



**Citation:** M. Ciaco (2019) Poesia contemporanea e cultura visuale. Pratiche visuali, sguardo e dispositivi nella poesia italiana recente. *Lea* 8: pp. 339-351. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10991>.

**Copyright:** © 2019 M. Ciaco. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

## Poesia contemporanea e cultura visuale. Pratiche visuali, sguardo e dispositivi nella poesia italiana recente

*Marilina Ciaco*

Università IULM (<[marilina.ciaco@studenti.iulm.it](mailto:marilina.ciaco@studenti.iulm.it)>)

### *Abstract*

This essay aims to analyse three recent Italian poetry books (Alessandra Carnaroli's *Ex voto*, 2017; Fabio Orecchini's *Figura*, 2019; Andrea Inglese's *Ollivud*, 2018) as case studies in order to show the application of several visual art practices to poetic texts, both on a thematic and stylistic level. The relation between contemporary Italian poetry and visual culture will be explored involving both some literary criticism theories and some fundamental assumptions related to *Bildwissenschaft* and *visual culture studies*.

*Keywords:* contemporary poetry, dispositivi, iconotexts, scopic regimes, visual practices

Il rapporto fra poesia e pratiche visuali può vantare una tradizione plurisecolare che lungo il corso del Novecento ha condotto a un progressivo moltiplicarsi dei fenomeni di interazione complessa fra “parola” e “immagine”, ovvero fra segno convenzionale (verbale) e segno iconico (visuale). Nell’ambito della poesia italiana rintracciamo i segni già maturi di un tipo di “iconismo contemporaneo” intorno agli anni Sessanta, periodo in cui forme di interazione verbo-visuale sono riscontrabili in poetiche anche distanti fra loro: l’iconismo si presenta sia nell’accezione propriamente visiva, relativa cioè ad immagini concrete, figurazioni inserite nel testo e configurazioni tipografiche (Pozzi 1981), sia nel trattamento delle componenti del linguaggio verbale come “oggetto”, operazione che investe pertanto un ambito linguistico e infratestuale (Ballerini 1975, Dorfler 1996). Proprio in quegli anni Dick Higgins aveva coniato il termine “intermedia” per indicare la fusione interdisciplinare e sinestetica tra forme espressive nonché mediali di tipo diverso, ponendo l’accento sull’intento da parte delle

arti contemporanee di opporsi alla *medium specificity* per testimoniare l'apertura verso una società senza classi<sup>1</sup>.

A partire dagli anni Novanta, abbiamo assistito agli sviluppi sempre meno prevedibili delle tecnologie digitali e del web, con l'incessante flusso di immagini nel quale viviamo costantemente immersi, insieme al verificarsi nell'ambito delle arti di quello che è stato definito "iconic turn" da Gottfried Boehm e "pictorial turn" da W.J.T. Mitchell<sup>2</sup>. Gli studi condotti nell'ambito della *Bildwissenschaft* tedesca da un lato e dei *visual studies* americani dall'altro hanno tentato di fornire una risposta all'esigenza di ridefinire i rapporti fra verbale e visivo alle porte del XXI secolo focalizzando l'attenzione, nel primo caso, sulla testualità delle immagini e, nel secondo, sulla natura figurativa del linguaggio stesso. Diverse recenti analisi degli iconotesti letterari hanno mostrato inoltre che il dispositivo dell'iconotesto, inteso come "un artefatto in cui i segni verbali e visuali si mescolano per produrre una retorica che dipende dalla copresenza di parole e immagini" (Montadon 1990, 6), presenta una fenomenologia altamente variabile, in virtù della quale si origina una tensione, "un dialogo cui nessuno dei due media può, neanche per un momento, sottrarsi" (Cometa 2016, 65). Alla luce di queste considerazioni preliminari, il panorama della poesia italiana recente o recentissima sembra rivelarsi particolarmente ricettivo nei confronti della mutazioni storico-estetiche sopra citate, presentando una serie di fenomeni inediti che mettono in luce la svolta in atto tanto da un punto di vista dei paradigmi percettivi – o, se si vuole, dei *regimi scopici* – quanto da un punto di vista più strettamente tematico, con una rinnovata attenzione nei confronti del campo semantico della *visione* e dello *sguardo tout court*.

È bene precisare che l'iconosfera "aumentata" derivante dall'avvento del web esercita il proprio influsso sulla poesia contemporanea intesa come microcosmo di produzione-fruizione su una pluralità di livelli: sul piano del *contesto*, ovvero il web in quanto iperspazio rizomatico che ospita infinite "writing surfaces" ha accolto nell'ultimo decennio una proliferazione non normata dei testi poetici; sul piano del *supporto*, spesso duplice, comprendendo sia l'oggetto-libro cartaceo sia il formato digitale, ebook o pagina web, fruito attraverso uno schermo; sul piano del *rapporto con il lettore*, che risulta sempre più distratto dal flusso di dati all'interno del quale si svolge l'esperienza estetica; diviene pertanto necessario attivare una pluralità di stimoli percettivi congiunti attraverso l'utilizzo di stilemi storicamente e criticamente situati. Una seconda precisazione appare a questo punto d'obbligo, e riguarda lo *statuto non-narrativo* del fatto poetico. Accogliendo l'impianto teorico presentato da Jonathan Culler in *Theory of the Lyric* (2015), che riprende a propria volta alcuni studi svolti da Käte Hamburger nel suo *The Logic of Literature* (1993 [1968]), l'enunciato poetico si distinguerebbe da quello narrativo per il suo carattere *epidittico*, ovvero il suo intento sarebbe quello di formulare dei giudizi sul mondo, in relazione ai quali non avrebbe senso chiedersi se siano *fictional* o *non-fictional*. La poesia, considerando inoltre altre caratteristiche che le sono proprie sin dalle origini, quali le strutture di iterazione e la connessione a una precisa occasione concreta, sarebbe dunque da considerarsi come un *evento* connesso a un preciso spazio rituale<sup>3</sup>. Il testo poetico seguirebbe

<sup>1</sup> Si ringraziano i revisori dell'articolo per i suggerimenti qui accolti. In particolare, si rimanda a studi ulteriori per quanto concerne i rapporti fra le pratiche verbo-visuali in poesia e il *digital turning point* e le divergenze fra pratiche poetiche e *visual storytelling* (cfr. infra, Cohn 2016).

<sup>2</sup> Si fa riferimento a Boehm (2009 [1994]) e Mitchell (2008 [1994]).

<sup>3</sup> "Mimesis of enunciation is distinguished from real enunciation, and lyric belongs to a real enunciation or statement, non-mimetic and non-fictional". "The statement-subject is not a personal 'I' but a linguistic function" (Culler 2015, 105; Hamburger 1993, 233-234). Per Culler il tempo presente (esplicito o implicito) di molti testi sarebbe sintomo di un'infinita iterabilità dell'atto poetico, che è a sua volta da intendersi come *epideictic discourse* ovvero "public poetic discourse about values in this world rather than a fictional world" (Culler 2015, 115).

dunque una logica di significazione altra rispetto a quella del *visual storytelling* e, in generale, a quelle proprie delle strutture narrative verbo-visuali come il fumetto e l'emoji, di cui pure Neil Cohn ha indagato in modo esaustivo una pluralità di aspetti cognitivi e linguistici<sup>4</sup>.

Leggendo alcune raccolte di poesia pubblicate negli ultimi anni come *Ex-voto* (2017) di Alessandra Carnaroli, *Figura* (2019) di Fabio Orecchini, *Ollivud* (2018) di Andrea Inglese, si potrebbe anzi pensare che l'utilizzo di pratiche visuali alluda a una direzione per certi versi opposta rispetto a quella perseguita dallo *storytelling*: più che veicolare degli elementi di trama, testi di questo tipo sembrano orientati a restituire un'*esperienza linguistica e percettiva* altamente straniante, all'interno della quale le componenti visive incrementerebbero il grado di coinvolgimento del lettore, catapultato entro un orizzonte di senso che lo costringe a fare i conti con l'altro da sé, con il rischio della perdita e dell'insignificanza, con lo smarrimento che accompagna una visione *dis-orientata* e nel contempo profondamente *incarnata*<sup>5</sup>.

Nelle raccolte di poesia sopra citate l'utilizzo di pratiche visuali si riscontra in primo luogo a partire da elementi collocati all'interno del testo cartaceo: il testo contiene immagini di vario tipo, disegni, fotografie; la stessa struttura tipografica presenta schemi metrici stratificati non riconducibili alla versificazione tradizionale, indici e simboli che assumono valore significante così come gli spazi bianchi e le pause all'interno del flusso verbale. In aggiunta a ciò, spesso il testo cartaceo costituisce il pre-testo per installazioni e performance fruibili in spazi dedicati entro la cornice di un happening; in questi casi il testo dialoga con materiali audiovisivi altamente eterogenei che vanno dalle elaborazioni grafiche digitali alle composizioni musicali, dall'oggetto in quanto superficie aptica all'ambiente in realtà virtuale o aumentata.

Oltre che in forma di modalità compositiva, operante quindi sul piano estetico e stilistico, la visualità è rintracciabile anche sul piano dei contenuti: il fenomeno più chiaramente attestato sembra essere proprio la *tematizzazione* della visione, con una focalizzazione sul rapporto fra occhio e sguardo, visibile e invisibile, o ancora nella compresenza di una figuralità lineare, che recupera le procedure retoriche di tipo metaforico-simbolico, e di un allegorismo multilineare di natura prevalentemente visiva, che esibisce frammenti del reale, oggetti irrelati e lacerti di vissuto lasciando al lettore la libertà di tracciare le possibili connessioni. Il testo poetico si configura in tal modo come *dispositivo*<sup>6</sup>, ovvero concorre a disporre nello spazio un insieme di materiali e di significati e a organizzare il loro rapporto con il lettore-spettatore, orientandone in qualche modo lo *sguardo*. Si intende qui per sguardo l'azione di un soggetto nel mondo in senso duplice, ben sintetizzata dal verbo francese *regarder*, come fa notare Didi-Huberman (1992): quando guardiamo qualcosa e avvertiamo che quel qualcosa ci riguarda, meditando sulla nostra posizione nel mondo e sul nostro rapporto con l'alterità.

Proveremo ora ad addentrarci nel vivo dell'analisi delle tre raccolte citate; lungi dal voler esaurire l'ampia gamma di applicazioni che una fenomenologia estetica di questo tipo prevede, lo studio che ci si appresta a illustrare sarà da considerarsi semplicemente come una delle possibili angolazioni attraverso le quali provare a scandagliare un panorama tanto vasto e multiforme.

<sup>4</sup> Si rimanda qui, in particolare, a Cohn 2016. Per un quadro generale della ricerca in corso si veda il portale web <<http://www.visuallanguagelab.com/>> (11/2019).

<sup>5</sup> Si vedano a questo proposito Lacoue-Labarthe 1986 e Gumbrecht 2004, rispettivamente per l'idea di *esperienza* connessa al linguaggio poetico e per il ruolo delle componenti *materiali* della comunicazione all'interno dell'atto poetico, volte a creare un effetto di *presenza*.

<sup>6</sup> Si utilizza qui il termine dispositivo nell'accezione francese di *dispositif*, riprendendo gli studi condotti, fra gli altri, da Foucault 1976; Deleuze 1986; Derrida 2002, 2005; Aumont 2011 (cfr. Pinotti-Somaini 2016).

La raccolta di Alessandra Carnaroli prende il titolo dall'antica pratica religiosa che consisteva nel donare un oggetto simbolico a una divinità affinché esaudisse la richiesta del credente donatore, che attraverso il rito si impegnava a tenere viva la propria fede. L'espressione *ex voto suscepto* significa letteralmente "per grazia ricevuta". Il recupero dell'elemento idiomatico tradizionale va però in questo caso inteso in senso critico-ironico poiché l'occasione da cui scaturisce il nucleo tematico principale è decisamente calata nel contesto della società digitale e del rituale collettivo di condivisione *social*: l'autrice fa esplicito riferimento alle pagine Facebook a sfondo religioso, le cui bacheche pullulano di post nei quali migliaia di utenti invocano la protezione di Gesù, Maria e dei santi del cattolicesimo, spesso esprimendo con preghiere la propria offerta votiva in cambio della liberazione da un "male" più o meno definito. Queste pagine assumono così i connotati di un lunghissimo elenco delle sofferenze umane, legate il più delle volte a gravi condizioni di malattia, a lutti, a stati di disagio di vario tipo in relazione ai quali il sentimento preponderante da parte di chi ne è affetto è quello dell'impotenza. La reazione media dell'utente esterno che incappa per caso nella pagina è perlopiù di straniamento. Se da una parte il contenuto tragico di "vita vera" indurrebbe normalmente forme di empatia, dall'altra la mole di dolore umano degradata a esibizione pornografica e l'involontario patetismo delle manifestazioni di angoscia stereotipate produce, inevitabilmente, effetti di grottesco. Si aggiunga a ciò l'inserzione, fra una preghiera e l'altra, di icone religiose in formato digitale, di norma iperamatoriali e di bassa qualità, con tinte sgargianti e *gif* animate ai limiti del *kitsch*.

Come era già accaduto con la *reality tv*, nella mercificazione della "società dello spettacolo" persino la verità di un dolore personale può rischiare di trasformarsi nella propria caricatura, generando un'evidente contraddizione fra la dignità del limite umano e il suo doppio parodico, connivente nei confronti del sistema (cfr. Debord 1990)<sup>7</sup>. L'ambiente mediale che ne fa da sfondo risulta essenziale per comprendere le leggi interne di quel microcosmo frammentato eppure perfettamente organico che la raccolta di Carnaroli si rivela essere. Il libro si presenta di per sé come un'installazione: le pagine sono "doppie" e pieghevoli, ovvero l'atto di lettura è imprescindibile dall'azione del dispiegare le pagine, azione che corrisponde all'addentrarsi in un universo di sensi che letteralmente si squaderna. La struttura delle singole porzioni di testo è altamente eterogenea; si passa da strofe lunghe con misure versali variabili a lacerti brevissimi, eppure resta l'impressione di trovarsi di fronte a un unico testo, tanta è la coesione impressa da un nucleo tematico potente. Il testo è poi corredato da una serie di disegni volutamente abbozzati e dai tratti infantili. Il soggetto è unico ma declinato in diverse forme: corpi umani deformati con dettagli anatomici ipertrofici che variano di volta in volta a seconda della specifica patologia che si intende mostrare; alcuni di essi sembrano ottenuti attraverso un unico tratto continuo, senza mai alzare lo strumento di disegno dal supporto; a volte accanto ai corpi compaiono parole singole ("cervelletto", "colon", "utero"), le proporzioni e le simmetrie sono consapevolmente eluse, i connotati del volto soltanto accennati o quasi inesistenti.

A una prima lettura verrebbe da pensare a queste figure mostruose come a delle illustrazioni nel senso in cui Michele Cometa ha inteso il termine, ovvero delle forma iconotestuali caratterizzate dalla prevalenza dell'immagine all'interno di un rapporto di corrispondenza parola-immagine. Tuttavia nel caso di Carnaroli il disegno legato all'infanzia e al trauma della patologia sembra alludere a un rapporto multilineare, di tipo irrazionale, fra tessuto verbale e rappresentazione visiva. Il corpo distrofico, sulla soglia dell'annichilimento per malattia,

<sup>7</sup> Per Debord l'assoggettamento di ciascun individuo al flusso di immagini mercificate proprio del neocapitalismo avanzato corrisponde a "un discorso ininterrotto che l'ordine presente tiene su se stesso, il suo monologo elogiativo" (1990, 92).

potrebbe rinviare a un rapporto non conciliato con l'Alterità – l'Altro che soffre, l'Altro che in punto di morte si riscopre simile a me mostrandomi le sue ferite – che emerge dall'inconscio in forma di immagine disturbante e da cui il soggetto, mosso da una "pulsione scopica", è guardato a propria volta<sup>8</sup>. A sostegno di tale ipotesi notiamo in primo luogo il particolare trattamento al quale sono sottoposte tematiche come la malattia, la paura della morte, la speranza e il limite umano all'interno del testo propriamente verbale. Sin dai primi versi l'autrice avverte che si tratterà di "una poesia brutale / nelle sottili connessioni / tra bene, bene / e male / capillare" (Carnaroli 2017, 6), dunque di una poesia che proprio attraverso il costante dialogo tra parola e immagine intende rispondere all'emotività massificata con una messa in luce delle contraddizioni insanabili insite nel breve corso biologico dell'essere umano, nel "sangue". Poco dopo, la ragione ultima del problema è presto chiarita: "Ci resta difficile immaginare / la tua morte come processo naturale / di decomposizione delle ghiandole / sgombero ascellare sottomandibolare / retro-nucale", con iterazione nelle otto strofe successive del sintagma "Ci resta difficile immaginare" (ivi, 10-14). Il terrore della morte si presenta dunque come ossessione primaria (e primaria rimozione) dell'uomo, di fronte alla quale si tenta spasmodicamente di trovare dei piccoli ingranaggi di appiglio ("buchini" o "appendini"), che siano preghiere rivolte a entità trascendenti o banali compensazioni del quotidiano. Da una parte la morte è quindi l'Inimmaginabile per definizione, dall'altra assume un'improvvisa tangibilità nell'antinferno clinico costellato di medici, camici, diagnosi, cartelle, flebo, residui umorali e quanto di più concreto e "basso" si possa vedere. Il lessico prevalente è per l'appunto da referto clinico, con descrizioni dettagliate di sintomi e patologie di vario tipo, particolari anatomici, reazioni fisiologiche che convivono con una resa basso-mimetica del parlato. La catena verbale appare come un flusso di interferenze che migra di continuo dai colloquialismi di registro medio al vero e proprio gergo popolare, dal *baby talk* alle parole-chiave della società dei consumi ("spesa", "bolletta", "serie tv", "Netflix"), dai lessemi tecnico-scientifici di area medica ai caratteri tipografici corrispondenti alle emoji dei social network, con anacoluti, malapropismi, refusi e imprecisioni di ogni sorta. La stessa degenza a tempo indeterminato diviene cortocircuito percettivo e semantico: gradualmente i mostri dell'immaginazione arrivano a occultare i contorni degli oggetti reali, lasciano spazio soltanto alle invocazioni e alla condivisione in loop della propria vicenda personale in cerca di conforto. Solo alla fine, quando persino la speranza di salvezza ultraterrena non può più nulla, balugina un improvviso senso di realtà che mette in discussione l'idea stessa di salvezza: "scappiamo / finché siamo in / tempo / dall'ospedale a casa vedrai / vedremo/ come guariremo" (ivi, 61). L'operazione verbo-visuale di Carnaroli prova dunque a restituire autenticità al dolore proprio e altrui senza eliminarne i paradossi interni, anzi fornendone una visione ravvicinata che non teme la crudezza del dato materiale né la reversibilità dell'assolutamente tragico in quasi-comico, fuori da ogni sublimazione.

La centralità del tragico ritorna nella raccolta di Fabio Orecchini, *Figura*, pubblicata all'interno di "Croma K", la stessa collana che comprende *Ex voto*. Il motivo di partenza è questa volta del tutto appartenente a un orizzonte di pensiero e di significato altro rispetto alla contemporaneità, quello della mitologia classica. *Figura* ruota intorno al mito di Alceste, eroina resa celebre dalla tragedia euripidea che sceglie di sacrificare la propria vita scendendo nell'Ade al posto del marito Admeto. Grazie all'intercessione di Eracle Alceste potrà ritornare in vita prima di aver portato a termine la catabasi infernale e si presenterà al cospetto del marito con

<sup>8</sup> Cfr. Freud 1982 [1905]; Sartre 1943.

le sembianze di una misteriosa donna velata, impossibilitata a parlare per tre giorni, il tempo necessario per essere definitivamente sconosciuta agli inferi e far sì che il rinnovamento si compia in pieno. Alceste è pertanto, sin dalle origini del mito, il personaggio liminale per definizione, la cui natura risiede appunto nell'ambiguità: si colloca fra la vita e la morte, fra la parola e il silenzio, fra il visibile e l'invisibile. Ebbene nella raccolta di Orecchini l'intero campo semantico del visivo si manifesta in forma di costante tematica trascinando con sé diverse possibili declinazioni – il vedere e il guardare, l'occhio, lo sguardo, la dialettica fra assenza e presenza, l'oscillazione percettiva fra realtà e illusione. Nella prima sezione “cercatemi e fuoriuscite | tanatomorfosi” la donna appare immediatamente come “circoscritta nella forma o figura”, “figurante asservita alla scena” (Orecchini 2019, 10), appena resuscitata dal regno dei morti eppure ancora “spettro” in quanto velata; si avverte una voce monologante tormentata dalla percezione frammentaria della realtà terrena che le è appena stata restituita e al tempo stesso cosciente dell'altrettanto frammentaria percezione che gli altri hanno di lei, poiché la necessaria controparte del “vedere” è sempre “l'esser veduti” (ivi, 13). Osservando la donna velata lo stesso Admeto sembra smarrire ulteriormente i propri riferimenti visivi e simbolici dal momento che “l'occhio” è ancora “vedovo” e resta soltanto “la pena / che nutre lo sguardo”, una visione offuscata, scotomizzata, condensata nell'ossimoro “bianco tenebra” (ivi, 14). Si affaccia un lontano ricordo del “*nostro volto*, appeso a un fil di cielo / e d'occhi in veduto incustodito inesausto” (ivi, 15): il *volto* in quanto unica possibilità di riconoscimento inequivocabile della moglie continua a esistere soltanto per negazione. L'epiteto di “figura” associato ad Alceste troverebbe pertanto una precisa motivazione se si pensa, ad esempio, alla nozione di *figural* elaborata da Lyotard, intesa come dimensione di senso dell'immagine che resiste a qualunque traduzione extra-ictonica, in particolare a quella linguistica. Il *figural* sarebbe strettamente connesso al potenziale desiderante intrinseco alle immagini e, come aggiungerà Deleuze, si opporrebbe in questo senso al *figuratif* presentandosi come energia sempre in potenza. Per Pinotti e Somaini al *figural* si associa dunque “un'attività incessante, una capacità di generare forme che non è asservita ai fini della diegesi e quindi del riconoscimento dei personaggi, delle azioni e degli oggetti, ma che segue logiche proprie” (2016, 35).

Il volto velato e il silenzio di Alceste sottraggono l'immagine della donna al dominio di una logica percettiva di tipo lineare-aptico (legata all'ambito del verbale, dei significati univoci, della concreta tangibilità e delle misurazioni oggettive) e la introducono all'interno di un nuovo ordine, quello puramente visivo. In questo senso, come d'altronde già accadeva in Euripide, il rinnovamento della vita riacquisita dopo la morte porta con sé una nuova maturità, che Alceste ha già introiettato in virtù del proprio viaggio e che Admeto dovrà conquistare per ricostruire definitivamente il proprio οἶκος inteso come famiglia e casa, unità fondante della società ateniese. Rispetto all'architetto greco Orecchini conserva poi il ruolo del coro al quale è dedicata la seconda sezione (“la circostanza del doppio | canti figurati”) e che agisce letteralmente da “controcanto” in relazione alla vicenda dei due protagonisti. Anche qui ritorna in apertura la tematizzazione della visione, l'ingresso del coro viene infatti introdotto dai versi “a noi che guardiamo / facciamo la guardia” (Orecchini 2019, 27). Anche Orecchini insiste dunque sulla duplicità insita nel verbo “guardare”, declinandola in questo caso in termini di dialettica fra apertura dello sguardo/posizione attiva (l'azione dello scrutare e la curiosità verso un orizzonte percettivo) e chiusura del corpo/posizione passiva (l'azione del controllare che un qualcosa non venga violato, opponendosi al transito altrui). A chi “fa la guardia” spetta osservare quanto di nuovo accade di fronte a sé e insieme lasciarsi qualcosa alle spalle, qualcosa da proteggere, proprio come la stessa Alceste la quale, ritornata alla vita, dovrà sì lasciarsi alle spalle l'Ade, ma dovrà nel contempo proteggere il valore di quell'esperienza e guardare al futuro con una nuova consapevolezza di sé.

È tuttavia la seconda metà della raccolta, con le sezioni “deposizione di Admeto | stralcio e essere pendente | vertenza” a discostarsi in modo significativo dalla trattazione euripidea del mito, stravolgendone l’epilogo nonché i sovrasensi associati. A pronunciare il monologo è ora Admeto, che anche dopo la deposizione del velo fatica a riconoscere la moglie perduta nella donna che si trova di fronte. Egli la *vede*, ne scorge i connotati, ma dopo la discesa tra le ombre non riesce più ad avere in relazione a lei lo stesso *sguardo*. Alcesti sembra essere divenuta altro-da-sé, la “controfigura” finzionale che ricorda ad Admeto l’irrimediabile “reato” commesso anche se “non inferto”. La colpa che Admeto non riesce a perdonare a se stesso e che lo conduce lentamente al delirio consiste proprio nella sua viltà ovvero nell’aver accettato che l’amata si sacrificasse al posto suo. In questo crescendo parossistico dell’autologoramento teme più di tutto di essere stato ingannato da Eracle, “che a mentire sia il verdetto” della resurrezione; invano cerca di restituire con la donna un’intimità verbale (“dimmi Alcestina dimmi”) ma l’immagine di Alcesti, ormai transitata nella sfera del visivo puro, non può più essere ricondotta alla familiarità verbale e tattile che la caratterizzava prima della morte. L’iterazione del sintagma “e li rimani” ci informa che la trasformazione è ormai irreversibile (ivi, 44-45): Alcesti è destinata a restare imprigionata nel suo essere-figura, nel regno dell’ottico che rifugge il linguaggio sostituitogli l’entropia asemantica, la contigenza radicale. Il personaggio di Admeto è dunque assorbito nella sua totalità nell’atto del guardare (“mi faccio sguardo”, ivi, 52) mentre quello di Alcesti persevera nell’oscillazione fra poli opposti e l’unica raffigurazione che le si addice è proprio l’idolo ambiguo per antonomasia (“*Giano bifronte che siedi in salotto*”, ivi, 47).

Appare lecito affermare che *Figura*, pur partendo da uno spunto mitico iniziale, ne erode gradualmente le premesse etico-gnoseologiche esibendo la sua decostruzione, fino a giungere all’annichilimento dell’orizzonte mitico tout court attraverso l’inabissamento nel dominio del visivo puro. La vicenda di Alcesti e Admeto diventa *parabola dello sguardo* e della perdita di riferimenti stabili che questo dischiude: gli occhi di entrambi si rivelano analoghi agli occhi di Medusa poiché guardandoli o essendone guardati non si può evitare di fare i conti con l’esperienza della morte<sup>9</sup>.

Un panorama testuale e di senso ancora differente è quello presentato da *Ollivud* di Andrea Inglese e dalla trattazione che in questo rintracciamo della pratica visuale cinematografica, approfondita in un duplice senso tematico e strutturale. La raccolta si apre con la fotografia in bianco e nero di un mucchio di giocattoli accatastati su un tappeto: aeroplanini, componenti Lego, *action figures*, vestiti di bambole, possibili frammenti di mini robot; è il cartello di ingresso nel mondo iperfinzionale dello spettacolo puro, nel quale la coazione a mettere in *play* – innescare l’azione, incominciare il gioco, proiettare la pellicola con il suo flusso di immagini – si manifesta tanto come infinita meraviglia della scoperta quanto nei suoi risvolti più grotteschi e inquietanti. Da qui si dirama un dittico di cui la seconda sezione, intitolata “Quando Kubrick inventò la fantascienza. 4 capricci su 2001: Odissea nello spazio” e già pubblicata nel 2011 per *La Camera Verde*, costituisce la parte più propriamente narrativa. Si tratta di un pseudo-romanzo che, partendo da un’intervista a Stanley Kubrick, mescola una serie di generi tra i quali la biografia e l’autobiografia, il saggio e il ricordo d’infanzia, e che soltanto a fatica potrebbe essere ricondotto entro l’etichetta di “poesia”, per quanto la macrocategoria risulti di per sé sempre più aperta e flessibile. La sezione sembrerebbe piuttosto da intendersi come un’approfondita riflessione personale sul ruolo che l’immaginario filmico riveste sin dall’infanzia nella costruzione di un orizzonte simbolico individuale che comprende desideri, aspirazioni,

<sup>9</sup> Si rimanda qui alle ricerche condotte da Jean-Pierre Vernant (1987).

preferenze (che diventeranno scelte) di ordine etico ed estetico. L'immagine in movimento diventa il primo tramite che ciascuno di noi ha a disposizione per formare la propria identità attraverso una serie estremamente multiforme di stimoli visivi, ancora esenti dalle opposizioni claustrofobiche tipiche dell'età adulta fra "reale" e "fantastico", "concreto" e "immaginario". La visione di *2001* e de *Il pianeta delle scimmie* può quindi segnare, per un bambino di sei anni, l'inizio di una curiosità irrefrenabile verso i pianeti e l'astronomia, la prima innocente interrogazione "metafisica" su che cos'è il mondo e cosa ci facciamo noi esseri così piccoli in un universo così grande, che non riusciamo mai a vedere del tutto.

La prima sezione del libro, intitolata per l'appunto "Ollivud", è invece costituita da ventisette prose brevi che si offrono al lettore come una serie di *ekphrasis*, ovvero la descrizione verbale di un fatto visivo evocato *in absentia*. A ciascuna prosa corrisponde la descrizione-narrazione di pellicole immaginarie, che non esistono ma potrebbero poiché sembrano apparentemente rispettare la logica compositiva di un copione qualunque. Ci si accorge però ben presto che ciascuna pseudo-trama affronta attraverso una pluralità di angolazioni uno specifico frammento di un futuro distopico, nel quale l'umanità è asservita al volto invisibile o fantasmagorico di un potere coercitivo, gli individui sono cristallizzati nella fissità di un'unica azione, le immagini posticce codificate dal potere per garantire l'asservimento dei propri sudditi si confondono con i traumi personali e le allucinazioni generate dai singoli inferni privati. Ne consegue che i piani di realtà si sovrappongono di continuo nel montaggio di gesti privi di scopo e atti mancati. La bulimia di stimoli visivi costringe l'intreccio entro una lunga catena di involuzioni che lo portano a crollare su se stesso, fagocitandolo. Come corpi celesti dal ciclo di vita brevissimo, le trame di Inglese si concludono puntualmente con un'implosione, lasciando come unica traccia superstita soltanto l'eco di una crisi cognitiva.

Per avere un'idea della struttura testuale allestita dall'autore si prenda ad esempio il secondo testo, "La bistecca" (Inglese 2018, 9): la prosa si apre con la definizione del soggetto, con una focalizzazione impersonale ("Restava il problema di come vedere la bistecca alla luce del giorno"; *ibidem*), per poi restringere gradualmente il campo procedendo dal generale all'inquadratura di una serie di dettagli ("si metteva a soppesare coltello e forchetta", "in quel frangente così rassicurante, popolato di bambini, suocere, giardinieri, vicini, cani da slitta"; *ibidem*). Appare subito evidente la tecnica del montaggio cinematografico ri-mediata in forma verbale attraverso l'organizzazione sintattica, così come la connessione fra la percezione visiva legata al medium cinematografico e il tema del desiderio: l'immagine della bistecca chiama a sé l'"attesa" e la difficoltà di definizione propria dell'oggetto desiderato, produce un offuscamento della vista ("la bistecca mostrava un profilo ambiguo, oscurato, nebbioso"; *ibidem*) e nel suo essere-presente richiama un'assenza, il proprio simulacro in negativo ("Come se un'ombra perpetua [...] avesse guastato irrimediabilmente qualcosa, come se insomma fosse notte sempre fonda e sempre intorno alla bistecca"; *ibidem*). D'altronde la definizione che Cristhian Metz aveva fornito di *regime scopico* in relazione al cinema riguardava proprio questo "voyeurismo allo stato puro" caratterizzato dall'"assenza del soggetto visto", costitutivamente inaccessibile<sup>10</sup> (Metz 1975, 44). Il fatto che *Ollivud* esprima una posizione criticamente consapevole nei confronti del medium cinematografico in sé e delle molteplici forme mediatizzate delle immagini in generale emerge con ulteriore evidenza dalle componenti dichiaratamente saggistiche dei testi, che alternandosi ai referti percettivi minimali interrompono la corrente fenomenica e impongono a chi legge una pausa nella quale la riflessione gnomica fa tutt'uno con un'inequivocabile tensione etica e

<sup>10</sup> "L'attore era presente quando non lo era lo spettatore e lo spettatore è presente quando l'attore non lo è più: appuntamento mancato del voyeurista e dell'esibizionista" (Metz 1975, 44, cfr. anche 3-55).



politica. In *Campo di concentramento* (Inglese 2018, 13) l'humor nero nel descrivere la realizzazione fiacca e stereotipata di un film sull'Olocausto transita verso una lucida registrazione della condizione degli individui nell'epoca attuale: "Andiamo dentro il concentramento, lo riempiamo d'immagini, perché l'amore ci sollevi. Come volando. E i film del campo di concentramento, in modo ognuno diverso, finivano con un volo: di coccinelle, gabbiani, merli o foglie di betulla risucchiate dal vento" (ivi, 14). Il desiderio compulsivo di sollecitazioni visive, anche quando notoriamente banali se non totalitarie, risponde a un'esigenza di compensazione, al bisogno di sublimare attraverso un orizzonte sempre rinnovabile di significati la mancanza di un fondamento ontologico per il genere umano.

Nella raccolta di Inglese la spinta saggistica risulta poi pressoché inscindibile da quella metapoetica, intesa nel duplice senso di metalinguistica e metafilmica. Trattandosi infatti di una raccolta che si colloca a cavallo fra due forme artistiche, quella letteraria e quella cinematografica, l'interrogazione del testo su se stesso si manifesta attraverso pratiche analoghe e concomitanti: da una parte, è tipica del genere letterario "ibrido" scelto dall'autore, quello della poesia-in-prosa o "prosa in prosa"<sup>11</sup>, la procedura che consiste nell'esibire le proprie strutture di significazione, mettendole sistematicamente in crisi; d'altra parte, le ekphrasis filmiche presentate mostrano tutte, in una certa misura, una riflessione sulla costruzione cinematografica in sé, avvalendosi proprio della verbalizzazione dell'immagine in movimento come pratica intermediale per mettere a nudo i paradossi sui quali si fonda l'illusione di una trama più o meno lineare. In *Stanchezza* (ivi, 28), descrivendo "un film paradossale, giocato sulla complessità degli ambienti, degli intrecci e delle psicologie", si svela all'improvviso "il grande sentimento di stanchezza collocato al centro di questa macchina", per cui "il fatto rallenta senza possibilità di sviluppo, di scioglimento finale", commento metanarrativo, questo, che potrebbe adattarsi a tutti i *mock movies* prodotti e proiettati in *Ollivud*. Nel testo successivo, *Ultima frase* (ivi, 30), ci troviamo in piena distopia tecnologica post-umana, durante un futuro nel quale l'intreccio fra "tecnologie dell'avvicinamento" e "tecnologie dell'accelerazione" ha prodotto il nuovo campione della scala evolutiva, un *cabron* originario della Repubblica Dominicana, Lopi, che è in grado di "leggere nel gene" e sottoporre chiunque all'"inglobamento bio-destinale", ovvero "ti riduco a fare ciò che rafforza la mia carriera genetica trionfante". E tuttavia, persino il "cattivo" iperdarwiniano in punto di morte si rivela legato a un immaginario patetico-sentimentale che rovescia ironicamente il film di genere in un improbabile mélo: la sua ultima frase è da soap opera o fotoromanzo, "Mi manca la sabbia della spiaggia di Puerto Plata". In *Camminata* (ivi, 32) ad essere oggetto di metariflessione ironica è pure il film d'avanguardia, per cui l'autore sembra prendersi gioco del decostruzionismo più estremo inscenando l'inevitabile fallimento di un film "aggressivo, in cui le immagini erano al servizio di una distruzione delle immagini, e le parole dovevano annichilire la storia, i dialoghi smontare i personaggi, e la rappresentazione filmica era interamente da decostruire a partire dai titoli d'inizio". Viene tematizzata l'impossibilità di stabilire un rapporto "reale" fra un'immagine e il suo referente, di cui non si può attestare l'esistenza "al di fuori del film", ma l'esasperazione delle iterazioni e l'utilizzo di una struttura frasale volutamente complicata lasciano trasparire un'intenzione di critica nei confronti di certa avanguardia elitaria e, al contrario, di riabilitazione di una forma d'arte consapevole, attenta a non prendersi mai troppo sul serio. L'apice di autoconsapevolezza e conseguente messa in crisi dell'operazione poetica stessa si raggiunge in quello che è probabilmente uno dei testi fondamentali della raccolta, *Zampe* (ivi, 41). Qui ad essere mostrato è "un film sulla fine del

<sup>11</sup> Per una trattazione più ampia dell'argomento si vedano Gleize 1983, Giovenale 2011.

film, sull'agonia della civiltà cinematografica, sul crollo nervoso di un'umanità retinica e iper-vedente" (*ibidem*); le scelte stilistiche risultano tutte ugualmente fallaci, Guy Debord fa la sua comparsa come "ultimo zimbello di una risata periferica" (*ibidem*) e, insieme a lui, lo spettro di Jean-Luc Godard. L'autore si mostra estremamente lucido nei riguardi di una cultura visuale che viene accolta sul piano espressivo ma nel contempo negata su quello etico-ideologico, assumendo il ruolo di *paradosso esperienziale* irriducibile della società contemporanea, con il quale chi scrive è costretto a misurarsi se intende comprendere il tempo in cui vive. Le immagini hanno sempre un doppio volto nel momento in cui si offrono agli spettatori sia come chiave d'accesso a una libertà percettiva senza eguali, che rifugge le codificazioni e il pensiero unico, sia come strumenti di potere che del pensiero unico diventano muti esecutori, omologandosi alla logica economica amorale del sistema neocapitalistico e alla *macchina desiderante* autoalimentantesi che di questa è frutto nonché dispositivo per la conservazione del dominio. Si aprirebbe quindi un orizzonte rivoluzionario soltanto con "la nascita di un cinema invisibile, un cinema mai visto e che non potrà mai essere visto, perché *vedere è tradire, manipolare se stessi, prostituirsi, vedere è un enorme errore epistemologico e ontologico*" (*ibidem*). Svuotato lo schermo delle immagini e abolita l'idea stessa di "spettatore", l'invisibilità assume la valenza di un dono offerto a chi vorrà addentrarvi per "stare seduto davanti al niente, a fissare cose invisibili e incomprensibili" (ivi, 42), per riprendere un contatto meno artefatto con se stessi e con il mondo della percezione riuscendo ad apprezzarne il caos, la gratuità, l'insignificanza, l'entropia delle "zampe" di tutti gli esseri viventi che sono "costantemente in fibrillazione, eroticamente cariche, tese, quasi tintinnanti" (*ibidem*). Nel "cinema invisibile" (*ibidem*) proposto da *Ollivud* si potrebbe rintracciare una ripresa dell'idea di *acinéma* teorizzata da Lyotard, idea secondo cui lo schermo cinematografico, divenendo luogo di investimento libidico da parte del soggetto spettatore, agisce in realtà in modo analogo alla superficie dello specchio indagata da Lacan (1974 [1949]) in quanto "funzione costitutiva del soggetto immaginario o oggetto *a*; l'agire a livello di corpo sociale non modifica per nulla la sua funzione", situando in tal modo "l'istanza dell'*io*, prima ancora della sua determinazione sociale, in una linea di finzione"<sup>12</sup>. Con ciò Lyotard intendeva affermare che il desiderio proiettato sulle immagini in movimento cinematografiche è sempre puramente individuale prima di essere mediato dai codici sociali e dalle strutture comunicative proprie di un sistema. Proprio la pratica di *de-rappresentazione* (l'"a-arte"; Lyotard 1979, 34) messa in opera da gran parte dell'arte contemporanea è volta a un recupero della dimensione più autentica del desiderio: siamo di fronte a "una dinamica che tende a *decostruire la rappresentazione svelandone i trucchi* e perciò ad evitare il soddisfacimento illusorio del desiderio mediante il fantasma" (ivi, 36), segnando in tal modo il "passaggio dalla ricerca del piacere a quella della *jouissance*" (ivi, 44; Carbone 2014, 127). Nell'*acinéma* la mobilità e l'immobilità estreme si intrecciano, per cui "il rappresentato cessa di essere l'oggetto libidinale, ed è lo schermo stesso che prende il suo posto nei suoi aspetti più formali" (ivi, 245). Lo schermo vuoto invaso dalle "zampe" diventa così simbolo del desiderio incensurato e illimitato, della vita in quanto vita priva di ordini o categorie, che non chiede ragioni ontologiche né storiche fuori da se stessa in quanto si giustifica da sé.

Guardando a esperienze poetiche di questo tipo nel loro complesso, è da considerarsi necessaria un'ultima precisazione che concerne l'utilizzo extra-testuale, ovvero esterno rispetto all'oggetto libro, delle pratiche visuali sopra citate. Sia nel caso di Orecchini che in quello di Inglese possiamo infatti notare ormai da anni il persistere di una prassi che integra il testo

<sup>12</sup> L'argomento è trattato in Lyotard 1973, 357-369.

verbale di partenza con la sua estroffessione di tipo installativo e/o performativo. Il primo ha allestito fra il 2017 e il 2018 l'installazione intermediale *Terrae Motus* (vincitrice del Premio Pagliarani 2018 per la sezione Innovazione) che in memoria della tragedia dell'Aquila pone al centro un sismografo manipolato dall'autore, a registrare la traccia muta dell'irreparabile. Il secondo è curatore del progetto *Descrizione del mondo*, un blog nel quale ciascun testo verbale nasce insieme all'immagine che lo accompagna sullo schermo dando vita a una costellazione di nuclei di senso verbo-visuali. Lo stesso Inglese negli ultimi anni si è spesso esibito in reading durante i quali interagiscono voce, musica, oggetti e immagini di vario tipo, com'è avvenuto di recente insieme al musicista Gianluca Codeghini in occasione del festival *Partes extra partes. Rassegna intermediale di scritture, musica e arti visive* tenutosi a Firenze presso la Galleria Frittelli Arte Contemporanea il 17 e il 18 maggio 2019. La rassegna, fondata sull'idea di un continuo interscambio fra pratiche artistiche, ha ospitato reading, performance musicali, fotografie e installazioni di vario tipo, presentando un'ampia varietà di opere intermediali altamente sperimentali che attraversano il campo delle tecnologie audiovisive del tutto calate nel contesto della contemporaneità, dalle elaborazioni grafico-sonore in digitale alla realtà aumentata. Fra gli autori coinvolti, molti afferiscono alla frastagliata area delle "scritture di ricerca" contemporanee: Simona Menicocci, Jacopo Ninni, Marco Giovenale, Niccolò Furri, Alessandra Greco, e non solo.

L'allestimento di *happening* di questo tipo, insieme alla relazione sempre più evidente fra pratica della poesia e specifici *ambienti di lettura*, può essere interpretata come un'ulteriore testimonianza del fatto che la poesia contemporanea stia progressivamente introiettando le logiche compositive e di fruizione indagate dalla cultura visuale, lasciando riemergere in modo esplicito i rapporti semantici che da sempre la legano all'"immagine" e al "suono". Fenomeni di questo tipo potrebbero pertanto indurci a ripensare la poesia come genere intrinsecamente intermediale, se non addirittura come *macro-medium* all'interno del quale, sin dalle prime testimonianze che ci sono pervenute, la parola risulta interconnessa a una *prassi* di tipo installativo e performativo. In questo senso, la presenza di elementi legati alla cultura visuale nella poesia contemporanea contribuirebbe a produrre a partire dal testo verbale una "atmosfera" espressiva diffusa, un ambiente sensoriale all'interno del quale sono coinvolte tutte le forme dell'esperienza, della conoscenza e della vita sociale e culturale (cfr. McLuhan, Fiore 2011 [1967]), e che proprio fondandosi su diverse forme di *partage du sensible* (Rancière 2000) è capace di restituirci una precisa idea di mondo, uno *sguardo* differente che entra in dialogo con il nostro.

#### Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2005), *Profanazioni*, Roma, Nottetempo.
- Althusser Ludwig (1977), "Ideologia e apparati ideologici di Stato", in Id., *Freud e Lacan*, Roma, Editori Riuniti, 102-120 (ed. orig. "Idéologie et appareils idéologiques d'État: notes pour une recherche", *La Pensée* 145, 3-14, 1970).
- Ballerini Luigi (1975), *La piramide capovolta. Scritture visuali e d'avanguardia*, Venezia, Marsilio.
- Barthes Roland (2002), *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi (ed. orig. *L'Empire des signes*, Genève-Paris, Skira, 1970).
- Boehm Gottfried (1994), *Was ist ein Bild?*, München, Wilhelm Fink. Trad. it. di M.G. Di Monte, Michele Di Monte, Stefano Marrone, Elisabetta Pastore (2009), *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte, Michele Di Monte, Roma, Meltemi.
- Böhme Gernot (2010), *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Marinotti (ed. orig. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1995).

- Bray Joe (2012), "Concrete Poetry and Prose", in Joe Bray, Alison Gibbons, Brian McHale (eds), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London-New York, Routledge, 298-309.
- Bruno Giuliana (2016), *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*, Cremona, Johan & Levi.
- Carnaroli Alessandra (2017), *Ex voto*, Salerno, Oèdipus.
- Carrara Giuseppe (2017), "Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo", *Comparatismi* 2, 26-55.
- Carbone Mauro (2014), "Schermo delle mie brame. Lyotard e un cinema che si chiama desiderio", *Materiali di estetica* 1, 119-130.
- Cohn Neil, ed. (2016), *The Visual Narrative Reader*, London, Bloomsbury (per altri studi dello stesso autore si consulti il sito web personale <<http://www.visuallanguagelab.com/>>, 11/2019).
- Cometa Michele (2016), *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Michele Cometa, Roberta Cogliatore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 69-116.
- Cortellona Andrea (2011), "Tennis neurale: tra letteratura e fotografia", in M.V. Marini Clarelli, M.A. Fusco (a cura di), *Arte in Italia dopo la fotografia. 1850-2000* (Catalogo della mostra, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012), Milano, Electa, 34-59.
- Culler Jonathan (2015), *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard UP.
- Debord Guy (1990), *La società dello spettacolo*, Milano, SugarCo (ed. orig. *La Société du spectacle*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1967).
- De Francesco Alessandro (2015), *Continuum. Scritti sulla poesia come pratica artistica*, Den Haag-Basel-Tirane, Utigeverij.
- Deleuze Gilles (1995), *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet (ed. orig. *Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981).
- Dorfles Gillo (1996), *Il divenire delle arti*, Milano, Bompiani.
- Freud Sigmund (1982), *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in Id., *Opere*, vol. IV, *Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, a cura di C.L. Mussatti, Torino, Bollati Boringhieri, 441-546 (ed. orig. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke, 1905).
- Garroni Emilio (2015), *Immagine linguaggio figura*, Roma-Bari, Laterza.
- Giovannetti Paolo (2017), *La poesia italiana degli anni Duemila*, Roma, Carocci.
- (2019), *Lettore*, Bologna, Sossella Editore.
- Giovannetti Paolo, Inglese Andrea, a cura di (2018), *Teoria & Poesia*, Milano, Biblion.
- Giovenale Marco (2011), "Quattro categorie più una: 'loose-writing'", *gamm*, 25 gennaio, <<https://gamm.org/2018/10/22/quattro-categorie-piu-una-loose-writing-marco-giovenale-2011/>> (11/2019).
- Gleize Jean-Marie (1983), *Poésie et figuration*, Paris, Seuil.
- Gomringer Eugen (1966), "Dal verso alla costellazione: scopo e forma di una nuova poesia", *Modulo* I, 1, 15-17 (ed. orig. "vom vers zur constellation. zweck und form einer neuen dichtung", *Neue Zürcher Zeitung*, 1 August 1954).
- Goodwin Charles (2003), *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi.
- Gumbrecht Hans (2004), *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford, Stanford UP.
- Hamburger Käte (1993 [1968]), *The Logic of Literature. Second Revised Edition*, Bloomington, Indiana UP.
- Higgings Dick (2001 [1965]), "Intermedia", *Leonardo* XXXIV, 1, 49-54.
- Inglese Andrea (2018), *Ollivud*, Padova, Prufrock Spa.
- Lacan Jacques (1974), *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, Comunicazione al XVI Congresso internazionale di psicoanalisi (Zurigo, 17 luglio 1949), in Id., *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, vol. I, Torino, Einaudi, 87-94.
- Lacoue-Labarthe Philippe (1986), *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois.
- Lyotard Jean-François (2008), *Discorso, Figura*, Milano, Mimesis (ed. orig. *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971).
- (1973), "L'acinéma", n. special, *Cinéma. Théorie, lectures*, sous la dir. de D. Noguez, *Revue d'Esthétique* 26, 2-4.

- McLuhan Marshall (1967), *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore (ed. orig. *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York-Toronto-London, McGraw-Hill Book Company, 1964).
- McLuhan Marshall, Fiore Quentin, a cura di (2011), *Il medium è il massaggio*, Mantova, Corraini (ed. orig. *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, New York, Bantan Books, 1967).
- Metz Christian (1975), "Le significant imaginaire", *Communications*, 23, 3-55.
- (1980), *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio (ed. orig. *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale d'editions, 1977).
- Mitchell W.J.T. (2008), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa. Trad. it. di A.L. Carbone, Federica Mazzara, Valeria Cammarata, Milano, Cortina (ed. orig. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994).
- (2018), *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Cremona, Johan & Levi.
- Moles Abram (1972), *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël.
- Montadon Alain, sous la dir. de (1990), *Iconotextes*, Paris, Ophrys.
- Morris Adelaide (2006), "New Media Poetics: As We May Think/How to Write", in Adelaide Morris, Thomas Swiss (eds), *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge, MIT Press, 1-47.
- Orecchini Fabio (2019), *Figura*, Salerno, Oèdipus.
- Pignotti Lamberto (1968), *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Lerici.
- (2005), *Scritture convergenti. Letteratura e mass media*, Pasian di Prato, Campanotto.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio, a cura di (2009), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina.
- (2016), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Pitozzi Andrea (2016), "Poesia da guardare: considerazioni sulla *Conceptual Writing*", *Poli-Femo* 11/12, 1-2, 77-92.
- Pozzi Giovanni (1981), *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.
- Rancière Jacques (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et Politique*, Paris, La Fabrique.
- Riegl Alois (1953), *Industria artistica tardoromana*, Firenze, Sansoni (ed. orig. *Die spätromische Kunst-Industrie. Nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien, K.K. Hof- und Staatsdruckerei, 1901).
- Sanguineti Edoardo (1978 [1965]), *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli.
- Sartre Jean-Paul (1943), *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard.
- Schaefer Heine (2015), "Poetry in Transmedial Perspective: Rethinking Intermedial Literary Studies in the Digital Age", *Acta Universitatis Sapientiae/Film and Media Studies* 10, 169-182.
- Schaeffer Jean-Marie (2010), "Esthétique et styles cognitifs: le cas de la poésie", *Critique* 752-753, 2-3, 59-70.
- Simanowski Roberto (2011), *Digital Art and Meaning. Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art and Interactive Installations*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Simone Raffaele, ed. (1995), *Iconicity in Language*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- Spatola Adriano (1978), *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia.
- Vernant Jean-Pierre (1987), *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, il Mulino (ed. orig. *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne. Artémis, Gorgô*, Paris, Hachette, 1975).
- Wagner Peter (1995), *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books.
- (1996), *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin-New York, Walter de Gruyter.

