

# Letteratura e cultura visuale

## Stato dell'arte e qualche minima proposta

*Federico Fastelli*

Università degli Studi di Firenze (<[federico.fastelli@unifi.it](mailto:federico.fastelli@unifi.it)>)

### *Abstract*

This essay briefly summarizes the state of art on research about the relationship between Visual Culture and Literary Studies. It aims to exemplify the main critical consequences the methodological acquisitions of visual culture studies could bring on the literary discourse. In this sense, the main reflections on *ékphrasis*, iconotexts, iconisms and scopic regimes are discussed, and a paradigmatic sampling of theories (from W.J.T. Mitchell to G. Boehm) is proposed.

Keywords: *ékphrasis*, *iconotexts*, *image-text*, *scopic regimes*, *visual culture studies*

1. Come noto, lo studio dei rapporti tra letteratura e arti visive – declinazione specifica di quella macroarea che è la comparazione tra le arti – costituisce uno dei principali campi di interesse della comparatistica letteraria, a partire, almeno, dagli anni Cinquanta del Novecento (cfr. Fusillo 2014, 24). Del resto, la lunga storia delle interazioni tra le due semiotiche, ripercorsa sempre più spesso anche dalla manualistica di settore (cfr. p.e. Pantini 2002 e Abignente 2014) oltre che da studi specifici (si veda, tra i più generali, almeno Shattuck 1984; Benassi 1995; Fusillo, Polacco 2005; Fusillo 2012; Cometa 2004, 2005, 2012; Spignoli 2017), ha stimolato, praticamente da sempre, l'intelligenza di scrittori e critici, che sovente si sono interrogati sulla natura delle immagini e sul rapporto che esse istituiscono con il linguaggio verbale. Dalla proverbiale contiguità del mondo classico canonizzata da Orazio nell'*Ars poetica* alle distinzioni introdotte da Leonardo nel suo *Trattato della pittura*, dalla negazione del *ut pictura poesis* del *Laocoonte* di Lessing, al ricorso alla sinestesia in epoca tardo romantica, dall'idea moderna di arte totale, alla distruzione delle barriere disciplinari condotta dalle avanguardie, la dialettica e il confronto tra questi due codici espressivi, secondo tappe piuttosto canoniche a dire il vero, ha contraddistinto la storia dell'estetica occidentale e, con ogni evidenza, rappresenta ancora uno dei nodi cruciali della riflessione teorica contempora-

nea. Se, in generale, la comparazione tra le arti “ha esplorato massicciamente” come scrive Massimo Fusillo “tutte le intersezioni, contaminazioni e sinergie possibili fra la letteratura e le arti maggiori e minori [...], analizzando sia il piano dei procedimenti formali comuni o paralleli, sia il piano dei temi e dei miti” (Fusillo 2014, 24), in particolare i rapporti tra letteratura e arti visive sono stati indagati tanto nella prospettiva degli studi delle “omologie strutturali” e della comparazione delle poetiche, quanto tematologicamente, rispetto, quindi, alla rappresentazione letteraria della figura dell’artista. Queste modalità di indagine, straordinariamente proficue sin qui (cfr. almeno Crivelli 1979; Caramaschi 1985; Franceschetti 1988; Raimondi 1990 e 1995; Ciccuto 1990 e 2002; Ciccuto, Zingone 1998; Pellini 1999 e 2001; Patrizi 2000; Mengaldo 2005; Ioli 2011), si sono affiancate allo studio della “forma più tradizionale e più discussa di interazione tra arti figurative e arti della parola” (Cometa 2005, 19), ovvero la “questione dell’*ékphrasis*” (cfr. Cometa 2004 e 2014 e i ricchissimi rimandi bibliografici dello stesso), nonché a quello dei cosiddetti talenti multipli, ossia di quelle figure in grado di esprimersi sia come scrittori attraverso codici espressivi visivi (Cometa 2005).

2. Nel corso dell’ultimo quindicennio, alcune acquisizioni teoriche e metodologiche provenienti da quel campo di studi transdisciplinare noto in Italia come *Cultura visuale* ha provocato un decisivo allargamento di prospettive nello studio delle immagini, che coinvolge anche lo studioso di letteratura. In particolare l’attenzione nei confronti dei cosiddetti *regimi scopici*, della storicità dello *sguardo*, dell’*immagine come atto sociale*, e nello specifico la rinnovata attenzione per *supporti, media e dispositivi* della visione comporta una radicale rimeditazione sulle forme dell’*ékphrasis*, sugli iconotesti, sui fototesti, sui libri d’arte e sulle pubblicazioni esoeditoriali, nonché, più in generale, sui concetti di intermedialità e transmedialità. Ciò permette di inquadrare sotto una nuova lente critica non soltanto opere programmaticamente anti-canoniche, che mirano ad una fusione tra testo e immagine (sin qui, c’è da dire, studiate molto spesso con mezzi impropri o imprecisi: ho in mente, per mio personalissimo interesse, soprattutto le ibridazioni iconotestuali e gli iconismi proposti dalla poesia visiva o le esperienze di poesia concreta, e, in assoluto la lunga e marginalizzata tradizione del carne figurato) ma, più in generale, consente di rileggere l’intera storia letteraria, osservandola da una differente specola, come indica chiaramente Michele Cometa nel suo *Archeologie del dispositivo* (2016) attraverso il caso paradigmatico di E.T.A. Hoffmann. A parte Cometa, sono numerosi gli studiosi di storia e teoria letteraria che in tempi recenti hanno posto attenzione a tali sollecitazioni, dal gruppo Verba Picta, coordinato da Teresa Spignoli presso l’Università di Firenze (si veda il portale <[www.verbapicta.it](http://www.verbapicta.it)>), agli studi della rivista *Arabeschi*, dedicata specificamente a letteratura e visualità; dall’originale lavoro sullo sguardo proposto da Riccardo Donati (2014, 2017), alla ormai pluriennale esperienza di *Arte*

e letteratura di Marcello Ciccuto, sino alle ricerche di Giovanna Zaganelli e Toni Marino su arte letteratura e cinema (2015). D'altra parte, di cultura visuale si parla anche in Italia da quasi due decenni, ovverosia perlomeno a partire dalla traduzione della nota *Introduzione alla cultura visuale* (1999) di Nicholas Mirzoeff, curata da Anna Camaiti Hostert nel 2002 per l'editore Meltemi. È solo negli anni immediatamente successivi al 2002, tuttavia – e grazie soprattutto al lavoro di Cometa e della sua scuola (soprattutto Coglitore, Mariscalco, Cammarata) – che l'espressione ha conosciuto un irraggiamento capace di travalicare i rigidi limiti disciplinari – la storia dell'arte, la storia e la teoria del cinema, l'estetica – cui tradizionalmente si confina lo studio delle immagini. A tale impresa hanno concorso, se ben si guarda, le raccolte di interventi *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*<sup>1</sup> a cura di Roberta Coglitore (2008) e il più recente *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*<sup>2</sup> a cura di Cometa e Mariscalco (2014). A ciò si aggiungono i noti lavori sull'ekphrasis dello stesso Michele Cometa (2004, 2012), di cui avremo modo di parlare più avanti, e le edizioni in lingua italiana di testi cardine per tale campo di studi, come la raccolta di saggi *Pictorial turn* di W.J.T. Mitchell, curata dallo stesso per due punti nel 2008, e riedita, assieme a Valeria Cammarata, da Cortina nel 2017. Omettendo, per ora, le edizioni di studiosi già noti alla critica d'arte, ma preziosi anche nel quadro della radicale ridefinizione dello studio dell'immagine in atto negli studi di cultura visuale, come il già citato Georges Didi-Huberman (di cui si dovrà vedere almeno 1992, 2002, 2004), il dibattito ha beneficiato pure della traduzione di alcuni saggi di Gottfried Boehm (*La svolta iconica* a cura di Maria Giuseppina e Michele Di Monte, 2009), di *Antropologia delle immagini* di Hans Belting, a cura di Salvatore Incadorna, (2011) e ancora, più recentemente, di *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* di Horst Bredekamp, a cura di Federico Vercellone (2015). Determinante per lo stato dell'arte della cultura visuale in Italia appare, infine, il contributo di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, dei quali andranno segnalati almeno la curatela del volume collettaneo *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*<sup>3</sup> (2009), e soprattutto il fondamentale *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi* (2016), volume che chiarisce esaustivamente le coordinate metodologiche generali del campo di studi, e si propone come una sintesi teorica da cui certamente ripartire.

<sup>1</sup> Che raccoglie interventi di Hans Belting, Andreas Beyer, Michele Cometa, Philippe Hamon, W.J.T. Mitchell, Ulrich Stadler.

<sup>2</sup> Con saggi di Vittoria Borsò, Gabriella Catalano, Michele Cometa, Filippo Fimiani, Francesco Fiorentino, Liliane Louvel, Danilo Mariscalco, Alain Montandon, Helmut Pfotenhauer, Krešimir Purgar, Alessandra Violi, Paola Zaccaria.

<sup>3</sup> Con saggi di Gottfried Boehm, Hans Belting, W.J.T. Mitchell, Horst Bredekamp, James Elkins, Mieke Bal, Georges Didi-Huberman, Louis Marin, Bruno Latour, David Freedberg e Vittorio Gallese.

3. Seguendo le linee guida dettate dal volume di Pinotti e Somaini, è il caso di tracciare, assai brevemente, lo schema delle principali nozioni con cui abbiamo a che fare. Con l'espressione *Cultura visuale* si deve intendere propriamente un campo di studi transdisciplinare che origina, in primo luogo, dalla convergenza di ricerche e di interessi scientifici dei *Visual culture Studies* (soprattutto W.J.T. Mitchell) angloamericani, della *Bildwissenschaft* tedesca (da Boehm a Bredekamp) e degli studi sui rapporti tra immagini e visione del proteiforme contesto filosofico e critico francese (da Foucault a Didi-Huberman). Tre sfere del sapere piuttosto differenti, in verità, che pure condividono la stessa urgenza: reagire in maniera teoricamente e metodologicamente avvertita alle trasformazioni tecnologiche, ideologiche e comunicative che dagli anni Novanta hanno coinvolto la cosiddetta *iconosfera*, ovvero sia “la sfera costituita dall’insieme delle immagini che circolano in un determinato contesto culturale, dalle tecnologie con cui esse vengono prodotte, elaborate, trasmesse e archiviate e dagli usi sociali di cui queste stesse immagini sono oggetto” (Pinotti, Somaini 2016, 18). Il termine *cultura* fa quindi riferimento “in senso ampio e antropologico” all’“insieme vasto ed eterogeneo degli oggetti, delle tecniche, delle pratiche, delle identità, dei significati e delle ideologie che caratterizzano un contesto storico che si scelga di prendere come oggetto di studio” (ivi, 37-38), in continuità con quanto indicato a proprio tempo da Raymond Williams e Stuart Hall, e in generale dai *Cultural studies* (cfr. la voce *cultura* in Williams 1985, 87-93). Più complessa la specificazione del termine *visuale*: essenzialmente – come si capisce – esso si riferisce alle immagini, o, per essere più precisi, a qualsiasi tipo di immagine ricopra un qualche rilievo in senso culturale. Considerando tuttavia l’immagine come costitutiva di una determinata situazione culturale, il termine “visuale” dovrà comprendere “l’insieme delle *condizioni tecniche e mediali*” (ivi, 38) che consentono la visualizzazione e la trasmissione dell’immagine [...] così come “la varietà degli *usi sociali* di cui è oggetto” (*ibidem*). L’immagine è concepita, in altre parole, come un vero e proprio atto sociale: essa non soltanto fa parte della realtà, ma, pure, contribuisce a crearla, instaurando un regime dialettico tra azione e fruizione che trova piena rispondenza nella categoria di *agency* introdotta negli anni Novanta dall’antropologo Alfred Gell (1998)<sup>4</sup>. Al centro degli interessi della cultura visuale sta perciò il concetto di *visione*, e si tratta di concepire lo *sguardo* sempre come culturalmente, storicamente e ideologicamente situato. Vedere e agire sono implicati quindi in una inesaurevole dialettica, e il rapporto tra immagine e parola diventa, almeno per alcuni critici, terreno di “uno scontro in campo aperto” (Cometa 2005, 15),

<sup>4</sup> “The immediate ‘other’ in a social relationship does not have to be another ‘human being’. Social agency can be exercised relative to ‘things’ and social agency can be exercised by ‘things’” (cfr. Gell 1998, 17-18).

come indicato pionieristicamente da W.J.T. Mitchell, che parla appunto di “struggle for territory” (1986, 43). Dalle riflessioni di Caillois (1960) alla fenomenologia della visione di Merleau-Ponty (1964a, 1964b), dall’analisi delle implicazioni ad un tempo etiche e percettive del verbo francese *regarder* promossa da Georges Didi-Huberman (1992), alla nozione di spettatorialità avanzata da Jacques Rancière (2008), dalla eredità del lavoro foucaultiano su sguardo e potere (cfr. Foucault 1963, 1975), alle osservazioni su sguardo e desiderio formulate da Victor Stoichita (2015): tutto ciò che ha animato e che anima tuttora il dibattito estetico novecentesco sul rapporto tra immagini e parole può essere interpretato come l’estensione moderna di una battaglia culturale millenaria. Come ha scritto proprio Mitchell:

The history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs, each claiming for itself certain proprietary rights on a “nature” to which only it has access. At some moments this struggle seems to settle into a relationship of free exchange along open borders; at other times (as in Lessing’s *Laocoon*) the borders are closed and a separate peace is declared. (1986, 43)

4. Se la prospettiva interdisciplinare attuale appare per molti versi come “la riformulazione, in chiave contemporanea, di problematiche che erano state in parte già colte” (Pinotti, Somaini 2016, 67) sia dalla “storiografia artistica di fine Otto e inizio Novecento” (*ibidem*) (da Panofsky a Warburg), sia “dalle teorie della fotografia e del cinema degli anni venti e Trenta” (*ibidem*) (da Kracauer a Benjamin), pure essa compie un decisivo passo in avanti. Il traguardo cui hanno condotto gli studi iniziati negli anni Novanta riguarda infatti l’inedito spostamento di attenzione dall’oggetto-immagine in sé al cosiddetto “regime scopico”<sup>5</sup>, ovvero, alla pratica del vedere quale risulta dallo studio del “complesso interplay di soggetti e oggetti della visione” (Cometa 2016a, 17). Per comprendere a pieno la natura e il significato di questa svolta, ci si deve riferire, ancora una volta, ai lavori di Mitchell (1980, 1986, 1992 e soprattutto 1994, 11-34), il quale parla propriamente di un *Pictorial turn*, ovvero “la necessità di riconoscere il ruolo centrale delle immagini e della visione nella cultura contemporanea” (Pinotti, Somaini 2016, 31)<sup>6</sup>, e di

<sup>5</sup> La nozione di regime scopico – pure imparentata con le ricerche di Michel Foucault (1966, 1969, 1975; cfr. Crary 1990, 15-20) – nasce in ambito cinematografico. Il primo studioso a farne uso è il teorico e semiologo Christian Metz (1977), che la utilizza per descrivere il complesso rapporto tra sguardo e desiderio nella fruizione cinematografica. L’espressione è ripresa e rifunzionalizzata dal lavoro di Martin Jay (cfr. 1993 e 1994), il quale la utilizza come strumento per mostrare la storicità dello sguardo: il vedere, secondo Jay, è sempre storicamente e culturalmente condizionato. Ad una ridefinizione della storicità dei regimi del vedere, essenziale appare anche il contributo di Régis Debray (1992).

<sup>6</sup> “Whatever the pictorial turn is, then, it should be clear that it is not a return to naïve mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of

Boehm (1994), che da parte sua indica con *Iconic turn* un orizzonte di lavoro che prevede lo studio della “logica *non-linguistica e non-testuale* con cui le immagini producono senso e sapere” (ivi, 27), secondo un’impostazione critica che insiste sul carattere non predicativo dell’immagine, in accordo, dunque, con quanto già affermato da studiosi come Nelson Goodman (1968), e in opposizione al celebre “Linguistic turn” proposto da Rorty (1967). Si tratta allora di analizzare ad un tempo le immagini, “intese sia come prodotto di una prassi figurativa consapevole sia come espressione di processi inconsci e immateriali” (Cometa 2016a, 17), gli sguardi, ovvero ciò che si posa “sulle immagini e sui corpi che rendono possibile la presentificazione e la creazione delle immagini o che si offrono agli sguardi” (*ibidem*) e i dispositivi della visione, e cioè tutto quel che concorre nell’organizzare lo sguardo (e che può essere scomposto in supporti, media e dispositivi propriamente detti). Sulla scorta dalla distinzione di W.J.T. Mitchell tra *images* (“entità immateriali che possono attraversare il tempo e manifestarsi in un medium o in un altro senza perdere la loro identità”, Pinotti, Somaini 2016, 45) e *pictures* (“immagin[i] material[i], concret[e], per così dire incarnat[e], la cui presenza all’interno di uno specifico contesto culturale è determinata da tutta una serie di fattori materiali, tecnici e spaziali”, ivi, 137)<sup>7</sup>, possiamo indicare con *supporto* “quei materiali di varia natura che rendono possibile la visualizzazione di un’immagine concreta” (ivi, 137) come, per esempio,

[...] la parete irregolare di una grotta preistorica su cui sono state disposte pitture rupestri; il muro su cui è stato dipinto un affresco in una chiesa, la tavola di legno di una pala d’altare, la tela di un dipinto; le tessere di un mosaico, i fili di un

pictorial ‘presence’: it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions discourse, bodies, and figurality” (Mitchell 1994, 16).

<sup>7</sup>“Ordinary, not philosophical, language leads us to think of images as a family of immaterial symbolic forms, ranging from well defined geometrical shapes to shapeless masses and spaces, to recognizable figures and likenesses, to repeatable characters such as pictograms and alphabetic letters. Images are also, in common parlance, mental things, residing in the psychological media of dreams, memory, and fantasy; or they are linguistic expressions (“verbal images”) that name concrete objects that may or may not be metaphoric or allegorical. They are, finally (and most abstractly), “likenesses” or “analogies” that invite more or less systematic correlations of resemblance in a variety of media and sensory channels. [...] What, then, is a picture? Let us start again from the vernacular. You can hang a picture, but you cannot hang an image. The image seems to float without any visible means of support, a phantasmatic, virtual, or spectral appearance. It is what can be lifted off the picture, transferred to another medium, translated into a verbal ekphrasis, or protected by copyright law. The image is the “intellectual property” that escapes the materiality of the picture when it is copied. The picture is the image plus the support; it is the appearance of the immaterial image in a material medium. That is why we can speak of architectural, sculptural, cinematic, textual, and even mental images while understanding that the image in or on the thing is not all there is to it” (Mitchell 2005, 85).

arazzo; il marmo, la creta, il bronzo con cui è stata realizzata una scultura, scolpendo o fondendo il materiale ecc. (Ivi, 137-138)

In effetti “dalla natura dei supporti dipendono poi i modi in cui un’immagine può essere prodotta, riprodotta, visualizzata, manipolata, archiviata, trasmessa e condivisa, così come la sua durata, la sua capacità di permanere nel tempo” (ivi, 138). Con *medium* intendiamo “un insieme costituito non solo dai supporti materiali a cui si fa ricorso per visualizzare una determinata tipologia di immagini (pittoriche, fotografiche, cinematografiche, ecc.) ma anche delle tecniche che possono essere esercitate su tali supporti” (ivi, 154). Infine con *dispositivo* si deve indicare “tutto ciò che – all’interno o all’esterno dei margini dell’immagine – concorre a disporre nello spazio l’immagine stessa e a organizzare il suo rapporto con lo spettatore, configurandone in qualche modo lo sguardo” (ivi, 172). Lo sguardo è ora concepito in una funzione di mediazione tra la visione in senso “fisiologico e naturalistico” e “la produzione di immagini storicamente e culturalmente condizionata” (ivi, 108), mentre l’immagine è analizzabile non soltanto rispetto al proprio valore estetico o al proprio uso sociale – dall’ancestrale funzione memoriale e testimoniale, agli usi che essa ha in ambito tanatologico e nella sfera del sacro, dal valore documentario che essa assume, alla rappresentazione del corpo di cui è veicolo – ma anche rispetto alla propria “dimensione tecnico-materiale” (p. 194). Si possono distinguere, per esempio, i media “caldi” da quelli “freddi”, ovvero i media ad alta da quelli a bassa definizione, in una riproposizione di alcune distinzioni di ordine quantitativo già introdotte dal capitale lavoro di Marshall McLuhan (1964). Lo “studio contestuale delle immagini, dei mezzi che le producono [...] e delle forme della loro ricezione” (Cometa 2016a, 11) consente in primo luogo un’analisi complessa di ordine culturale che interconnette intelligentemente una serie di problematiche politiche contemporanee (violenza, sicurezza, terrorismo) alla natura del rapporto tra visibile e fattibile, reale e immaginario, vero e falso, e ai riflessi ideologici che tutto ciò implica.

Quale può essere il ruolo della letteratura rispetto a quanto detto? Quale utilità gnoseologica può avere l’accostamento tra studi di cultura visuale e studi letterari?

5. La prima cosa che viene in mente è ovviamente una riconsiderazione integrale delle diverse e assai poco studiate tradizioni di forme miste. Mi riferisco in primo luogo ai cosiddetti iconotesti: opere che, come indica Cometa, mettono in scena su di un unico supporto mediale l’irriducibilità della differenza tra due media (cfr. Cometa 2011, 2016b). Forme miste del genere possono prevedere singole immagini, come nel caso degli emblemi, o forme sequenziali come avviene in epoca contemporanea nel fumetto, nel *graphic novel* o nel fotoromanzo. In ogni caso, gli iconotesti incarnano lo spazio di uno scarto tra verbale e visuale, così da rappresentare già di per sé il dialogo irrisolvibile tra immagine e testo. Penso, come caso specifico di iconotesti, ad

alcuni celebri fototesti della modernità letteraria, da *Let Us Now Praise Famous Men* di James Agee e Walker Evans (1941), al *Kriegsfiabel* di Brecht (1955), dalla *Nadja* di Breton (1928) a *Un Paese* di Strand e Zavattini (1955), per arrivare alle opere di *Narrative Art* di Sophie Calle. Ovviamente, la specificità del fototesto rispetto all'iconotesto sta tutta nella componente fotografica, le cui caratteristiche peculiari (riproducibilità, referenzialità, indessicalità) richiedono allo studioso-interprete una concreta competenza oltre che delle retoriche del linguaggio verbale, anche di quelle specifiche di tale *medium*. D'altra parte, il rapporto tra letteratura e fotografia è questione assai urgente per gli studiosi di letterature comparate e teoria della letteratura, come dimostrano gli importanti studi di Ceserani (2011) e, più recentemente, di Silvia Albertazzi (2017)<sup>8</sup>. In ogni caso, la retorica del fototesto risulterà da una specificazione e dalla successiva reintegrazione delle retoriche dello *sguardo*, delle retoriche del *layout* e di quelle dei supporti e dei *parerga* (cfr. Cometa 2016b). Ma appartengono al campo delle forme miste anche gli iconismi della lunga e comunque piuttosto marginalizzata tradizione del carne figurato e delle *technopaegnia* (cfr. Domenichelli 2017), da Simia di Rodi a Baldassare Bonifacio, dagli *Juvenilia Loeti* al celebre *Coup de dés* mallarmeiano, dai *Calligrammes* di Apollinaire alle tavole parolibere futuriste, per arrivare alle sperimentazioni secondo-novecentesche della poesia concreta (si veda Spignoli 2018 e, della stessa autrice, il saggio pubblicato in questo stesso numero. Sempre nel presente numero si vedrà, se ci è concesso il rimando, anche quello sullo stesso argomento a firma di chi scrive), della poesia visiva e oltre, sino a fenomeni come la cosiddetta Nuova Scrittura, la net-art e le scritture ipertestuali sul web. Esperienze artistiche che insomma si presentano come utopica fusione tra i due codici del verbale e dell'iconico, o *imagetext* per dirlo con Mitchell (cfr. Mitchell 1994, 89). Gli iconismi, inoltre, potrebbero considerarsi come casi particolari di *showing seeing*, poiché espongono artisticamente e talvolta analizzano criticamente (come nel caso della poesia visiva) l'atto stesso del vedere nelle sue diverse declinazioni massmediali. In questo senso essi sono paragonabili, almeno in ordine di valore conoscitivo, a immagini che rappresentano immagini (*metapictures*) – e si pensi naturalmente al caso emblematico del *Ceci n'est pas une pipe* di Magritte – rappresentando in fondo una sorta di limite massimo nella rappresentazione della dialettica tra verbale e figurativo.

6. La seconda prospettiva è quella che riguarda gli studi sull'*ékphrasis*. La "ridefinizione teorica dei rapporti tra letteratura (testo/parola) e arti figurative

<sup>8</sup> Come afferma Silvia Albertazzi in apertura della sua recente monografia, già nel termine fotografia, cioè scrittura di luce, è presente l'idea di scrittura: "la fotografia si pone, dal suo nascere, come un nuovo modo di scrivere (di descrivere, di raccontare) la realtà, attraverso tecniche e metodi coscienti, scientifici" (2017, 7).

(immagini)” (Cometa 2012, 17) imposta dal *Pictorial Turn* implica ovviamente un rinnovamento metodologico anche in ambito di studi ékphrastici. A tal proposito, nei suoi importanti studi volti a una riconfigurazione teorica della questione, Michele Cometa riconnette le retoriche dell’ékphrasis di epoca classica (Filostrato, per esempio) con quelle di epoca contemporanea, ovvero con quelle nate dopo “la crisi della rappresentazione classica – come ha dimostrato Michel Foucault con la sua epocale descrizione di *Las Meninas*” (ivi, 15): “è indiscutibile” scrive infatti il critico

[...] che, se le finalità ultime della descrizione subiscono una mutazione genetica, non così le modalità retoriche che ne permettono l’attuazione, al punto che si può parlare di un’assoluta continuità tra Filostrato e Foucault, o tra gli esempi pedagogici dei *Progymnasmata* e le tecniche usate da Winkelmann. (Ivi, 18)

La proposta dello studioso consiste nel rilevare “le continuità tra esperienze efrastiche antiche e moderne allo scopo di individuare le costanti teoriche del discorso efrastico” (ivi, 34), concentrandosi in particolare sulla “forma-romanzo” (ivi, 35), e, in tal modo, riconsiderare l’ékphrasis nel contesto ampio di un’indagine sui regimi scopici e sulla loro storicità. Da questa prospettiva il testo letterario, grazie alla propria natura narrativa, è in grado di obiettivizzare le trasformazioni storiche delle pratiche del vedere, diventando prezioso strumento gnoseologico per lo studio delle modificazioni antropologiche e culturali legate al rapporto inscindibile tra immagine, sguardo e dispositivo. Qualsiasi dispositivo implica tanto per Cometa quanto per gli altri studiosi di cultura visuale una certa declinazione dello sguardo e, quindi, un certo modo di rappresentare quest’ultimo attraverso la scrittura. La “rappresentazione verbale di una rappresentazione visiva” (Fusillo 2012, 34) non è quindi soltanto un esercizio di retorica, e sempre meno viene considerata, come invece in passato (specie nella poesia alessandrina e nel romanzo ellenistico, cfr. Abignente 2016, 184), una sorta di pausa descrittiva all’interno di una narrazione: “anche quando l’ékphrasis si focalizza su un unico momento statico, sospendendo la temporalità, non esclude mai una tensione narrativa, spesso del tutto latente ma non per questo meno potente” (ivi, 33). Abbiamo a che fare dunque con uno strumento cruciale per comprendere il rapporto tra letteratura e altri media proprio in assenza di questi ultimi. Le coordinate storiche e le credenze storico-scientifiche del concetto mutevole di visione e delle sue variazioni vi si ritrovano già in qualche modo tematizzate. Inoltre, come già indicato da tempo da Philippe Hamon (1991), l’ékphrasis diviene spesso anche il pretesto per una riflessione metaletteraria e quindi costituisce già un primo confronto tra le tecniche verbali impiegate dal testo che descrive e quelle visive che vengono verbalmente rappresentate. Nel suo studio del 2012, Cometa individua tre modalità fondamentali della pratica ékphrastica, ovvero la denotazione, la dinamizzazione e l’integrazione. Con denotazione indica le

forme più semplici di *ékphrasis*, quelle cioè che si presentano al lettore ridotte alla pura denominazione di un'opera d'arte, ovvero all'allusione alla stessa. Con dinamizzazione, invece, lo studioso intende il processo per cui "il tempo si insinua nel l'esperienza del vedere anche attraverso meccanismi proiettivi in cui in gioco non è la temporalità della percezione ma la dinamizzazione delle immagini" (Cometa 2012, 90), dal momento che "l'*ékphrasis* racconta una vicenda che si rivolge alla nostra immaginazione ma è come se accadesse sotto i nostri occhi, come se si trattasse di immagini in movimento o come se il fruitore e il suo sguardo potessero penetrare nell'azione e muoversi in essa e con essa" (ivi, 91). I processi di dinamizzazione, in verità, si estendono secondo Cometa a tutte e tre le componenti dell'esperienza visiva. Si ha quindi una dinamizzazione delle immagini, così come del processo compositivo e dello sguardo, le quali, poi, a propria volta si articolano in ulteriori modalità. Infine con integrazione si deve intendere il processo con cui il lettore integra "le lacune della descrizione (e della visione stessa) con l'immaginazione e con i sensi – come già ci ha insegnato Winckelmann – o, molto più spesso, con le proprie preconoscenze artistiche e culturali" (ivi, 116). Le principali forme di integrazione rilevate dal critico sono quelle sinestetiche (il testo può essere attraversato da indicazioni di senso diverse da quelle visive), ermeneutiche (relative alla conoscenza storica, di storia dell'arte o di esperienze culturali di chi realizza la descrizione), associative (cioè date dalla libera associazione delle immagini "di cui può disporre una certa cultura o l'ipotetico lettore"; ivi, 131) e traspositive (in quei casi in cui "l'immagine diviene *setting*, esplicito o implicito [...] della narrazione"; ivi, 135). L'*ékphrasis* assume così sei principali funzioni: cornice (immagine come cornice della narrazione), genetica (immagine come presupposto del testo), intertestuale (immagine con finalità intertestuale), intermediale (immagine con finalità intermediale), metapoetica (rispecchiamento del romanzo nell'immagine), metanarrativa (prefigurazione o anticipazione del senso del romanzo nell'immagine). Infine, come indicato da John Hollander (1995), l'*ékphrasis* può essere *nozionale* (relativa ad opere d'arte inventate dall'*ékphrasis* stessa) o *mimetica* (relativa invece a opere d'arte esistenti). Secondo Cometa ciò comporta il seguente paradosso: l'*ékphrasis mimetica*, trasformando in parole un manufatto reale, lo decostruisce, lo smaterializza e quindi, in un certo senso, lo falsifica, laddove, al contrario, l'*ékphrasis nozionale* rende reale e perciò vivifica e verifica, attraverso i mezzi propri della letteratura e i supplementi immaginativi del lettore, un falso (Cometa 2012, 53).

7. Gli studi di cultura visuale, tuttavia, non sono definiti tanto dalla scelta dei propri oggetti di studio quanto dall'attenzione esplicitamente rivolta alle pratiche del vedere nel tempo. Lo studio dei regimi scopici in una narrazione letteraria può perseguirsi, in tal senso, anche al di là dello studio dell'*ékphrasis*. Nella narrazione finzionale si sedimentano infatti rappresentazioni più o meno

dirette di pratiche del vedere, di strumenti ottici, di dispositivi e media della visione. Tematicamente, ma anche da un punto di vista metaforico e retorico, le storie della letteratura contengono la storia della visione in assenza di immagini. Si pensi, in questo senso, alla rilevanza della nozione di “tecnema” introdotta da Philippe Hamon per definire alcune tecnologie architettoniche – dalle finestre alle vetrine, dallo specchio allo schermo – che diventano *topoi* della narrazione romanzesca (cfr. almeno Hamon 1989 e 2007 e per quanto riguarda lo schermo Carbone 2016), oppure ai numerosi studi su fenomeni come la trasparenza (Donati 2016) o l’ombra (Stoichita 1997; Milner 2005), che interconnettono la storia delle idee, la storia della tecnologia alla rappresentazione artistica e letteraria. La storicità della visione, benjaminianamente, unisce in sé percezione, medium e desiderio. La narrativa, mettendo in scena personaggi finzionali in mondi possibili, restituisce da sempre l’*interplay* tra questi tre aspetti. Come scrive ancora Cometa:

[...] alla letteratura è anzi affidato il compito di mettere in scena proprio i conflitti tra i regimi scopici – quale che sia la loro entità – e ciò avviene, come vedremo, sia segnalando forme di visualità, dispositivi della visione, sguardi differenti, sia incorporando nella propria struttura tali elementi, mostrando insomma ‘omologie strutturali’ – un termine di Lucien Goldmann che ci pare opportuno richiamare in questo contesto di studi socio-letterari – tra testo letterario e dispositivi della visione. (Cometa 2016a, 16)

8. Infine, se la logica tradizionale della comparazione tra espressioni artistiche differenti, come ha ben messo in luce Mitchell (1994, 83-107), descrive meglio lo statuto delle poetiche generali in cui le singole opere si inseriscono, che non il problema specifico del rapporto tra immagine e testo, reimpostare teoreticamente il discorso attraverso gli strumenti della Cultura visuale permette invece di riconsiderare da capo lo statuto stesso del medium letterario così come di quelli visivi. Andrea Pinotti ha scritto che:

L’ampliamento del campo di indagine caratteristico dei visual culture studies, che trasforma la storia delle arti visive in un capitolo (per quanto fondamentale) di una più generale storia delle immagini, fa sì che la dimensione purovisibilistica (presunto contrassegno tradizionale dell’immagine pittorica) receda a tutto vantaggio di uno statuto multimodale e multimediale dell’esperienza dell’iconico. (Pinotti 2017, 51)

Allo stesso modo, infatti, ciò vale per il medium letterario. Il superamento dell’idea della purezza mediale delle arti figurative trova il suo doppio nel superamento dell’idea che la letteratura sia un medium puramente verbale. Come aveva intuito in maniera formidabile Jacques Derrida (1967), il solo fatto di essere scritta, di avere un aspetto materiale e di essere composta di tracce essenzialmente visive, basta a fare della letteratura un medium misto: “pure texts incorporate visuality quite literally the moment they are written or

printed in visible form” (Mitchell 1994, 95). La celebre affermazione secondo cui ogni medium è misto pone insomma la scrittura in una condizione assai particolare:

The medium of writing deconstructs the possibility of a pure image or pure text, along with the opposition between the *literal* (letters) and the *figurative* (picture) on which it depends. Writing, in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal, the *imagetext* incarnate. (*Ibidem*)

Storicizzare lo “struggle for territory” di cui si è detto significa quindi rintracciare da un punto di vista storico il livello ideologico che, nella società occidentale, almeno da Platone in poi, contrappone maschile e femminile, anima e corpo e ovviamente linguaggio e immagine:

[...] there is no essential difference between poetry and painting, no difference, that is, that is given for all time by the inherent natures of the media, the objects they represent, or the laws of the human mind; there are always a number of differences in effect in a culture which allow it to sort out the distinctive qualities of its ensemble of signs and symbols. These differences, as I have suggested, are riddled with all the antithetical values the culture wants to embrace or repudiate: the *paragone* or debate of poetry and painting is never just a contest between two kinds of signs, but a struggle between body and soul, world and mind, nature and culture. (Mitchell 1986, 49)

Con *What do pictures want* (2005), Mitchell arriva a descrivere esplicitamente l'immagine come un soggetto subalterno, riprendendo la celebre interrogazione irrisolvibile “che cosa vogliono le donne?”, formulata da Freud, nonché quella posta da Fanon rispetto a “che cosa vuole l'uomo di colore”. Come l'uomo di fronte alla donna, come il bianco di fronte all'uomo di colore, il linguaggio di fronte all'immagine si muove tra i due fuochi della mania e della fobia. Assediato dall'apparente “predominio della dimensione visuale nella modernità” (Cometa 2016a, 22) è proprio l’“imperialismo della testualità” (*ibidem*) a determinare socialmente comportamenti polarizzati come la mediolatria e l'iconoclasmo (cfr. Fusillo 2012, 32). Iniziare a ripensare tutti i media come mixed-media consentirebbe, al contrario, il recupero di un rapporto privilegiato tra testualità e immagine, secondo la semplice indicazione che “language can stand in for depiction and depiction can stand in for language (Mitchell 1994, 160)”. Almeno da un punto di vista semantico, infatti, “communicative, expressive acts, narration, argument, description, exposition and other so-called speech acts are not medium-specific, are not proper to some medium or other” (*ibidem*).

9. In conclusione, alle molte questioni che abbiamo aperto e per ora superficialmente risolto con nulla di più che qualche vago cenno, proveremo a dar seguito con una sezione della rivista dedicata agli incroci, ai rapporti e, più in generale, alle prospettive aperte dall'incontro tra gli studi letterari e gli

studi di cultura visuale. Da una parte, siamo convinti che, come ha spiegato Cometa, “lo studio comparato di alfabetizzazione letteraria e alfabetizzazione visuale può contribuire a ribadire il ruolo della letteratura nella costituzione di paradigmi interpretativi della società in cui viviamo, non isolandola dal contesto più ampio e fecondo dello studio delle culture e della comunicazione” (Cometa 2016a, 11). Dall'altra siamo certi di poter evitare la facile insidia di rimettere semplicemente il verbale al centro del nostro discorso: alla luce della lezione di Mitchell è possibile, ed è nostro principale auspicio, ripensare la specificità di ciascun medium, le sue potenzialità comunicative, di senso e di significato, riconsiderandone la natura in verità sempre ibrida. Studiare la perenne dialettica tra visuale e verbale in letteratura significa perciò che, come non esistono media puramente visuali, così non esistono media puramente verbali.

#### *Riferimenti bibliografici*

- Abignente Elisabetta (2014), “La letteratura e le altre arti”, in Francesco de Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 167-193.
- Albertazzi Silvia (2017), *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci.
- Belting Hans, Salvatore Incadorna, a cura di (2011), *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci.
- Benassi Stefano (1995), *Gli antichi e le origini del moderno. Modelli estetici tra letteratura e arti figurative*, Bologna, Clueb.
- Boehm Gottfried (1994), *Was ist ein Bild?*, München, Fink. Trad. it. di M.G. Di Monte, M. Di Monte, S. Marrone, E. Pastore (2009), *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte, Michele Di Monte, Roma, Meltemi.
- Bredenkamp Horst (2015), *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, edizione italiana a cura di Federico Vercellone, traduzione di Simone Buttazzi, Milano, Raffaello Cortina (ed. orig. *Theorie des Bildakts*, Frankfurt, Surhkamp, 2010).
- Caillois Roger (1960), *Méduse et Cie*, Gallimard, Paris.
- Caramaschi Enzo (1985), *Arts visuels et littérature: de Stendhal à l'impressionnisme*, Fasano, Schena.
- Carbone Mauro (2016), *Filosofia-schermi: dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Cortina.
- Ceserani Remo (2011), *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Ciccuto Marcello (1990), *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci.
- (2002), *Figure d'artista*, Fiesole, Cadmo.
- Ciccuto Marcello, Zingone Alessandra, a cura di (1998), *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Viareggio, Mauro Baroni.
- Coglitore Roberta, a cura di (2008), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto* Palermo, :duepunti.
- Cometa Michele (2004), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi.

- (2005), “Letteratura e arti figurative: un catalogo”, *Contemporanea* 3, 15-29.
- (2011), “Fototesti. Per una tipologia dell’iconotesto in letteratura”, in Vincenza Del Marcio, Isabella Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Atti del XXXVIII Congresso AISS. Relazioni, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 63-101.
- (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- (2016a), *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini.
- (2016b), “Forme e retoriche del fototesto letterario”, in Michele Cometa e Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 69-115.
- Cometa Michele, Mariscalco Danilo, a cura di (2014), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet.
- Crary Jonathan (1990), *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge-London, MIT Press.
- Crivelli Renzo (1979), *Gli accordi paralleli. Letteratura ed arti visive del Novecento*, Bari, Adriatica.
- Didi-Huberman Georges (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit.
- (2002), *L’Image survivante*, Paris, Minuit.
- (2004), *Images malgré tout*, Paris, Minuit.
- Domenichelli Mario (2017), “Τεχνοπαίγνια: poesia e canone retrogrado. Poesia come arte del tempo e dello spazio, come sequenza e immagine grafica”, in Spignoli 2017, 3-39.
- Donati Riccardo (2014), *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere.
- (2016), *Critica della trasparenza. Letteratura e mito architettonico*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- (2017), *La musica muta delle immagini*, Lentini, Duetredue.
- Foucault Michel (1966), *Le mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- (1969), *L’archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- Franceschetti Antonio, a cura di (1988), *Letteratura italiana e arti figurative*, Firenze, Olschki.
- Fusillo Massimo (2012), *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino.
- Fusillo Massimo, Polacco Marina, a cura di (2005), *La letteratura e le altre arti*, numero monografico di *Contemporanea*, 3.
- Gell Alfred (1998), *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- Goodmann Nelson (1968), *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett.
- Hamon Philippe (1989), *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, Corti.
- (1991), *La description littéraire. De l’Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie*, Paris, Macula.
- (2007), *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, Corti.
- Hollander John (1995), *The Gazer’s Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, University of Chicago Press.

- Ioli Giovanna, a cura di (2011), *Le muse cangianti. Tra letteratura e arti figurative*, Novara, Interlinea.
- Jay Martin (1993), *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*, New York, Routledge.
- (1994), *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, The University of California Press.
- McLuhan Marshall (1964), *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill.
- Mengaldo P.V. (2005), *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Merleau-Ponty Maurice (1964a), *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard.
- (1964b), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- Metz Christian (1977), *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Général d'éditions.
- Milner Max (2005), *Lenvers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil.
- Mitchell W.J.T. (1980), "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory", *Critical Inquiry* VI, 3, 539-567.
- (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press.
- (1994), *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2005), *What Do Pictures Want*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2008), *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Palermo, :duepunti
- (2015), *Image Science. Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago, University of Chicago Press
- (2017), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Valeria Cammarata, Milano, Raffaello Cortina.
- Mirzoeff Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, London-New York, Routledge. Trad. it. di Andrea Carpi (2002), *Introduzione alla cultura visuale*, a cura di Anna Camaiti Hostert, Roma, Meltemi.
- Pantini Emilia (2002), "La letteratura e le altre arti", in Armando Gnisci (a cura di), *Letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori, 111-125.
- Patrizi Giorgio (2000), *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli.
- Pellini Pierluigi (1999), *Il capolavoro sconosciuto di Balzac. Generi, ideologie, dettagli*, Lecce, Manni.
- (2001), *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Edizioni dell'Arco.
- Pinotti Andrea (2017), "C'è proprio bisogno di dirlo? Parola e immagine dal purovisibilismo ai Visual Culture Studies", in Spignoli 2017, 41-51.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio (2016), *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio, a cura di (2009), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina.
- Raimondi Ezio (1990), *Le poetiche della modernità in Italia*, Milano, Garzanti.
- (1995), *Il cuore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino.

- Rancière, Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Editions.
- Rorty Richard, *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago, University of Chicago Press.
- Shattuck Roger (1984), *The Innocent Eye. On Modern Literature and the Arts*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- Stoichita Victor (1997), *Short History of the Shadow*, London, Reaktion Books.
- (2015), *L'effet Sherlock Holmes. Variations du regard de Manet à Hitchcock*, Paris, Hazan.
- Spignoli Teresa, a cura di (2017), *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS.
- (2018), “La poesia concreta e visiva tra Germania e Italia”, in Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, Firenze, Firenze University Press.