, Eloisa, Giacomo Raccis (a cura di), *Prisma Celati. Testi Contesti Immagini Ricordi*, Milano-Udine, Mimesis, 2023.
- Palazzolo, Giuseppe, *Eco a colori e 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.
- Pasquali, Marilena (a cura di), *Museo Morandi*. Catalogo generale, Bologna, Grafis, 1996.
- 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.
- Pich, Federica, *Fotografie e ultracorpi: Leggenda privata di Michele Mari*, “Ara-

- beschi", 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 Gheresi (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.
- , *Musei di carta. Esposizioni e collezioni d'arte nella letteratura contemporanea*, Roma, Carocci, 2022.
- 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 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.
- , *Eccedenze transmediali del romanzo: Il Museo dell'Innocenza di Orhan Pamuk*, in Giuliana Benvenuti (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo*,

- editoria, *transmedialità*, Torino, Einaudi, 2023, pp. 285-307.
- , *La verità ingiallita nel fototesto della Divina Mimesis*, “Between”, IV, 7, 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*, in *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”, 19, 2021, pp. 241-254.
- 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.
- Sessa, Marcello, *Il palazzo innamorato dei ricordi. Su “Le galanti” di Filippo Tuena*, “La Balena Bianca”, 11 marzo 2020, <https://www.labalena-bianca.com/2020/03/11/premiobg20-palazzo-innamorato-dei-ricordi-le-galanti-filippo-tuena/>
- Torti, Lavinia, *Il Bilderatlas nello studio di Giorgio Agamben. Note sul montaggio nell'iconotesto contemporaneo*, “LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente”, 9, 2020, pp. 215-231.
- , *Tommaso Pincio, l'arte nella letteratura. Tra iconotesti, ekphrasis e scrittura visiva*, “Griseldaonline”, V, 18, agosto 2019, pp. 149-167.

- , *Le musée comme atelier chez Daniele Del Giudice et Antonio Tabucchi, entre mémoire, imagination et cécité*, in Anne Chassagnol, Caroline Marie (eds.), *Museums in Literature. Fictionalising museums, world exhibitions, and private collections*, Turnhout, Brepols, 2022, pp. 140-150.
- 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'Abici 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.
- Vitali, Lamberto, *L'opera grafica di Giorgio Morandi*, Torino, Einaudi, 1964.
- Weber, Luigi, *Per metà amoroso per metà ossessivo. Walter Siti e la tradizione dell'iconotesto*, "Alfabeta2", 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.
- , *Scrivere, riscrivere, ritagliare il museo. Una doppia galleria poetica*, in Martina Corgnati (a cura di), *Wunderkammer*, vol. 1: *Scrivere, riscrivere, cancellare*, Milano, Silvana Editoriale, 2022, pp. 72-81.

Bibliografia teorico-metodologica

- Agamben, Giorgio, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, “aut aut”, 199-200, 1984, pp. 51-66.
- , *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2013.
- , *Mezzi 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.
- Arasse, Daniel, *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2014.
- 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.
- Barthes, Roland, *La camera chiara. Note sulla fotografia* (1980), Torino, Einaudi, 2003.
- , *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III* (1982), Torino, Einaudi, 1985 e 2001.
- Baxandall, Michael, *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, trad. di Enrico Castelnuovo, Torino, Einaudi, 2000.
- Bazzocchi, Marco Antonio (a cura di), *Cento anni di letteratura italiana (1910-2010)*, Torino, Einaudi, 2021.
- Benjamin, Walter, *Opere complete. IV: Scritti 1930-1931*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2002.
- , *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.
- Berger, John, *Capire una fotografia* (2013), trad. di Maria Nadotti, Roma, Contrasto, 2014.
- , *Sul guardare* (2003), trad. di Maria Nadotti, Milano, Il Saggiatore, 2017.

- , *Presentarsi all'appuntamento. Narrare le immagini* (1992), trad. di Maria Nadotti, Milano, Scheiwiller, 2010.
- Blatt, Ari J., *Phototextuality: photography, fiction, criticism*, "Visual Studies", vol. 24, fasc. 2, settembre 2009, pp. 108-121.
- Bolter, Jay David, Richard Grusin, *Remediation: understanding new media*, Cambridge (Massachusetts), MIT press, 1999.
- Bourdieu, Pierre (dir.), *Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1965.
- Broggi, Daniela, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2020.
- Cammarata, Valeria (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008.
- 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 Deleuze*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.
- Celati, Gianni, *Finzioni occidentali: fabulazione, comicità e scrittura*, terza edizione riveduta, Torino, Einaudi, 2001.
- Chabert, Garance, Aurélien Mole (dir.), *Les artistes iconographes*, s. l., Empire, 2021.
- Coglitore, Roberta (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, :duepunti, 2008.
- Cometa, Michele, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in Michele Cometa, Danilo 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.
- , *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, 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.
- Cortellessa, Andrea, *Tennis neurale tra letteratura e fotografia in Arte in Italia dopo la fotografia 1850-2000*, a cura di Maria Antonella Fusco e Maria Vittoria Marini Chiarelli, Milano, Electa, 2011, pp. 34-59.
- De Min, Silvia, *Ekphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.
- Didi-Huberman, Georges, *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 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.
- Dolfi, Anna (a cura di), *Letteratura & fotografia 1*, Roma, Bulzoni, 2007.
- , *Letteratura & fotografia 2*, Roma, Bulzoni, 2005.
- Donati, Riccardo, *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.
- Eco, Umberto, *Sulla letteratura*, Milano, La nave di Teseo, 2022.
- Faeti, Antonio, *Guardare le figure* (1972), Roma, Donzelli, 2011.
- 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, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- Fusillo, Massimo, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.

Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo

- Georgel, Pierre, Anne-Marie Lecoq (a cura di), *La pittura nella pittura*, trad. di Giovanni Careri, Isabella Pezzini, Milano, Mondadori, 1987.
- Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, trad. di Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti, Milano, Feltrinelli, 2003.
- 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, *Expositions: littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- , *Imageries: littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2007.
- 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, *Photographic Interventions*, "Poetics Today", vol. 29, 2008, pp. 1-29.
- Jay, Martin, *Scopic Regimes of Modernity*, in Hal Foster (ed.), *Vision and visuality*, 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.
- Louvel, Liliane, *Le tiers pictural: pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- , *Texte/Image: images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- 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., *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, Alain (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990.

- Montier, Jean Pierre (éd.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- Mormorio, Diego, *Gli scrittori e la fotografia*, prefazione di Leonardo Sciascia, Roma, Editori riuniti, 1988.
- Nancy, Jean-Luc, *Ekphrasis*, “Études françaises”, vol. 51, fasc. 2, giugno 2015, pp. 25-35.
- Nerlich, Michael, *Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La femme se découvre d'Evelyne Synnassamy*, in Alain Montandon (éd.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, pp. 255-284.
- Panizon, Ermanna, *Figure senza nome nelle storie dipinte del Cinquecento italiano*, tesi di dottorato discussa presso l'Università di Firenze nel 2014.
- Pennacchio, Filippo, *Racconto come montaggio? Ibridazioni discorsive e sconfinamenti medialità nella narrativa italiana contemporanea*, in Fabio Vittorini (a cura di), *Nuove narrazioni medialità. Musica, immagine e racconto*, Bologna, Patron Editore, 2019.
- , *Mimesi digitali. Primi appunti su narrativa italiana e nuovi media*, in Beniamino Della Gala, Lavinia Torti (a cura di), *Pixel. Letteratura e media digitali*, Modena, Mucchi, 2021, pp. 17-39.
- Pescatore, Guglielmo (a cura di), *Ecosistemi narrativi: dal fumetto alle serie TV*, Roma, Carocci, 2018.
- Pinotti, Andrea, *Memorie del neutro: morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Milano-Udine, 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.
- Pugno, Laura, *In territorio selvaggio: corpo, romanzo, comunità*, Milano, notetempo, 2018.
- Rajewsky, Irina O., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, “Intermedialités/Intermedialities”, fasc. 6, agosto 2011, pp. 43-64.
- Rancière, Jacques, *Lo spettatore emancipato*, Roma, DeriveApprodi, 2018.
- Rizzante, Massimo, Walter Nardon, Stefano Zangrando (a cura di), *Finzione e documento nel romanzo*, Trento, Università degli studi di Trento, 2008.

Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo

- Settis, Salvatore, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, "Engramma", 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.
- Spignoli, Teresa (a cura di), *Verba picta: interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 2018.
- Stoichita, Victor Ieronim, *L'invenzione del quadro* (1993), trad. di Benedetta Sforza, Milano, Il Saggiatore, 2013.
- Sypher, Wylie, *Rinascimento, Manierismo, Barocco* (1955), trad. di Paola Montagner, Padova, Marsilio, 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.
- 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.
- Warburg, Aby, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, premessa all'edizione italiana di Nicholas Mann, a cura di Martin Warnke con la collaborazione di Claudia Brink, trad. di Bettina Müller, Maurizio Ghelardi, Torino, Nino Aragno Editore, 2002.
- Yacobi, Tamar, *Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry*, "Poetics Today", vol. 34, may 2013, pp. 1-52.

INDICE DEI NOMI

- Adami, Camilla, 154
Adami, Valerio, 154
Agamben, Giorgio, 23, 113, 114, 114n, 115, 116, 211, 211n, 212, 212n, 213-215, 215n, 216, 216n, 217, 217n, 218, 218n, 219, 219n, 220, 221, 221n, 222, 222n, 223n, 224, 224n, 225, 226, 226n, 227, 228, 239, 243, 251, 254, 257
Agazzi, Elena, 201n
Ajello, Epifanio, 41n, 51n, 59n, 150, 150n, 151n
Albertazzi, Silvia, 9, 38n, 46n, 59n, 157n, 162n, 203n
Alfano, Giancarlo, 91n
Amigoni, Ferdinando, 9, 59n, 157n, 203n
Anderson, Laurie, 160n
Andò, Roberto, 130
Andreotti, Roberto, 226, 226n
Anedda, Antonella, 7, 23, 254, 254n, 263, 264, 264n, 265n, 266, 267, 268n, 269, 269n, 270n, 271n, 272, 273, 273n, 274, 274n
Angeli, Diego, 40n
Annovi, Gian Maria, 43n
Apollinaire, Guillaume, 26
Arasse, Daniel, 113, 113n, 114, 143, 265, 273
Auster, Paul, 157, 159, 159n
Baetens, Jan, 26n, 82n
Bal, Mieke, 34, 34n
Balestrini, Nanni, 66, 66n, 67, 67n, 68
Baltz, Lewis, 85
Barenghi, Mario, 85n
Barth, John, 10
Barthes, Roland, 9, 27, 27n, 29, 30, 30n, 61, 102, 129
Bartolo di Fredi Battilori, 137, 141
Baruchello, Gianfranco, 228
Bassani, Giorgio, 48
Bataille, Georges, 282
Baudelaire, Charles, 268
Baudrillard, Jean, 11
Baxandall, Michael, 122, 123n, 162
Bazzocchi, Marco Antonio, 16, 46n, 57, 58n
Belting, Hans, 9
Benjamin, Walter, 32, 32n, 35n, 37, 37n, 112n, 118n, 127, 129, 149, 216, 223, 235
Benvenuti, Giuliana, 7, 93n, 193n
Berger, John, 9, 10, 10n, 11, 11n, 12, 20, 47, 119, 199n, 120, 120n, 121, 121n, 123-125, 125n, 126, 127, 129, 194, 277

Indice dei nomi

- Bertoni, Clotilde, 22, 131n, 134n, 135n, 137n, 139n, 142n, 147n
Bishop, Elizabeth, 268
Blake, William, 26
Blatt, Ari J., 105n
Bleyen, Mieke, 82n
Boltanski, Christian, 118n
Bolter, Jay David, 33n, 270
Bonnefoy, Yves, 269n
Borges, Jorge Luis, 235, 238, 240
Bosch, Hieronymus, 143, 144
Botticelli, Sandro, 112, 121
Bourchenin, Barbara, 161n
Bourdieu, Pierre, 50, 50n
Brecht, Bertolt, 102
Bredekamp, Ernst, 9
Breton, André, 9, 49, 102
Brink, Claudia, 222n
Brogi, Daniela, 60n
Bruegel, Pieter, 121
- Calanchi, Alessandra, 168n
Calandrone, Maria Grazia, 130
Calle, Sophie, 22, 156, 157, 157n, 158, 158n, 159, 159, 160, 160n, 161n, 162, 163, 199
Calzoni, Raul, 205, 206n
Cammarata, Valeria, 37n, 227n
Capa, Robert, 132
Capozzi, Rocco, 179, 179n, 185n, 190n
Carboni, Massimo, 125, 125n, 135n, 148n
Careri, Giovanni, 103n
Carrara, Giuseppe, 10, 37, 37n, 38n, 39, 39n, 46n, 49n, 58, 58n, 71, 71n, 72, 73, 73n, 78n, 79n, 95, 95n, 96, 96n, 105, 106n, 128, 128n, 192n, 196n, 197, 197n, 200n, 201n, 241, 241n, 263n
Carroll, Lewis, 26
Capriolo, Ettore, 30n
Casadei, Alberto, 16, 263n, 265n
Castellana, Riccardo, 94n
Castelli Gattinara, Enrico, 112n
Castelnuovo, Enrico, 123
Cecchi, Emilio, 57
Celati, Gianni, 13, 49n, 59-61, 62n, 64, 65n, 76, 199, 199n
Centanni, Monica, 108n
Cerf, Ruth, 74
Ceserani, Remo, 9, 51n, 127, 127n, 150n, 203n
Chabert, Garance, 183n
Chardack, Willy, 74
Chassagnol, Anne, 170n
Chiodi, Stefano, 38n, 146, 147
Ciccuto, Marcello, 151n, 168n
Cocchi, Gloria, 168n
Coglitore, Roberta, 31n, 47n, 51n, 58n, 73n, 103n, 228n, 229n, 234n, 239, 239n, 241n
Colin, Pandora, 198
Cometa, Michele, 9, 26n, 28, 29, 29n, 31, 31n, 32, 37n, 38n, 47n, 51n, 55, 55n, 58n, 60n, 69, 71, 71n, 73n, 92, 92n, 98n, 102, 102n, 103n, 104, 104n, 105, 106, 112n, 116, 116n,

- 120n, 121, 121n, 126n, 127, 130, 130n, 133, 133n, 136n, 137n, 138n, 141, 141n, 160n, 168, 168n, 183, 184, 186n, 194, 194n, 199, 199n, 207n, 211, 219n, 223, 226n, 227, 227n, 229, 265, 265n, 267n, 270, 271n, 273, 274n, 281, 281n
- Comune, Antonio, 168n
- Consagra, Pietro, 129n
- Contini, Gianfranco, 57
- Coppo di Marcovaldo, 98
- Corgnati, Martina, 269n
- Cortázar, Julio, 9, 23, 274, 274n, 275, 276, 276n, 277, 277n, 278, 278n, 279, 279n, 280, 281, 282
- Cortellessa, Andrea, 9, 12, 38n, 40n, 42n, 48, 48n, 51, 51n, 61n, 66n, 80, 80n, 212n, 229n, 233n
- Costa Pinheiro, Antonio, 153
- Covacich, Mauro, 131
- Crocenzi, Luigi, 16, 19, 39n, 40, 40n, 45, 45n, 46
- Dal Lago, Alessandro, 254n
- D'Angelo, Filippo, 132
- Dante Alighieri, 245
- David, Jacques Louis, 165, 170, 175
- Debray, Régis, 282
- de Cristofaro, Francesco, 91n
- Delacroix, Eugène, 166, 175
- Del Giudice, Daniele, 17, 22, 116, 165, 166n, 169, 169n, 171, 171n, 172n, 173, 175, 177, 191
- Della Gala, Beniamino, 93n, 261n
- De Melis, Federico, 226, 226n
- De Min, Silvia, 149n
- Desole, Angelo Pietro, 45n
- Dick, Philip K., 243
- Di Fazio, Angela, 80n, 82, 82n,
- Di Palma, Rossella, 212
- Didi-Huberman, Georges, 9, 12, 20, 103n, 108, 108n, 110, 111n, 112n, 118, 188n, 126n, 128, 128n, 199, 210, 210n, 216n, 221n, 222, 222n, 224, 224n, 273, 273n, 282
- Didier, François, 218
- Dolfi, Anna, 41n, 51n, 151n
- Donati, Riccardo, 50, 50n, 51n, 59n, 136, 136n, 156n, 229n, 252, 252n, 258n, 263n, 267, 267n, 268n, 273, 273n, 274n
- Donghi, Lorenzo, 93n, 157n
- Doré, Gustave, 184
- Dostoevskij, Fëdor Michajlovič, 115
- Dreyer, Carl Theodor, 137, 140
- Duccio di Buoninsegna, 137
- Duchamp, Marcel, 275, 276, 276n
- Durcan, Paul, 33, 149n
- Duttlinger, Carolin, 200n, 210n, 211n
- Eco, Umberto, 22, 129n, 178, 179, 179n, 180n, 182, 182n, 183, 185, 185n, 186n, 188, 188n, 189, 190n, 191
- Enrile, Elisa, 93n, 157n
- Ercolino, Stefano, 200n
- Fabbri, Andrea, 264n
- Faeti, Antonio, 10, 10n, 12

Indice dei nomi

- Falco, Giorgio, 70, 71n, 79, 79n, 80, 80n, 83n, 84, 84n, 85, 85n, 86n, 87, 89, 90, 90n, 98, 99
Falconetti, Renée, 137
Fameli, Pasquale 62n
Fastelli, Federico, 35n, 69n
Fazel, Ramak, 91, 92
Ferraboschi, Alberto, 47n
Ferraro, Bruno, 150n
Ferretti, Monica, 51n
Ferroni, Giulio, 50n
Fontana, Giorgio, 142
Fontcuberta, Joan, 146n
Forchetti, Franco, 190n
Forster, Kurt Walter, 108n
Foster, Hal, 126n
Foucault, Michel, 64n
Francucci, Federico, 170, 170n, 173, 174n
Frasca, Gabriele, 131
Freud, Sigmund, 127, 201n
Freund, Gisèle, 37, 37n
Fusco, Maria Antonella, 80n
Fusillo, Massimo, 22, 83n, 131n, 134n, 135n, 137n, 139n, 142n, 147n, 158n, 193n, 200n, 242n
Gabellone, Lino, 48, 49n, 61
Gadda, Carlo Emilio, 57, 235
Gajani, Carlo, 49n, 61, 62n, 63, 63n, 64, 65n
Ganni, Enrico, 32n, 37n
Gasparini, Laura, 47n
Gauguin, Paul, 222
Gee, Grant, 195-197
Genette, Gérard, 66
Georgel, Pierre, 103n
Géricault, Théodore, 262
Ghelardi, Maurizio, 222n
Gherzi, Giorgia, 93n, 157n
Ghirlandaio, Domenico Bigordi detto il, 112, 258
Ghirri, Luigi, 59-61
Giovanna d'Arco, santa, 137
Gialloreto, Andrea, 51, 229n
Giglioli, Daniele, 38n
Gimmelli, Gabriele, 61n
Giorgione, 42, 109
Giotto di Bondone, 112, 130
Giusti, Sergio, 146n
Göle, Münir, 152
Gombrich, Ernst, 254n
Gonzales-Foerster, Dominique, 157n
Gratton, Johnnie, 158n
Grazioli, Elio, 118n
Greco, Lorenzo, 151n
Greenwood, John, 148n
Grimau García, Julián, 57, 57n
Grishakova, Marina, 82n
Grusin, David, 33n, 271
Gualtieri, Elena, 47n
Guindani, Sara, 206n, 209n
Guttuso, Renato, 46, 46n
Hals, Frans, 120
Hamon, Philippe, 163, 164n, 176, 177, 192
Harrison, Thomas J., 43n

- Heffernan, James A.W., 134, 134n, 135n, 184, 184n
 Heidegger, Martin, 218
 Hockney, David, 149n
 Holbein, Hans, 121
 Holzer, Jenny, 238, 269
 Hopper, Edward, 268
 Horstkotte, Silke, 27n
 Huber, Antonella, 161n

 Iachello, Enrico, 42n
 Iacoli, Giulio, 47n
 Inglese, Andrea, 134-136
 Izenour, Steven, 10n

 Janeczek, Helena, 74, 74n, 132n
 Jay, Martin, 126n

 Kafka, Franz, 235, 245
 Kemp, Wolfgang, 111n
 Kentridge, William, 132, 133
 Kooning, Willem de, 130
 Kuritzkes, Georg, 74

 Laforgue, Jules, 275
 Lagioia, Nicola, 245
 Lambrakis, Gregoris, 57, 57n
 Landolfi, Tommaso, 235, 243, 245
 Langlet, Irène, 158n
 Lapia, Roberto, 73n
 La Rosa Salim, Barbara, 192n
 Lecoq, Anne-Marie, 103n
 Lévi-Strauss, Claude, 203, 203n
 Libanio, 123

 Lombardi, Laura, 197n
 Long, J.J., 200n
 López García, Antonio, 130
 Louvel, Liliane, 26, 26n
 Lovito, Giuseppe, 181, 181n

 Magrelli, Giacinto, 233n
 Magrelli, Valerio, 233n
 Magritte, René, 119
 Maiorino, Massimo, 169n
 Malraux, André, 129
 Mann, Nicholas, 222n
 Mantegna, Andrea, 274
 Marchese, Lorenzo, 247, 247n
 Mari, Michele, 23, 117, 228, 228n, 229, 229n, 230, 230n, 231-233, 233n, 234, 234n, 235n, 236-240, 241n, 242, 251, 262
 Marie, Caroline, 170n
 Marini Chiarelli, Maria Vittoria, 80n
 Mariscalco, Danilo, 60n
 Martelli, Matteo, 59n, 168n
 Mazza Galanti, Carlo, 203n, 207n, 209n, 229, 229n, 230n, 241n, 242n
 Mazzoni, Guido, 49n
 Mazzucco, Katia, 108n
 Méaux, Danièle, 26n
 Melville, Herman, 219, 220
 Mendelsohn, Daniel, 9
 Mendini, Alessandro, 138
 Meneghelli, Donata, 156, 157n, 160n, 162n
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 135n
 Meschini, Michela, 151n

Indice dei nomi

- Micali, Simona, 49n
Michaud, Philippe-Alain, 111n, 216n
Mignano, Valentina, 47n
Minoia, Carlo, 45n
Mitchell, William John Thomas, 9, 18n, 19, 37, 37n, 101, 102, 102n, 113n, 137, 137n
Modigliani, Amedeo, 161
Mogavero, Eleonora, 274n, 275, 277n
Mohr, John, 47
Mole, Aurélien, 183n
Mongelli, Marco, 93, 94n
Montandon, Alain, 25n, 27, 28n, 98
Montier, Jean Pierre, 27n
Morandi, Giorgio, 48
Moresco, Antonio, 75
Mormorio, Diego, 43n, 129n
Morra, Eloisa, 10, 59n, 61n, 263n
Moscato, Enzo, 132
Mulas, Ugo, 129n
Müller, Bettina, 222n

Nadotti, Maria, 10n, 11n, 119n
Nancy, Jean-Luc, 155, 155n
Nardon, Walter, 69n
Nerlich, Michael, 17
Nigro, Salvatore Silvano, 38, 39, 39n

Orazi, Manuel, 10n
Orecchio, Davide, 91, 93, 95, 95n, 96, 96n, 98, 102
Orvieto, Paolo, 41n
Orwell, George, 243

Paixão, Pedro, 214
Palazzolo, Giuseppe, 179n, 182n, 183n
Palmieri, Nunzia, 49n, 61
Pamuk, Orhan, 23, 158, 158n, 179, 191, 192, 192n, 194n, 195, 196, 196n-198n
Panicali, Anna, 40, 41n
Panizon, Ermanna, 148n
Parise, Goffredo, 243
Pasolini, Pier Paolo, 51, 56, 56n, 57, 58, 58n, 59, 59n
Pasquali, Marilena, 48n
Paterlini, Riccardo, 41n
Pecoraro, Francesco, 91, 97, 98, 98n
Pedri, Nancy, 27n
Pellini, Pierluigi, 49n
Penna, Sandro, 57
Pennacchio, Filippo, 69, 69n, 97, 261n
Pericoli, Tullio, 151, 153
Perna, Raffaella, 80n
Pernigo, Francesco, 23, 228, 235, 235n, 236-239, 241
Pescatore, Guglielmo, 196n
Pezzini, Isabella, 103n
Piaget, Jean, 236
Piazza, Isotta, 98n
Piazza, Marco, 206n, 209n
Pich, Federica, 232, 233n
Pierangeli, Fabio, 51n, 229n
Pincio, Tommaso, 7, 23, 99, 242, 243, 243n, 244-247, 247n, 248, 249, 287
Pinotti, Andrea, 34, 34n, 108n, 124n, 199n

- Pinto, Roberto, 157n, 198n
 Pirelli, Giovanni, 45
 Pirrotta, Vincenzo, 141
 Pizzi Cannella, Piero, 151
 Poe, Edgar Allan, 235, 241
 Pontillo, Corinne, 41n, 93n, 165n, 197n
 Pozzi Bellini, Giovanni, 40n
 Primo, Novella, 51n
 Profeti, Sabino, 222
 Pugno, Laura, 70, 70n
- Raccis, Giacomo, 59n, 61n, 90n
 Ragazzini, Enzo, 46, 46n
 Ragucci, Sabrina, 70, 71n, 79, 79n, 80n, 82, 83, 83n, 84, 84n, 85n, 86n, 87, 89, 90n, 98, 99
 Rajewsky, Irina O., 33n
 Rancière, Jacques, 66n
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 115, 134, 161, 274
 Renello, Gian Paolo, 66n, 68
 Ribatti, Nicola, 200n
 Ricci/Forte, 143, 144
 Richardson, Mary, 258
 Rilke, Rainer Maria, 115
 Rimini, Thea, 150n, 153, 154n
 Rizzante, Massimo, 69n
 Rizzarelli, Maria, 39n, 40, 41n, 58n, 73n, 74, 74n, 75, 75n, 92, 93n, 193, 193n, 194, 194n
 Rodenbach, Georges, 38, 45, 185
 Romano, Lalla, 51, 51n, 52, 53, 54, 54n, 55, 55n, 56, 59
- Rossi, Massimiliano, 197n
 Rotelli, Marco Nereo, 17, 171-175
 Rothko, Mark, 269
 Rovatti, Pier Aldo, 254n
 Russek, Dan, 276n, 280n
 Ryan, Marie-Laure, 82n
- Sabini, Maurizio, 10n
 Safran Foer, Jonathan, 9
 Santurbano, Andrea, 229n
 Sarchi, Alessandra, 60, 60n, 144
 Savettieri, Cristina, 218n, 219n
 Saxl, Fritz, 108
 Scaffai, Niccolò, 49n
 Schiaffini, Ilaria, 80n
 Scianna, Ferdinando, 130
 Sciascia, Leonardo, 43n, 73, 74, 76, 130
 Schwartz, Lynne Sharon, 259n
 Schweppenhäuser, Hermann, 37n
 Scott, Robert Falcon, 118, 262
 Scott Brown, Denise, 10n
 Sebald, Winfried Georg, 9, 23, 115, 116n, 183, 191, 200, 200n, 201n, 202n, 203, 203n, 204, 204n, 205, 205n, 206-209, 209n, 210, 235, 277
 Seligardi, Beatrice, 10
 Serra, Alessandro, 108n
 Sessa, Marcello, 250n
 Settis, Salvatore, 124n
 Sforza, Benedetta, 103n
 Silva, Giovanna, 91, 92
 Silva, Julio, 275, 276
 Simenon, Georges, 243

Indice dei nomi

- Simonetti, Gianluigi, 16, 22, 36, 36n, 91, 91n, 131n, 134n, 135n, 137n, 139n, 142n, 147n, 178
- Sinnassamy, Evelyne, 29
- Siti, Walter, 59n, 76, 76n, 77n, 78, 78n, 264n
- Soavi, Giorgio, 46
- Soldati, Mario, 38, 39, 39n
- Somaini, Antonio, 34n, 108n, 124n, 199n
- Sontag, Susan, 30, 30n, 35, 35n
- Spignoli, Teresa, 34n, 136n
- Spunta, Marina, 59n
- Staël, Nicolas de, 269
- Stangalino, Chiara, 259n
- Starnone, Domenico, 132, 133, 137
- Stoichita, Victor Ieronim, 13, 20, 103, 103n, 284
- Strand, Mark, 266
- Strand, Paul, 16, 47
- Stratos, Demetrio, 67
- Sypher, Wylie, 147n, 148n
- Tabucchi, Antonio, 22, 150, 150n, 151, 151n, 152-154, 154n
- Talbot, William Henry Fox, 22, 128, 128n, 129n
- Taro, Gerda, 74, 132
- Tasca, Matteo, 49n
- Taunay, Nicolas, 170, 170n
- Thürlemann, Felix, 104n
- Tiedemann, Rolf, 32n, 37n
- Tiezzi, Federico, 137-141
- Tintoretto, Iacopo Robusti detto il, 148n
- Tirinzani De Medici, Carlo, 16, 69, 69n, 118n, 229n
- Tiziano Vecellio, 222
- Tofanelli, Alessandro, 152
- Tommasi, Claudio, 111n
- Torti, Lavinia, 9, 10, 13, 93n, 99n, 169n, 211n, 243n, 261n
- Trentini, Nives, 151n
- Trevi, Emanuele, 142, 143
- Tucci, Francesca, 103n
- Tuena, Filippo, 7, 23, 116-118, 179, 249, 250, 250n, 251-253, 253n, 254, 255, 255n, 256-259, 259n, 260, 260n, 261, 261n, 262, 263, 268, 273, 273n, 274, 287
- Twombly, Cy, 115
- Vallora, Marco, 27n, 38n
- Van Gelder, Hilde, 26n
- Vangi, Michele, 9, 35, 36n, 49, 49n, 205, 205n, 206, 206n, 208, 208n, 210n, 278, 278n
- Vasari, Alessandro, 246, 249
- Vasta, Giorgio, 91, 92
- Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, 64n, 116, 257
- Venturi, Robert, 10, 10n, 11
- Verbaro, Caterina, 274n
- Verne, Jules, 275
- Veronese, Paolo, 144-146
- Verwoert, Jan, 183n
- Vigliani, Ada, 116n, 202n
- Vila-Matas, Enrique, 157n
- Viola, Bill, 269, 272, 273n

- Vitali, Giancarlo, 153
Vitali, Lamberto, 48n
Vittorini, Elio, 16, 39, 39n, 40, 40n, 41n, 43, 43n, 44, 45, 45n, 46, 46n, 47
Vittorini, Fabio, 69n
- Wagner, Peter, 26, 26n
Warburg, Aby, 13, 20, 22-24, 106-110, 111n, 112-114, 118, 118n, 120, 123, 124n, 125, 125n, 126, 127, 147, 183, 193, 194, 205, 205n, 210, 212, 215, 217, 218, 221, 221n, 223, 226, 226n, 227, 228, 242, 250, 253, 254, 257, 259, 262, 271, 272, 284, 285, 287
Warnke, Martin, 222n
Weber, Luigi, 7, 79n
Whitehead, Anne, 200n
Williams, William Carlos, 268
Woolf, Virginia, 49
- Yacobi, Tamar, 13, 149, 149n
- Zangrado, Stefano, 69n
Zavattini, Cesare, 16, 47
Zingone, Alexandra, 151n, 168n
Zironi, Giuseppe, 144-146
Žižek, Slavoj, 11
Zuliani, Stefania, 197n, 269n
Zurbarán, Francisco, 132, 142

SCRIBA

1. *Leggere Kadare. Critica. Ricezione. Bibliografia*, a cura di Alessandro Scarsella
2. Barbara Di Noi, *In verità non so nemmeno raccontare... Memoria e oblio nella narrativa di Franz Kafka*, prefazione di Bianca Maria Bornmann
3. Giulia Iannuzzi, *Sotto il cielo di Trieste. Fortuna critica e bibliografia di Pier Antonio Quarantotti Gambini*, prefazione di Elvio Guagnini
4. Riccardo Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, a cura di Thomas Mazzucco, prefazione di Luca Lenzi, premessa di Giuliana Benvenuti
5. Rodolfo Zucco, *Visite al frutteto. Sulla poesia di Eugenio De Signoribus*
6. Alessandro Scarsella, *Il fantastico nel mondo latino. Ricezioni di un modo letterario in Italia, Spagna e Portogallo*
7. Filippo Pennacchio, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*
8. Ilenia De Bernardis, «*L'illuminata imitazione*». *Le origini del romanzo moderno in Italia: dalle traduzioni all'emulazione. Nuova edizione rivista e ampliata*, prefazione di Tatiana Crivelli
9. Paolo Giovannetti, «*The lunatic is in my head*». *L'ascolto come istanza letteraria e mediale*
10. *Book Reviews and Beyond*, edited by Dario Boemia and Stefano Locati

11. Alberto Brambilla, *Con Piero Chiara. Studi, collaudi, pretesti*
12. Gloria Pastorino, *Per amor di battuta. Dario Fo e la reinvenzione della lingua scenica*
13. Lavinia Torti, *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo*,
premessa di Luigi Weber



BIBLION
edizioni

Finito di stampare nel mese di novembre 2023