

## **Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale**

### **Book of Abstract**

**Daniela Barcella** (Università di Bergamo)

*Esseri di linguaggio, esseri del desiderio. Per una lettura psicoanalitica di Locus Solus di Raymond Roussel*

L'opera letteraria *Locus Solus* di Raymond Roussel è un caso assolutamente sintomatico di creazione e invenzione, attraverso il linguaggio, di immagini per loro natura stessa poste al di là dei limiti della rappresentazione. La presente ricerca intende mettere in luce il complesso rapporto tra verbale e visuale, nonché tra linguaggio e immaginazione, su cui Roussel, nato a Parigi nel 1877 e morto suicida a Palermo nel 1933, ha basato il suo romanzo segnando un cruciale momento di riflessione nell'ambito delle avanguardie ed esercitando una forte influenza su correnti successive.

L'operazione letteraria dell'autore dà vita a un immaginario parco delle meraviglie in cui i protagonisti, passeggiando, incontrano una serie di congegni stupefacenti, delle vere e proprie opere d'arte-installazioni, che vengono descritte nei minimi dettagli e frammentate in tutti i loro meccanismi con un eccesso enumerativo di particolari. Queste descrizioni tecniche precisissime, in realtà, non sono finalizzate alla messa in atto né sono funzionali all'economia narrativa del racconto: esse sono un eccesso esplicativo, una pura dépense improduttiva fine a se stessa. Tutti questi congegni, infatti, risultano assolutamente irrealizzabili, ovvero celibi, non coniugabili a nulla e destinati a rimanere in questo *Locus* (appunto *Solus*) dell'immaginario.

Le chiavi psicoanalitiche di cui il presente lavoro intende servirsi aprono, da questo punto di vista, notevoli implicazioni. Se queste opere d'arte si generano solo nella



descrizione linguistica e sono quindi, secondo la definizione di Foucault, “esseri” di linguaggio senza finalità, il mondo creato da Roussel è un puro dominio del logos, un tentativo di controllo simbolico dei meccanismi – meccanici e organici – che presiedono al funzionamento di queste invenzioni in cui nulla è lasciato al caso e tutto è controllato con precisi ingranaggi sincronici. È lo stesso Roussel in *Comment j’ai écrit certains de mes livres* a spiegare l’importanza che riveste per lui la creazione linguistica e il procedimento adottato per dar vita a questo logos particolare basato sull’accostamento imprevisto di combinazioni fonetiche, sull’omofonia del linguaggio unita allo sdoppiamento semantico di parole e frasi. Con Lacan possiamo definire questo procedimento un costante slittamento di significanti, cioè uno slittamento metonimico in cui la coniugazione significante-significato è sempre e solo provvisoria.

Non tutto però è dominabile dal simbolico. La maglia significante che costituisce l’Altro del linguaggio è infatti per Lacan strutturalmente mancante, forata da ciò che appartiene all’ordine del non sapere e che sfugge alla simbolizzazione; così l’esercizio estremo del linguaggio applicato da Roussel ad un nulla improduttivo rivela un esterno del linguaggio stesso, un elemento sfuggente e innomminabile che si installa nella mancanza e nell’incompiutezza della scrittura/struttura. Dentro la lingua madre emerge un elemento straniero non controllabile: tale elemento è ascrivibile alla zona del desiderio che per la psicoanalisi resiste alla rete dell’universale, non è coniugabile alla parola e connota la nostra irriducibile singolarità.

La ricerca vuole evidenziare a questo punto la diversità dell’operazione linguistica rousselliana rispetto a quella di Joyce, Kafka e, in particolare, di Artaud. Essa è una scrittura eccedente, sovrabbondante e sempre, tuttavia, mancante, inadatta nel rappresentare degli oggetti irrealizzabili che prendono vita in un percorso solitario dell’immaginario. Più vicina, sul piano delle arti visive e del loro complesso rapporto con la letteratura nel primo Novecento, è invece l’operazione che sottende all’opera *Il grande vetro* di M.Duchamp, il quale, influenzato dalla portata sperimentale di *Locus Solus*, fa della sua opera, sintomaticamente rimasta incompiuta, il luogo dell’impossibilità del congiungimento con l’oggetto del desiderio.



Il mondo rousselliano fatto di linguaggio e di immaginazione – come l'immagine concretamente realizzata da Duchamp – rinvia dunque a un'eccedenza non contornabile e porta in sé lo scollamento con la realtà. Qui, entro questo scollamento insanabile, sul limitare della rappresentazione, emerge ciò che sfugge ad ogni inquadramento simbolico e che fa problema nella parola e nell'immagine, ma che per ciò stesso le anima e le vivifica.

**Michele Bertolini** (Accademia di Belle Arti di Bergamo)

*Strategie visive e sceniche ne La religieuse di Denis Diderot*

Il rapporto fra scrittura, immagine pittorica ed evocazione scenica e teatrale s'inserisce nel cuore della riflessione sulle arti della rappresentazione di Denis Diderot che elabora, a partire dalla sua esperienza di scrittore, di drammaturgo e di critico dei *Salons* parigini, raffinate strategie di scambio e incrocio intermediali fra la parola, il gesto e l'immagine. Se, tuttavia, nei *Salons* la descrizione verbale rimanda a opere d'arte compiute ed esposte (non disdegnando possibili *variazioni* immaginative dei quadri), è nell'opera romanzesca di Diderot che è possibile ritrovare una messa in scena di “quadri” (*tableaux*), “scene” e “sequenze” che organizzano e indirizzano l'immaginazione del lettore nella direzione di una ricreazione visiva del testo e di una sua incarnazione plastica.

In particolare, il saggio intende concentrarsi sulle strategie visive e sceniche de *La religieuse* di Diderot, romanzo concepito e scritto in un lungo periodo di tempo, a partire dalla sua prima redazione in forma di ‘mistificazione’ epistolare ai danni del marchese di Croismare (1760), apparsa sulla *Correspondance littéraire* nel 1770, fino alla sua pubblicazione in forma di romanzo-diario nel 1780-1782.

Secondo quali categorie concettuali ed estetiche, è possibile pensare le dinamiche di visualizzazione messe in opera nelle pagine del romanzo? Diderot senza dubbio tiene conto del paradigma teatrale di Du Bos (per cui il dramma è costituito da “un'infinità di quadri”), come della tecnica narrativa dei romanzi del “gran pittore” Richardson, autore dell'amata *Clarissa*, integrandole con l'esperienza teorica e pratica del teatro e dei *Salons*, che vede nel *tableau* il punto culminante di una stasi capace di liberare energia e di accogliere in sé una stratificazione di immagini in conflitto fra loro. *La religieuse*, attraverso il doloroso tragitto di Suzanne Simonin, rievoca in forma rovesciata una *Via Crucis* subita dalla protagonista, e si offre alla fantasia del lettore come il montaggio di una sequenza di scene, una successione di



“stazioni” la cui memoria si accumula e cresce nel corso della lettura del testo.

L'immaginario visivo cui fa riferimento il romanzo è la grande pittura sacra, il dramma del martirio, dell'agonia, del sacrificio come delle scene di fanatismo e di possessione religiosa celebrate nelle pagine dei *Salons*. Tuttavia, inserite in un contesto narrativo capace di creare nel lettore l'illusione attraverso una preparazione graduale, le “scene” evocate dal romanzo acquistano il carattere di visioni soggettive della protagonista, di incubi e allucinazioni notturne dai forti contrasti chiaroscurali più che di solide rappresentazioni, anche in virtù della narrazione in prima persona del diario, che inserisce il lettore nello spazio immaginario del testo. *La religieuse* rilancia alcuni grandi temi della teoria della pittura di Diderot (il ruolo del colore, il gioco della luce e delle ombre), ampliando e approfondendo al tempo stesso il confronto fra pantomima, dramma, pittura e letteratura che attraversa le pagine dei testi teorici di Diderot sul teatro e la pittura.

Lo sforzo della scrittura sembra qui giocare con un limite del linguaggio: la volontà di far parlare direttamente l'energia dei *corpi*, repressi e costretti nei vincoli della vita monastica, e di trasmettere l'espressione di questa forza nella forma di un linguaggio totale e immediato, di un grido della natura capace di dare voce al corpo, alle sue malattie, alle convulsioni e agli automatismi, come ai suoi bisogni naturali, ai suoi desideri e alla sua capacità di resistenza. Il corpo stesso si scopre come un serbatoio e un deposito di immagini, una fonte di visioni. *La religieuse* diventa anche un esercizio sulle possibilità di trasmettere con la scrittura l'energia delle passioni non più attraverso la psicologia dei sentimenti, ma attraverso i segni del corpo. Un'analisi delle “scene” del romanzo permetterà infine di approfondire la funzione di alcune formule iconografiche ricorrenti, che sembrano acquistare il valore di *Leitmotiv* iconici e gestuali, al punto da ossessionare l'immaginario di Diderot anche in altri contesti di riferimento (come la figura femminile della follia e della disperazione).

**Jacopo Bodini** (Università degli Studi di Milano)

*Narrare oltre la rappresentazione. La riflessione di Lyotard prima e dopo il postmoderno*

Negli scritti raccolti in *Des dispositifs pulsionnels* e *Economie libidinale*, Lyotard individua un vero e proprio *principio di derappresentazione* che, a partire dalla pittura di Cézanne, caratterizza la nostra epoca, sia in ciò che concerne la produzione artistica, sia in ciò che concerne la nostra esperienza del mondo. Tale *principio di derappresentazione* sconvolge, oltre all'arte e alla letteratura, anche il nostro modo di



concepire la politica, la scienza, l'economia, e, infine, nel livello che per Lyotard sottostà a tutti questi, il nostro desiderio, ovvero il nostro rapporto libidico con il mondo. In questo senso si ridefinisce, allora, la funzione libidinale dell'opera d'arte, visuale o letteraria che sia: se prima di questo spostamento anti-rappresentativo l'opera consisteva, conformemente al principio di piacere, nel soddisfacimento illusorio del desiderio dell'artista, come dello spettatore, in seguito ad esso, l'opera d'arte, secondo il principio di *jouissance*, soddisfa piuttosto un desiderio di delusione, mostrando la *machinerie* dell'opera stessa.

Dieci anni dopo, Lyotard ritorna sullo stesso *principio di derappresentazione* nel più celebre *La condizione postmoderna*, quale elemento determinante per la fine delle grandi narrazioni. Il *Rapporto sul sapere* che quest'opera si propone di sviluppare finisce per designare, attraverso il termine post-moderno, lo stato che caratterizza la cultura alla fine degli anni '70, ma a partire dalle trasformazioni che in essa si sono prodotte sin dal termine del XIX secolo, contemporaneamente a quel *principio di derappresentazione* sotteso alla pittura di Cézanne. Il ribaltamento del paradigma rappresentativo gioca quindi un ruolo decisivo nella fine delle grandi narrazioni: non è il contenuto a non essere più credibile, ma piuttosto la forma stessa della narrazione. La narrazione moderna, infatti, si caratterizzava per quella sua universalità che, con il *postmoderno*, entra in crisi, poiché viene a mancare la trasparenza referenziale, simbolica, della narrazione stessa, di cui la struttura rappresentativa si faceva garante. In altri termini, è proprio il sovvertimento, o il superamento, della rappresentazione a impedire la funzione referenziale della narrazione, il cui contenuto, piuttosto che rinviare ad un significato universale, si urta contro la narrazione stessa, contro la propria *machinerie*. La delusione dell'era post-moderna corrisponde, allora, a quel desiderio d'esser delusi che si produce con lo spostamento anti-rappresentativo del desiderio stesso.

Secondo Lyotard, pertanto, la crisi della narrazione, del suo valore referenziale così come del suo potenziale immaginifico, sarebbe dovuta proprio al superamento della rappresentazione, quale paradigma artistico ed esistenziale, verificatosi nella nostra epoca. La rappresentazione sembra essere, in fondo, il limite stesso del dispositivo narrativo, sia per quanto riguarda la creazione artistica, visuale quanto letteraria, sia in quanto concerne la dimensione politica e sociale. Eppure, nei trent'anni che hanno seguito la diagnosi lyotardiana, le narrazioni, invece che scomparire, si sono piuttosto prodotte in molteplici direzioni, accomunate da una matrice anti-rappresentativa. Alla narrazione totale rappresentativa è andata sostituendosi una narrazione parziale, colma di vuoti, di *stasi*, che sembra far sopravvivere la narrazione alla fine della rappresentazione stessa, facendone, come insinua Slavoj Žižek, lo strumento privilegiato per comprendere la nostra epoca, e, allo stesso tempo, per curarla dai suoi mali. Come sembra suggerire lo stesso Lyotard in *Idée*



*pour un film souverain*, si tratta, allora di pensare la narrazione al di là dei limiti della rappresentazione, di narrare ciò che non può essere rappresentato. Si pongono quindi tre domande fondamentali: quali sono le forme della narrazione anti-rappresentativa? A quali funzioni rispondono? E come si ristruttura il desiderio di conseguenza?

**Valeria Cammarata** (Università di Palermo)

*Sfide ed inganni. George Perec in parole ed immagini*

La relazione tra rappresentazione verbale e visuale è senz'altro una cifra caratteristica del ventesimo secolo. Tale relazione sembra essersi consolidata non soltanto nel rimando o nella citazione all'interno dei due distinti e definiti sistemi, ma in un più profondo scambio di strutture. Così "parola" e "immagine", che avevano già una consolidata tradizione artistica di mutuo scambio nell'estetica delle "arti sorelle", sono confligate nel territorio conteso della rappresentazione novecentesca, in cui il loro rapporto si è mosso da un incontro all'infinito (Foucault) ad una decisa antinomia (Derrida). Dal momento che entrambe le istanze funzionano da portavoce il cui compito è quello di "star per qualcos'altro", e questo "qualcos'altro" diviene un oggetto difficile da definire, quando non addirittura l'indicibile in sé, il rapporto tra parola e immagine e i prodotti che ne possono derivare – esemplare il caso dell'*ékphrasis* – devono necessariamente essere connessi in una struttura unica in cui sia difficile definire dove finisca il testo e cominci l'immagine, e in cui però le rispettive differenze non vengano fuse. È la nuova frontiera della «eterologia della rappresentazione», il cui nuovo mezzo di espressione è l'*imagetext*.

Non soltanto la continua confligrazione tra parola e immagine ma anche la messa in questione della rappresentabilità sia in arte che in letteratura sono le caratteristiche fondamentali dell'opera di George Perec.

Durante gli anni in cui collaborò alla *Ligne Generale*, Perec elaborò una precisa riflessione sull'arte, soprattutto figurativa. Soprattutto in *Défense de Klee*, saggio scritto appunto per la *Ligne Generale* del 19 agosto 1959, Perec chiarisce quale debba essere il compito dell'opera d'arte: realizzare una connessione tra l'uomo e il mondo. Come osserva David Bellos, nell'estetica pereziana «lo stile, la maniera, la



scuola, il grado di astrazione – tutti questi aspetti contano molto meno dell'efficacia dell'opera nel raggiungere lo scopo dell'arte, che è quello di provocare nell'osservatore una qualche reazione che riduca la sua alienazione dal mondo, di costruire ponti tra il sé e l'altro». In quest'ottica l'opera pittorica che meglio di altre riesce a raggiungere questo obiettivo è quella di Paul Klee. I quadri di Klee secondo Perec, sono da ricondursi ad uno stile realista, uno stile cioè che non voglia semplicemente rappresentare la realtà, ma anche intensificarla, per renderla significativa.

Nella pittura di Klee Perec pare vedere il riflesso della propria poetica, ma non solo. Infatti, di tutte le possibili relazioni tra le arti figurative (pittura, fotografia, architettura) e la letteratura Perec fu un vero e proprio collezionista. A “collezionare” rarità di vita e d'arte lo aiutarono la fotografia, l'architettura, il disegno e la pittura e le relazioni, spesso, personali che intrattenne con gli artisti che le praticavano. Si tratta di occasioni, molto diverse tra loro per committenza e tipo di collaborazione, che, però, non affrontò mai da critico d'arte: «Non ho mai cercato, dice Perec, di fare un discorso su un pittore dal punto di vista della sua pittura. Ho cercato, invece, di far sì che quello che provo guardando il lavoro di un artista, di un pittore o di un fotografo, si traduca in qualcosa che faccio dal punto di vista del mio lavoro».

Nascono così le collaborazioni con la fotografa Cuchi White e con sette pittori: Antonio Corpora, Dado, Paolo Boni, Jaques Poli e Peter Stampfli, Fabrizio Clerici, Pierre Getzler.

L'insieme di queste esperienze che consentirono a Perec di indagare sui limiti della rappresentazione pittorica, vennero ricondotte dall'autore stesso all'ambito della sfida tra arte e letteratura: l'opera grafica funziona come una sfida per lo scrittore, l'opera scritta funziona come una sfida per il pittore. Una sfida in cui, di volta in volta, una forma di rappresentazione costringe l'altra ad uscire dal suo territorio per entrare in quello altrui senza, però, perdersi del tutto: l'una funziona insomma da *contrainte*. Così lavora la scrittura di Perec sulla pittura, per esempio, di Poli; così lavora l'arte figurativa sulla scrittura di Perec. L'una non parla dell'altra, ma la costringe a tradurre il proprio discorso.



Si tratta della sfida a trovare una forma letteraria di scrittura che corrisponda in qualche modo alla forma che sta dentro un disegno, un'illustrazione, una fotografia, un quadro, ecc. Così, infatti, le fotografie in *trompe l'oeil* di Cuchi White, già in sé sfida metarappresentativa, pongono a Perec un problema da risolvere: trovare un complesso di scrittura che funzioni come un *trompe l'oeil*, ma secondo la propria maniera.

Il culmine di quest'esperienza sarà la *Vita istruzioni per l'uso* la cui struttura rimanda al tentativo oulipienne di racchiudere la molteplicità della creazione artistica possibile in un sistema a *contrainte*, e la cui poetica rimanda invece alla ricerca di immagini da scomporre in puzzle, ricomporre in quadro, e, infine, distruggere.

**Francesco Cattani** (Università di Bologna)

*J.G. Ballard: Sex x Technology = Future Art.*

Nel febbraio del 2010, una delle sedi londinesi della Galleria Gagosian ha organizzato una mostra per celebrare la figura di J.G. Ballard e l'impatto fondamentale che le sue opere hanno avuto e continuano ad avere sull'arte contemporanea.

È proprio nell'arte – prima ancora che nella letteratura – che Ballard sembra avere trovato non semplicemente l'ispirazione quanto una tecnica per guardare quel mondo che attorno a lui andava deformandosi verso una nuova forma: la pop art contemporanea di Richard Hamilton ed Edoardo Paolozzi – come strumento per misurare la realtà –, e, ancora prima, il surrealismo di Salvador Dali, Max Ernst, Paul Delvaux e Giorgio de Chirico – i cui quadri attraversano i suoi testi e li popolano di luoghi, atmosfere e soprattutto figure femminili.

Ballard più che uno scrittore sembra proprio essere stato un pittore, artigiano disciplinato isolato nel suo studio di Shepperton, creatore di variazioni: romanzi e racconti ritornano costantemente su uno stesso tema o su uno stesso soggetto modificandoli leggermente o mostrandoli sotto una luce (sempre artificiale) diversa. Basti pensare alla serie degli ultimi romanzi a partire da *Cocaine Nights* (1996), quasi versioni di una stessa trama, che rielaborano *Running Wild* (1988), riscrivono *High Rise* (1975), e contemporaneamente ritornano a quel *Vermillion Sands* che era già il «sobborgo esotico» del primo racconto, «Prima Belladonna», del 1956.



Le sue opere hanno creato un modo di vedere il mondo circostante all'insegna di un nuovo umanesimo in cui il modulo di Le Corbusier è sostituito dall'automobile, vero e proprio strumento di misurazione dello spazio e del tempo; in cui le perversioni dell'architettura e delle geometrie razionali diventano motore di sentimenti; in cui sono le psicopatologie come ricerca di una nuova forma di emozione ad animare i personaggi; in cui i media non si limitano a determinare i bisogni di una borghesia intrappolata nei suoi stessi riti ma ne suggeriscono vie di fuga e soluzioni – o quanto meno simulacri di soluzioni; in cui, come sostiene William S. Burroughs nella prefazione a *The Atrocity Exhibition* (1969), «le relazioni sono ormai così lunari e astratte che la gente diventa una pura estensione della geometria delle varie situazioni».

La letteratura di Ballard sembra avere inventato e suggerito, uno sguardo non semplicemente distopico ma allo stesso tempo iperrealistico, scientifico, tecnologico e retro. E i personaggi di Ballard sono tutti degli sperimentatori (dei manichini da test drive) e dei performer che mettono in scena qualche cosa e provano piacere non nel fare ma nel modo in cui lo fanno: nel riprodurre la giusta “posizione” per poterla fotografare o riprendere e poi riguardare.

Dalla mostra organizzata da Gagosian si usciva con l'impressione che i racconti e i romanzi di Ballard non avessero semplicemente influenzato una serie di artisti (tanto quelli a lui contemporanei

quanto quelli appartenenti alle generazioni cresciute leggendoli), ma contenessero già al loro interno opere e installazioni a venire. Leggendo *The Crystal Forest* (1966), *Crash* (1973), o *High Rise*, infatti, ci si imbatte nelle infermiere di Richard Prince e nei capricci crudeli di Jack e Dinos Chapman; negli specchi a star hollywoodiane di Douglas Gordon e nella fascinazione per le rovine di Tacita Dean o di Jane e Louise Wilson; negli spazi labirintici e surreali di Mike Nelson e nella tassidermia di Damien Hirst. Muoversi tra le opere della galleria significava vivere l'esperienza straniante di camminare in un presente/futuro già previsto, scritto e letto nel passato.

D'altronde, è sufficiente pensare all'inizio di *The Atrocity Exhibition* per rendersi conto di come lo stesso Ballard avesse già scritto nel 1969 il catalogo a quella mostra che a lui sarebbe stata dedicata quaranta anni dopo: «La mostra di quest'anno, alla quale i pazienti non erano stati invitati, aveva un segno importante: tutti i quadri insistevano sul tema della catastrofe planetaria, come se questi pazienti, così a lungo segregati, avessero avvertito nella mente dei dottori e delle infermiere una specie di sconvolgimento sismico».



**Clizia Centorrino** (Università di Torino)

*L'Immagine Sogno nel Passo di Gradiva: da Pompei a Marrakech*

*Il cinema mi sembra fatto soprattutto per esprimere le cose del pensiero,  
l'interiorità della coscienza.*

A. Artaud

Proponiamo un confronto tra *Gradiva, fantasia pompeiana* (1903) di Jensen e *C'est Gradiva qui vous appelle* (2006) di Robbe-Grillet. *In primis* per l'omogeneità dei contenuti nonostante l'evidente distanza cronologica; *in secundis*, per l'unicità del film, che si nutre delle immagini-sogno della fonte letteraria, inserendole in un nuovo orizzonte, quello robbe-grilletiano, popolato da «lucidi deliri, visioni ritornanti generati da un'instancabile descrizione creatrice che combina le varie falde di memoria in mille modi diversi e tutti probabili» (A. Moscariello, 2005, p. 171).

Attraverso l'analisi minuziosa della vita onirica e delle allucinazioni del personaggio letterario e di quello filmico, della loro interazione con il mondo circostante emergono due modi di affrontare il delirio. L'approccio jenseniano presuppone la cura, quello robbe-grilletiano un brusco risveglio senza possibilità di salvezza.

Norbert Hanold, protagonista del racconto di Jensen, è preda di un delirio onirico/allucinatorio generato da un bassorilievo. L'atto di camminare della donna ritratta, che sembra sfiorire il terreno, è motivo della sua ossessione. Da quest'immagine scaturiscono tutte le vicissitudini del personaggio. Le visioni e i sogni di Hanold sono oggetto della nostra analisi.

Robbe-Grillet parte sì dal racconto jenseniano per poi seguire le tracce di un altro viaggio, quello in Nord Africa di Delacroix nel 1832. Ma molteplici sono i riferimenti e i raccordi: tra questi proprio l'immagine arcuata del piede, poi l'apparizione di una donna (vera o inventata?).

«Il personaggio è come consegnato ad una visione piuttosto che impegnato in un'azione. La realtà trascorre nell'immaginario e ne esce deformata dal pensiero, diviene una nuova realtà creata dalla mente attraverso la parola e la visione, finché attuale e virtuale, reale e immaginario si fanno indiscernibili» (D. Fusaro, 2000, p.3).

“Odalische” insanguinate, vittime di oggetti di tortura, popolano il sogno di Locke.

Sia Jensen che Robbe-Grillet riescono nel loro intento. Il primo restituisce, con la sua prosa descrittiva e dettagliata, il senso di instabilità in cui vive il protagonista. Quello che vede è un fantasma, un sogno, o una donna in carne ed ossa? Il dubbio sussiste.

Robbe-Grillet, dal canto suo, non usando dissolvenze, crea un doppio universo,



quello del cosiddetto «vegliambulismo», in cui il sogno invade la realtà e viceversa senza che lo spettatore riesca chiaramente a distinguere l'uno dall'altro.

L'erotismo sadico depista (come i sogni insensati di Jensen) Locke, allontanandolo dalla realtà.

I poeti Jensen e Robbe-Grillet vivono il loro sogno individuale e lo universalizzano; lo spettatore/lettore ne è piacevolmente coinvolto nel caso della novella, violentemente sedotto nel caso del film.

**Giuseppe Di Liberti** (Università di Palermo)

*La pittura di paesaggio in Gelo di Thomas Bernhard. Un'iconologia al contrario*

Per lo storico dell'arte – e non solo per l'iconologo in senso stretto – è necessario e ovvio esplorare le possibilità di significazione e le modalità di costruzione di un'opera d'arte visiva attraverso una ricognizione sistematica dei testi che ne costituiscono il tessuto culturale. La *Bildwissenschaft* ha ulteriormente ampliato il “tavolo di montaggio” dello storico o del teorico delle immagini, annientando – o almeno assottigliando – le gerarchie tra immagini così come quelle tra testi, sotto la lente di uno sguardo antropologico sempre più estensivo e complesso.

Su un piano metodologico, tale modello ha reso legittima l'operazione inversa rispetto a quella dell'iconologia tradizionale: non solo quindi la comprensione dell'opera d'arte visiva attraverso un apparato testuale, ma anche l'analisi di un testo attraverso la ricostruzione delle immagini collaterali.

Ma cosa accade quando un'opera letteraria si articola su un puntuale annientamento delle immagini? Quando un paesaggio caratterizza in modo decisivo la narrazione e allo stesso tempo si sottrae alla visione o al più riesce soltanto ad infastidire per la sua radicale bruttezza? Quando il personaggio principale del romanzo è un pittore che non sa – non vuole, non può – più dipingere, del quale ignoriamo le opere, che rifugge ogni discorso sull'arte e che però non può fare a meno di identificarsi nei panni del pittore?

È il caso di *Gelo*, il primo romanzo di Thomas Bernhard apparso nel 1963. È un testo che interroga direttamente i limiti della rappresentazione: la sua struttura è fondata su immagini – in particolare, il paesaggio misero, insignificante che circonda il paesino di Weng –, la sua necessità è invece di *dire* ciò che non può essere rappresentato da immagini. La parabola del pittore Strauch che si ritira in un luogo privo di ogni *possibilità* estetica, in cui non c'è nulla da vedere, per abbandonarsi ad



infiniti sproloqui col giovane studente di medicina, è costruita proprio sullo scontro tra dire e vedere. Tale scontro può considerarsi come motivo costante della produzione letteraria di Bernhard, fino ad uno degli ultimi lavori *Antichi maestri*, pubblicato nel 1985, in cui il personaggio principale, Reger, da decenni, siede alla Sala Bordone del *Kunsthistorisches Museum* di Vienna per guardare l'*Uomo dalla barba bianca* di Tintoretto e trovarvi un «errore palese», la prova del fallimento dell'artista.

Ben lungi dal volere offrire uno studio puntuale sul ruolo delle immagini pittoriche nell'opera bernhardiana, il contributo qui proposto intende offrire alcune ipotesi per rispondere a due domande: quali immagini agiscono sullo sguardo di Bernhard nella stesura di *Gelo*? E fino a che punto tali immagini possono corrispondere con quelle in passato dipinte dal pittore e con quelle da lui descritte nel presente della narrazione? Per tentare una risposta, si analizzeranno anzitutto le descrizioni del paesaggio nel testo per poi ricostruire un corpus di immagini capace di rendere lo sfondo visivo del romanzo.

**Mariaelisa Dimino** (Università di Palermo)

*Tra ontofania e poiesi: le "statue danzanti" di Hugo von Hofmannsthal.*

Il testo di Hofmannsthal nasce contestualmente al viaggio in Grecia compiuto dal poeta nella primavera del 1908. Esso descrive l'incontro con una Grecia che si fa «spazio interiore della scrittura» (Brandstetter) in un climax di figurazioni che culmina nell'ultimo capitolo, con l'*ekphrasis* delle statue delle *Korai* ateniesi.

Anche in questo caso emerge la sfiducia del poeta nei confronti di una dimensione verbale considerata incapace di restituire da sola la forza creativa dell'immaginario, laddove invece il compito della visualizzazione dell'invisibile, della presentificazione figurativa dell'essenza delle cose, è demandato ad una scrittura immaginale che procede con un movimento antinomico verso linguaggi non verbali. Interviene una strategia figurativa che verte sulla dicotomia oblio-memoria, e che conduce invero al di là della scrittura.

In *Momenti in Grecia*, il poeta tenta una lettura del mondo mediata dapprima dalla topografia del paesaggio naturale, poi dalla fisiognomica e dalla patognomica di un vagabondo incontrato durante il viaggio. Entrambi i tentativi risultano vani, in quanto la realtà percepita si nega alla lettura. È solo dinanzi alla visione delle statue delle



*Korai* del museo di Atene che il soggetto, orientandosi a un atteggiamento ricettivo improntato alla *Pathosformel* warburghiana della “commozione”, è finalmente in grado di superare la soglia che separa io e mondo e di assistere all’epifania che restituisce il senso sul piano della visibilità. È proprio in quest’atto di percezione che la scultura, statica, viene coinvolta in un movimento ritmico trasformata in immagine dinamica, danzante e il testo diventa sismografia di un atto di dinamizzazione visionaria.

È dunque attraverso la descrizione delle statue che il processo poetico della scrittura, come prodotto dall’atto percettivo e capace di andare oltre i limiti dell’*ekphrasis* nella costituzione di uno spazio altro dell’immaginario, viene messo in scena. Il processo della visione va pertanto enfatizzato quale processo motore dell’epifania creativa: *Momenti in Grecia* si inserisce nel dibattito del tempo sulla natura fisiologica e psicologica della percezione visiva, e si ricollega alla problematica della sua ricollocazione nel contesto di un atto interpretativo di carattere simbolico. Osservata sotto questa luce la parola finisce per distanziarsi da un piano puramente verbale e descrittivo per acquistare invece qualità polisemiche e potenzialità espressive dell’immagine dinamica: la scrittura si trasforma dunque in una pittura dell’immaginario consentendo lo scarto nella dimensione altra, attraverso l’esercizio del pensiero metaforico.

**Giovanni Fiorentino** (Università della Tuscia)

*Immagina l’isola*

Ai margini del Grand Tour, filiazione romantica della *Blauen Grotte*, c’è l’isola di Capri e il principio della sua avventura nella storia dei consumi immateriali, prima borghesi, poi destinati a farsi consumi di massa. Capri prende forma nell’immaginario occidentale ottocentesco quando il lontano e l’esotico si materializzano nella perfezione sintetica dell’isola, quando l’isola assume consistenza di luogo topico nello spazio letterario, oggetto di consumo culturale industriale. Ma è solo nella seconda metà dell’Ottocento, quando il viaggio si fa diffusamente borghese, che l’isola diventa progressivamente meta del viaggio turistico e destino dei viaggi immaginari.



Capri è una favola dell'epoca moderna, è l'isola che transita un mondo in un altro, appartiene alla civiltà industriale. Fino ai principi dell'Ottocento l'isola rimane una silhouette inafferrabile al confine del Grand Tour. È profilo all'orizzonte, e si vede, nei diari di Goethe e nei disegni di Kniep.

Nel 1835 lo scrittore di fiabe danese Hans Christian Andersen, pubblica il romanzo *L'improvvisatore* e introduce, per la prima volta, la Grotta Azzurra nelle pagine di un testo. Ma il singolare destino che coniuga Capri all'immagine e alla parola, sembra precedentemente scritto nell'incontro contemporaneo del *poeta* e del *pittore* con la Grotta Azzurra. Nel 1826 Ernst Fries e August Kopisch, appunto un pittore e un poeta, tedeschi entrambi, vengono guidati a nuoto nella grotta. A partire da Andersen e da Kopisch nasce la fortuna moderna dell'isola.

Se la scoperta della Grotta Azzurra e le sue prime rappresentazioni letterarie sono determinanti nella costruzione dell'immagine dell'isola, altrettanto determinanti sono le sue prime rappresentazioni visive. Nella prima metà del secolo si codificano le vedute fisse di Capri, si definisce la topografia fantastica a beneficio dell'itinerario turistico della modernità. Dal profilo romantico ripreso da lontano, dal mare o dalla costa, l'occhio passa a svelare la magia ottica della Grotta Azzurra nelle prime immagini di Franz Vervloet e di Ernst Fries. La matita, la china, l'acquerello dei pittori della Scuola di Posillipo disegnano un'itinerario topico che sta tra la natura e la storia, tra la Grande Marina e Tiberio. Quella che nasce come lettura romantico sentimentale di paesaggio e luce si farà rapidamente stereotipo vedutistico di mercato. Presto anche la riproduzione contenuta di incisioni su rame sarà insufficiente a soddisfare l'alta richiesta del mercato. La tiratura illimitata di litografie standardizzate e spersonalizzate, in folio e a dispense, incentivate da grandi editori francesi e tedeschi, sommergerà l'Europa.

Il passo ulteriore è breve. Infinite riproduzioni fotografiche della Grotta azzurra, tradotte in bianco e nero virato e colorate a mano, faranno il giro del mondo creando un paesaggio interiore immaginario e un'aspettativa di realtà possibile. Capri, sogno realistico, documentato da una letteratura sterminata, incisivo quanto mai con la pittura e l'incisione, si consolida e diffonde nell'universo borghese nei veri contorni dell'immagine fotografica.

**Rosalba Galvagno** (Università di Catania)

*Jacques Lacan, La Meninas e la struttura della rappresentazione*



Il 18 maggio 1966 Lacan ringraziava Michel Foucault ospite d'eccezione della seduta chiusa del suo seminario (lezione XVIII) dedicato a *L'objet de la psychanalyse* (1965-1966, inedito): «Je voudrais saluer parmi nous la présence de Michel Foucault qui me fait le grand honneur de venir à ce séminaire». L'incontro è importante per il confronto con l'analisi di Foucault del quadro di Velasquez *Las Meninas* (pubblicata come primo suggestivo capitolo di uno dei capolavori del filosofo francese, *Les Mots et les choses*, Gallimard 1966), quadro che già nelle lezioni precedenti Lacan aveva introdotto e ampiamente commentato per i suoi allievi e attorno al quale può ora dibattere direttamente con l'autore di *Les Suivantes*: «Ce que Monsieur Foucault avait écrit dans son premier chapitre a été tout de suite remarqué par certains de mes auditeurs, je dois dire avant moi, comme devant constituer une sorte de point d'intersection particulièrement pertinent entre deux champs de recherche. Et c'est bien ainsi qu'il faut le voir et, je dirais d'autant plus qu'on s'applique à relire cet étonnant premier chapitre dont j'espère que ceux qui sont ici se sont aperçus qu'il est repris un peu plus loin dans le livre, au point-clé, au point tournant à celui où se fait la jonction de ce mode constitutif [...] entre les mots et les choses tel qu'il s'est établi dans un champ qui commence à maturation du seizième siècle pour aboutir à ce point particulièrement exemplaire et particulièrement bien articulé dans son livre qui est celui de la pensée du dix-huitième. Au moment d'arriver à son but, dans sa perspective, au point où il nous a amené la naissance d'une autre articulation, celle qui naît au dix-neuvième siècle, celle qui lui permet déjà de nous introduire, à la fois, la fonction et le caractère profondément ambigu et problématique de ce qu'on appelle les sciences humaines. Ici Monsieur Michel Foucault s'arrête et reprend son tableau des *Ménines* autour du personnage à propos duquel nous avons laissé la dernière fois nous-même suspendu notre discours, à savoir, dans le tableau, la fonction du roi».

Dopo questa presentazione Lacan prosegue la sua riflessione attorno alla «soggettività della visione», al tema del «narcisismo dello specchio», e quindi alla «struttura della rappresentazione» che il nostro intervento si propone di illustrare a partire dalla lettura che egli ha fatto del celebre quadro di Velasquez nei seminari: *L'oggetto della psicoanalisi* (1965-1966) e *L'atto psicoanalitico* (1967-1968).

**Floriana Giallombardo** (Università di Palermo)

*Vedute d'incantesimo: l'ekphrasis di opere d'arte immaginarie al servizio dell'osservazione microscopica*

All'interno della prosa scientifica del XVII e XVIII secolo le descrizioni delle



esperienze visive effettuate attraverso strumenti di visione magnificata sono un episodio cruciale, dove l'affermazione della legittimità epistemologica dell'osservazione sperimentale si confronta con la necessità della sua compiuta comunicazione. Accade infatti che l'accesso al nuovo campo di visibilità delle morfologie microscopiche ingeneri dei veri e propri fenomeni di *visual desperation* (Elkins), di cui si avverte tutta la difficoltà nei resoconti verbali dell'esperienza ottica, dove le lacune del visuale si risolvono in strategie retoriche fondate sull'*integrazione ermeneutica*: vengono chiamate in causa le preconoscenze del destinatario, riconducendo l'ignoto delle forme percepite al noto della cultura visuale dell'osservatore e del suo pubblico (Cometa).

Gli orizzonti visivi aperti da questi insoliti e sconcertanti *naturalia* sono dunque regolarmente ricondotti a un repertorio di immagini familiari, in un gioco di rimandi metaforici che ricorre a paragoni con gli *artificialia* e con le esperienze visive consentite da dispositivi ottici diversi, riconducibili persino a pratiche ludiche. Martin Kemp ha rilevato a tal proposito come i resoconti dei grandi microscopisti olandesi e britannici del XVII secolo siano imbevuti delle associazioni visuali e delle problematiche rappresentative cui li aveva abituati l'arte della loro generazione: in particolare riprendendo la logica delle *camere del tesoro*, che stabilivano una continuità fra opere di natura e opere d'arte.

Quel che importa qui sottolineare è che l'esito di questo sistematico fraintendimento fra arte e natura abbia delle ricadute sulle descrizioni letterarie delle osservazioni microscopiche, provocando un'inevitabile sovrapposizione fra il genere dell'*ipotiposi* e quello dell'*ekphrasis* artistica. La descrizione cioè trascolora in una vera e propria *ekphrasis nozionale* (Hollander), dove la visione microscopica diventa l'occasione per costruire delle "vedute d'incantesimo" che mobilitano le risorse retoriche dell'*ekphrasis* per consentire al destinatario di accedere virtualmente all'esperienza visiva della microscopia attraverso opere d'arte immaginarie.

Siamo qui in quel territorio incerto fra l'arte della natura e la natura dell'arte, dove l'indebolimento dei confini fra i due domini scatena la speculazione estetica barocca – riproposta a più riprese dalle avanguardie novecentesche – producendo quella che è stata definita la *nemesi dell'ekphrasis* (Cometa).

Il lavoro che intendo proporre è incentrato su un'*ekphrasis* d'eccezione presente in un testo naturalistico dello scienziato gesuita Filippo Arena - *La natura e coltura dei fiori* (Palermo 1767) apparentemente un testo di floricoltura, in realtà un *monstrum* di erudizione scientifica e di originali resoconti sperimentali – dove gli immaginosi cortocircuiti analogici fra opere d'arte e di natura – di kircheriana memoria - si



innestano su quella che per il resto è una ripresa palmare delle tesi sul meccanismo della generazione esposte nella *Venere Fisica* di Maupertuis. Nelle pagine teoricamente più dense di Arena il resoconto letterario dell'osservazione microscopica si sostanzia in un'ekphrasis di opere d'arte d'invenzione, risentendo del gusto barocco per la meraviglia ottica, i *calembours materici* e i salti di scala. La descrizione delle complesse geometrie assunte dal mondo organico e inorganico si trasforma dunque in un viaggio attraverso lillipuziane *vedute d'incantesimo* - foriere per di più di precise indicazioni stilistiche - dove lo sguardo extradiegetico del lettore è indotto a posarsi reiteratamente su *opere d'arte, creazioni di un perito gioielliere, vive pitture, prospettive di Città*. Queste ultime, evocate al microscopio dai cristalli di allume, presentano strade *perfettamente rettilinee* a griglia ortogonale, in cui si susseguono *ameni giardini, palaggi magnifici, tempj suberbi, torri, cupole, piazze, colonne, aguglie*.

L'esperienza visiva cui fanno immediatamente riferimento questo tipo di associazioni sono i *paesi d'illusione* delle scatole catottriche, dispositivi ottici presenti nei cataloghi dei musei gesuiti, che rendevano visibili – a fini ludici - i medesimi soggetti in miniatura. Ma i paesaggi evocati Arena presuppongono un ulteriore referente visivo: il modello di paragone per le sue ekphrasis minerali è infatti il *Mundus Subterraneus* di Kircher, dove è esplicito il ponte analogico fra le pietrificazioni naturali e le decorazioni *a commesso* delle chiese romane. Questo precedente autorizza ad ipotizzare che il referente visivo occulto delle fantasie lapidee di Arena siano proprio quelle tarsie marmoree che, nei cantieri gesuitici siciliani, assumevano le caratteristiche iconografiche delle architetture urbane evocate dallo sguardo del microscopista.

Il meccanismo della corrispondenza analogica fra arte e natura, proprio della cultura mistico-teologica della Compagnia, viene comunque piegato da Arena a convalidare posizioni teoriche aggiornate alla letteratura scientifica illuminista, smarcandosi dalle tesi kircheriane della *vis imaginativa*. Questa strategia va contestualizzata nella politica culturale che la *Ratio Studiorum* del 1754 imponeva in ambito scientifico (Nastasi).

Sull'onda delle correlazioni analogiche, l'ekphrasis si conclude infine con un'imprevista riflessione stilistica: nei paesaggi evocati dai cristalli di allume l'architettura "corre per ordinario alla gotica, o francese antica". Nel breve spazio di quest'ultimo passaggio viene espressa la valutazione della nobiltà di questo stile, quanto meno insolita nel contesto dell'estetica settecentesca siciliana, saldamente assestata su posizioni classiciste. Ma l'aspetto più notevole è la considerazione del



gotico come prodotto della cristallizzazione, preambolo e precorrimiento di teorie estetiche posteriori (F. Schlegel, Viollet-Le-Duc).

Lo spettacolo ottico illustrato da Arena, dove le opere d'arte immaginarie sono piegate a dimostrare scientificamente la costanza delle leggi naturali *d'attrazione*—rifunzionalizzando su nuove basi teoriche il modello dell'analogia - rivela dunque un'inaspettata apertura alla problematica estetica della generazione successiva, attraverso la logica imperturbabile della fantasia.

**Alice Giannitrapani** (Università di Palermo)

*Costruire l'immagine: Valencia nelle guide turistiche*

Un turista in vacanza non è mai totalmente ignaro di ciò che lo aspetta, delle caratteristiche della meta che intende visitare, delle principali attrattive da guardare. Una pluralità di strumenti informativi gli vengono in aiuto e gli consentono di farsi un'idea degli spazi, delle persone, delle abitudini della destinazione. Tra questi, un posto di primo piano è occupato dalle guide turistiche, testi che forniscono vere e proprie istruzioni per l'uso degli spazi. Le guide raccontano storie, siano esse quelle dei luoghi di cui parlano (delle persone che vi abitano, dei monumenti che esibiscono, delle situazioni che vi accadono) o quelle dei visitatori che in tali luoghi sostano (delle esperienze culturali, estetiche, naturalistiche, culinarie ma anche dei possibili incontri o dei potenziali rischi). Esse selezionano da un determinato territorio gli elementi da considerare rilevanti (e, implicitamente, quelli da escludere), definiscono spesso gerarchie spaziali, contribuendo così alla costruzione discorsiva dell'immagine di quel luogo.

L'obiettivo che il contributo si propone è quello di indagare dal punto di vista semiotico come venga costruito l'effetto di spazialità all'interno dalle principali guide turistiche esistenti sul mercato italiano (*Lonely Planet, Routard, Guida Verde Touring, Guida Mondadori*). Il caso analizzato sarà quello di Valencia, una città composita che negli ultimi anni è stata attraversata da notevoli cambiamenti e si è imposta all'attenzione di un sempre maggiore numero di visitatori. Si cercherà di comprendere come questo territorio venga "messo in forma" dalle diverse guide:



quali attrattive “valgono il viaggio”? e cosa invece non val la pena visitare? Quali sono le differenze tra le edizioni analizzate? e cosa indicano queste diversità? L'analisi comparativa consentirà, in altri termini, da un lato di fare emergere le caratteristiche identitarie della città, dall'altro di individuare i turisti/lettori istituiti all'interno delle stesse guide.

**Chiara Giubilaro** (Università di Palermo)

*Punto, Linea, Mappa. Parole e sguardi in movimento negli spazi della rappresentazione*

Scrittura o disegno del mondo, la geografia sembra racchiudere già nel proprio etimo i tratti di un dualismo che sempre ha accompagnato la storia delle sue rappresentazioni. Così fin dall'antichità due scritture del mondo, due geo-grafie rivali, si fronteggiano e si completano, l'una traducendo lo spazio in parole, l'altra raffigurandolo per immagini. Testi e mappe, descrizioni geografiche e immagini cartografiche, producono spazi di rappresentazione in cui il vedere e il dire si affiancano, si intrecciano e si sovvertono in una battaglia senza fine la cui posta in gioco è l'immagine stessa del mondo.

Negli ultimi tempi, l'impatto dello *spatial turn* sulle discipline letterarie e il conseguente incremento di studi e analisi sulle articolazioni spaziali in letteratura hanno imposto una potente analogia fra questa e la cartografia, provocando un progressivo avvicinamento fra i due linguaggi che tende sempre più di frequente a sconfinare nella sovrapposizione, fino a sancire, in alcuni casi, una sostanziale equivalenza fra lo scrittore e il cartografo.

In questo quadro, distinguere i due dispositivi, costruire un'opposizione fra spazi dell'immagine e spazi della parola, sebbene non esaurisca il problema, rappresenta il necessario punto di partenza per svelarne non soltanto differenze ma anche reciprocità e allacciamenti. Il senso di quest'opposizione, tuttavia, non va rintracciato nell'irriducibile contrasto lessinghiano fra una pura spazialità e una pura temporalità di cui le arti visive e la letteratura sarebbero rispettivamente espressione. Entrambi, infatti, sono produttori di spazi, distinti e peculiari. Al più, la differenza profonda va localizzata nella forma di questi spazi o, meglio, nella loro *dimensione*. Se la carta, infatti, è il prodotto di una micidiale trasformazione che ha sottratto alla terra una dimensione, schiacciandola sulla tavola e relegandola così ad un'esistenza a due dimensioni (Farinelli 1992), alla scrittura spetta l'ancor più difficile compito di confinare il mondo su una linea.



Nel suo *Corso di linguistica generale* scrive Saussure che la linearità del significante è “la prima legge. Tutto il meccanismo della lingua ne dipende” (1922). Unica traccia rimasta dell’originario dinamismo scritturale (de Certeau 1980), la linea del testo, impressa sulla pagina e consegnata agli occhi del lettore, trasforma lo spazio in percorso, irreggimenta lo sguardo e dirige i corpi. Il narratore, infatti, dispone gli spazi in ordinata successione, adagia sulla linea del testo gli oggetti del proprio discorso, intessendo viaggi del corpo e itinerari dello sguardo, in un incessante gioco di dinamizzazioni che sembra investire tutti i livelli della rappresentazione e trovare nella linea testuale la propria ragion d’essere (Kandinsky). E se la mano dello scrittore scorrendo sul foglio costruisce il proprio viaggio nello spazio testuale, gli occhi del lettore non possono che ripercorrerne le traiettorie, replicarne fedelmente gli spostamenti.

La scrittura e il disegno producono spazi che recano con sé i segni delle costrizioni medial e materiali imposte dalle pratiche da cui scaturiscono, dai regimi spaziali che li governano, dai supporti e dai mezzi che li autorizzano. I limiti e le impossibilità imposte dai codici, tuttavia, non sempre impediscono di realizzare fughe e spiazamenti al loro interno. Talvolta, infatti, capita di imbattersi in immagini e discorsi capaci di eludere le imposizioni dei propri linguaggi, e allora “qualcosa affiora, un’altra verità e un’altra realtà, diversa dall’esattezza, dalla chiarezza, dalla leggibilità e dalla plasticità” (Lefebvre 1974), qualcos’altro fa la sua comparsa al di là dei limiti della rappresentazione.

**Francesco Gori** (Università di Palermo)

*Marilyn. La coscienza infelice della ninfa*

Il presente studio prenderà in esame la figura di Marilyn Monroe e la sua vicenda umana (in particolare negli ultimi anni della sua vita) come paradigma del rapporto che ciascun individuo nella cultura visuale contemporanea intrattiene con le immagini e le discorsività che lo raffigurano.

Come nota Luciano Mecacci, la vita di Marilyn fu essa stessa una 'leggenda', dal momento che in essa fatti e narrazioni, fiction e realtà trapassavano continuamente gli uni negli altri. Non a caso molte delle sue biografie più accreditate sono dei romanzi (tra cui segnaliamo il bellissimo *Marylin: Dernières séances* di M.Schneider), essendo impossibile una ricostruzione puramente fattuale della sua vicenda umana. Ed è proprio su questo scoglio 'originario' che fa inevitabilmente naufragio la monumentale impresa biografica di D.Spoto, nonostante l'acribia della sua documentazione.



Ma quale fu il dramma di Marilyn? Quello di essere allo stesso tempo un *individuo*, con le sue debolezze e imperfezioni, ma anche coi suoi sogni, ideali, desideri – in una parola con la propria interiorità – , e un'*icona*, vale a dire un'immagine bidimensionale, un segno visivo saturo di connotazione, monologico, indiscutibile, irreversibile. Con l'accrescersi della sua fama, si spalancò una voragine tra la sua umanità e la sua icasticità, tra la tridimensionalità dell'essere umano (la terza dimensione è quella interiore: l'inconscio, il desiderio, i sogni, la memoria, le paure, etc.) e la bidimensionalità dell'icona, che è pura exteriorità, superficie senza profondità (cfr. P.Florenskij, M.Shapiro, H.Belting). Negli ultimi anni della sua vita M tentò disperatamente di preservare la sua immagine da se stessa e, al contempo, di adeguare la propria interiorità alla superficie perfetta dell'icona. È sul filo di questa lacerazione che trascinò con sé anche il suo terapeuta, il dottor Greenberg, il quale, incapace di salvarla da una dissoluzione che era inevitabile, morirà alcuni anni dopo lacerato dai sensi di colpa e dalla disperazione.

I resoconti delle sue sedute – le cosiddette “Marilyn tapes” rese pubbliche in anni recenti, assieme a una raccolta dei suoi scritti più intimi (*Fragments*) – costituiscono un documento straordinario di quella che chiamo “autoscienza infelice della ninfa”, e una testimonianza di straziante umanità.

La tesi che intendiamo dimostrare è che, oggi, nella cosiddetta “epoca della riproduzione biocibernetica”, il dramma che Marilyn ha vissuto isolatamente come martire precocissima della Società dello Spettacolo, è un rischio a cui è quotidianamente esposto il cittadino globale: le nuove tecnologie di comunicazione e le pratiche sociali ad esse connesse, hanno infatti posto ciascuno di noi al centro di una enorme rete di rappresentazioni e narrazioni, tale da rendere un problema di stringente attualità il rapporto che l'individuo intrattiene con le immagini che lo raffigurano, sia verbali che visive (fotografie, post, siti internet, blog, profili sui social networks etc.).

Il fatto che Marilyn fosse divenuta in vita un oggetto di adorazione religiosa e devozione mistica ne faceva, paradossalmente, quello che Agamben chiama un *homo sacer*. E in quanto tale, infatti, si può dire che è stata la sua stessa immagine (o la sua ombra?) a ucciderla, dal momento che nessuno è stato incriminato per la sua morte. Per questo costituisce una figura-chiave per comprendere il paradigma biopolitico che governa l'attuale società dello spettacolo. Il saggio svilupperà attorno alla figura di Marilyn due temi iconografici: quello della nudità (cfr. Agamben), per lei cruciale (“penso di aver desiderato che la gente mi vedesse nuda perché mi vergognavo degli abiti che indossavo: lo sbiadito vestito blu della povertà che non cambiavo mai. Nuda, ero come le altre ragazze”), e quello del ritratto, di cui intendo tracciare una breve storia, dalle icone medievali agli album



fotografici di Facebook, passando per le serigrafie con cui A.Warhol ha colto spietatamente l'essenza di Marilyn 'clonandone' l'effigie, e ponendo particolare attenzione allo sviluppo di questa forma pittorica nella cultura visuale della società capitalista postluterana (M.Weber, E.H.Gombrigh, S.Ferrari).

AL DI LA' DEI LIMITI DELLA RAPPRESENTAZIONE.

### **LETTERATURA E CULTURA VISUALE.**

Erica Grossi (Università di Palermo)

*Dis-porre le immagini: il montaggio come metodologia dell'ekphrasis.*

Nel suo ultimo lavoro come curatore dell'esposizione itinerante<sup>[1]</sup> dal titolo *Atlas. Come portare il mondo sulle spalle?*<sup>[2]</sup>, lo storico dell'arte e filosofo francese Georges Didi-Huberman tira le conclusioni di anni di studio intorno alla figura di Aby Warburg e al suo *Mnemosyne*, l'atlante per immagini della storia universale.

L'esposizione ma soprattutto il catalogo nella sezione finale dove si collocano i materiali della mostra, a nostro avviso, spalancano – o meglio, evocano ancora una volta provocatoriamente – la questione teorica intorno all'*ekphrasis*, al rapporto tra immagine e parola ma su un piano che, già al primo sguardo, si rivela essenzialmente metodologico: il piano del montaggio e dell'autonarrazione prelinguistica delle immagini-per-se-stesse.<sup>[3]</sup>

A partire proprio da questo esempio di «dis-posizione dell'immagine», è possibile dunque, fissare i termini costitutivi di un metodo di lavoro funzionale al trattamento di materiali iconografici nell'ambito degli studi visuali: ovvero dell'atlante.

«Questo non è un libro». Dunque, l'atlante non lo si legge, non ha inizio né fine, la sua consultazione è “per natura” arbitraria, di conseguenza problematica. «Questa non è una pagina». L'unità costitutiva dell'atlante è infatti la tavola, il piano, una superficie spaziale non linguistica. «Questa non è una narrazione». La metafora della «leggibilità» (Blumenberg) nell'atlante come mondo-per-immagini viene così rielaborata: in esso si produce una conoscenza inesatta, molteplice, esposta al pericolo del sensibile – la centralità del *visuale* – e aperta a nuove e continue configurazioni di frammenti di mondo.

Nell'atlante si materializza un particolare dispositivo ottico di mediazione uomo-realtà i cui elementi dinamici sono appunto: la tavola come superficie del reale; la spazialità nuova che si determina dentro i suoi confini; e la dis-posizione degli oggetti, in particolare delle immagini e delle immagini di oggetti. La rappresentazione dell'ordine



e del dis-ordine del mondo risponde per immagini – in un processo ekphrastico immediato – della natura frammentata e dissociata delle stesse capacità percettive umane in relazione ai fenomeni della realtà (Ejzenštein).

L'ultimo di questi termini quindi, – il montaggio – è quello che identifica e allo stesso tempo rende precario l'intero dispositivo. Il meccanismo della dis-posizione delle immagini infatti, da un lato è un “semplice” metodo di presentazione sinottica delle molteplici rappresentazioni del reale – siano esse carte, dipinti, incisioni o fotografie – e dall'altro ne è la messa in discussione continua, essendo l'atlante passibile di ulteriori e infinite inclusioni e manipolazioni.

Dai labirinti della cartografia celeste ai fotogrammi di Farocki passando per Warburg, il mito di Atlante continua a svolgersi nel montaggio-*ekphrasis* di mondi molteplici la cui potenza si coagula intorno alla frase-immagine che congiunge gli eterogenei per provocare lo scarto, l'urto che svela il mondo dietro le sue apparenze (Rancière): la narrazione si fa rivelazione.

[1] L'esposizione è stata proposta infatti, a Madrid (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 26/09/2010 – 23/03/2011), a Karlsruhe (ZKM, Museum für Neue Kunst, 07/05 – 28/08/2011) e ad Amburgo (Sammlung Falckenberg, 24/09 – 27/11/2011).

[2] La traduzione dal titolo originale in spagnolo *¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*.

[3] All'esposizione e al catalogo è ispirato il volume dello stesso Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Les Éditions de Minuit, Paris, 2011.

**Tommaso Guariento** (Università di Palermo)

*La divina ekfrasi. Agalmata e cultura visuale*

La recente pubblicazione del *Peri agalmaton* di Porfirio nell'edizione critica commentata da Mino Gabriele (Porfirio, Gabriele, & Maltomini, 2012) rende possibile l'attualizzazione di una riflessione sul concetto di *simulacro* nell'ambito della cultura visuale contemporanea. Giunto a noi in forma frammentaria attraverso la mediazione di Eusebio di Cesarea (Bidez 1980), questo antico trattato è probabilmente la sola opera a noi pervenuta sulle statue degli dei e sul loro significato. È fondamentale soprattutto per la sua teoria *filologica* ed *ermeneutica* di interpretazione dei vari aspetti degli *agalmata*. L'ekfrasi di Porfirio si svolge infatti in senso *trascendente*: attraverso la descrizione delle forme, degli attributi e dei materiali delle statue il filosofo neoplatonico ci conduce alla comprensione dei miti che le avvolgono (per una teoria dell'ekfrasi Cfr. Cometa, 2012). Inoltre, come già nell'*Antro delle ninfe*



(Porfirio & Simonini, 1986), il ragionamento ermeneutico produce una riflessione più generale sul problema del rapporto fra *realtà materiale* e l'universo degli dèi e delle idee.

Il verbo *agallomai* ed i suoi composti indicano l'offerta e la glorificazione, mentre il sostantivo *agalma* indica in senso generale un ornamento, ed in modo più preciso l'*immagine del dio* (Chantraine, 1968; Kerényi & Nobile, 1962; Vernant, 1990). Il trattato di Porfirio si contrappone al testo omonimo di Giamblico, il quale non si concentra sulla descrizione delle statue, ma sul loro carattere *divino*. La pratica della *telestiké* riportata da Giamblico è un'attività *teurgica* di consacrazione delle statue al fine di ottenere responsi divinatori (Dodds, 1951, pp. 292–296; Scarpi, 2009). Quali riflessioni sulla teoria dell'immagine possiamo ricavare dalla polarità fra questi due modelli interpretativi?

Possiamo innanzitutto dire che la teurgia di Giamblico sia rievocata nelle pagine di Florenskij dedicate alle icone russe (Cantelli, 2011; Florenskij & Zolla, 1977) nel senso di un annullamento completo della distanza fra *immagine* e *divinità*. La prospettiva di Porfirio è invece *critica*: le statue sono *segni* di un *referente*, anche se questo è totalmente trascendente.

Il recente dibattito sulla *cultura visuale* (Mitchell & Cometa, 2008) pone una questione per certi versi disturbante: Cosa *vogliono* le immagini? Non dunque qual è l'essenza di un'immagine, ma qual è la natura delle nostre passioni (desiderio, paura, indifferenza) nei confronti dei simulacri? È nostro intento sviluppare una riflessione sull'*iconologia critica* a partire dalla genealogia del simulacro inteso come immagine che intrattiene dei rapporti stretti con la sfera dell'irrazionale, del religioso e del desiderio. A partire proprio dalla controversia sull'efficacia della teurgia che nasce in senso all'ellenismo neoplatonico, si cercherà di vedere come l'indagine sulle *forme di rappresentazione del divino* si sposti su un piano puramente *pratico e manualistico* con i primi trattati di iconologia cinquecenteschi (Cartari, 1581; Cartari, Malfatti, & Pignoria, 1647), per poi riemergere urgentemente nella filosofia francese contemporanea come riflessione sui simulacri (Baudrillard, 1994; Deleuze, 1982; Lacan, 1991; Perniola, 1983).

L'evento che ha fatto esplodere i rapporti fra *reale* ed *immaginario* ed ha posto in primo piano la questione dell'immagine è evidentemente il 68', sia nei suoi contenuti politici, sia come approfondimento della voragine metafisica causata dalla morte di Dio secondo Nietzsche. Di cosa sono *segno* le immagini se non esiste più il referente finale? Le immagini diventano *simulacri* in quanto *pure copie* di nulla, la realtà si trasforma nell'iperrealtà. Per arrivare ad avvicinare questa situazione gli strumenti della teoria critica sembrano essere inefficaci. La prospettiva attraverso la quale intendiamo affrontare il problema sarà dunque quella di un'*antropologia delle immagini* (Belting, 2011; Descola, 2010) come analisi della permanenza delle loro



funzioni arcaiche, anche se questo potrà condurci ad ammetterla la natura *irrazionale* del nostro rapporto con i simulacri. Il rapporto fra *immagine* e *desiderio* sarà tematizzato nelle vicende dei *fanstasmi d'amore* che pervadono la poesia trobadorica e la filosofia delle immagini rinascimentale (Agamben, 1977; Culianu, 1987).

**Gabriele Guerra** (Università Ca' Foscari di Venezia)

*Hugo Ball e la vera immagine dell'arte. L'icona Dada tra poesia e teologia*

L'attività d'avanguardia di Hugo Ball (1886-1927), fondatore del Cabaret Voltaire nella Zurigo del 1916, offre preziosi materiali per una riflessione più ampia circa il rapporto tra arti figurative, prassi artistica e riflessione filosofica, che va così a situarsi in un terreno di frontiera tra poesia, gesto artistico e cultura visuale. La *vis* performativa dell'artista Dada Ball, impegnato a destituire di ogni fondamento la "sovranità dell'artista" (Kantorowicz), poggiante sul duplice mito del "*poeta creator*" e dell'artista che produce *ex nihilo* la sua arte, si converte in una consapevole assunzione metafisica della propria "liturgica" sacralità, che si attua proprio sul piano della *performance* decostruttiva dell'atto artistico. Ball stesso nei suoi diari, a proposito di questa azione scenica in qualità di «magischer Bischof» – a causa del curioso costume di scena indossato da Ball in quell'occasione, che ricordava appunto quello dei vescovi e dei santi rappresentati sulle icone ortodosse – impegnato a leggere la sua nuova poesia fatta di "versi senza parole", si mostra perfettamente consapevole delle implicazioni religiose che questa messa in scena implica:

«Ho notato allora che la mia voce, cui non restava altra via, aveva assunto la cadenza antichissima della lamentazione sacerdotale, lo stile del canto liturgico, che si leva come un gemito in tutte le chiese cattoliche dell'Oriente e dell'Occidente». In quest'ottica la *performance* balliana mostra implicitamente così la stretta connessione presente in essa tra provocazione d'avanguardia e richiamo ad una certa ieraticità liturgica; quella stessa che secondo il teologo russo Pavel Evdokimov caratterizza l'arte delle icone e la sua dimensione profondamente metafisica: «il carattere ieratico dei santi, la loro immobilità iconografica quasi rigida, quel *limitato esteriore* della forma svela l'*illimitato del loro spirito*».

A partire da queste riflessioni diventa possibile sviluppare una "teologia dell'arte" a proposito di tali *performances* che, richiamandosi all'estetica teologica della tradizione orientale ed ortodossa, introduce, dentro e contro la tradizione iconografica dell'Occidente, un gradiente metafisico che finisce per rimescolare i confini tradizionalmente fissati tra artista e prodotto, tra osservatore ed osservato, tra parola e immagine, quali si esemplificavano nella prassi dadaista – e proprio nel



senso in cui lo ha inteso lo stesso Ball, quando scrive: «La parola e l'immagine sono un tutt'uno. Pittore e poeta sono inseparabili. Cristo è immagine e verbo. La parola e l'immagine sono crocifisse». Il *Bild* che Ball mette in scena in quell'occasione appare quindi come una "traccia mnestica" nel senso evocato da Aby Warburg; una sorta di «Andachtsraum» (sempre per riprendere un'immagine warburghiana, utilizzata per descrivere il suo atlante di immagini *Mnemosyne*) in cui l'immagine del santo bizantino, sepolta dentro il bagaglio iconografico occidentale, riacquista nuova vita proprio in forza della sua *Umfunktionierung*, che dall'originario contesto liturgico e agiografico la trasporta in un nuovo spazio, e che così ridefinisce lo statuto di quelle stesse immagini. I "regimi scopici" (Martin Jay) che governano da un lato la prassi teatrale e poetica, anche quella d'avanguardia, e la liturgia dall'altro ne escono così doppiamente dissestati: sul lato dell'avanguardia Dada, perché il gesto balliano contribuisce ad una ipersemiosi in senso religioso della parola pronunciata in scena; sul lato della teologia, perché la liturgia della parola presente in tale messa in scena viene rifunzionalizzata in un contesto completamente diverso, acquisendo così un significato nuovo e potenziato.

**Maria Giovanna Italia** (Università di Catania)

*Visioni reali e realtà visibili nell'opera di Saramago*

Tutta la scrittura di José Saramago è pervasa da un rilevante contatto con l'arte figurativa che si rivela a volte in maniera più epidermica, attraverso raffinate citazioni di dipinti, sculture o complessi architettonici, (*Viagem a Portugal*, 1981, o *Memorial do convento*, 1982); altre volte, fungendo da molla diegetica per l'incedere del filo narrativo dell'opera (*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, 1981, si apre e si chiude con l'*ékphrasis* della *Grande crocifissione* di Dürer). Altre volte ancora, il mondo della pittura trova legittima dimora nel *poiein* dello scrittore perché un pittore diventa protagonista di un romanzo (*Manual de pintura e caligrafia*, 1977) o perché Saramago stesso si trova a dissertare intorno ad un pittore (*Mantegna. Uma ética, uma estética*, 2002), o ancora perché un quadro rappresenta una sorta di incipit surrealista (l'animarsi del quadro di Dalí in *O Ano de 1993*, 1975). Esistono infine alcuni contesti in cui l'arte figurativa s'insinua nella narrazione mediante l'uso dell'*ékphrasis* nozionale.

In *Ensaio sobre a cegueira*, 1995, uno dei personaggi, chiamato a raccontare il momento in cui viene colpito dalla cecità, descrive un quadro i cui particolari corrispondono in parte a elementi contenuti in dipinti celebri, che gli interlocutori si sforzano di ricondurre alle diverse scuole pittoriche europee, e in parte a non meglio specificate figure iconiche, dando vita ad un'opera in definitiva immaginaria. La



visione di quest'ultima non è però completa, a causa del sopraggiunto accecamento, o forse perché, come gli viene suggerito da un altro personaggio, «eravamo già ciechi nel momento in cui lo siamo diventati». Il tentativo di rappresentare un'opera inesistente sembra dunque intrecciarsi nel discorso poetico di Saramago con la questione della verità nell'arte e prova ne è, quasi a conclusione del romanzo, l'allegorica presenza all'interno di una chiesa di dipinti e di statue bendate da tessuti o pennellate di pittura bianca: qui lo scrittore comincia ad elencare alcune figure dell'iconografia cristiana, non ricondotte ad opere specifiche, alle quali, in quanto bendate, viene impedito di guardare gli uomini divenuti ciechi, poiché «le immagini vedono con gli occhi che le vedono».

Lo studio che qui si propone prende avvio dall'analisi dei brani citati al fine di porre in relazione l'uso della *notional ékphrasis* in Saramago con la necessità di interrogare e scandagliare il tema della verità nella finzione artistica, tema che si era già posto, d'altronde, il pittore H., protagonista del *Manual*, il quale confessa di vergognarsi della sua professione, poiché «vivere nella menzogna, usarla come verità e giustificarla col nome irreprensibile di "arte" può divenire in certi momenti insopportabile». A suffragare tale ipotesi di studio viene incontro un'ulteriore prova ecfrastica relativa ad un altro dipinto inesistente, l'autoritratto di Pessoa. Nel 1985, Saramago, nella prefazione di un catalogo per una mostra di ritratti dello scrittore a lui conterraneo, si interroga su come quest'ultimo avrebbe preferito autoritrarsi, giungendo alla conclusione che la molteplicità di riproduzioni di uno scrittore lo conducano ad un'ineludibile invisibilità. Quasi 25 anni dopo, ripubblicando questo scritto (*L'ultimo quaderno*, 2010), Saramago decide di dar vita ad un ipotetico pittore che ritrae Pessoa, al fine di continuare a disquisire di presenza e invisibilità e porre una domanda che è rovello del suo essere scrittore e artista: se «tutta la pittura è specchio, di cosa, di chi, per cosa?». Da qui, in un movimento spiraliforme, l'espedito retorico dell'*ékphrasis* sembra tracciare per il lettore le vie dedalee della riflessione teorica di Saramago, le quali s'intravedono già con lucidità nel *Manual*: per poter descrivere l'«arcano mondo che balugina oltre il visibile», bisogna riflettere sulla rappresentazione del mondo attraverso la creazione artistica e sul linguaggio atto a veicolarla.

**Davide Lacagnina** (Università di Siena /Accademia di Belle Arti di Palermo)  
*Edipo conteso: Moreau, fra Kavafis e Proust*

Nei rapporti di dare e avere fra arte e letteratura nella genesi e nella maturazione del



simbolismo quale corrente artistica e letteraria ben definita è indubbio che sia stata l'arte a fare la parte del leone, rilanciando sul tavolo dell'immaginazione poetica un repertorio pressoché infinito di sollecitazioni visive che nella pagina scritta trovavano un legittimo contrappunto, secondo quel principio creativo che nello sconfinamento dei rispettivi registri linguistici si alimentava di uno scambio continuo fra parola e immagine, fra la capacità cioè del testo di raccogliere e amplificare le suggestioni derivanti dalle esperienze della visione e il potere della forma d'arte, viceversa, di condensare nello spazio dell'opera le infinite derive immaginative della letteratura, in un dialogo inteso a definire missione e statuto dell'arte moderna.

L'opera di Gustave Moreau (1826-1898) rappresenta un caso esemplare in tal senso: ne sono diretta testimonianza non solo la profondissima cultura letteraria su cui poggiano i suoi dipinti, ma anche la loro straordinaria fortuna 'letteraria'. La loro potenza evocativa ha sollecitato raffinatissimi esercizi di *ékphrasis*: dalle ben note «féeriques visions» di Joris-Karl Huysmans (1848-1907) alle intense interpretazioni poetiche di Costantino Kavafis (1863-1933) alle divagazioni immaginifiche di Marcel Proust (1871-1922).

Nel riferimento condiviso al dominio dell'immaginazione e della poesia pura (così nei pronunciamenti teorici di Moreau), la pittura del maestro francese – o meglio la sua ricezione, secondo una prospettiva eminentemente *visual* – ha segnato, in maniera profonda e duratura, la linea antinaturalista e antipositivista della cultura europea nella seconda metà dell'Ottocento e delle ricadute della sua eredità lungo tutto il corso del Novecento: in ambito surrealista, ad esempio, o ancora, più tardi, negli avviticchiamenti propri del postmodernismo. Alle origini di questo riconoscimento si collocano le riscritture che Kavafis e Proust operano della pittura di Moreau: le loro narrazioni liberano il mitologema alla base della rappresentazione e *inventano* una 'attualità dell'antico' intorno a nozioni quali simbolo, archetipo, inconscio, desiderio, destinate a orientare la riflessione contemporanea verso opzioni critiche più radicali e gravide di conseguenze su tutto il pensiero del XX secolo.

**Giuseppe Leone** (Università di Palermo)

*Awake Your Faith: quando la realtà riproduce l'immagine di se stessa. The Winter's Tale: al di qua e al di là della rappresentazione.*

Intrecciato tra i regni di Sicilia e di Boemia, l'ordito teatrale di *The Winter's Tale* annoda abilmente l'amore del re Leonte per la regina Ermione alla pernicioso quanto immotivata gelosia del monarca nei confronti di Polissene, sovrano di Boemia. Ma,



soprattutto, nel quinto atto, propone uno straordinario prodotto d'arte: una scultura raffigurante Ermione (della cui morte per dolore aveva riferito la serva Paulina) capace di riprodurre la *natura* stessa dell'originale. Il testo shakespeariano 'inventa' insomma una Statua così finemente intarsiata dal maestro italiano Giulio Romano che «se uno le parla, [...] rimane con la speranza di una risposta». Sapientemente incorporate nella tessitura drammatica, le battute teatrali che danno conto della plastica perfezione dell'opera operano, dunque, come corredo verbale e come imprescindibile completamento descrittivo, situandosi a metà tra l'*ékphrasis nozionale*, così come definita da Hollander (Hollander 1988), e le *integrazioni sinestetiche* cui fa riferimento Cometa (Cometa 2012, pp. 116 e segg.).

Ovviamente, poi, la vitalità rappresentativa del lavoro scultoreo ripropone con forza la questione dell'ingannevole verisimiglianza dell'arte che, secoli addietro, era già stata intercettata da Plinio raccontando dell'*Uva di Zeusi* e della *Tenda di Parrasio* (Max Cohen, in Marrapodi 2011: 89 e segg.). Ma vi è di più: come per un fenomeno di *upside/down*, ogni processo di produzione ed osservazione d'arte viene ora invertito. L'opera 'concepita' dal testo è in realtà un eccezionale falso artistico: una rappresentazione nella rappresentazione. La Statua di Ermione è di fatto Ermione stessa. Adesso il vero si finge immagine. La materia originale si fa imitazione. Finta alterità. Contraffazione. La realtà oggettiva annulla ogni scarto tra sé e la sua rappresentazione. Il soggetto non si dissocia più dalla sua figurazione e, rimandando a Foucault, si disgrega quel principio che regola «l'equivalenza tra il fatto della somiglianza e l'affermazione di un legame rappresentativo» (Foucault 1988: 46).

Il vero, adesso, la regina Ermione, è al contempo modello e copia: si pone *al di qua e al di là della rappresentazione*. Si pone *al di qua* della rappresentazione poiché le preesiste e la determina: le è maestra e matrice. Si pone *al di là* della rappresentazione poiché la sopravanza per la corrispondenza del tratto ma, soprattutto, per la sua stessa condizione di immagine 'vera', esistente in sé, in piena indipendenza da ogni simulazione iconica. Ermione, incarna l'antefatto artistico e insieme il superamento della figurazione.

Còlta da questa prospettiva, allora, la Statua si dà alla vista, per dirla con Bazzani, come «insufficienza di verità ed esigenza di verità» (Bazzani, 2012: 8). Essa è insufficiente al vero per la sua natura dissimulatoria, per il suo fingersi manufatto, calco figurativo e, al contempo, esprime una esigenza di vero proprio per il suo essere *fake*, falso duplicato, per quanto paradossalmente reale.

Ed è esattamente nel solco di tale esigenza di verità che si iscrive la richiesta di 'fede' avanzata al re da Paulina. La *faith* diviene necessaria affinché la rappresentazione agisca sulla realtà; affinché il feticcio si conformi al vero, facendo sì che l'*esperienza interiore* (Didi-Huberman 2008a: 1) si muti in esperienza esteriore,



in partecipazione fisica, in vicendevole colloquio attivo dei sensi. Così, alla fine dell'opera, la forma si farà presenza, la "metafora metamorfosi" (*ibidem*), movendosi conformemente alla concezione cristiana della vita nel simulacro, del vero nella riproduzione. Ne consegue che la trasfigurazione vivificatrice, la risurrezione, restituiscono ad Ermione lo status di *image*, di entità rappresentabile e capace, ancora una volta, di divenire *picture* tramite un suo "racconto mediale" (Cfr Mitchell 2008: p. 9). Con il ritorno alla vita, insomma, con il disvelamento di identità, con lo scioglimento dell'inganno scultoreo, la regina evolve dalla condizione di 'rappresentazione artistica contraffatta' allo stadio reale di 'potenziale modello artistico'. Da *picture* a *image*. E il percorso della produzione d'arte si inverte nuovamente.

Trova poi una sua specificità anche il tema dallo sguardo del re che, come atto performativo, posandosi sull'immagine, erige e modella l'opera; la crea: adesso vera oltre il vero. Tra l'opera d'arte e lo spettatore si consolida, così, una ininterrotta reciprocità di sguardi e ruoli (Foucault 2007<sup>8</sup>: 18-19); di fatto però il sovrano, confidando nell'onestà del proprio occhio, rimane intrappolato nella falsificazione intenzionale. E allora il suo sguardo mortifica il reale rendendolo copia; accoglie la carne come immagine, il modello come artefatto; traduce la vita palpitante nella rappresentazione del palpito vitale. L'osservatore, nel convincimento di ammirare un prodotto d'arte, fissa in realtà il suo modello, il suo presupposto. L'attivazione di ogni sguardo, o meglio la replicazione di ogni sguardo, per rimandare a Belting (Belting 2008: p.6-8), soffre l'umiliazione dell'inganno.

In questa sorta di *mise en abyme* della rappresentazione, qualsiasi principio di osservazione artistica, di valutazione figurativa, sembra messo in discussione, costretto ad una lettura inevitabilmente difforme.

**Mirko Lino** (Università dell'Aquila)

*Interferenze: cinema e performance artistiche in Body Art di Don DeLillo.*

L'opera letteraria di Don DeLillo è uno dei casi più evidenti di come la letteratura debba gran parte della propria forza espressiva alle interferenze prodotte con il codice cinematografico. Tali interferenze non avvengono unicamente attraverso l'esplicita citazione di un intertesto filmico già noto e conosciuto dal lettore - caso più comune - ma grazie alla prepotente presenza di film inventati, veri e propri motori



della narrazione delilliana; basti pensare, solo per citarne alcuni, ad *Americana* (1971), *Running Dog* (1978), *Underworld* (1997), sino all'ultimo lavoro, *Point Omega* (2010). La massiccia interferenza del cinema nella letteratura, cifra del postmodernismo letterario, permette di affrontare con prospettive metodologiche più ampie una necessaria (ri)definizione delle relazioni sempre più intense tra letteratura e forme espressive visivo-figurative, conducendo la riflessione letteraria verso quella deriva tra parola, immagine e media che David Foster Wallace nel suo esemplare saggio su letteratura postmoderna e televisione, *Et Unibus Pluram* (1990), ha definito “narrativa d'immagine”: un'affascinante evoluzione della definizione di realismo letterario che s'interroga sul confine tra realtà e finzione, tra pagina letteraria e schermo cinematografico o televisivo.

Il paper che propongo vuole approfondire la relazione interferenziale tra letteratura e altri codici espressivi, ed estendere il campo di questa interferenza verso il mondo della body art. Vorrei occuparmi di un romanzo di DeLillo, *Body Art* (2001), all'interno del quale l'interferenza tra letteratura e codici espressivi figurativi coinvolge sia il cinema che l'ambito delle performance artistiche. Nel romanzo le interferenze tra codici espressivi differenti – letteratura, cinema e performance artistica – conquistano uno spazio narrativo attraverso due modalità:

- L'utilizzo della categoria del corporeo come punto focale della narrazione;
- L'utilizzo di ekphrasis “fallimentari” atte a descrivere categorie corporee (un odore, un difetto di pronuncia, ecc);

Il corporeo è la dimensione attraverso il quale i discorsi del cinema e della body art entrano nella narrazione e interferiscono tra loro invertendo le rispettive caratteristiche “fisiche”: il corpo “invisibile” del cinema, incarnato dal regista Rey Robles, diviene uno spettro, un fantasma estremamente visibile nello spazio dell'immaginazione di Laureen; il corpo “sin troppo visibile” di Laureen, una nota *body artist performer*, sublima in sostanza invisibile in continua costruzione.

Accanto alla narrativizzazione del corporeo si affiancano le performance ecfrastiche della narrazione delilliana: ekphrasis che inseguono descrizioni impossibili, come la descrizione di un odore o il suono di un difetto di pronuncia. Il fallimento ecfrastico



rende visibili le difficoltà di restituire in letteratura il corpo inteso come opera d'arte; ma questo tentativo trova il suo culmine nell'ekphrasis-recensione dello spettacolo di Laureen, *Body Art in Extremis*. La recensione di uno spettacolo artistico mai avvenuto è un espediente che ricorda il cosiddetto "dramma ritrovato" nell'immensa filmografia "inventata" del regista James Incandenza nel capolavoro di D.F. Wallace, *Infinite Jest* (1996). Nel romanzo di Wallace si fa riferimento a film che esistono solo perché dei recensori seduti a tavolino ne hanno inventato la critica; alla stessa maniera il corpo di Laureen, al centro di *Body Art in Extremis*, esiste nella sua performance artistica grazie alle parole della recensione-descrizione di Mariella Chapman.

Dunque, sono queste interferenze che costruiscono il progetto letterario di *Body Art*, tali da permettere di osservare la letteratura alle prese con strategie rappresentative estreme, arrivando così a sfondare in altri mondi (il cinema, la body art) e a confrontarsi con i limiti del dicibile (un odore, un difetto di pronuncia) e della rappresentazione (l'ekphrasis dello spettacolo artistico).

Lubian Francesco (Università di Macerata)

#### *UT LITTERA MONSTRET QUOD MANUS EXPLICUIT: PER UNA MAPPATURA DELLE STRATEGIE RETORICHE DEI TITOLI ICONOLOGICI TARDOANTICI*

Nel genere epigrammatico l'ἔκφρασις/*descriptio*<sup>1</sup> assume, fin dalle origini, rilevanza costitutiva<sup>2</sup>. Nel Tardoantico, periodo in cui arte e letteratura si caratterizzano per un avvicinamento delle rispettive estetiche<sup>3</sup>, si assiste a un'intensificazione di tale

<sup>1</sup> Necessario precisare in apertura che qui si intende il termine nel senso, ormai largamente accettato anche fra i classicisti, di "verbal representation of graphic representation" (J. HEFFERNAN, *Ekphrasis and Representation*, in «New Literary History» 22.2 (1991), p. 297-316), dunque emancipandolo dal contesto retorico dei *Progymnasmata* in cui, come noto, la trattatistica antica lo confinava.

<sup>2</sup> P. FRIEDLÄNDER, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius: Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*, Leipzig – Berlin 1912, p. 55: «Von einem gewissen Abstand aus gesehen, widerspricht Beschreibung dem Wesen des Epigramms»; vd. più recentemente S. GOLDHILL, *The Naïve and Knowing Eye: Ekphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World*, in S. GOLDHILL – R. OSBORNE, *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994, p. 197-223; M. KRIEGER, *The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time – and the Literary Work*, in V. ROBILLARD – E. JONGENEEL (ed.), *Pictures into Words*, Amsterdam 1998, p. 3-20.

<sup>3</sup> Per le tendenze estetiche della letteratura, e in particolare della poesia, in epoca tardoantica, si vedano i fondamentali J. FONTAINE, *Unité et diversité du mélange des genres et de tons chez quelques écrivains latins de la fin du IV<sup>e</sup> siècle: Ambroise, Ausone, Ammien*, in M. FUHRMANN (ed.), *Christianisme et formes littéraires de l'Antiquité tardive en Occident*, Vandoeuvres – Genève 1977, p. 425-482; J.-L. CHARLET, *Aesthetic trends in late*



rapporto (si pensi, per l'ambito latino, alla produzione di Ausonio, agli *Epigrammata Bobiensia*, a molti dei componimenti del *Codex Salmasianus*).

Un momento significativo del rapporto fra raffigurazione e parola scritta è quello (fine IV sec.) in cui la pratica della scrittura esposta si intreccia con la diffusione di apparati decorativi ecclesiastici costituiti da cicli di immagini vetero- e neotestamentarie<sup>4</sup>, sorta di compendio visuale del testo sacro. Grazie alla fondamentale testimonianza offertaci dal *Carmen* 27 di Paolino di Nola, del 403 (v. 580-585: *Propterea uisum nobis opus utile totis / Felicis domibus pictura ludere sancta, / si forte adtonitas haec per spectacula mentes / agrestum caperet fucata coloribus umbra, / quae super exprimitur titulis, ut littera monstret / quod manus explicuit*) sappiamo che, almeno in alcuni casi, tali raffigurazioni erano accompagnate da didascalie esegetiche. Per il periodo fino all'inizio del VI sec. possediamo quattro cicli di epigrammi iconologici: i *Disticha ambrosiani*<sup>5</sup>, i *Miracula Christi* di Ps. Claudiano<sup>6</sup>, il *Dittochaeon* di Prudenzio<sup>7</sup> e i *Tristicha* di Elpidio Rustico<sup>8</sup>. Dal momento che i referenti extradiegetici degli epigrammi non ci sono pervenuti, il problema dell'effettivo impiego di tali *tituli* come supporto ermeneutico per le raffigurazioni resta insoluto<sup>9</sup>; cionondimeno, risulta produttivo indagare le modalità con cui i testi stessi "costruiscano" la riscrittura intersemiotica<sup>10</sup> delle immagini

---

*Latin poetry* (325 – 410), in «Philologus» 132 (1988), p. 74-85; M. ROBERTS, *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca – London 1989, p. 38-65; I. GUALANDRI, *Aspetti dell'Ekphrasis in età tardo-antica*, in AA. VV., *Testo e immagine nell'Alto Medioevo*, Spoleto 1994, vol. I, p. 301-342; J.-L. CHARLET, *Tendances esthétiques de la poésie latine tardive (325-470)*, in «Antiquité Tardive» 16 (2008), p. 159-167. Per le medesime tendenze nella contemporanea arte figurativa, per cui si è potuto parlare di una vera e propria convergenza delle rispettive estetiche nel Tardoantico, si vedano, oltre a M. ROBERTS, *The Jeweled Style cit.*, p. 66-121, anche J. ELSNER, *Late Antique Art: the Problem of the Concept and the Cumulative Aesthetic*, in S. SWAIN – M. EDWARDS (ed.), *Approaching Late Antiquity. The transformation from early to late Empire*, Oxford 2004, p. 287-309 e G. AGOSTI, *Immagini e poesia nella tarda antichità. Per uno studio dell'estetica visuale della poesia greca fra III e IV sec. d. C.*, in «Polymnia» 6 (2006), p. 351-374.

<sup>4</sup> Sui programmi decorativi degli edifici ecclesiastici nel periodo postcostantiniano e fino al V sec. si vedano F. X. KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst*, Freiburg 1895, vol. I, p. 381-384; A. GRABAR, *Sujets bibliques au service de l'iconographie*, in AA. VV., *La Bibbia nell'alto Medioevo*, Spoleto 1963, p. 387-411; F. MONFRIN, *La Bible dans l'iconographie chrétienne d'Occident*, in J. FONTAINE – C. PETRI (ed.), *Le monde latin antique et la Bible*, Paris 1985, p. 207-241; F. BISCONTI, *Programmi figurativi*, in S. ENSOLI – E. LA ROCCA (ed.), *Aurea Roma: dalla città pagana alla città cristiana*, Roma 2000, p. 184-190.

<sup>5</sup> G. BANTERLE – G. BIFFI – I. BIFFI – L. MIGLIAVACCA (ed.), *Sant'Ambrogio. Opere poetiche e frammenti. Inni – Iscrizioni – Frammenti*, Milano – Roma 1994, p. 107-121

<sup>6</sup> J. B. HALL (ED.), *Claudii Claudiani Carmina*, Leipzig 1985, p. 426-427

<sup>7</sup> M. P. CUNNINGHAM (ED.), *Aurelii Prudentii Clementis Carmina*, Turnhout 1966, p. 390-400

<sup>8</sup> F. CORSARO, *Elpidio Rustico*, Catania 1955, p. 126-133

<sup>9</sup> Si tratta in fondo di un ulteriore esempio di messa in crisi della (pur necessaria, a livello orientativo) distinzione fra "notional" e "actual ekphrasis" teorizzata da J. HOLLANDER, *The Poetics of Ekphrasis*, in «Word & Image» 4 (1988), p. 209-219; vd. a proposito M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano 2012, p. 48-62. Per un esempio conservato si veda il ciclo di otto affreschi relativi a miracoli di Cristo accompagnati da didascalie nella chiesa di San Giorgio a Reichenau-Oberzell (X sec.).

<sup>10</sup> C. CLÜVER, *Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis*, in *Pictures into Words cit.*, p. 35-52; per una classificazione tipologica dei legami intermediali ("medial transposition", "media combination", "intermedial



(realizzate o da realizzarsi) cui si riferiscono:

- *breuitas*<sup>11</sup>;
- uso del presente, tempo commentativo tipico di didascalie e titoli di quadri<sup>12</sup>, per gli elementi raffigurati, e impiego delle potenzialità insite nel sistema verbale (anteriorità relativa) per creare un effetto di *mise en relief* per gli antefatti;
- largo impiego di marche testuali funzionali alla *deixis ad oculos* (gli avverbi *ecce* ed *hic*, pronomi e aggettivi dimostrativi)<sup>13</sup>;
- esortazioni e allocuzioni intra- ed extradiegetiche;
- sporadica presenza di forme verbali come *apparet* (PRUD. *ditt.* 151) o *aspice* (AMBR. *tituli* 39), caso in cui l'appello al lettore convoca lo spettatore dinanzi all'opera;
- articolazione "narrativa" della compresenza sincronica degli elementi della raffigurazione (un solo esempio: RUST. HELP. *hist. testam.* 1, dove il frutto che Eva mangia e cede ad Adamo in *Gen.* 3, 6 è definito *uetitum*, con riferimento analettico al divieto di *Gen.* 2, 17);
- la stessa disposizione sintagmatica dei *tituli* rivela una concatenazione narrativa. Questo vale senz'altro per il *Dittochaeon* prudenziano, dove la successione degli eventi rivela il dipanarsi della storia della salvezza, mentre i legami figurali riscontrabili fra avvenimenti vetero- e neotestamentari (emergenti anche da particolari minimi, come l'uso del sostantivo *crux* per indicare il bastone di Mosè di *Num.* 21, 4-9 in PRUD. *ditt.* 48) fanno cortocircuitare la successione diacronica e rivelano quelle che chiamerei "linee di significazione" tipologica che innervano l'opera<sup>14</sup>.

*Va studiata anche la lettura, inevitabilmente performativa e integrativa*<sup>15</sup>, *richiesta da tali dispositivi multi-semiotici: nella dinamica di una lettura "comunitaria" come quella testimoniata da Paolino (vv. 585-586: omnes picta vicissim / ostendunt releguntque sibi), e che emerge anche da altre testimonianze tardoantiche (PRUD. *per.* 9, 17-20),*

---

references"; ma non è naturalmente esclusa la co-occorrenza della diverse tipologie) si vd. I. O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, in «Intermedialités» 6 (2005), p. 43-64. A discorso letterario e discorso figurativo visti come forme diverse di traduzione del medesimo nucleo semiotico, e alle loro strategie di significazione, dedica pagine fondamentali C. SEGRE, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino 2003.

<sup>11</sup> L. NOSARTI, *Forme brevi nella letteratura latina*, Bologna 2010, p. 30-31, categorizza i *tituli* come "forme ultrabrevi caratterizzate da *narratio dilucida*".

<sup>12</sup> H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, Bologna 2004<sup>2</sup>, p. 63; si veda anche A. RONCONI, *Interpretazioni grammaticali*, Roma 1971<sup>2</sup>, p. 251.

<sup>13</sup> P. V. MENGALDO, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino 2005, p. 28-29: «Gli elementi più esposti della deissi da un lato servono a designare l'obiettività del referto, dall'altro e soprattutto l'«astanza» dell'opera d'arte, e dunque la presenza ad essa. ... Ma è pure da considerare che i deittici, e in particolare «ecco», sono anche al servizio della sgranatura temporale-narrativa delle descrizioni».

<sup>14</sup> Uno studio completo dei *tituli* dovrà necessariamente prendere in considerazione anche le relazioni intramediali (intertestuali) e le risemantizzazioni di locuzioni classiche, specie virgiliane (ad es. AMBR. *tituli* 2; 28).

<sup>15</sup> Sulle forme di integrazione (sinestetiche, ermeneutiche, associative, traspositive) richieste fin dalle origini ai lettori dalle opere ecrastiche si vd. M. COMETA, *La scrittura delle immagini cit.*, p. 116-142.



è impossibile parlare di una relazione univoca, illustrativa, fra testo e immagine. Nate con lo scopo di limitare la libertà interpretativa degli osservatori<sup>16</sup>, dunque, le didascalie non possono che aprire lo iato di una fondamentale insovrapponibilità rispetto alle raffigurazioni, attivando il processo di ascesa mentale dal visibile all'invisibile<sup>17</sup>.

**Chiara Magnante** (Università di Bologna)

*Fisionomie di una voce: una dittatura lunga 48 anni e i suoi archivi fotografici*

Partendo da uno studio di caso, ma con l'intento di offrire uno spunto di riflessione sulle aporie insite nella rappresentazione fotografica, questa mia ricerca si concentra su un documentario portoghese del 2009 intitolato *48*, realizzato dalla regista Susana de Sousa Dias e vincitore nel 2010 del Gran Premio *Cinéma du Réel*.

Questo documentario è il frutto di un'attenta ricerca effettuata dall'autrice negli archivi della PIDE, la polizia politica che ha operato durante la più duratura dittatura europea di stampo fascista, cioè quella portoghese dell'Estado Novo, terminata solo nel 1974. Scegliendo di rinchiudersi in un modello semplice e geniale nello stesso tempo, Susana de Sousa Dias propone sullo schermo le fotografie segnaletiche dei prigionieri politici della dittatura, accompagnate dai racconti proprio di coloro che erano stati a suo tempo fotografati e che la regista mette davanti alle istantanee, chiedendo loro di ricordare.

Eppure le fotografie non sono semplicemente inquadrate. Con una cura meticolosa, dietro la quale si percepisce un rispetto profondo, la regista compie un lavoro importante sull'aspetto visuale del film, cercando, come lei stessa ha spiegato, di "aprire" quelle immagini. Spesso sceglie, ad esempio, di farle uscire lentamente dall'oscurità, per poi farle tornare nel buio con procedimenti di assolvenza e dissolvenza. Oppure durante il racconto si avvicina lentamente e impercettibilmente alla fotografia, in modo da dare allo spettatore la sensazione di un leggerissimo movimento; sfrutta poi la presenza di diverse fotografie della stessa persona per poter creare, attraverso delle lente dissolvenze incrociate un effetto di *morphing*. Tutti procedimenti, insomma, attraverso i quali l'occhio dello spettatore può misurarsi con il bisogno di esplorare (e cercare di forzare) il limite principale del *medium*

<sup>16</sup> C. JÄGGI, *Das kontrollierte Bild. Auseinandersetzungen um Bedeutung und Gebrauch von Bildern in der christlichen Frühzeit und im Mittelalter*, in U. RAUTENBERG – V. TITEL, *Medien unter Kontrolle*, Erlangen-Nürnberg 2009, p. 18-31; H. L. KESSLER, «To Curb the License of Painters»: *The Functions of some Captions in the Construction and Understanding of Pictured Narratives*, in G. BUCCHI, I. FOLETTI, M. PRALORAN, S. ROMANO (ed.), *Figura e Racconto. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'Antichità al primo Rinascimento*, Firenze 2009, p. 25-52.

<sup>17</sup> H. L. KESSLER, «To Curb the License of Painters» cit., p. 39: «They reminded the illiterate that Christ's earthly life provided only the initial access and that his divine nature had to be comprehended through words and the mediation of the Church»; sulla lettura dei *tituli* vd. anche B. BRENNAN, *Text and Image: "Reading" the Walls of the Sixth-century Cathedral of Tours*, in «The Journal of Medieval Latin» 6 (1996), p. 65-83.



fotografico, implicito nel suo stesso statuto ontologico (sul quale insistono, ricordando teorizzazioni tra le più canoniche, Walter Benjamin e Susan Sontag), e cioè l'istanza problematica di frammentazione del reale.

La tensione che si avverte nella successione delle fotografie è potenziata inoltre dal racconto di coloro che in quelle fotografie si riconoscono: le loro voci costituiscono il solo – ed imprescindibile – corredo delle immagini. Proprio la voce ci consente di avvertire, da spettatori, i limiti, nonché il carico di violenza ed il potenziale fantasmatico iscritti nelle fotografie che si vedono sullo schermo. Come già scriveva Sontag, abbiamo bisogno del tempo per comprendere, e il tempo lo troviamo qui nel racconto dei sopravvissuti, nella “grana” della loro voce, per usare le parole di Roland Barthes, prima ancora che in ciò che dicono. Nella tensione tra la presenza viva e fisica della voce (“l'area corporea del vocalico”, secondo Cavarero) e il suo esistere in quanto luogo negativo, “traccia dileguante” del passare del tempo e, quindi, della morte, per come la riconosce Agamben nella sua rilettura di Hegel.

È insomma all'incrocio di molteplici contrasti che questo film sceglie di collocarsi, nel tentativo di esplorare i limiti – quasi claustrofobici – di una rappresentazione e, attraverso le potenzialità teoriche ed evocative della fotografia e della voce, di esibire l'inquietante alternarsi di presenza ed assenza. Di riflettere su dei ricordi che nel tempo sono stati trascurati e su una memoria privata che ancora non è stata condivisa, a questi livelli, nello spazio pubblico. Sulla relazione, quindi, tra passato e presente.

**Maria Antonietta Malleo** (Accademia di Belle Arti di Palermo)

*Dare immagine alla parola*

Nella cultura occidentale, accanto ad una letteratura che racconta le immagini, esiste una tradizione di dialogo tra visuale e verbale interna alla storia della pittura. Con l'intento di comprendere le ermeneutiche della scrittura da parte della pittura e le diverse accezioni del dare immagine alla parola, in una sorta di *ékphrasis* alla rovescia, vengono qui analizzati casi in cui il rapporto tra iconicità e testo è stato affrontato o in termini di specularità, o rappresentando l'atto del leggere (come nei personaggi leggenti dell'umanista Antonello e nell'interpretazione di Carlo Scarpa -che traduce l'azione della lettura in installazione- e in Rembrandt, che tramite la lettura ci fa sperimentare un vedere interiore che va “oltre i limiti della rappresentazione” e dell'immagine, penetrandone il mistero, così come avviene anche *attraverso* il cavallo su carta di giornale di *Guernica*). Altrove la firma dell'artista si configura come un dispositivo di scrittura che ne rivela la presenza e l'azione (in Degas per esempio), ovvero pittura e scrittura si illuminano e si riflettono



l'un l'altra (in Manet che ritrae i letterati Zola, Mallarmè, suoi difensori). Per arrivare alle interferenze tra sistemi linguistici verbali e visivi di Klee, che in una logica di astrazione ricerca l'essenza della forma e della figurazione e concepisce il segno iconico scritturalmente e quello verbale pittoricamente, come geroglifici che esprimono la natura misteriosa e codificata del visibile. Un approccio che potremmo definire comparatistico tra media -visivi, verbali, sonori- nel quale "scrittura e immagine, lo scrivere e il figurare, sono fondamentalmente tutt'uno" (Klee). Un'affermazione la cui veridicità viene oggi nuovamente riproposta negli scenari urbani globali dalla visualità del graffitismo.

**Serena Manno** (Università di Palermo)

*Dire mostrando e mostrare dicendo: il fumetto come dispositivo*

Lo studio del fumetto come dispositivo si innesta al centro del problematico campo di relazioni tra testo e immagine, suturando la frattura che a lungo ha separato, nel corso della tradizione, la sfera visuale da quella verbale. Previo l'abbandono, grazie agli strumenti degli studi culturali, dei pregiudizi che legano il fumetto alla cultura popolare e di massa o alla letteratura per bambini, bisognerà considerare il fumetto come *Iconotesto* (Mitchell) per cominciare a sondare le offerte di senso derivanti non già dalla giustapposizione, ma dalla relazione tra testo e immagine.

L'intersezione tra verbale e visuale nel fumetto si rende tangibile, in primo luogo, attraverso la scrittura come concretizzazione visuale e spaziale del linguaggio e con la realizzazione percepibile di movimento e di sinestesia integrale e, in secondo luogo, con la trasformazione della dimensione visiva del linguaggio (figure retoriche, descrizioni, *èkphrasis*, etc) in immagini stesse ed in scene. Le due dimensioni, verbale e visuale, totalmente indipendenti nella loro significazione, rafforzano le proprie funzioni nella reciproca compenetrazione, acquisendone contemporaneamente di nuove, "scombinando e riordinando su diversi piani le loro originarie valenze". Dal loro incontro, accade dunque che, mentre la parola riesce, tramite la propria componente visiva e grazie alla propria forza evocativa, a "mostrare", l'immagine possa, contestualmente, dire.



L'intersezione, nonché 'influenza bidirezionale tra il fumetto ed altre sfere mediatiche, prima fra tutte quella del cinema, poi della letteratura e, per certi versi, della musica, non solo dal punto di vista dei contenuti, ma anche e soprattutto da quello formale, è notoria ed evidente. Si evidenzierà, però, come uno studio sul fumetto, inteso sia come arte del frammento (Rey), sia pure come arte sequenziale, forma basata sul "mettere insieme" (immagini o parole) allo scopo di narrare (Eisner), ci spinga a collocare quest'ultimo in coda alla florida tradizione visuale basata sul principio del frammento e su quello della collezione o del montaggio. Se si pensa all'utilizzo che il fumetto fa della vignetta, come selezione di istanti privilegiati, cornice di un'albertiana finestra "onde si possa vedere l'istoria", e soprattutto alla relazione tra le vignette all'interno della singola pagina (supercornice), per cui infine il senso complessivo e generale emerge solo dall'accumulo, dalla selezione e dal montaggio di diverse unità di significato, esso sembra seguire, più precisamente, la scia di ingranaggi testuali ed intertestuali come *Cabinet d'amateurs* e *Wunderkammern* (ove, tra l'altro, la relazione tra gli elementi in essi contenuti possiede già, secondo Stoichita, una dialogicità intrinseca), fino ad arrivare all'atlante warburghiano. Forme di visualizzazione che innescano necessariamente una forma di narrativizzazione a livello spaziale (e temporale), sintetizzata nella formula: «*collecting as narrative, narrative as collecting*» (Bal).

L'obiettivo che il seguente lavoro si propone consiste nello studio approfondito delle caratteristiche formali e potenzialità espressive del fumetto come dispositivo, al centro di un affollato crocevia mediatico, in grado di configurare nuove strutture di senso derivanti dal contatto e dalla relazione tra verbale e visuale, e responsabile, allo stesso tempo, di ulteriori problematizzazioni riguardanti lo status ontologico di entrambe le sfere.

**Danilo Mariscalco** (Università di Palermo)

*Pazienza nei suoi limiti*

L'esperienza "artistica" di Andrea Pazienza è integralmente caratterizzata da un



costante confronto pratico e teorico con le possibilità e i limiti espressivi dei diversi *media* figurativi e verbali. La tematizzazione del “limite”, in particolare, assume in essa una centralità teoretica, confermata dallo stesso Pazienza in alcuni frammenti autobiografici, che testimonia l'intenzionale esercizio politico-antagonista di una soggettività eccedente le forme tradizionali della rappresentazione per immagini: “Prima di fare fumetti dipingevo, quadri di denuncia. Erano tempi nei quali non potevo prescindere dal fare questo. Ma i miei quadri venivano comprati da farmacisti che se li mettevano in camera da letto. Il fatto che il quadro continuasse a pulsare in quell'ambiente mi sembrava, oltre che una contraddizione, anche un limite enorme. Da qui il mio desiderio di fare fumetti” [A. Pazienza, *Il plesso solare e la tecnica del fumetto* (1984)]. L'adesione alla pratica fumettistica, dunque alla produzione di oggetti culturali sostanziati da un elevato potenziale comunicativo – determinato dalla riproduzione tecnica, dal basso costo, dalla specificità di un dispositivo che incrocia il visuale e il verbale – garantiva dunque un parziale “superamento” della contraddizione che, almeno nell'ipotesi di Pazienza, intercorreva fra l'attività artistica tradizionale e l'intenzione politica ma, come si cercherà di dimostrare nell'analisi di due tavole del fumettista italiano, nel contempo offriva ulteriori occasioni di confronto con i caratteri specifici della rappresentazione e delle sue forme. Se nell'ultima tavola della prima puntata de *Le straordinarie avventure di Pentothal* (1977-1981), aggiunta in sostituzione di una precedente pagina non aggiornata sui fatti bolognesi del marzo '77 (l'uccisione del militante Francesco Lorusso e gli scontri tra forze dell'ordine e manifestanti), Pazienza esaltava l'avvenuta risoluzione di un certo ritardo, da egli stesso riconosciuto, del disegno e della scrittura rispetto al processo di vita e in particolare alle pratiche del movimento autonomo, negli ultimi frammenti del *Pompeo* (1984-1986), “diario” personale e politico di una generazione di attivisti negli anni del cosiddetto “riflusso”, la figurazione accompagna la narrazione autobiografica del protagonista e della sua tossicodipendenza ma si arresta di fronte alla sua morte, lasciando l'onere della rappresentazione alla parola e, involontariamente ed *ex post*, alla cronaca reale. “La pazienza ha un limite, Pazienza no!”, affermava l'artista in un noto aforisma. Morirà per overdose di eroina il 16 giugno 1988.

**Erica Mazzuccato** (Università di Padova)

*Parise e gli Artisti: il lampo della descrizione*<sup>[1]</sup>.

L'arrivo di Parise a Roma negli anni sessanta coincide con l'incontro di Gioietta Fioroni e dunque con gli artisti della Scuola di Piazza del Popolo: ciò segna il completamento del percorso circolare dell'autore con le arti



figurative, iniziato quando, da adolescente, la sua vocazione artistica si esterna acerbamente proprio tramite il *medium* della pittura, per abbandonare poi il pennello per la penna[2]. Conversione che lascia però tracce indelebili nella sua scrittura dalla nota impronta immaginale, in particolar modo quando raggiunge gli slanci luminosi dei *Sillabari*. Proprio per questa ragione questi scritti sugli artisti si distaccano dal mero intento critico[3], confluendo invece in *ékphrases* che si adagiano sul credo estetico inseguito per tutta l'esistenza: quello che affonda le proprie radici in una sensorialità piena e sinestetica, alla quale l'essere umano dovrebbe allenarsi senza sosta, cadendo in una sorta di dipendenza necessaria, in un «vizio di riconoscere le cose» inscrivibile nella sfera dell'obbligo morale, dato che solo esse riescono ad esprimere il rapporto dell'uomo con il mondo fisico[4]. Grazie all'esperienza sensoriale, secondo lo scrittore vicentino, l'istante della contemplazione diverrebbe terreno fertile per lo sviluppo di una componente interrogativa fra soggetto ed oggetto, approdando ad un rapporto che egli non esita a definire «sentimentale»[5]. Visione necessaria dunque a comprendere la labilità delle cose, unica in grado di consentire il perfetto stagliarsi di una bellezza totale di fronte all'osservatore, proprio perché concepita in funzione del suo declino. Si noti che anche il carattere stesso dell'illuminazione è effimero: essa ha la durata di un istante, in cui però «quell'attimo, quell'ombra, quell'illusione, è tutto»[6]. Ritornando ad *Artisti*, si potrà quindi più ampiamente comprendere la portata delle esperienze di Parise, dove lo sguardo apre le porte della percezione nell'istante in cui predilige un'opera figurativa, soffermandovisi «una frazione di secondo in più» e facendosi «come più appuntito, vorace e tutto preso dal desiderio di essere posseduto a lungo dalla magia di quest'opera»[7]. L'autore dimostra quindi una naturale destrezza nel reincarnare la dinamicità della visione dentro la descrizione che, come nelle sue opere narrative, si discosta in maniera secca dal classico *topos* di funzione sospensiva o rallentante, ma che al contrario erge lo sguardo a motore di azione fondamentale[8]. «Non c'è niente da capire, basta guardare»: così gli si rivolge *La vucciria* di Guttuso, tramite una prosopopea nella quale riaffiora il desiderio primigenio,



ben descritto da Spitzer, che nel momento della scoperta assale il fruitore dell'opera d'arte, il quale è pervaso dalla volontà di abbeverarsi alla fonte diretta della verità, prima della violazione ideologica degli esperti[9]. L'Italia del quadro illustra dunque a Parise l'importanza della semplificazione operata dal proprio sistema percettivo, individuando un obiettivo simile a quello propugnato da Merleau-Ponty, ossia riconquistare uno stupore contemplativo che rompa la familiarità con il mondo, per vederne scaturire le trascendenze[10].

L'*ékphrasis* di Parise si dispiega dunque sulle brevi illuminazioni regalate dalla contemplazione del «*living*», a detta sua l'arte più pura e perfetta: quella dell'«apparizione fisica in un dato momento e mai più»[11]. Questa la ragione della predilezione per le opere descritte: il toccare la realtà per «rapidi istinti» della Fioroni, il flash visivo ed il lampo dei pittori nevrotici di Verona, o ancora gli «strappi» di Mazzoli e Cucchi[12]. Parise è convinto che il riversarsi dell'espressione artistica dal proprio *io* direttamente sull'opera sia impossibile a raggiungersi per un letterato: la così stretta coesione fra pittori e lavori fa dunque sì che egli si soffermi addirittura a descrivere i primi quasi come fossero loro stessi le opere in questione, in un *ékphrasis* dei comportamenti bizzarri e dei delicati dettagli[13].

---

[1] *Artisti* fu pubblicato nel 1984 e di nuovo nel 1994 in edizioni entrambe curate da M. Questada. Qui ci si basa sulla raccolta contenuta in G. PARISE *Opere*, II vol., Milano, Mondadori, 1987, indicato con O2.

[2] Si è a conoscenza di ciò grazie ad una dichiarazione di Parise contenuta in G. PARISE *Natura d'artista*, Eidos, I, 1 ottobre 1987, p.50. Trattasi della trascrizione di una conversazione tra Goffredo Parise ed Enrico Parlato, mandata in onda su Radio3 il 20 aprile e il 31 agosto 1986, citata anche in V. SANTORO *L'odore della vita. Studi su Goffredo Parise*, Macerata, Quodlibet Studio, 2009, p. 62.

[3] A proposito del quale l'autore ammette di non possedere l'*auctoritas* necessaria ad esercitarlo, ma dichiara altresì il totale disinteresse nel campo del giudizio, definendo i propri rapporti con le arti figurative quali «incursioni ingiustificate», ossia delle emozioni, «quel colpo di tosse montaliano che è l'emozione estetica *tout court*, che c'è o non c'è e non si sa perché c'è.» O2, p. 1234.

[4] Come sostiene R. RICORDA in *Gli oggetti nella narrativa di Parise*, in AA. VV. *Goffredo Parise* (a cura di Ilaria Crotti); Firenze, L. S. Olschki; 1997; p. 217. La citazione è invece estrapolata dall'articolo *Vecchia Italia dagli odori buoni*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 9 febbraio 1985 e contenuto in O2, (pp. 1583-1587), in cui Parise identifica addirittura come «onore» la capacità di dare molto peso all'attenzione sensoriale di tutte le cose, un onore che ha sua volta ha un suo sapore ed odore.

[5] Dall'intervista contenuta in C. ALTAROCCA *Goffredo Parise*, Firenze, la Nuova Italia, 1972, p. 7.

[6] O2, p. 1230.

[7] *Ivi*, p.1193.



[8] Sull'*ekphrasis* come luogo dell'incarnazione della dinamicità dello sguardo e sull'insostenibilità dell'approccio riduttivo che riguarda le descrizioni, si confronti M.COMETA, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012, pp. 110-143.

[9] L. SPITZER *The «Ode on a Grecian Urn» or Content vs. Metagrammar*, in *Essays on English and American Literature*, Princeton, Princeton UP, 1962, p. 89. Anche M. COMETA, in *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, cit., p. 119-121, individua la prosopopea come costante dell'integrazione sinestetica, in grado di operare una «costante e programmatica trasgressione dei confini fra realtà e finzione».

[10] M.MERLEAU-PONTY *Phénoménologie de la perception*, Parigi, Gallimard, 1945, trad. ita. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 24.

[11] G. PARISE *Lontano*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002, p. 33. Necessario è sottolineare la vicinanza di questa esperienza estetica con il *satori* giapponese che tanto affascinò Parise e che descrive in *O2*, p. 1548, come «una specie di perdita di conoscenza, e niente altro», in cui però la «sospensione dei sensi» dà vita ad una «comprensione totale, immediata e appunto fulminea che appartiene a tutto il pensiero zen», rimproverando in questo contesto Roland Barthes, che ne *L'impero dei segni* compì a suo avviso l'errore di preferire l'analisi a questi elettroshock, andando quindi contro l'essenza stessa del Giappone.

[12] *O2*, pp. 1221-1239.

[13] Si veda, solo in quanto esempi, il ritratto di De Pisis che dipinge in gondola d'inverno, in scialle rosa con appollaiato un pappagallo, o l'attrazione irresistibile verso la figura di Ontani, ricoperta di tessuti multicolore e lucenti. *O2*, pp.1208, 1248.

Katia Mazzucco (Università di Venezia - IUAV)

### **Fotografie del Laocoonte vaticano**

La fotografia documentaria di storia dell'arte non sostituisce la descrizione dell'opera nel lavoro dello storico, ma certo rappresenta un discorso su di essa: l'immagine fotografica non ha natura acheiropoietica o squisitamente indessicale e si pone sul confine nevralgico tra sedimento della visione e dispositivo ermeneutico. Il dibattito più recente sul rapporto tra sviluppo tecnologico della fotografia ed emancipazione della disciplina storico-artistica inquadra la questione proprio nei termini storici della descrizione e (dei livelli di) interpretazione dell'opera d'arte. È possibile inquadrare il discorso considerando alcuni episodi della fortuna fotografica dell'opera su cui si fonda la moderna *ekphrasis*: il *Laocoonte* vaticano. Tornato in Vaticano dopo il Congresso di Vienna e ripristinati i pezzi di restauro settecenteschi, precedenti agli interventi napoleonici, il sacerdote Laocoonte al centro del gruppo sfoggia il braccio destro teso, riconducibile al tipo integrativo già proposto nel 1533 da Giovanni Angelo Montorsoli – e, a suo tempo, contestato da Michelangelo. A proposito della ricostruzione filologica della figura intera del sacerdote si sviluppa nel tempo un ampio dibattito critico relativo a datazione stilistica ed espressiva dell'opera.

Da Winckelmann, a Lessing a Goethe in avanti, la figura di Laocoonte è anche il nucleo di un dibattito sull'espressione del pathos in arte, tra parola e immagine, tra Virgilio e i maestri rodî del marmo vaticano. «Il gruppo dei dolori del *Laocoonte*, il



Rinascimento, se non lo avesse scoperto avrebbe dovuto inventarlo, proprio per la sua sconvolgente eloquenza patetica», avrebbe scritto Aby Warburg nel testo di una conferenza del 1914 sullo “stile ideale anticheggiante”. Dopo secoli di disegni e stampe, lo *status quo* posteriore al restauro del 1815 – contestato dalla critica sin dalla pubblicazione nel 1905 di un braccio destro piegato di probabile pertinenza del gruppo originale – è (definitivamente) immortalato nei celebri scatti Alinari: tra le immagini più fortunate e, ad oggi, pervasive di queste campagne si può certo indicare il bianco e nero dello scatto frontale del gruppo. Proprio i modi della ripresa fotografica della scultura, dunque i modi di vedere e intendere la scultura, sono argomento dell'importante dibattito critico di fine Ottocento che ha tra le sue voci principali Heinrich Wölfflin.

Ma la questione della retorica espressiva del marmo vaticano si è riaperta in termini accesi nel 1954 con il definitivo riconoscimento come originale del “nuovo” braccio piegato, poco dopo innestato nel torso del *Laocoonte*: una rivoluzione, pur non radicale, del tipo posturale ed espressivo fino ad allora ad esso attribuito. Si tratta naturalmente di un dibattito di raggio limitato, ossia di ambito squisitamente specialistico. Ma come è stato illustrato questo dibattito nell'era fotografica? E quale o quali immagini del *Laocoonte* sono entrate, di qui, a far parte di un archivio visuale (a differenti livelli) condiviso?

**Valentina Mignano** (Università di Palermo)

*Al di là dell'attimo. Istante decisivo e fotografia concettuale ai tempi del sovraccarico visivo*

Le modificazioni tecniche apportate dal mezzo fotografico hanno dato luogo ad una nuova forma di “appercezione” del mondo che non smette di mutare anche nella nostra contemporaneità. All'interno delle tematiche affrontate dalla fotografia contemporanea è riscontrabile la diffusa tendenza alla *fotografia concettuale* che si concentra con estrema passione su un genere fotografico lontano anni luce dall'*istante propizio*, dall'incessante ricerca dell'attimo che è propria della fase bressoniana della fotografia d'autore novecentesca. La fotografia concettuale è un genere di fotografia costruita ad hoc, parafrasando Sontag, si tratta di “fette di mondo premeditate” in cui il pensiero domina, fonda, precede e determina la rappresentazione fotografica. Se la fotografia bressoniana era fatta di eccezioni, quella contemporanea è il trionfo dello scatto ingegneristico, progettato “a tavolino” dove non regna alcuna spontaneità: fotografie che hanno un vitale bisogno dell'accompagnamento di un testo che le *spieghi*, perché altrimenti sarebbero del tutto incomprensibili, amorfe, anomiche: scatti dove non accade nulla, in cui si riducono nettamente le possibilità di intercettare una qualsiasi forma di *punctum*. John Berger parla a tal proposito di una fotografia contemporanea che «cattura una serie di apparizioni che non hanno nulla a che fare con noi (...) o con il significato originale dell'evento. Offre informazioni, ma informazioni avulse da qualsiasi



esperienza vissuta» (J. Berger, *Sul guardare*, Bruno Mondadori, Milano 2004), se questo genere di fotografia contribuisce a una memoria, si tratta della memoria di un evento a noi estraneo: a chi osserva non è dato capire che cosa stia effettivamente accadendo (sempre che qualcosa accada) in questo genere di scatti. J. M. Schaeffer sottolinea che la fotografia «nei suoi momenti migliori (...) è un'immagine che emoziona, che incanta o che rattrista, ma con quella emozione fugace, con quella tristezza o quell'incanto leggeri, sottili e precari che nascono da un incontro breve e fortuito. Un'immagine in cui c'è da vedere, ma non c'è nulla – o ben poco – da dire» (J.M. Schaeffer, *L'immagine precaria*, Clueb, Bologna 2006). Tutto il contrario di ciò che accade in molta parte della fotografia contemporanea. Esistono sicuramente delle cause culturali profonde di una simile condizione in ambito fotografico, cause legate alla trasformazione dei media e delle forme della comunicazione sociale. Una radicale trasformazione del discorso fotografico è rintracciabile in primo luogo nel sovraffollamento digitale di frammentati dati visivi che – nella maggior parte dei casi – sono privi di una reale e profonda necessità interna. Come ha notato Italo Calvino in tempi decisamente non sospetti «la fotografia ha un senso solo se esaurisce tutte le immagini possibili» (*L'avventura di un fotografo*, in Id. *Romanzi e racconti II*, Palomar e Mondadori, Milano 1994) e se in questa frenesia del visibile avessimo inondato la realtà di frammenti inutili di esperienza visiva?

Qual è il ruolo della fotografia classica in un contesto che satura, principalmente attraverso il web, la nostra capacità di vedere attraverso il diluvio costante di immagini digitalizzate?

In un simile scenario si intende analizzare la zona grigia della nostra cultura visiva, quel confine che segna il rapporto tra la rappresentazione fotografica che capta l'eternità dell'istante e la nuova immagine concettuale. Prendendo le mosse dal racconto calviniano *L'avventura di un fotografo* si procederà ad una disamina del ruolo e del lavoro del fotografo in una fase in cui domina non solo la dematerializzazione ma anche una fondamentale quanto inedita «disgregazione dei confini tra circolazione privata e pubblica, amatoriale e professionale delle fotografie» (W.J.T. Mitchell *Realismo e immagine digitale*, in Coglitore, R. (a cura) *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Duepunti, Palermo 2008). Del resto ciò che conta nel lavoro fotografico, con Georges Didi-Huberman, è la capacità di abbandonarsi alla cosa, e questo significa «essere sul posto, vedere sapendosi guardati, coinvolti, implicati e più ancora: restare, rimanere, abitare un certo tempo nello sguardo, in quell'implicazione. Fare di questa durata un'esperienza» (L'immagine brucia, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura) *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2009) ma l'esperienza fotografica tout-court viene oggi a disgregarsi nella proliferazione visiva di immagini sovrabbondanti, sempre Calvino afferma che viviamo oggi sotto una «pioggia ininterrotta di immagini (...) che in gran parte sono prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili» (*Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Palomar, Milano 1993), a partire da queste considerazioni vorremmo dunque provare a chiederci se esiste ancora, in una dimensione di esibizionismo scontato e scotomizzazione del reale, la possibilità di trovarci di fronte a immagini capaci di pungere la nostra esperienza visiva.



**Clara Mogno** (Università di Padova)

*Perfezione dell'opera e morte dell'oggetto: i racconti di Zweig, Balzac, Poe e Wilde come soluzioni possibili.*

Recentemente riscoperto da Adelphi ma non ancora tradotto integralmente in italiano, Stefan Zweig ci propone una riflessione particolare sul rapporto tra soggetto rappresentato e la sua rappresentazione artistica. La novella, intitolata *Die Wunder des Lebens* pubblicata nella raccolta *Die Liebe der Erika Ewald* nel 1904, è ambientata ad Anversa nel 1556, alla vigilia della guerra d'indipendenza dei Paesi Bassi e nel pieno dello scatenarsi degli episodi iconoclasti della *Beeldenstorm*. Ad un vecchio pittore viene commissionato un dipinto, destinato ad essere un ex voto che ritragga una Vergine col bambino. La modella che verrà scelta, una giovane ragazza ebrea di nome Esther sarà talmente trasformata dal processo di creazione artistica che la sua vita si legherà indissolubilmente a quella del quadro. In questo articolo ci proponiamo di analizzare innanzitutto il ruolo svolto dalle numerose *ékphrasis*, riferendoci a Cometa (*La scrittura delle immagini*), presenti nell'opera di Stefan Zweig. In secondo luogo approfondiremo il tema della relazione di vita e morte tra soggetto e opera d'arte, prendendo in considerazione inizialmente il mito di Pigmalione attraverso Gombrich (*Art and Illusion*), Bettini (*Il ritratto dell'amante*) e Agamben (in *Stanze*, il capitolo *Narciso e Pigmalione*) ed in secondo luogo altri racconti, in particolar modo *The Oval Portrait* di Edgar Allan Poe, *Le Chef-d'œuvre inconnu* di Honoré de Balzac ed il romanzo *The Picture of Dorian Gray*. L'elemento che accomuna questi racconti ed il romanzo di Wilde sembra essere l'impossibile coesistenza del quadro e dell'oggetto che in questo viene rappresentato, come se la perfezione della *copia* di un oggetto *reale* debba portare inevitabilmente alla distruzione o dell'opera, dell'*originale* o di entrambi.

**Marco Piazza** (Università di Roma Tre)

*L'immagine occulta. La fotografia nella genesi di Dora Bruder di Patrick Modiano*

Particolarmente interessante è la funzione assunta nelle ultime decadi del Novecento dalla fotografia all'interno del genere della biografia letteraria. Più diffusi sono i testi che contengono le cosiddette «immagini in prosa», ossia fotografie non riprodotte ma soltanto descritte. Quei fotogrammi – la cui effettiva esistenza per il lettore è per così



dire 'inverificabile' – assumono pertanto lo statuto di oggetti letterari. A partire dagli anni Novanta circa è andata rafforzandosi la tendenza alla riproduzione di immagini fotografiche, a complemento delle relative descrizioni, oppure a integrazione del testo stesso, in assenza di ogni riferimento ad esse. Un caso originale, analizzato a più riprese dagli studiosi, è costituito dai lavori di W.G. Sebald – soprattutto *Die Ausgewanderten* (1993) e *Austerlitz* (2001) –, in cui le fotografie non costituiscono per il lettore prova certa di quanto narrato o descritto, lasciandolo in una condizione di indecidibilità rispetto allo statuto del testo stesso. Le immagini sebaldiane sono, per così dire, dei prolungamenti verisimili del testo, che dunque hanno un carattere 'secondo' rispetto al contenuto narrato, in quanto altri fotogrammi avrebbero potuto assumere il loro posto, a seguito di una differente selezione dell'autore. Da questo punto di vista l'originalità dei testi di Sebald non implica un ribaltamento della priorità genetica della scrittura sulla fotografia, cosicché anche per Sebald l'immagine viene *dopo* la scrittura, come in molta tradizione precedente. Un caso differente è rappresentato dal fortunato racconto di Patrick Modiano *Dora Bruder*, sorta di documentario letterario in cui un narratore, che si confonde con l'autore, tiene il diario della propria ricerca, finalizzata alla ricostruzione della vicenda di una ragazza scomparsa nella Parigi occupata del 1941 e alla fine deportata ad Auschwitz dove perderà la vita. Il testo mescola verità e finzione, biografia e ricordi autobiografici e nelle due principali edizioni in lingua originale (1997; 1999: la seconda leggermente rivista) non contiene immagini, anche se vi si fa esplicito riferimento ad alcune fotografie di Dora Bruder e dei suoi parenti. Tali fotografie sono invece riprodotte nella traduzione americana e in quella giapponese. Lo statuto del testo muta così sensibilmente, in quanto il lettore dell'originale francese non ha elementi – qualora si limiti alla mera lettura senza procedere a ulteriori verifiche – per decidere se i fotogrammi citati siano realmente esistenti, alimentando legittimi dubbi sul tasso di finzione nel testo (tanto è vero che in Francia *Dora Bruder* è rubricato come «racconto» o «finzione d'archivio» all'interno del macrocontenitore «letteratura»), mentre il lettore dell'edizione americana o giapponese si trova di fronte a fotografie che creano un effetto di verità che tende a ridurre ogni esitazione circa lo statuto del testo (in effetti in America, per esempio, il racconto è rubricato come «biografia di carattere storico»). Il nostro contributo, attraverso l'analisi di un vasto materiale documentario, che comprende le interviste rilasciate da Modiano a seguito della pubblicazione del racconto, oltre alla testimonianza di Serge Klarsfeld – che ha avuto un ruolo chiave nel reperimento delle fotografie di Dora Bruder –, mira a ricostruire la genesi del racconto, e, nello specifico, il ruolo giocatovi dalle fotografie della ragazza e dei suoi parenti. Nello stesso tempo intende valutare il peso che un simile paratesto, in cui ha trovato spazio una prima pubblicazione di tali foto, ha avuto nel condizionare il processo di 'verificabilità/inveramento' subito dal testo, dalla prima



edizione alle succitate traduzioni, per giungere alle più recenti edizioni francesi (nella collezione «La Bibliothèque» di Gallimard del 2004 e l'audiolibro del 2006, che riporta in copertina una di tali foto).

**Maurizio Pirro** (Università di Bari)

*Semantica dell'immagine dipinta nel Tod des Tizian di Hugo von Hofmannsthal*

Nel *Tod des Tizian* (1892), il secondo dei drammi lirici che pongono le basi della precoce fortuna letteraria di Hugo von Hofmannsthal, l'immagine dipinta e la sua evocazione verbale svolgono una fondamentale funzione di poetica. Le fantasie immaginali di Gianino, il giovane esteta perfettamente consapevole della natura dilettantesca della concezione estetica praticata dagli altri allievi di Tiziano, sono strutturate secondo principi di definizione tematica e di organizzazione spaziale affini a quelli che presidiano in questi stessi anni la pittura di Arnold Böcklin. L'ingresso sulla scena di due quadri di Tiziano (la *Venere di Urbino* e il *Baccanale degli Andrii*), accolti dalla muta venerazione dei discepoli, prepara poi l'apparizione finale dell'ultimo immaginario dipinto del maestro, adombrato dalle parole delle ragazze che sono servite da modello. La rivelazione del soggetto – il dio Pan – chiarisce che nell'immagine dipinta si concentra l'aspirazione tipicamente simbolistica a ricreare nelle forme dell'estetico una sensazione di totalità che superi l'esistenza non mediante la sua negazione, bensì mostrandone l'intima unità. Questa attribuzione di senso all'immagine dipinta si incrocia con molta evidenza con la ricerca, cruciale per tutto il 'fine secolo', di semantiche alternative a quella verbale (lo stesso Hofmannsthal presterà il contributo più celebre a questo orientamento con il *Chandos-Brief* del 1902). Nel *Tod des Tizian* il sondaggio del potenziale espressivo della pittura (a cui ancora Hofmannsthal si porrà con enorme potenza nei *Briefe des Zurückgekehrten* del 1907) è soggetto alla dominante influenza visuale di Böcklin e cerca inoltre un canale di ulteriore legittimazione nella comunicazione carismatica tra maestro e allievo, che in questo torno di tempo Hofmannsthal stava sperimentando, sia pure in modo contrastatissimo, nella relazione di discepolato con Stefan George.

**Novella Primo** (Università di Catania)

*Quando la pittura incontra la poesia: Le bol du pèlerin di Philippe Jaccottet*

Non di rado la ricezione letteraria dell'Italia in Francia avviene attraverso un filtro



iconografico. Basti pensare agli scritti di Yves Bonnefoy (alcuni dei quali sono riuniti nel volume *La civiltà delle immagini*, Donzelli, Roma 2005) spesso generati da un intreccio di riflessioni critiche su pittori e poeti italiani da cui si delinea un ritratto della nostra penisola come «une terre pour les images». Degna di rilievo è anche l'intertestualità pittorica che trama l'opera di un grande scrittore francofono contemporaneo, Philippe Jaccottet, soprattutto quando è rivolta allo studio di un pittore (segnatamente Giorgio Morandi in *Le bol du pèlerin*, La Dogana, Genève 2001) interpretato attraverso un serrato confronto con poeti (come Dante, Leopardi e Rilke) e filosofi (Platone e Pascal).

Nell'arduo tentativo, infatti, di accostarsi all'enigma dei quadri del pittore italiano e dovendo tradurre in parole la sua pittura, Jaccottet, avvalendosi di un modernissimo procedimento ecfrastico, compone un libro illustrato difficilmente ascrivibile a un genere testuale preciso che, a partire dall'onda emozionale, si pone tra critica figurativa e critica letteraria, procedendo per frammenti isolati, con un andamento divagante e acentrico, per mezzo di libere associazioni che permettono di lumeggiare alcuni elementi di oscura interpretazione. Si assiste infatti a un originale tentativo di "avvicinare l'enigma" del pittore mediante analogie e differenze con poeti e filosofi che hanno invece affidato la loro ricerca di senso alle parole sino a ritrovare nelle Sacre Scritture una possibile chiave interpretativa delle tante ciotole bianche raffigurate da Morandi.

Il discorso critico sulla pittura travalica la misura dell'interpretazione del fatto artistico per approdare a conclusioni di valore più ampio che riguardano l'esistenza, il tempo, la morte, ma anche l'importanza della pazienza e della concentrazione in un'epoca sempre più dispersiva ed entropica.

*Le bol du pèlerin* è un libro che consente una biplanarità di approccio. In particolare si possono studiare le molteplici valenze che la citazione letteraria assume all'interno di uno scritto il cui oggetto precipuo è la storia dell'arte e, di contro, soffermarsi su quei casi in cui è proprio il letterato scelto di volta in volta come *exemplum* che viene riletto in una nuova luce, grazie alla cartina di tornasole costituita dal pittore.

Un esempio per tutti. Sorprende l'insistenza con cui Jaccottet si richiami a Leopardi, a sua volta riletto in parallelismo con Pascal. Dall'analisi dei paesaggi «avec figures absentes», al mazzolino di fiori, alle nature morte dei quadri morandiani si enucleano alcune pregnanti citazioni leopardiane. La stessa opera dei due artisti italiani è messa a confronto per riflettere sul «fond noir» comune al poeta e al pittore, generato dalla lucida e dolorosa coscienza della miseria dell'uomo segnato dalla ricerca impossibile della felicità. Dal nero si assiste poi alla transizione verso il bianco, un altro non-colore.

Molto marcata appare, in Jaccottet l'ossessione per il chiarore nivale. Lo scrittore



svizzero pone infatti particolare enfasi sulla semantica della neve, scelta abbastanza inusuale nella critica leopardiana, evocata attraverso la citazione di alcuni versi de *Le Ricordanze* («In queste sale antiche / al chiaror delle nevi», vv. 67-68) per accostare i paesaggi innevati recanatesi alle ciotole bianche di Morandi, intessendo un originalissimo e profondo discorso che ingloba Leopardi nell'ambito figurativo e prova a riportare la luce nell'oscurità. Non a caso nell'opera poetica jaccottetiana la ginestra leopardiana rivive nella ricorrente immagine del bucaneve, nell'icastico accostamento di due fiori fragili che riescono a sfidare le intemperie naturali, rappresentate in un caso dall'eruzione vulcanica e nell'altro dal gelo invernale.

**Krešimir Purgar** (Università di Zagabria)

*Literary iconology of W.J.T. Mitchell: disciplinary relationship between words and images*

Renowned American theorist W.J.T. Mitchell has gained the world prominence mostly after his article "Pictorial Turn" became one of the most fundamental texts in the nascent disciplines of visual studies and image science (*bildwissenschaft*). Despite advocating the importance of visual phenomena in contemporary world and even claiming that a specific interest in visuality or "turn" have been taking place at the end of the twentieth century, it is less evident that Mitchell's interest for images doesn't undermine the overall importance he attributes to language, words and texts. On the contrary, *pictorial* turn is an attempt to come to terms with what *words* are capable of doing and meaning in an apparently image driven societies. With close readings of his early and more recent texts one can come to a conclusion that we needed images only to regain cognition of the undeniable power of words. The paper I am proposing has the intention to deal with the specific notion of *reciprocity* between text and image in the theoretical work of W.J.T. Mitchell and to explain the concept of circular signification that takes place between and is intertwined by both pictorial and textual meanings. One of the ideas that are constantly present within Mitchell's theoretical work is that words and images always use one another to convey meaning that neither one or the other alone is capable of delivering. So, the turn towards pictures would only call for a different "textual" ways of dealing with new reality of pictures, and would not neglect the importance of words altogether. Literary iconology is thus more a way of conceptualizing problems that come out of the aforementioned reciprocity than a set of viable literary, stylistic or iconological tools needed for such a intersemiotic operation. However, in order to give more plausibility to his term literary iconology, Mitchell calls for reformulations of classical notions of art history and its iconology and in this way he creates inextricable bonds between



text and image making it unthinkable to properly speak about image or to picture mental idea without particular sensibility of one for the other. Throughout his work, Mitchell is making reference to the ancient way of creating visual experience in literature by explaining how images "look like", the practice which was accompanied in traditional iconology by speaking about pictures or explaining in language what pictures "mean". Drawing upon his concepts of ekphrastic indifference, ekphrastic fear and ekphrastic hope, I will propose a fourth type - *ekphrastic modulation* - that takes into account the specific *inflection* of today's literary texts under the influence of media saturation and predominance of video in contemporary communication. Moreover, I will argue that literary iconology (or even pictorial turn for that matter) may be explained as *plaidoyer* for "de-textualizing" of the ways we traditionally speak about images, as well as it is a call for an establishment of systematic "intermedial" approach towards literary texts.

**Valentina Rametta** (Università di Palermo)

*Fuori testo. L'immagine tra oralità e fabulazione*

La mia proposta di intervento intende discutere alcune linee di ricerca sul rapporto tra parola e *immagine*, come tecnica e struttura del pensiero. Discutendo le ipotesi critiche ed epistemologiche di alcuni studiosi che hanno analizzato le radici cognitive della comunicazione culturale, la "dimensione iconica" del linguaggio e la "funzione fabulatrice" dell'immagine si costituiscono come fondamento biologico di un'antropologia della memoria e della concettualità. A partire dalla grande lezione di Claude Lévi-Strauss sul pensiero selvaggio, in connessione con alcuni studi più recenti sulla "neuroarcheologia della mente" di Lambros Malafouris e Colin Renfrew, le ricerche di Carlo Severi sulle tecniche della "memoria sociale", gli studi di David Lewis-Williams sulle origini dell'arte, le ipotesi sull'esistenza nel cervello di un "generatore d'immagini" di Meschiari, fino alle recenti indagini di W.J.T. Mitchell sulla cultura visuale, il ruolo dell'immagine appare come fondamentale nel processo di trasmissione delle conoscenze e nell'organizzazione di un complesso *storytelling* mitopoietico di credenze. Come ha sottolineato Severi, la parola e l'immagine insieme "costituiscono l'alternativa che ha prevalso, in molte società che chiamiamo 'orali', sull'esercizio della scrittura". Mnemotecnica e narrazione appaiono legate da una salienza strutturale tra *sopravvivenza* dell'immagine ed *evocazione* della fabulazione, le quale riconfigurano l'esperienza del tempo e la memoria collettiva, affondando verso un campo più esteso di problemi sulla teoria dell'immaginario e la cultura visuale "verso ciò che può essere descritto come una nuova *metafisica*



*dell'immagine*" (Mitchell). Si tratta di considerare l'immagine come categoria biopoetica che abbandona l'idea di presentare il paragone tra *logos* e *eikon* in termini di paragone tra pittura e testo (Mitchell). L'immagine, sia essa immagine visiva o metafora verbale, pur passando da un *medium* concreto – dalla voce al testo – è sempre una lacuna che si riferisce alla "psicologia dell'espressione umana" (Warburg); è sempre presente e assente, sopravvive a se stessa e oltre se stessa, ma è anche una "entità minima" che può essere evocata da una singola parola o da una breve litania di nomi come nelle *kenningar* della poesia norrena. Lo sforzo compiuto attraverso la "riscoperta postlinguistica" dell'immagine (Mitchell) spinge verso la strada aperta dalle ricerche di Aby Warburg, ovvero capire in che modo l'immagine non è spiegabile sul modello della testualità ma fa appello ad una "necessità biologica" che costringe a sprofondare nella materia stratificata acronologicamente. Si tratta di considerare le immagini importanti non solo come problema di "estetica politica" (Jameson), ma anche "nelle riflessioni più generali sulla psicologia umana e sul comportamento sociale, come anche nella struttura della conoscenza stessa", e dall'altro, osservare che "l'esperienza visiva o 'alfabetizzazione visiva' potrebbe non essere completamente spiegabile sul modello della testualità" (Mitchell). L'immagine come espressione visuale di un processo di conoscenza, e allo stesso tempo forma di valore espressivo-energetica, rende visibile il bisogno vitale di *credere* e di *fabulare*, due "disposizioni implicate nelle relazioni di potere, e l'atto di vedere è letteralmente credere ai propri occhi. In tal senso si comprende la portata delle osservazioni di Mitchell quando afferma che un modo per affrontare il problema dell'immagine è rinunciare alla nozione di un metalinguaggio, o di un discorso, "che potrebbero controllare l'interpretazione delle immagini ed esplorare piuttosto il modo in cui le immagini cercano di rappresentare sé stesse".

**Nicola Ribatti** (Università di Siena)

*Al di là dello specchio. Bild- e Sprachkritik in «Spiegelland» di Kurt Drawert e «Spione» di Marcel Beyer*

Il panorama cultura tedesco degli ultimi anni è stato dominato, tanto in sede teorica quanto in sede letteraria, dal tema della memoria e della trasmissione transgenerazionale. Da un lato, il venir meno dei testimoni oculari di una cesura storica come la *Shoah* ha prodotto la necessità di consolidare la memoria



comunicativa in memoria collettiva e culturale. Dall'altro, gli eventi legati alla *Wende* hanno richiesto una rivisitazione dell'intera storia tedesca del Novecento e hanno evidenziato la necessità di creare una memoria condivisa tra le due Germanie. Non stupisce dunque il diffondersi di *Familien-* o *Generationenromane* in cui i membri di terza generazione si confrontano con le ricostruzioni storiche e memoriali dei propri padri e nonni. E' interessante notare come in molti di questi testi la riflessione sulla memoria e sulla storia vada a intrecciarsi in modo strettissimo con il ruolo di *mediatore della memoria* svolto dalle immagini fotografiche. Di particolare interesse è il caso di *Spiegelland* (1992) di Kurt Drawert e di *Spione* (2000) di Marcel Beyer. Entrambi i testi sono accomunati da numerosi tratti tematici e stilistici: il rinvenimento inaspettato di un'immagine fotografica (non presente nel testo ma evocata attraverso continue e ripetute *ecfrasi*) gioca un ruolo fondamentale a livello della trama. E' altresì interessante osservare come in entrambi i testi la narrazione si basi su una *focalizzazione* estremamente soggettivizzata: in *Spiegelland* ogni elemento del mondo esterno viene filtrato attraverso la coscienza dell'io-narrante; in *Spione* la soggettivizzazione del punto di vista è a tal punto radicale da far sorgere dubbi circa l'esistenza stessa delle fotografie, problematizzandone così lo statuto epistemologico derivante dalla funzione *iconico-indicale* che è loro tradizionalmente assegnata. Le immagini fotografiche, e in genere il plesso metaforico della visualità, non si limitano tuttavia a essere meramente tematizzata nei due testi, ma attivano una complessa e articolata riflessione metateorica concernente la possibilità e i limiti della *rappresentazione* della storia, e della realtà stessa, attraverso il *medium* linguistico e visuale. In *Spione* la conoscenza storica, espressa attraverso la metafora visuale dello *spionieren*, assume i contorni mediali di un atto *voyeristico* sostanzialmente aporetico in cui la conoscenza del passato perde ogni connotato oggettivo per apparire come il frutto di un atto percettivo radicalmente soggettivo, dunque legato alle possibilità (e ai limiti) delle capacità rappresentazionali del singolo.

Ancor più significativo è il caso di *Spiegelland*, in cui l'autore porta avanti una feroce critica nei confronti della ex DDR sul piano della *Sprachkritik*. La dittatura socialista ha infatti esercitato il suo dominio sulle coscienze dei singoli soprattutto attraverso un linguaggio pervertito e ideologicamente compromesso che ha minato l'integrità della soggettività stessa. L'io-narrante cerca così di ricostruire il suo passato attraverso il ricorso a un linguaggio ritenuto puro e libero da storture, in grado di giungere a una conoscenza oggettiva della realtà e di fondare una soggettività libera e autonoma. L'autore tuttavia deve constatare, sulla scorta della lezione lacaniana e delle teorie poststrutturaliste, che il linguaggio (verbale e visuale) in sé non è strumento di conoscenza, ma funge anzi da «muro» (Lacan) a ogni forma di comprensione del



mondo. Il linguaggio è il luogo dell'*illusione della rappresentazione* (come suggerisce il diffuso ricorso a *tecnemi* come lo specchio), esso alimenta l'illusione di poter 'significare' qualcosa per qualcuno, ma in realtà produce una *Ersatzwirklichkeit* in cui la soggettività si trova prigioniera. Il soggetto si trova così chiuso nella 'gabbia della rappresentazione' da cui cerca costantemente di fuggire: nella prosa il tema del 'superamento del limite' è molto diffuso e trova una sua concreta applicazione stilistica in un linguaggio che è sottoposto a vere e proprie torsioni sintattiche. Si tratta tuttavia di tentativi destinati a fallire poiché il soggetto non può collocarsi al di là del linguaggio, oltre i limiti della rappresentazione. Tuttavia questa capacità sembra per certi versi attribuita proprio ad alcune immagini fotografiche: quelle dei corpi mutilati osservati dal padre del narratore. Quanto mostrato da queste immagini, osserva il narratore, è più vero e autentico della realtà che è fuori di esse. Drawert mostra qui posizioni vicine a quelle dell'ultimo Barthes: la fotografia, quando non sia inserita nei canali di comunicazione della società di massa o dei regimi totalitari che ne veicolano la significazione, rivela la sua capacità, per quanto fugace ed epifanica, di andare oltre i limiti della rappresentazione e cogliere il reale lacaniano.

**Maria Rizzarelli** (Università di Catania)

*Al di là del vero e del falso. Quadri e pittori inesistenti nei romanzi di Leonardo Sciascia*

L'opera narrativa di Sciascia, a conferma della sua grande passione per i linguaggi e le arti della visione, offre uno straordinario catalogo di esempi di citazioni figurative che, più o meno esplicitamente, si innervano nella struttura diegetica portante dei suoi romanzi. Dalla citazione occasionale di Guttuso e Picasso nel *Giorno della civetta*, ai *tableaux vivants* che nel *Consiglio d'Egitto* prendono a modello i quadri di Boucher, fino al confronto costante che il protagonista instaura lungo tutta la trama del *Cavaliere e la morte* con l'incisione di Dürer che suggerisce il titolo del penultimo romanzo sciasciano, le maglie narrative dello scrittore siciliano mettono in scena un sottile, continuo dialogo fra visualità e verbalità. In questa prospettiva *Il contesto* e *Todo modo* rappresentano due *case studies* particolarmente interessanti, anche perché tale dialogo risulta strettamente connesso alla complessa dialettica fra verità e falsità che anima i plot di questi gialli «senza soluzione». Essi rappresentano



indubbiamente un punto di non ritorno all'interno della parabola romanzesca dello scrittore, infatti a partire dal *Contesto* (1971) nella narrativa sciasciana la rappresentazione mimetica del reale subisce una profonda metamorfosi. Dentro un'ambientazione volutamente astratta, la storia della sconfitta di Rogas è una vicenda che si misura fino in fondo con le ambiguità dello statuto dell'immagine. Egli scova e "riconosce" il colpevole, malgrado questi abbia cancellato ogni traccia del suo volto, ma la sua *detection* è destinata comunque allo scacco. La verità scoperta sembra morire con lui in una scena alla quale Sciascia affida il senso ultimo del suo *récit* e che si consuma dentro una galleria inesistente, in cui compaiono due quadri "falsi". Il «Ritratto di Lazaro Cardenas del Velasquez» e la «Madonna della catena di ignoto fiorentino del quattrocento» celano nel loro processo di falsificazione la più profonda autenticità del discorso sciasciano. Riferendosi il primo all'omonimo rivoluzionario messicano morto nel 1970 e richiamando il secondo la chiesa della Madonna della catena a piazza Marina (*topos* ad alta valenza simbolica per Sciascia), alludono entrambi – come è già stato notato – alla morte di ogni spirito eversivo e alla permanenza di un clima inquisitoriale. La "fulgurazione figurativa" sciasciana tocca il suo acme in *Todo modo*, nella cui trama l'anonimo pittore protagonista (dietro cui si cela il volto forse di Renato Guttuso, forse di Fabrizio Clerici, forse di entrambi) si fa testimone oculare dei delitti e delle pene delle oscure trame del potere democristiano. La presenza di una voce narrante "compromessa" con i modi della rappresentazione figurativa incoraggia forse lo scrittore a sciorinare un variegato catalogo di strategie ecphrastiche: da quelle di carattere «mimetico», come la descrizione della *Tentazione di Sant'Antonio* di Rutilio Manetti, in cui si specchia il diabolico antagonista del romanzo, o della *Zattera della Medusa* di Géricault, che si fa perfetta metafora della deviazione cannibalica della Chiesa e del partito che in essa si riconosce; a quelle di carattere «nozionale» che riguardano i disegni del protagonista. È proprio nel riferimento al loro processo compositivo che si addensa l'enigma di questo giallo «assoluto». Soltanto sciogliendo il cruciverba di citazioni nascoste attorno alla cornice dei bozzetti composti dall'anonimo pittore, il brutto nudo di donna che regala al procuratore Scalambri e l'enigmatico Cristo realizzato cedendo all'invito di Don Gaetano, si ritiene possa avvicinarsi alla soluzione del mistero. In entrambi i casi è nella *fictio* della rappresentazione figurativa che si nasconde la verità – una verità che c'è e che però non viene mai resa palese così come pure la rappresentazione dell'immagine che la racchiude.

Da lì a qualche anno, del resto, quei "falsi" produrranno – a detta dello stesso scrittore – l'orrendo "effetto di reale" dell'*Affaire Moro*, le cui vicende «sembrano generate dalla letteratura», come «anticipazioni» e «profezie» della sua verità.



**Alessandro Rossi** (Università di Bergamo)

*Narrazione e rappresentazione delle Metamorfosi ovidiane. Un esemplare pendant di Paolo De Matteis*

Sintesi caleidoscopica dell'*eros* latino, le *Metamorfosi* di Ovidio sono state fondamentale riferimento sin dall'antichità per molti pittori che ne hanno ripreso i temi, cimentandosi anche nel non facile compito di rappresentare nella fissità della realizzazione pittorica la narrazione di ciò che, per definizione, è in movimento: la metamorfosi.

L'articolo si inserisce in una lunga trattazione teorica che, almeno sin da Giovanni Pietro Bellori, vede storici e teorici dell'arte, filosofi e semiologi, dibattere in modo sistematico sulla questione della temporalità espressa in pittura (S. Tomasi Velli, *Le immagini e il tempo*, 2007). Lo spunto per soffermarsi ancora su questo inesauribile tema viene da un dipinto inedito di collezione privata milanese raffigurante l'episodio ovidiano di *Pan e Siringa* (*Metamorfosi*, I, 689-712) riconosciuto giustamente come opera di Paolo De Matteis da Federico Zeri (lettera autografa). Questo dipinto è da considerarsi il *pendant* di *Apollo e Dafne* (*Metamorfosi*, I, 452-567) conservato negli Stati Uniti (Coughlin Collection, Berkeley). L'associazione fra i due dipinti, entrambi ispirati alle *Metamorfosi* ovidiane, permette di riprendere un articolo di Livio Pestilli (*Ut Pictura Non Poiesis: Lord Shaftesbury's "Ridiculous Anticipation of Metamorphosis" an the Two Versions of "Diana and Acteon" by Paolo de Matteis*, in *Artibus et Historiae*, 27, 1993) dedicato al rapporto fra il pittore cilentino De Matteis e il filosofo inglese Anthony Ashley Cooper, conte di Shaftesbury. L'aggiunta di nuovi elementi e di nuove considerazioni permetterà al nostro lavoro di giungere a conclusioni diverse rispetto a quelle proposte precedentemente, soprattutto in merito alle modalità con cui il pittore cilentino recepì effettivamente le teorie estetiche sulla rappresentazione dei testi letterari, in particolar modo di Ovidio, suggeritegli dal filosofo inglese suo committente. Teorie pubblicate per la prima volta nel 1712 sotto il titolo di *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*, ma già discusse con il pittore almeno un anno prima in lingua francese, la sola comune ai due.



Cercheremo di dimostrare infatti che De Matteis eseguì entrambi i dipinti sotto la supervisione del filosofo inglese, che fornì la linea teorica su cui si impostano le due specifiche strutture compositive dei quadri in esame. L'analisi semantica delle due opere ci porterà a riconoscere le due composizioni come espressioni diametralmente opposte della medesima teoria estetica del nobiluomo inglese, sostenendo che il filosofo-committente avesse voluto far realizzare a De Matteis un *pendant* in cui fosse posto in evidenza il differente modo con cui è possibile in pittura rappresentare la metamorfosi, e quindi la narrazione visiva del movimento, secondo una norma da considerarsi lecita e decorosa che deve mantenere le aristoteliche unità di spazio, tempo e azione (*Apollo e Dafne*) e un'altra da riconoscersi invece scorretta e sconveniente in cui successioni temporali diverse convivono contemporaneamente in un'unica scena (*Pan e Siringa*). Un *pendant* di dipinti dunque insieme letterario e teorico, scenografico e filosofico da riconoscersi come paradigma della norma della rappresentazione della narrazione visiva in pittura secondo Lord Shaftesbury.

Il *pendant* in esame, diviso ora fra Italia e Stati Uniti, rappresenta un significativo caso-studio per dare avvio a una riflessione sui sottili rapporti che intercorrono fra l'invenzione del soggetto (nel nostro caso dovuta al poeta Ovidio), la modalità teorica con cui debba essere rappresentato tale soggetto (nel nostro caso elaborata dal filosofo conte di Shaftesbury) e la realizzazione artistica di tale teoria (nel nostro esempio compiuta dal pittore Paolo De Matteis).

Scopo ultimo di queste riflessioni sarà quello di meglio comprendere, tanto storicamente quanto fenomenologicamente, l'intelligenza propria di un linguaggio pittorico che struttura dall'interno le immagini rendendo efficace la loro capacità di mostrare sia ciò che le parole narrano sia ciò che il pensiero teorizza.

**Nadia Rosso** (Uni Catania)

*Il «libro» e il «quadro». Italo Calvino e Giulio Paolini a confronto*

L'attenzione e la riflessione sulla cultura visuale accompagnano l'itinerario letterario finzionale e saggistico di Italo Calvino lungo l'intero arco della sua carriera. Il particolare e costante interesse nei confronti delle immagini inizia precocemente, a partire dalla lettura, in età infantile, e poi dalla realizzazione, in età matura, di vignette



umoristiche. Parole e immagini sono dunque legate da un rapporto continuo e dialettico. Per lo scrittore ligure sono le immagini, paradossalmente, a costituire il primo approccio per la conoscenza del mondo, ma sarà la parola, la parola scritta in particolare, a lacerare il velo che divide il «mondo non scritto» dal «mondo scritto».

Il presente lavoro intende illustrare le fasi di più intensa articolazione del nucleo di riflessione artistico a partire dall'analisi degli scritti non finzionali per poi individuare nel romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979] il nucleo concettuale di un discorso sull'arte e sulla scrittura-lettura che si esplicita sin dalla stesura della *Squadratura*, la nota prefazione di Calvino al catalogo d'artista di Giulio Paolini, *Idem* [1975], che reca, a partire dal titolo significativo, la chiave di interpretazione della «ripetizione differente», formula elaborata da Renato Barilli per spiegare alcuni principi alla base dell'arte povera, e paoliniana in particolare.

*Anna Serlenga (uniPa)*

**This is so contemporary!! Tino Sehgal alla Villa Reale di Milano: performance come ekphrasis.**

*“The image/text problem is not just something constructed “between” the arts, the media, or different forms of representation, but an avoidable issue within the individual arts and media. In short, all arts are “composite” arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes.”[\[1\]](#)*

Dall'11 novembre al 14 dicembre 2008 nella cornice di Villa Reale a Milano è stata presentata l'opera completa dell'artista tedesco contemporaneo Tino Sehgal.

Nella teoria di sale affrescate della Villa, che custodisce gran parte della storia dell'arte moderna del diciannovesimo e ventesimo secolo- presenziano Canova, Medardo Rosso, Pellizza da Volpedo e i Futuristi, tra gli altri- il lavoro dell'artista tedesco dà vita ad un percorso che è un continuo dialogo tra il visivo ed il verbale, incarnato in performances disseminate all'interno delle preziose stanze della Villa napoleonica.



Un dialogo che è un discorso per lo spettatore, continuamente stimolato ad accostare testo e contesto, visivo e verbale, testo ed immagine, che ben si congiungono nella corporeità dei performer.

I titoli di magrittiana memoria (*This is new*, 2002; *This is so contemporary*, 2005; *This is propaganda*, 2002; *This Occupation*, 2002; *This is critique*, 2008) evocano ironicamente l' esemplare conflitto tra potere costituente della parola e evidenza dell'immagine.

Il rapporto di costante commento tra la parola ed il visivo, si fa corpo in un gioco di rimandi che attraversa tutta Villa Reale: è un lavoro che fa del commento al visivo il suo senso profondo - come in *This is propaganda*, dove un performer vestito da guardia del museo canta "This is propaganda" di fianco al *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo- fino ad incarnare completamente l'ekphrasis in *This is critique*, discussione animata sul senso del lavoro dell'artista, dove al commento si sostituisce la descrizione e la critica.

L'opera dunque incarna e incorpora la sua stessa descrizione.

Infine, ultimo dato interessante del lavoro dell'artista tedesco: non è possibile lasciare traccia del suo lavoro, in nessuna forma visiva, né fotografie o video. Questo costringe alla descrizione continua del suo lavoro ed anche ad una continua interpretazione, che esiste solo in forma di descrizione verbale e mai in forma di immagine. L'unica testimonianza del lavoro dell'artista è quindi un'ekphrasis, che volutamente aggiunge senso al lavoro stesso: la continua interpretazione della sua opera è parte del lavoro stesso, costituito da dialogo e costruzione di senso collettivo.

" Sehgal's aim is to create real situations that remain situations, or in other words, simultaneously fully accept their own theatricality and reject, even for the needs of documentation, the fate of becoming images or words. In this sense he has carried forward the radicalism of the avant-gardes of the 1960s and 70s. This leads him to challenge the scriptural and documentalist credo of the most significant of these avant-gardes, conceptual art, so that the artwork remains, as the conceptualists wanted, an object of discussion".[\[2\]](#)



Se il dibattito intorno alla rappresentazione della realtà ha visto una costante “lotta” tra poesia e pittura, tra verbale e visivo, come possiamo situare il lavoro di Sehgal che si fa produttore di realtà attraverso l’uso di un commento verbale ad un’immagine visiva?

Che ruolo ha la performatività in questo processo di congiunzione?

Che cosa accade quindi se l’antica contrapposizione tra poesia e pittura si riassume in una complessa opera performativa?

E’ possibile che la performance diventi una nuova forma ekfrastica, che riassume in sé l’opera e la propria descrizione?

[1] Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, pp. 89, 94-95

[2] Gauthier, M., *Fondazione Nicola Trussardi Press Kit*, p.3

### **Mariavera Speciale** (Università di Siena)

*Strade, granai e barber shops. Wright Morris e la costruzione dell’identità americana attraverso le icone della Grande Depressione*

Nel 1942 Wright Morris ripercorre in senso inverso il mito fondativo della civiltà Americana, il viaggio verso ovest, alla ricerca del proprio passato e delle radici della sua identità. Armato di macchina fotografica e guidato da una visione interiore e da una serie di brevi testi (*sketches*) sulla vita agreste del Nebraska composti di getto per fermare nella memoria personaggi e luoghi dell’infanzia, Morris si accinge a raccogliere il materiale visivo e immaginario che darà vita ai suoi photo-text: un canto d’amore per la terra americana e per i suoi visionari abitanti, capaci di possedere e dominare uno spazio sconfinato grazie alla forza della loro immaginazione creativa.

L’America premoderna di Morris è un mondo in bilico tra il cambiamento e l’immutabilità. Il suo sguardo però non si limita a cercare nel Midwest un rifugio dall’irreversibilità del tempo, come faranno molti scrittori americani della prima metà del ‘900. Seppure profondamente attratto dalla contraddizione insita in uno spazio della memoria senza tempo che mostra evidenti segni di disfacimento, Morris reclama la possibilità di leggere l’America rurale come arena creativa per fissare definitivamente i pilastri del carattere americano. Così i grain elevators diventano icone della tenacia americana, della capacità di resistere, ma anche segni di presenza umana in paesaggi inospitali, isole su cui far riposare lo sguardo esausto



dal susseguirsi interminabile di pianure e strade che sembrano invitare a un viaggio senza fine. E allo stesso modo i barber shops dei villaggi rurali, stanze che aspettano, con le loro sedie vuote e le salviette candide ben ripiegate che parlano di una presenza appena svanita e con la loro insegna cilindrica rotante dai colori che, non a caso, richiamano la bandiera americana. Infine, le porte: Morris non si lascia sfuggire neppure la più profonda delle suggestioni visive, la soglia, il confine da attraversare solo se si è disposti a non tornare più indietro. Spalancate su orizzonti neri o socchiuse verso stanze velate da tende, le porte di Morris sembrano voler condurre oltre la “frontiera” della rappresentazione, invitando a scoprire e sperimentare visioni sempre nuove. Nelle sue fotografie le icone americane fissate in un presente eterno sembrano risplendere, emanare una propria luce, nel momento in cui si mostrano come pura evidenza.

Con i suoi photo-text, Morris però non si limita ad osservare e registrare gli elementi iconici del paesaggio umano e naturale dell’America rurale, come avevano fatto i grandi fotografi degli anni Trenta. La sua penna dà voce alle immagini riempiendole come un set cinematografico di personaggi anch’essi iconici: caratteri tipicamente americani consumati dal sole e dal lavoro ma tenacemente ancorati alle loro roccaforti di legno come un tempo lo furono i pionieri. Nella combinazione eccezionale tra testo e immagine Morris dà forma a quel sentimento di unicità e appartenenza che ogni americano, a suo dire, possiede a livello inconscio: il carattere della gente delle grandi pianure.

**Michele Tallero** (Università di Macerata)

*Immagini e mistica in Gioacchino da Fiore Iacopone da Todi: fonti e modelli*

Tra il XII e il XIII secolo il rapporto tra letteratura e cultura visiva ebbe un grande sviluppo, in particolare nell’ambito dello studio del testo biblico. A questo proposito, Gioacchino da Fiore rappresenta un cardine fondamentale all’interno della tradizione figurativa biblico-esegetica poiché elaborò un articolato sistema di interpretazione del testo sacro che culminò, dal punto di vista rappresentativo, nel cosiddetto *Liber Figurarum*, una raccolta di immagini create sulla base degli scritti di Gioacchino, che forniscono in effetti precise indicazioni sulle caratteristiche delle varie figure. Questo testo risale probabilmente agli ultimi anni di vita di Gioacchino, che morì nel 1202, o a quelli immediatamente successivi, e costituisce quindi un grande esempio della sintesi tra la trattatistica esegetica e le modalità rappresentative proprie dell’abate, che creò delle immagini inedite, come quella del salterio a dieci corde, da cui prese il nome uno dei suoi trattati più importanti. Gioacchino, tuttavia, non fu l’iniziatore di questa tradizione figurativo-esegetica; prima di lui è necessario annoverare Ugo da San Vittore, sia per l’autorevolezza del personaggio sia per alcune opere



fondamentali, in particolare il *De Arca Noe morali* e il *De Arca Noe mystica*, dove l'autore attua una complessa lettura esegetica dell'immagine dell'arca alla luce delle proprie elaborazioni filosofiche. Oltre a queste due opere occorre menzionare il *Commentarius in Hierarchiam coelestem* che, insieme alla traduzione latina compiuta da Scoto Eriugena, costituisce un testo fondamentale per capire la disposizione delle gerarchie angeliche negli schemi figurativi non solo di Gioacchino, ma anche di autori come Dante e Iacopone da Todi. Di quest'ultimo è necessario menzionare, all'interno del vasto *corpus* poetico, almeno tre laude fondamentali in relazione al problema che si sta analizzando: *Fede, spe e caritate*, *Omo che pò la sua lengua domare* e *Un albero è da Deo plantato*. In esse Iacopone utilizza lo schema arboreo con finalità sia didattiche sia narrative. Attraverso la figura dell'albero – alla quale Iacopone appone diversi elementi, tra cui la gerarchia angelica creata dall'areopagita e commentata da Ugo – l'autore elabora un percorso di edificazione morale dell'essere umano, percorso che il lettore è in grado di comprendere più facilmente proprio in virtù del carattere schematico della struttura arborea. Occorre ricordare, inoltre, che in *Fede, spe e caritate* si accenna all'esistenza di una figura che avrebbe dovuto trovarsi vicino alla lauda e alla quale il lettore avrebbe dovuto prestare attenzione. La tradizione francescana utilizzò molte volte la figura dell'albero a fini edificatori, come dimostrano il *Lignum vitae* di Bonaventura da Bagnorea o l'*Arbor vitae crucifixae Iesu* di Ubertino da Casale, e lo stesso Gioacchino da Fiore ricorse spesso a questa immagine. Ciò è probabilmente dovuto alla versatilità di tale figura che può essere utilizzata sia con fini prettamente teorico-esegetici, come fa Gioacchino, sia con fini mistico-edificatori, come è proprio della tradizione bonaventuriana. Iacopone da Todi si pone in mezzo a questi due approcci, poiché – come si è detto – le sue *laude* possiedono un intento edificatorio e didattico basato su un impianto fortemente schematico. Dato il numero di incognite, definire una linea fondamentale nella tradizione esegeticofigurativa è un compito forse impossibile; è tuttavia auspicabile chiarire quali possano essere stati modelli o fonti comuni. Il fine di questo studio è allora quello di mostrare che, strutturalmente, si possono circoscrivere fonti comuni dal punto di vista strumentale, sebbene non teologico. In particolare, si argomenterà che il modello di Ugo da San Vittore può costituire un perno intorno al quale far ruotare lo studio di modelli successivi che, per quanto lontani da un punto di vista teologico, mantengono comunque indubbie comunanze strutturali.

**Giorgia Tolfo** (Università di Bologna)

*The Truth is the Light and Light is the Truth: pragmatica e passaggi intermediali tra Ralph Ellison e Jeff Wall*



**Tolfo Giorgia (Uni Bologna)**

***THE TRUTH IS THE LIGHT AND LIGHT IS THE TRUTH: PRAGMATICA E  
PASSAGGI INTERMEDIALI TRA RALPH ELLISON E JEFF WALL.***

“In quanto indice, l'immagine fotografica non avrebbe altra semantica che la propria pragmatica<sup>[1]</sup>” è quanto afferma Philippe Dubois nel suo celebre testo *L'act photographique*, conosciuto e noto per aver arricchito l'attenzione critica nei confronti della fotografia dell'interesse per il suo aspetto pragmatico.

Tale aspetto, spesso relegato ai margini delle analisi che regolano i rapporti tra letteratura e fotografia in favore di una focalizzazione sugli aspetti denotativi e i palinsesti connotativi, risulta in alcuni contesti essere invece l'aspetto fondamentale della trasposizione intermediale. E' il caso, ad esempio, della relazione che lega la fotografia *After “Invisible Man (Preface)” di Ralph Ellison* di Jeff Wall al testo di Ralph Ellison.

Nella prefazione del romanzo, il protagonista, nascosto in uno scantinato illuminato da 1369 lampadine, afferma “Light confirms my reality, gives birth to my form.... Without light I am not only invisible but formless as well; and to be unaware of one's form is to live a death.... The truth is the light and light is the truth.”. Wall con la sua fotografia, così come il protagonista inventato da Ellison attraverso la scrittura del suo memoir, dà proprio forma e sostanza ad un'esistenza altrimenti invisibile.

Per poter fare ciò deve ricorrere, come lo stesso protagonista del romanzo, alla luce e ad un “act of sabotage”. Se nel testo il narratore scrive un testo autobiografico che accusa la società di essere incapace di vedere le ingiustizie sociali e sfrutta la compagnia elettrica per tenere accese 1369 lampadine necessarie, metaforicamente, a rendere visibile e dare forma all'identità afro-americana, nella fotografia di Wall l'atto politico sta nel rendere visibile e conseguentemente dare forma al narratore attraverso l'uso della luce (*photo-graphia*). Tale atto però richiede una forzatura della logica e l'accettazione del cortocircuito che sta alla base della fotografia plastica, ovvero accettare il fatto che essa possa dar forma e realtà ad un referente *mise en scène*. Ciò che richiede Wall è infatti una “willing suspension of disbelief” e la



ricognizione del fatto che, come dice Barthes, la fotografia non mi dice nulla sul referente se non che ça a été.

Se accettiamo questo atto di sabotaggio e accettiamo la “realtà” della foto oltre i suoi limiti indicali, possiamo vedere nel passaggio intermediale realizzato da Wall una rappresentazione del romanzo di Ellison che è più di una rappresentazione, una riappropriazione col valore aggiunto della sua pragmatica, un trasposizione intermediale che avviene proprio grazie alla pragmatica.

A partire da questo *case study* il mio intervento si propone di riflettere sui cortocircuiti che si creano nel passaggio da un testo di finzione alla sua rappresentazione visiva tramite un medium dalla natura indicale, sulle modalità per superare tale *impasse*, sugli aspetti para-visivi che le regolano, sull'importanza della dimensione pragmatica dell'atto fotografico.

[1] DUBOIS PHILIPPE, *L'atto fotografico* cit., pp. 56-57.

**Francesca Tucci** (Università di Palermo)

*Immagine e racconto in Gladius dei di Thomas Mann*

Sin dall'*incipit* la novella *Gladius dei* di Thomas Mann si caratterizza per la preferenza accordata alle percezioni visive come modo di esperire la realtà circostante. «München leuchtete» è il primo lapidario periodo che dà avvio al racconto, e un occhio che si sposta a volo d'uccello domina per intero il capoverso iniziale, registrando come l'obiettivo di una telecamera ogni dettaglio, dalle ampie superfici dei complessi architettonici all'azzurro del cielo monacense in una giornata di giugno.

D'altra parte la novella stessa deve il proprio titolo, nonché la potente immagine che ne segna l'epilogo, a una visione che, stando alla *Storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi* di Pasquale Villari (1859), il frate domenicano, omonimo e conclamato modello dello Hieronymus del racconto di Mann, avrebbe avuto nel 1492. Un sogno-visione in cui al monaco del '400 sarebbe apparsa, nel mezzo del cielo, una mano armata di spada con l'iscrizione «Gladius dei super terram cito et velociter».

Dopo l'avvio panoramico l'obiettivo si restringe bruscamente, mettendo a fuoco la



figura di Hieronymus, il cui stridente contrasto con il contesto che lo circonda è ancora una volta introdotto da una percezione visiva («Sah man ihn an, so war es, als ob ein Schatten über die Sonne ginge»). Dal momento della sua comparsa è Hieronymus a catturare l'obiettivo: le immagini si susseguono seguendo le peregrinazioni del protagonista per la città. Ed è appunto 'accompagnando' Hieronymus per le vie di Monaco che l'occhio del narratore scopre lo «spazioso negozio di arte varia di M. Blüthenzweig», soffermandosi insieme al protagonista su una riproduzione fotografica di un quadro raffigurante una Madonna con bambino, «eine durchaus modern empfundene». Lo sguardo del protagonista e quello del narratore che commenta ciò che Hieronymus vede indugiano sul dipinto fornendone una rapida descrizione. L'immagine, estremamente sensuale e finanche maliziosa, appare più una profanazione che una riproduzione della sacra diade, ed è appunto questo l'elemento che scatena il furore iconoclasta di Hieronymus, intrappolato e ossessionato tra spiritualità manifesta e oscure pulsioni.

La raffigurazione viene descritta al lettore con rapide ma incisive pennellate, elemento questo che ha indotto la critica a ipotizzare l'esistenza di un modello reale. Diverse sono state le opere chiamate in causa, tanto da indurre a leggere il passo come una ennesima dimostrazione del talento virtuosistico di Mann nell'arte del *pastiche*. Alla base dell'uso dell'immagine in *Gladius dei* c'è in effetti l'assimilazione di dettagli estrapolati da vari contesti, ricombinati con maestria e soprattutto integrati con aggiunte di propria invenzione, come nel caso del particolare del bambino che gioca lascivamente con il seno della madre che lo tiene in grembo, lanciando compiaciuti sguardi d'intesa a un virtuale spettatore. Senz'altro, quest'ultima, una «licenza poetica», come chiosa Terence J. Reed nella *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, ma una licenza poetica estremamente significativa di quell'integrazione di senso propria dei procedimenti di *ekphrasis*, che provvede a sgranarne il ritmo meramente descrittivo, il suo *status* di riproduzione verbale di un'immagine di riferimento. È questa 'aggiunta' di senso e realtà, questo sfaldarsi del registro puramente descrittivo, che segna l'inizio della peripezia, intrecciando la trama del racconto per formare quella *unerhörte Begebenheit* che contraddistingue lo schema narrativo previsto per ogni novella.

**Sergio Vitale** (Università di Palermo)

*Lo strano caso di Thomas Leve: la mitopoiesi negativa di Guido Gozzano*

La vicenda umana ed artistica di Guido Gozzano, una delle figure più controverse e dibattute del Novecento italiano, collocandosi in una zona cronologicamente strategica della nostra modernità letteraria, ci offre la possibilità di sondare un tema, quello del rapporto tra letteratura e arti visive, ricco di implicazioni e suggestioni ben



più profonde di quanto non appaia a prima vista. Seppure non manchino rari ma illuminanti contributi in questa direzione, il dibattito non può in alcun caso definirsi concluso, ch  anzi il rinvenimento di fonti inedite peculiari al tema e l'affermarsi dei contemporanei studi di cultura visuale sembrano spalancare nuove e suggestive possibilit  di ricerca.

La fitta trama di rimandi figurativi ed iconografici di cui si compone l'opera gozzaniana, sia la produzione poetica che quella in prosa, sembra suggerire una lettura altra, che al contempo travalica ed integra, la valenza del messaggio strettamente letterario. Il rapporto fra immagini e parole si articola, in Gozzano, attraverso molteplici modalit  retoriche: dalla citazione fuggevole e tutto sommato marginale, a forme pi  interessanti di dinamizzazione delle immagini, nonch  alle prove di pi  organico e sostenuto impegno scrittorio, sia pure legate al carattere effimero della prosa giornalistica e d'occasione. Un insieme assai composito e, in certi casi ambiguo, ma tenuto assieme da una pi  generale teoria dello sguardo, la quale per il poeta subalpino sembra costituirsi intorno al recupero del tema dell'infanzia e dell'intelligenza ingenua e, per questo verso, il recupero del senso della meraviglia. Intesa come quella predisposizione d'animo, quella sensibilit  tutta decadente, capace di orientare e guidare l'atto della visione negli sconfinati spazi del visibile come dell'invisibile, che   appunto, secondo l'autore, la qualit  prima dell'artista, il discriminante fra l'opera d'arte e il prodotto di massa. Ed   proprio all'interno della polemica intorno alla mercificazione dei valori artistici, prepotentemente salita in cattedra con la nuova civilt  delle immagini che, in un suo scritto dal titolo *Il fotografo dei Tre Magi*, creer , per denigrarla, la figura e l'opera di un pittore, tale Thomas Leave, incline ad una rappresentazione estremamente mimetica della realt , direttamente mutuata delle nuove tecniche di riproduzione meccanica, opponendo alle illustrazioni del Leave alcuni grandi esempi figurativi del passato. Per Gozzano, costantemente in fuga dal presente, il reale non si pone se non attraverso la manipolazione artistica, fra arte e realt  non pu  esserci mai una completa e piena identificazione. Da qui scaturisce, nel testo, un sofisticato e paradossale gioco di specchi nel quale, da una parte, l'ekphrasis nozionale crea immagini talmente vere da sembrare false, mentre, dall'altra, l'ekphrasis mimetica, con il suo tono celebrativo, inverte e giustifica quelle immagini fittizie rese immutabili dalla rappresentazione artistica.

Tale prosa, per molte ragioni considerata fra le cose minori del poeta d'Agli , non pu  certo essere definita un paradigma dell'ekphrasis nozionale, essa   e rimane fondamentalmente una prosa d'occasione. Tuttavia, al di fuori di un discorso essenzialmente logocentrico, la sua valenza risiede, semmai, nell'offrirsi come probabile termine di una auspicabile cartina di tornasole sulle forme della scrittura ecfrastica nell'ambito della letteratura italiana del primo Novecento.



**Paola Zaccaria** (Università di Bari)

*Mappe dipinte, mappe narrate: esercizi di deterritorializzazione dell'immaginario*

“In a blue while, once in a blue while...”

(Dionne Brand, A Map to the Door of No Return)

A partire dalla definizione canonica di ekphrasis come strategia retorica messa in atto da un medium artistico – il linguaggio poetico, secondo l’opinione più diffusa – al fine di descrivere l’essenza e la forma di un altro medium, solitamente un’opera visuale;

- assumendo tuttavia una prospettiva dell’intermedial criticism che considera l’ekphrasis come pratica di scrittura finalizzata a illustrare opere, oggetti e scene artistiche non esclusivamente per il tramite della codificazione poetica o comunque letteraria, ma come trascrizione estensibile ad altre espressioni artistiche (cfr. Bolter, Ekphrasis, Virtual Reality, ?and the Future of Writing);

- avendo in precedenti lavori posto la procedura ekfrastica dentro l’ambito delle translation/transmedation practices (Zaccaria 2005; 2008a; 2008b; 2009);

- ritenendo strumentale derivare da Joseph Pugliese il termine geocorpographies per “mettere a fuoco l’intreccio (enmeshment)violento della carne e del sangue del corpo con la geopolitica di razza, guerra ed impero ( 2007: 1), e immettendo in questo “violent enmeshment” due coordinate omesse da Pugliese: genere e potere, al fine di allargare “the emphasis on formal issues to cultural and historical issues of power and gender, within a perspective that borrows from both semiotics and poststructuralism.” (dalla proposta per il seminario “Word-image: (Re)defining intermedial criticism”, a cura di L. Louvel, L. Petit, P. Brinzeu, Convegno ESSE 2012, Istanbul);

- in considerazione della mia attuale ricerca di varchi che mi aiutino 1) a decifrare segnature della differenza dentro le testualità di alcune narrazioni letterarie e artistiche di autrici e artisti contemporanei, in particolare i discendenti dalla diaspora africana, alterNativi rispetto a individualità e comunità culturali a discendenza eurocentrica 2)a comprendere se e come il Middle Passage (che nella mia strategia critica e politica in qualche modo si relaziona alle dinamiche dell’attuale movimento di attraversamento del Mediterraneo da parte dei migranti che partono dall’Africa), sebbene indiscutibilmente agito come strategia di violenza imperiale e oppressione geopolitica nei confronti dei colonizzati, degli schiavizzati, dei senza potere e senza appartenenze (Gilroy 1993), purtroppo involontariamente produceva, oltre alla creolizzazione dei corpi e delle culture, il proliferare di incroci tra stili e linguaggi



intessuti di tracce di ritmi e immagini sconfinanti, indecidibili che, consapevolmente oggi, nei discendenti della diaspora e della colonizzazione, si esprimono nell'ideazione di strategie intermediali, multimediali, transculturali e jammed;

- prendendo come riferimento il lavoro di ri-mappature dell'artista nativa americana Jaune Quick-to-see Smith e della scrittrice caraibica africana canadese Dionne Brand (A Map to the Door of No Return. Notes on Belonging, 2001), sto articolando questioni circa la destrutturazione, immaginazione e dis-grafia di mappe non delimitatorie. Se l'istituto della colonizzazione sceglieva come testo del viaggio e dell'appropriazione la grafia del mappare, incidendo la traccia del percorso, corografando, ovvero disegnando contorni e confini dei territori, e quindi sottolineando appartenenze ed esclusioni, proprietari e sottoposti, quale segnatura potrà incidere l'autore e l'artista alterNativa, consapevole delle inevitabili traduzioni, intermediazioni e transculturazioni, per ritrovare tracce dell'origine e al contempo rinnovare, spostare, dissipare la cappa della mappatura come appropriazione?

Queste scritture pongono questioni circa la memoria: non solo le modalità di narrazione mnestica intessute di storia, miti e immaginazione (Ricoeur 2006 ingl., Le Goff 1992 ingl.; Eckstein 2006; Misztal 2003) fondano tecnologie mediali e pongono interrogazioni riguardanti l'intermedial criticism, ma l'assenza di ricordo e memoria diventa un viaggio verso l'impercettibile che si fa visibile.

Cerco cioè di capire/sentire se e come gli icono-testi liquidi di Quick-to-see Smith e le mappe deterritorializzate dipinte attraverso il linguaggio ekfrastico fondato sui nuclei della mappa, del mare, dello spostamento, dell'abitare il movimento di Brand producano crepe negli steccati imposti dalle differenti tecnologie dei generi e codici ( letterario e plastico; verbale e visuale; storico-politica e arte; etc.) e di/tra i generi sessuali.

Riporto, a mo' d'introduzione alle concezioni e metodologie della creazione artistica alternativa, alcune citazioni dai lavori di Gloria Anzaldúa, poeta, pensatrice e autrice visionaria chicana che mostrano le strettoie del pensiero di derivazione coloniale eurocentrico e aprono prospettive teoriche circa l'immaginazione trasformativa ricollegabili ad epistemologie indigene. Queste intuizioni mi fanno da guida nell'interrogazione delle procedure messe in campo appunto da alterNative:

1) “ Le immagini sono più dirette, più immediate delle parole, più vicine all'inconscio. Picture language precede il pensiero verbale.” (Borderlands/La frontera, 1987. Corsivo mio);

2) Quando scrivo, per organizzare il mio pensiero, abbozzo immagini. Per me, questi appunti visivi sono meglio di uno schema. Un'immagine vale mille parole perché c'è un gruppo di significati associati a ciascuna immagine e a ciascuna cosa che disegno. C'è differenza tra le persone che usano un pensiero razionale e quelle che



usano immagini visive o chi usa immagini sensoriali per organizzare i propri pensieri. (da una conferenza del 1986, pubblicato in Keating ed., 2009);

3) Spesso, una poesia o una storia prima ancora ... di raggiungere la mente, ha già attivato l'immaginazione. È possibile sentire e provare cose non solo in modo visivo e cinestetico, ma con tutto il corpo e la mente. [...] il corpo non distingue tra ciò che accade nell'immaginazione e ciò che accade nel mondo materiale. [...] Ciò che accade nell'immaginazione non è finzione. (Ivi)

Nel caso della scrittura di Dionne Brand sto enucleando una lettura che intreccia teorie alterNative con il concetto più eurocentrico di "notional ekphrasis", che in qualche modo si approssima a quegli stadi di coscienza che Anzaldúa ritiene ricollegabili al mondo dell'immaginazione: per notional ecphrasis s'intende la descrizione o rappresentazione di processi mentali come i sogni, le fantasie e lo srotolarsi del pensiero immaginativo. L'abbozzare ancor prima della scrittura, in forma di disegno, l'opera letteraria ancora in nuce (cit. 2) corrisponde, in questo senso, alla descrizione di notional ecphrasis come "one art describing or depicting another work of art which as yet is still in an inchoate state of creation, in that the work described may still be resting in the imagination of the artist before he has begun his creative work."

[http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Ekphrasis#What\\_is\\_ecphrasis.3F](http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Ekphrasis#What_is_ecphrasis.3F))

Dal momento che l'espressione "notional ekphrasis" si può applicare anche "to an art describing the origin of another art, how it came to be made and the circumstances of its being created", essa mi permette di entrare nel lavoro sulle mappe delle mie due artiste come pratica di riarticolazione della forma-scrittura mappa e, nel caso di Brand, sto valutando se considerare la sua forma espressiva come una trasmediazione a doppio senso tra immagini e parole, processo che peraltro discende dalla condizione e dall'immaginazione diasporica, articolata, nel suo caso, intorno ad una costruzione al contempo reale, immaginaria e immaginata: la porta del non ritorno, "a space in the imagination".

Quel che rende intrigante questo genere di operazione che s'inscrive dentro le pratiche citazionali, con rimandi a sperimentazioni musicali quali la cover, la campionatura e il jamming, è che essa talora si compie, nel caso di Brand, sul crinale tra ekphrasis e ectasis, dove col secondo termine ci si riferisce solo parzialmente al senso comune del termine: "entrare in uno stato non razionale di alterazione, in cui si trascende la consapevolezza" in quanto lo si allarga a comprendere stati emotivi incontrollabili. Venendosi pertanto a coniugare nella condizione ecstatica la trascendenza della consapevolezza con uno stato non solo alterato, ma con l'affluire di emozioni quali la rabbia e la gioia, la rivolta e la tristezza, mi chiedo se l'ecstasis, pur avendo luogo, a differenza dell'ekphrasis, nello spazio della trascendenza, non



produca, non lavori, come l'ekphrasis, per trasformazione, ovvero per traduzione e transmediazione.

Pongo un'ulteriore domanda: la condizione ecstatica (per esempio l'ammirazione per una scultura, un giardino, un dipinto) è pre-requisito della modalità ekfrastica e della capacità descrittiva di chi compie traduzioni, transmediazioni, trasmigrazione di media? Entrambe le pratiche richiedono disponibilità o comunque abitudine al fuoriuscire da sé, dal solito sguardo e sentire, capacità di dis-locazione e dis-orientamento, accostamento alla differenza per affacciarsi su stati (condizione dell'essere) e territori di percezione che aprono a nuovi stati di coscienza: ci si affaccia così, sui territori della metramorfosi dove i confini possono divenire soglie (Lichtenber Ettinger 1992), dove le delimitazioni si dissolvono e la cartografia si dispiega in mappe della tenerezza (Bruno) e delle emozioni (Ahmed 2004).