



Citation: F. Fastelli (2020) Letterature comparate e cultura visuale. Orizzonti indisciplinati. *Lea* 9: pp. 131-137. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12423>.

Copyright: © 2020 F. Fastelli. 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 – No 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.

Letterature comparate e cultura visuale. Orizzonti indisciplinati

Federico Fastelli

Università degli Studi di Firenze (<federico.fastelli@unifi.it>)

Abstract

This essay briefly presents the main issues raised in the “Literature and Visual Culture” section of *Lea* journal (2019 and 2020). In particular, the main reflections on *ékphrasis*, iconotexts, iconisms and scopic regimes are discussed again, and a paradigmatic sampling of theories (from W.J.T. Mitchell to G. Boehm, from Cometa to Purgar) is reconsidered in the light of the essays collected.

Keywords: *ékphrasis*, iconotexts, image-text, theory, Visual Culture Studies

Nel saggio con cui inauguro la sezione di *Lea* dedicata a letteratura e cultura visuale (2018) facevo mio un doppio proponimento: da una parte sostenere parallelamente e in maniera comparata studio letterario e *Visual Literacy*; dall'altra evitare in maniera accurata di rimettere inavvertitamente il verbale al centro del discorso critico. Perciò indicavo come luoghi fertili di possibili approfondimenti, nel campo già molto vasto degli studi di cultura visuale, l'approfondimento degli iconotesti, dei fototesti e degli iconismi, del fumetto e del *graphic novel*, da affiancare ad una riconsiderazione generale della pratica *ékphrastica*, declinata come indicato teoreticamente e con una serie di *case studies* particolarmente paradigmatici dall'ormai indispensabile lavoro di Michele Cometa (2004, 2012), e rispetto alla quale ancora una buona parte della letteratura moderna e contemporanea attende di essere sondata.

Implicitamente si indicava una distinzione tra l'enorme e poco arato campo delle opere ibride e la prospettiva di una vera e propria iconologia letteraria, con il compito di dilatare per estensione, ma anche per approfondimento verticale, attraverso approcci di *close reading*, lo studio dei regimi scopici rappresentati dal testo letterario. Su quest'ultimo punto, però, restava, lì per lì, una qualche perplessità non solo di metodo, ma soprattutto di campo: oltrepassata la navigazione resa sicura da Cometa nelle acque dell'*ékphrasis*, quale orizzonte poteva avere

lo studio delle “immagini invisibili” suscitate dal discorso letterario? In fondo, pensavo, le mie indicazioni iniziali potevano apparire strabiche, specie se misurate con gli sforzi sistematici di studi integralmente dedicati ai meccanismi di riproduzione mediologica delle immagini, allo studio storico degli sguardi e dei dispositivi della visione, senza altre resistenze disciplinari, e nell'accettazione dunque di un ambito concentrato su come funzionano e a cosa servono le immagini propriamente dette. Perché mai, ci si sarebbe potuti chiedere, continuare a tenere insieme un campo di pratiche prettamente testuali con un discorso che sempre più, negli anni, Mitchell stesso ci ha insegnato a pensare come una “pragmatica delle immagini” (Cometa 2020, 9)? Perché rischiare di ricadere nella più (per il nostro discorso) retriva testolatria, per così dire, proponendo implicitamente una via letteraria alla cultura visuale? Inoltre, perché insistere su un aspetto di certo molto presente alle origini degli studi di cultura visuale, in *Iconology* (1986) soprattutto, o nelle teorizzazioni di Boehm sulla natura figurale del linguaggio verbale (1994), ma che di fatto sembrava in qualche modo superato dalla produzione teorica successiva?

Era un dubbio latente, anche per me, tanto che nell'intervista al padre del *Pictorial turn*, realizzata per il numero 2019 della rivista (cfr. Fastelli, Mitchell 2019), alcune delle mie prime domande attendevano risposte che più o meno inconsciamente pensavo rassicuranti: la sua provenienza da studi letterari, l'influenza sulla sua formazione di alcuni dei padri del pensiero critico e teorico novecentesco, l'inscindibilità del nesso immagine-testo nella nozione di *imagetext* e nell'idea che ogni medium è misto erano indicazioni a supporto del taglio della sezione della rivista. Inaspettatamente, invece, Mitchell mi invitava a prendere atto (o così comunque l'ho inteso) che eravamo decisamente ben oltre ogni possibile dubbio di logocentrismo: dedicarsi allo studio della logica delle immagini, dei processi storici e culturali del vedere, della storia sociale, culturale e mediologica dei regimi scopici significava anche, di per sé, occuparsi di letteratura, oppure occuparsi di *sounds studies*, non meno che occuparsi di estetica del cinema o di storia dell'arte o di media comparati. Non soltanto spiegava in maniera assai convincente che le arti sorelle erano sempre state un trio, in realtà, ma anche che la letteratura poteva considerarsi da sempre la sorella mediana e mediatrice tra le arti visive e quelle sonore. Il compito della letteratura, così come delle altre arti verbali o visive, era, ancora nelle sue parole, “rendere visibile la verità, esporre le menzogne, rivelare le contraddizioni e fornire nuovi paradigmi all'immaginazione” (ivi, 7). In maniera sintomatologica rispetto all'attuale impalcatura sociale, l'esercizio critico sulle arti, in connessione con esigenze non soltanto estetiche o non esclusivamente tali, doveva perciò “visualizzare” la sutura ideologica che fonde in un apparente unicum testualità e immagine (e suono), o per dirla in altro modo si trattava, in linea con l'ormai antica finalità antimetafisica decostruzionista, di far emergere il Reale a partire dall'ordinato livello della Realtà. E in secondo luogo ciò voleva anche indicare che quella sutura sarebbe potuta essere diversa, avrebbe potuto definire i segni e i sensi in maniera differente da come noi oggi li utilizziamo, li vediamo, li ascoltiamo, li pensiamo, li immaginiamo, li scriviamo e dunque diverso avrebbe potuto essere anche il significato che gli attribuiamo.

Mi stavo quindi preoccupando di un falso problema? Forse, con qualche scoria di idealismo, il mio discorso considerava la letteratura in una sua forma cristallizzata da un certo modo di studiarla e anche di pensarla? Del resto separare disciplinarmente il campo letterario dalle altre sfere della conoscenza non aveva mai significato non indagarne poi i rapporti con le altre arti, con altre espressioni umane o con altri codici, o non studiarne le “condizioni concrete in cui [...] circola e produce senso” (ivi, 5). Si trattava in fin dei conti di continuare a fare esattamente quello che si era sempre fatto, in linea anche con gli orizzonti della più indisciplinata delle discipline letterarie, la comparatistica, ma muovendo giusto un passo più in là – non voglio dire in avanti – rispetto allo studio comparato delle semiotiche del testo e delle immagini, degli

approcci sociologici e dei *Cultural Studies*. Del resto, nel suo *Archeologie del dispositivo*, ancora Cometa indicava opportunamente che alla letteratura era affidato “il compito di mettere in scena proprio i conflitti tra i regimi scopici” (2016, 16) sia, diciamo così, auto-tematizzando immagini, sguardi e dispositivi, sia incorporandoli nella propria struttura. Eppure, restava qualcosa di irrisolto rispetto alla liceità e anche all’eventuale armamentario metodologico di una compiuta iconologia letteraria, almeno laddove essa sfuggisse allo specifico territorio dell’*ékphrasis*, a quello teoreticamente sempre vago dell’indagine tematica o tematologica e alla ricostruzione di aspetti di ordine extra-artistico e biografico.

Nel corso dei due anni in cui Beatrice Töttösy ed io abbiamo messo a sistema i diversi contributi giunti in redazione, due monografie hanno contribuito in maniera determinante a risolvere il mio rovello. Con *Iconologia e cultura visuale* (2019) Krešimir Purgar ha chiarito il doppio movimento compiuto da Mitchell rispetto all’idea stessa di iconologia. Secondo Purgar, se per un verso Mitchell cerca di liberare la tradizione iconologica dal peso delle “descrizioni immanenti al linguaggio” (2020, 150), dall’altro esprime l’esigenza di riportare per reciproco lo stesso ordine di problemi in letteratura, ovvero discutere “la modularità delle immagini nel periodo della svolta verso il visuale” (*ibidem*). Riconsiderare sia l’origine linguistica della svolta visuale, sia il *pictorial turn* come un processo piuttosto che come una semplice frattura epistemologica, risemantizza di per sé la dialettica tra letteratura e cultura visuale: l’inesauribile intreccio che rinsalda e fa scontrare tra loro testo e immagine “è inserito in modo irreversibile nel nostro modo di conoscere il mondo” (ivi, 162). La reciprocità che ne deriva funziona secondo condizioni di esistenza astratte (nel senso che sono sussunte dal soggetto e non date immediatamente come proprietà delle cose e degli enti) e, per così dire, inter-suppletive: mentre l’aspetto visivo non può distinguere un oggetto da un altro senza il contributo semantico del discorso verbale, la parola non può legarsi semanticamente ad un oggetto senza assumere un significante visivo. È quindi, concretamente, così come il linguaggio verbale non è mai mero strumento di un discorso sull’immagine, l’immagine non può essere un semplice contenuto di un discorso verbale.

Nella parte conclusiva del suo studio, Purgar testava l’applicabilità di una possibile iconologia letteraria mitchelliana su due romanzi contemporanei come *Io non ho paura* di Niccolò Ammanniti (2001) e *City* di Alessandro Baricco (1999), con risultati convincenti, seppure limitati da un eccessivo restringimento di prospettiva, a mio avviso, almeno, sia per il confronto sul piano della focalizzazione con la sola tecnica cinematografica, sia per la sproporzionata importanza assegnata alla tipologia “visualizzata” di testo letterario. In realtà è molto probabile che le stesse categorie con cui un lettore che vive l’attuale *pictorial turn* interpreta due testi contemporanei possano essere proiettate su testi di altre epoche, ovvero su testi che non autotematizzano esplicitamente una focalizzazione influenzata dall’esperienza cinematografica. Comunque sia, tornare dallo studio di Purgar all’opera di Mitchell, e in particolare a *Image science* (2015), è stato illuminante: era finalmente molto chiaro che in gioco si ponevano anche per noi, per il nostro lavoro su *Lea*, tre e non due dimensioni del fenomeno, come avevo precedentemente creduto. La prima dimensione è quella che Mitchell chiama “manifestazione ‘letterale’ dell’*image-text*” (2015, 39): iconotesti, fototesti, iconismi, fumetti, narrazioni grafiche, ecc. La seconda riguarda le “versioni figurative” dell’ “immagine-testo” (*ibidem*), ovvero sia le differenze formali tra narrazione e descrizione, la rappresentazione narrativa o lirica dello sguardo e dei regimi del vedere, oppure quello che chiama l’ “annidamento di immagini all’interno del discorso” (*ibidem*) verbale, come avviene per le metafore, i simboli, la descrizione degli oggetti concreti, l’*ékphrasis*, etc. Ma queste due dimensioni lasciano entrambe emergere un terzo elemento, che, in un certo senso, guida l’operazione stessa del confronto tra immagine e testo, un *tertium* che, come fanno

bene i comparatisti, sovrintende sempre l'atto del comparare e ne diventa non solo l'orizzonte direttivo, ma anche il vero, sebbene talvolta occulto, oggetto di studio. Questo terzo elemento tra parola e immagine è lo spazio vuoto che segna il "divario traumatico" tra i sensi e i segni di cui si costituisce la nostra percezione della realtà. C'è qualcosa, infatti, di non rappresentabile né visivamente né verbalmente – Mitchell lo indica con una X – che si colloca nel punto di sutura dell'*imagetext*, e che in realtà cela un doppio ordine di differenze. Per un verso una differenza radicata nei sensi, quella cioè tra il vedere e l'udire. Per l'altro radicata nei segni, e dunque nei significati, ovvero tra l'arbitrarietà del segno, la convenzionalità del simbolo e la somiglianza o la similitudine con cui funziona invece l'immagine.

Era assai più trasparente adesso il riferimento che Mitchell faceva ancora nella nostra intervista alla centralità della nozione di *imagetext* non soltanto nelle arti visive e verbali, ma più in generale "per i regimi di conoscenza e per le forme collettive di coscienza" (Fastelli, Mitchell 2019, 5). È infatti proprio in quella nozione che si incontrano la semiotica e l'estetica (Mitchell 2015, 47), cioè la teoria dei segni e la teoria dei sensi, una sorta di punto cieco, traumatico per l'appunto, perché in esso convergono e convivono logico e analogico, significato e senso. Potremmo dire che le discipline storicamente preposte allo studio della storia delle immagini e della storia dei testi hanno sempre potuto definire i propri oggetti di studio per negazione e nel tentativo di riempirlo, celarlo o coprirlo. La proposta di un'iconologia letteraria è allora soprattutto quella di non negare la cecità di quel punto ma assumerla come condizione necessaria del nostro discorso: installarsi su quel punto, storicizzarlo, analizzarlo, renderlo esplicito.

La seconda monografia che ha contribuito a chiarire la pertinenza e la rilevanza di una via letteraria all'immagine è *Cultura visuale* di Michele Cometa, uscito da poco per l'editore Cortina (2020). La seconda parte del volume mostra la ricchezza e l'importanza decisiva di una storia culturale delle iconoteche, degli sguardi, dei dispositivi e delle immagini per una generale riconsiderazione del pensiero occidentale. Attraverso i casi di tre delle maggiori figure di intellettuali della modernità – Aby Warburg, Walter Benjamin e Sigmund Freud – Cometa propone una lettura compiutamente dialettica, di fatto davvero benjaminiana, di quella che definisce come una archeologia e una paleontografia della cultura visuale. Le potenzialità inesprese o solo parzialmente espresse dal passato sono fatte reagire nel presente come pionieristici tentativi di una teoria dell'immagine (Warburg) degli sguardi (Freud) e dei dispositivi (Benjamin), ma contemporaneamente il presente proietta le categorie messe a punto dagli attuali studi di cultura visuale contemporanei sul passato, liberando in questo caso l'opera di Warburg, di Freud e di Benjamin dalle restrizioni prospettiche novecentesche con cui le abbiamo sin qui registrate, e infine aumentandone la portata in una sintesi che contiene allo stesso tempo presente e passato. Colpisce, anche in questo caso, che storicizzare lo "*struggle for territory*" tra immagine e testo significa di per sé rileggere l'opera di maestri che provengono dalla teoria della letteratura o da "discipline che si fondano sulla testualità" (Cometa 2020, IX). Ciò significa peraltro mettere in evidenza il carattere anch'esso storico dell'iconofobia occidentale anche nel metodo, a superamento delle storicizzazioni proposte nel corso della modernità e della postmodernità.

In ogni caso, per il nostro discorso, appare ancora più decisiva la prima parte di *Cultura visuale*, ed in particolare il primo, densissimo capitolo, dall'indicativo titolo "Vicende di un'indisciplina", che – spero non troppo imprudentemente – riprendo e cito nel titolo di questa breve premessa. Cometa ricostruisce con la consueta ampiezza e completezza l'evoluzione degli studi di cultura visuale, dalle origini "plurali" del *Pictorial turn* e dell'*Iconic turn* ai contributi più recenti, mettendo l'accento su alcuni aspetti davvero essenziali. Il primo è il fatto che quel punto cieco cui mi riferivo poco sopra è occupato nella nostra contemporaneità dalla figura del clone. In effetti, come spiega anche Mitchell, quello spazio indicibile e inimmaginabile

della sutura dell'*imagetext* è in ogni epoca abitato da “figure dell'eccesso” capaci di risvegliare “il nostro panico iconico” (ivi, 20). Se il terrorista è stato negli ultimi vent'anni l'altra faccia del clone, pure la figura incontrollabile del virus del Covid-19 innesca una paura del contagio profondamente legata a meccanismi di replicazione assai prossimi all'idea di clonazione e di riproduzione, ad ennesima conferma della “profonda imbricatura metaforica e operativa che vi è tra la diffusione delle immagini e le metamorfosi biologiche degli organismi” (ivi, 28). Basti pensare all'onnipresente rappresentazione figurativa del virus, la cui sovrabbondante diffusione mediatica funziona paradossalmente come un ansiolitico sociale, per la sua capacità di assegnare un aspetto ad un nemico invisibile, inascoltabile e fino al marzo scorso impensabile. Una *picture* che cerca insomma di contenere ed edulcorare una *image* sfuggente e pericolosa, declinazione ancora una volta di un'utopia del controllo che si sostanzia inevitabilmente del suo doppio dialettico, cioè l'ansia dell'imprevedibilità o, in altre parole, dell'incompletezza conoscitiva degli strumenti di misurazione della ragione. Mi colpisce, proprio relativamente all'attuale emergenza sanitaria, che il mio dialogo con Mitchell si fosse concluso con queste sue parole:

La metafora assoluta dell'“uomo come animale razionale” deve essere mitigata dalla propria tendenza eguale e contraria: l'uomo come animale irrazionale e folle. In quanto specie, al momento, la razza umana risponde perfettamente a una diagnosi di follia nel senso più minimale e legale del termine, vale a dire che “siamo un pericolo per noi stessi e per gli altri”. Che aspetto avrebbe un'immagine del mondo di questo tipo? Penso che ciò unirebbe la vecchia metafora platonica della democrazia come una “nave di folli”, con le riflessioni di Foucault sulla “nave dei folli” della prima età moderna, quale luogo di esclusione, nonché con il modello contemporaneo dell'habitat planetario come “astronave Terra”, in cui siamo tutti inclusi. Che aspetto potrebbe avere questa nuova *metapicture*? Forse, il mondo finirà per somigliare a una nave ospedale – ma più specificamente, un ospedale psichiatrico, in cui i pazienti dovranno curarsi e imparare a vivere insieme. (Fastelli, Mitchell 2019, 11)

La *metapicture* immaginata allora è incredibilmente divenuta (quasi) realtà, giusto qualche mese più tardi, in maniera (per me) assolutamente inaspettata. Peraltro, questa nave ospedale, al momento certo impegnata in cure pneumologiche e comunque fisiche, dovrà necessariamente riconvertirsi ed essere capace di cure psichiatriche se e quando l'esercizio della scienza medica riuscirà a contenere la pandemia.

Il secondo punto del lavoro di Cometa su cui è importante soffermarci per il nostro discorso riguarda il tempo: Cometa insiste più volte in poche pagine sul fatto che queste figure dell'eccesso, ed il clone in particolare, non hanno età o le hanno tutte (ivi, 23) (e si pensi anche in questo caso alle discussioni sull'origine naturale o artificiale del virus, o alle ipotesi di “virus dormiente”, nelle quali il lessico richiama evidentemente di nuovo quello della clonazione e anche quello terroristico). Il nodo cruciale della questione è che la sutura dell'*imagetext* lascia intravedere la struttura della logica temporale che regola le nostre filosofie della storia e ordina la costruzione della nostra memoria. In quel punto, e dunque nella figura che lo occupa in un certo momento della storia, in un particolare e specifico *pictorial turn*, saltano i parametri razionali del tempo (così come quelli dello spazio, per la verità) e la Realtà riemerge come costruzione artificiale e ordinata del Reale. In questo senso la cultura visuale ci insegna “a leggere, grazie all'immemorialità dell'immagine, la contemporaneità del non-contemporaneo” (ivi, 24).

Infine, come è ovvio, il lavoro di Cometa ci serve a dar corpo alle ragioni indisciplinate e indisciplinari di questa nostra raccolta di contributi, rafforzando le assunzioni mitchelliane che si leggono proprio nell'esergo di *Cultura visuale*. La problematicità e l'instabilità concettuale del nostro oggetto di studio esigono di per sé una risposta critica che può apparire “incoerente” o “turbolenta”. La necessità di occupare la zona di confine tra le discipline è, ad un tempo, il

vantaggio e il limite del nostro campo di intervento: non si tratta di interdisciplinarietà, nel senso di fusione di strumenti e competenze tra più discipline, né di transdisciplinarietà, nel senso soltanto di approcciarsi allo stesso oggetto di studio da differenti prospettive disciplinari. Piuttosto, con Mitchell, si tratta di muoversi ai margini delle discipline stesse, e di trasgredirne deliberatamente i confini. Come scrive Cometa:

non è un caso che la cultura visuale si sia rivelata un'indisciplina capace di gestire i momenti di crisi e che le sue metafore bandiera siano termini come *iconic turn* (Boehm 1994), *pictorial turn* (Mitchell 1994), o *visual turn* (Jay, 2002), laddove la 'svolta' è prima di tutto un momento di fibrillazione, di crisi e risemantizzazione delle nozioni che stanno alla base di quello che potremmo definire il comportamento figurativo dell'*Homo sapiens*, cioè la sua capacità di fare immagini, di comunicarle, di usarle socialmente. (Ivi, 11)

Nei saggi raccolti nei due numeri della nostra rivista non è difficile ritrovare le tre dimensioni del fenomeno che abbiamo tratto da Purgar e Mitchell, nonché la vorticosa varietà dei metodi e degli argomenti affrontati. I contributi di Roberta Coglitore, Valentina Fiume, Giovanna Lomonaco, Giuseppe Nori e Riccardo Raimondo nel numero del 2019 e quelli di Giuseppe Carrara, Clementina Greco e Lavinia Torti nel 2020 affrontano, da angolazioni anche radicalmente diverse, manifestazioni "letterali" dell'*imagetext*, dall'illustrazione o dagli omaggi artistici al *Canzoniere* di Petrarca, alla fototestualità in Michele Mari e Filippo Tuena, dalla produzione verbovisiva dei neoavanguardisti Giulia Niccolai e Adriano Spatola, alla produzione underground del controfumetto italiano degli anni Sessanta e Settanta, dalle iconoteche e l'iconotestualità in Giorgio Agamben, fino alle interrelazioni tra testo e immagine dell'edizione illustrata di *The Black Riders and Other Lines* di Stephen Crane. Sopra un diverso ordine di problemi operano Raffaella Bertazzoli, Marilina Ciaco, Giovanna Zaganelli e Toni Marino nel numero del 2019, a cui si aggiungono Cristina Giorcelli e di Andrea Mariani del numero 2020: con i loro lavori, anche qui con posizioni sia di metodo che di argomento assai divergenti, siamo nell'ambito di 'versioni figurative' dell'*imagetext*: dall'analisi del doppio talento di Dante Gabriel Rossetti, allo studio della rappresentazione di immagini, sguardi e dispositivi nella recentissima produzione poetica italiana, dall'analisi dello sguardo nella letteratura femminile, con specifico riferimento ad Anna Maria Ortese, fino ai processi *ekphrastici* promossi in poesia da William Carlos Williams sopra l'opera di Pieter Brueghel il Vecchio, e da Richard Wilbur in *A Baroque Wall-Fountain in the Villa Sciarra*. Infine, Giulia Abbadessa, Alessandro Nigro e Giuseppe Crivella – che interviene con due diversi saggi, uno nel 2019 e uno nel 2020 – completano la nostra indisciplinata rassegna con interventi che sopravanzano le due angolazioni di cui abbiamo detto, proponendosi come deliberate intersezioni disciplinari tra cinema e letteratura (nell'opera di Jean-Luc Godard), tra teatro e altre arti (nell'opera di Depero) e rispetto alla trattazione filosofica e critica dell'opera d'arte (in Sartre e Cesare Brandi).

Da tutti gli interventi, per cui ringrazio davvero ciascuno degli autori, e soprattutto dalla loro giustapposizione, si precisa la rilevanza fondamentale di quel punto di sutura tra sensi e segni che determina il nostro modo di intendere la realtà, e rispetto al quale la sovversione disciplinare è un'arma, una testa di ponte: solo de-disciplinando, per così dire, un punto di vista specifico, infatti, si centra un oggetto per propria natura indicibile e inimmaginabile. E facendolo, paradossalmente, si restituisce a ciascuna delle nostre discipline il potere di cogliere nel segno, e perciò di acquisire un rinnovato senso: nessun abbandono, soltanto una necessaria autocritica.

Riferimenti bibliografici

- Boehm Gottfried (1994), *Was ist ein Bild?*, München, Fink. Trad. di M.G. Di Monte, Michele Di Monte, Stefano Marrone, et al. (2009), *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte, Michele Di Monte, Roma, Meltemi.
- Cometa Michele (2004), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi.
- (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- (2016 [2013]), *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini.
- (2020), *Cultura visuale*, Milano, Cortina.
- Fastelli Federico, Mitchell W.J.T. (2019), “The ‘Argus Complex’. Interview with WJT Mitchell / Il ‘Complesso di Argo’. Intervista a WJT Mitchell”, *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, vol. 8, 301-311.
- Mitchell W.J.T. (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2015), *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press.
- Purgar Krešimir (2020 [2019]), *Iconologia e cultura visuale. W. J. T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*, trad. e revisione a cura di Luca Vargiu, Roma, Carocci.

