

**LETTERATURE COMPARATE**

a cura di Ernestina Pellegrini

***Cultura visuale in Italia***

A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi 2016 («Piccola Biblioteca Einaudi Ns»), pp. 320, € 28,00.

M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina 2012 («Saggi»), pp. 376, € 29,00.

M. COMETA, R. COGLITORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet 2016 («Quodlibet Studio. Scienze della cultura»), pp. 256, € 24,00; e-book € 15,60.

La recente pubblicazione del volume *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi* ad opera di Andrea Pinotti e Antonio Somaini autorizza anche in area italiana un bilancio storico su uno degli ambiti di maggior effervescenza scientifica dell'ultimo trentennio. 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* angloamericani, della *Bildwissenschaft* tedesca 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 assai 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, come scrivono Pinotti e Somaini, «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» (p. 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» (pp. 37-38), in continuità con quanto indicato a proprio tempo da Raymond Williams e Stuart Hall, e in generale dai *Cultural studies*. 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 «culturalmente rilevante» (p. 38). Considerando tuttavia l'immagine come «parte integrante di una determinata cultura» (p. 38) il termine 'visuale' finisce per comprendere «l'insieme delle *condizioni tecniche e mediali*» che consentono la visua-

lizzazione e la trasmissione dell'immagine [...] così come «la varietà degli *usi sociali* di cui è oggetto» (p. 38). Al centro degli interessi della cultura visuale sta perciò il concetto di 'visione', e si tratta di concepire lo 'sguardo' come culturalmente, storicamente e ideologicamente situato. Nel loro lavoro, quindi, Pinotti e Somaini passano in rassegna le principali voci che hanno animato e quelle che animano tuttora il dibattito estetico, con la piena consapevolezza della complessità del *background* scientifico e filosofico su cui la cultura visuale si staglia: dalle riflessioni di Callois alla fenomenologia della visione di Merleau-Ponty, dall'analisi delle implicazioni ad un tempo etiche e percettive del verbo francese *regarder* promossa da Georges Didi-Huberman, alla originale teorizzazione di W.J.T. Mitchell sul 'desiderio' delle immagini, dalla nozione di spettatorialità avanzata da Jacques Rancière alla eredità del lavoro foucaultiano su sguardo e potere. La prospettiva interdisciplinare attuale appare ai due studiosi come «la riformulazione, in chiave contemporanea, di problematiche che erano state in parte già colte» sia dalla «storiografia artistica di fine Otto e inizio Novecento» (da Panofsky a Warburg), sia «dalle teorie della fotografia e del cinema degli anni venti e Trenta» (da Kracauer a Benjamin) (p. 67). A rappresentare il vero traguardo degli studi degli anni Novanta è allora lo spostamento di attenzione dall'oggetto-immagine in sé al cosiddetto «regime scopico», ovvero, come dicevamo, alla pratica del vedere quale risulta dallo studio ad un tempo di immagini, sguardi e dispositivi. Per comprendere a pieno la natura e il significato di questa svolta, ci si deve riferire, ormai paradigmaticamente, ai lavori di W.J.T. Mitchell, che parla propriamente di un *Pictorial turn*, ovvero «la necessità di riconoscere il ruolo centrale delle immagini e della visione nella cultura contemporanea», e di G. Boehm, 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» (p. 27).

Dopo aver definito il campo di studi e averne indicato la genealogia culturale, Pinotti e Somaini dedicano a *Occhi, sguardi, spettatori* il terzo capitolo del volume, che approfondisce, come è chiaro sin dal titolo, la funzione ricoperta negli studi sulla cultura visuale dallo sguardo, e si tratta propriamente di una funzione di mediazione tra la visione in senso «fisiologico e naturalistico» e «la produzione di immagini storicamente e culturalmente condizionata» (p. 108). Una specifica attenzione è rivolta ai supporti, ai media e ai dispositivi della visione, 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», p. 45) e *pictures* («immagini materiali, concrete, per così dire incarnate, la cui presenza all'interno di uno specifico contesto culturale è determinata da tutta una serie di fattori materiali, tecnici e spaziali», p. 137). Con supporto si indicano «quei

materiali di varia natura che rendono possibile la visualizzazione di un'immagine concreta» (p. 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 arazzo; il marmo, la creta, il bronzo con cui è stata realizzata una scultura, scolpendo o fondendo il materiale» (pp. 137-138) ecc. 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» (p. 138). Con medium si intende «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» (p. 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» (p. 172). Pinotti e Somaini affrontano inoltre la distinzione, segnalata per la prima volta da Marshall McLuhan, tra media 'caldi' e media 'freddi', ovvero tra alta e bassa definizione: si tratta in questo caso di aspetti quantitativi dell'immagine che, studiati attraverso le implicazioni materiali di supporti, media e dispositivi, diventano «esempio emblematico» di come «la dimensione tecnico-materiale delle immagini» (p. 194) abbia sempre vaste implicazioni di ordine culturale e filosofico.

L'ultima parte del lavoro è dedicata agli 'usi sociali delle immagini'. L'ancestrale funzione memoriale e testimoniale dell'immagine, gli usi che essa ha in ambito tanatologico e nella sfera del sacro, il valore documentario che assume e la rappresentazione del corpo di cui è veicolo diventano quindi i nuclei attorno cui ruota un'analisi complessa di ordine culturale che interconnette intelligentemente una serie di problematiche politiche contemporanee (violenza, sicurezza, terrorismo) alla natura degli stessi regimi scopici della modernità e ai riflessi ideologici che essi implicano. È interessante notare che, dal punto di vista della cultura visuale, le immagini sono concepite come veri e propri atti sociali. In tal senso esse non fanno soltanto parte della realtà, ma, pure, contribuiscono a crearla, instaurando un regime dialettico tra azione e fruizione che trova piena rispondenza nella categoria di *agency* introdotta da Alfred Gell.

Il volume einaudiano di Pinotti e Somaini, offrendosi come un'introduzione metodologica utile anche in chiave didattica, tira le somme e, per l'appunto, storicizza un discorso notevolmente proteiforme di cui, anche in Italia, si parla ormai da una quindicina di anni, overosia 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 Michele Cometa e della sua scuola (R. Coglitore, D. Mariscalco e altri), oltre che degli stessi Pinotti e Somaini – 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* – con interventi di Hans Belting, Andreas Beyer, Michele Cometa, Philippe Hamon, W.J.T. Mitchell, Ulrich Stadler – a cura di R. Coglitore (Palermo, :duepunti 2008), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo* – con saggi di G. Boehm, H. Belting, W.J.T. Mitchell, H. Bredekamp, J. Elkins, M. Bal, G. Didi-Huberman, L. Marin, B. Latour, D. Freedberg e V. Gallese – a cura di A. Pinotti, A. Somaini (Milano, Raffaello Cortina 2009) e il più recente *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale* – con saggi di V. Borsò, G. Catalano, M. Cometa, F. Fimiani, F. Fiorentino, L. Louvel, D. Mariscalco, A. Montandon, H. Pfothenhauer, K. Purgar, A. Violi, P. Zaccaria – a cura di M. Cometa e D. Mariscalco (Macerata, Quodlibet 2014). A ciò si aggiungono i noti lavori sull'*ékphrasis* dello stesso Michele Cometa, 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 Cometa per l'editore :duepunti di Palermo nel 2008, ovvero di *Antropologia delle immagini* di Hans Belting (a cura di S. Incadorna, per l'editore Carocci, nel 2011) e ancora, più recentemente, di *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* di Horst Bredekamp, a cura di F. Vercellone (Milano, Raffaello Cortina 2015), per non dire, poi, 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, tanto per fare un nome tra i più rilevanti.

A tali stimoli, ha reagito presto anche l'ambito letterario. Come noto, lo studio dei rapporti tra la letteratura e le arti visive (con particolare attenzione per la pittura) costituisce da sempre uno degli interessi principali della comparatistica e della teoria letteraria. La lunga storia delle interazioni tra le due semiotiche, dalla proverbiale contiguità promossa dall'Orazio dell'*Ars poetica*, alle distinzioni introdotte da Leonardo nel suo *Trattato della pittura*, dalla negazione del *ut pictura poësis* del *Laocoonte* di Lessing, al ricorso alla sinestesia in epoca tardo romantica, dall'idea di arte totale alla distruzione delle barriere disciplinari condotta dalle avanguardie: da sempre, in effetti, scrittori, artisti e letterati si sono interrogati sulla natura delle immagini e sul rapporto che esse istituiscono con il linguaggio verbale. Rispetto al tradizionale confronto e alla dialettica tra i due codici espressivi, ovvero allo studio com-

parato delle poetiche e dei cosiddetti talenti multipli (artisti capaci di esprimersi in diversi campi creativi), la cultura visuale fornisce rinnovati strumenti per un allargamento di prospettive. In particolare l'attenzione nei confronti dei regimi scopici, dello sguardo, dell'immagine come atto sociale, e nello specifico la rinnovata attenzione per supporti, media e dispositivi della visione, come abbiamo appena visto, comporta una rimeditazione sulle forme dell'*ékphrasis*, sugli iconotesti, sui fototesti, sui libri d'arte e sulle pubblicazioni esoeditoriali, nonché sulla transmedialità, che può mettere sotto 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 – si pensi alle ibridazioni iconotestuali proposte dalla poesia visiva o alle esperienze di poesia concreta – ma, più in generale, consente di rileggere l'intera storia letteraria, osservandola da una differente specola. E in effetti sono numerosi gli studiosi di letteratura 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»; dal lavoro sullo sguardo proposto da Riccardo Donati (*Nella palpebra interna*, Firenze, Le Lettere 2014 e *La musica muta delle immagini*, Lentini, Duetredue 2017), alla ormai pluriennale esperienza di «Arte e letteratura» di Marcello Ciccuto.

In tale contesto, si deve senz'altro al già ricordato Michele Cometa il più completo e tempestivo intervento critico volto a ripensare la teoria e lo studio dell'*ékphrasis* alla luce delle acquisizioni metodologiche della cultura visuale. Con l'ormai noto *Le scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale* (Milano, Raffaello Cortina 2012) – che riprende, aggiorna e approfondisce il lavoro già impostato da *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento* (Roma, Meltemi 2004) – Cometa prende atto che «la semplice esistenza di un “*pictorial turn*” o di un “*iconic turn*” degli studi culturali novecenteschi, che sono ovviamente concepibili solo a partire dal “*linguistic turn*”, impone una riflessione sul rapporto tra parola e immagine e dunque sull'*ékphrasis*» (p. 23), che, come noto, rappresenta «la forma più tradizionale di rapporto tra letteratura e arti figurative» (p. 15). Secondo lo studioso, infatti, non si può fare un discorso sulle immagini senza un discorso sullo sguardo e sul dispositivo, anche perché «l'indebolimento tutto novecentesco del confine tra artificiale (prodotto di un *poiein* esplicito) e naturale (si pensi per un attimo all'*objet trouvé* o agli ‘impacchettamenti’ di Christo) rende del tutto improponibile oggi una nozione di *ékphrasis* legata semplicemente agli ‘oggetti’ materiali su cui si esercita» (p. 22).

Il volume è concettualmente diviso in due parti. Nella prima parte (*Descrizioni*), di natura eminentemente teorica, Cometa ripercorre, alla luce delle

innovazioni teoriche e metodologiche della cultura visuale, l'intera tradizione degli studi efrastici, soffermandosi sugli incunaboli moderni del genere, costituiti dalle paradigmatiche descrizioni winckelmanniane del *Laocoonte* e della *Madonna Sistina*, le quali «lasciano intravedere, *in nuce*, sviluppi che andranno ben oltre l'età di Goethe e, soprattutto, modalità di pensiero che determineranno tutto il prosieguo dei rapporti tra letteratura e immagini fino a Heidegger e Deleuze» (p. 11). La «ridefinizione teorica dei rapporti tra letteratura (testo/parola) e arti figurative (immagini)» (p. 17) trova coerenza metodologica nella riconnessione delle retoriche dell'*ékphrasis* di epoca classica (Filostrato, per esempio) con quelle di epoca contemporanea, ovverosia quelle nate dopo «la crisi della rappresentazione classica – come ha dimostrato Michel Foucault con la sua epocale descrizione di *Las Meninas*» (p. 15): «è indiscutibile» scrive infatti Cometa «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» (p. 18). La proposta critica consiste specificamente nel rilevare «le continuità tra esperienze efrastiche antiche e moderne allo scopo di individuare le costanti teoriche del discorso efrastico» (p. 34), concentrandosi in particolare sulla «forma-romanzo» (p. 35), e, in tal modo, riconsiderare l'*ékphrasis* nel contesto ampio di un'indagine sui regimi scopici e sulla loro storicità. Da questa prospettiva, come a ragione ribadisce Cometa, 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. Una prospettiva – bisogna dire – orientata con ogni evidenza dagli studi culturali, e che prevede un concetto ampio di letteratura, aperto, quindi, a tutti i linguaggi che hanno a che fare con lo sguardo: 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. L'*ékphrasis* diventa allora uno strumento cruciale che permette di ragionare meglio sul rapporto tra letteratura e altri media proprio in assenza di questi ultimi. Attraverso un affascinante e assai dotto percorso critico, centrato sull'*interplay* tra immagini, sguardi e dispositivi, Cometa traccia coraggiosamente una tassonomia della pratica efrastica, individuando tre modalità fondamentali: denotazione, dinamizzazione e integrazione. Con denotazione Cometa 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» (p. 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» (p. 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 preconcoscenze artistiche e culturali» (p. 116). Le principali forme di integrazione rilevate da Cometa 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», p. 131) e traspositive (in quei casi in cui «l'immagine diviene *setting*, esplicito o implicito [...] della narrazione», p. 135). In questa prima parte del lavoro, viene inoltre affrontata la questione fondamentale delle *Topografie della descrizione*, ovvero «la dislocazione e le funzioni delle descrizioni nel testo» (p. 143). Cometa distingue così sei principali funzioni dell'*ékphrasis*: 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, attraverso l'analisi dei casi paradigmatici di rappresentati dal Perec di *Storia di un quadro* e del Max Aub di *Jusep Torres Campalans*, lo studioso prova i limiti della canonica distinzione avanzata da John Hollander tra *ékphrasis nozionale* (relativa ad opere d'arte inventate dall'*ékphrasis* stessa) e *ékphrasis mimetica* (relativa invece a opere d'arte esistenti), giungendo alla conclusione, apparentemente paradossale, secondo cui 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.

A questa prima parte di *La scrittura delle immagini*, di cui si sarà intuita, se non altro, la notevole densità informativa e la tensione tassonomica, fa

seguito una seconda metà del volume dedicata specificamente allo studio delle «modificazioni che le immagini producono sulla dimensione narrativa» (p. 163). Qui, non solo vengono verificate, attraverso alcuni casi limite, le proposte avanzate in *Descrizioni*, ma si segnala anche il significato culturale di una serie di immagini che fanno ormai parte dell'immaginario collettivo moderno, delle vere e proprie icone che «sono costantemente presenti nella scrittura, soprattutto romanzesca» (p. 163), dal Laocoonte (*Vedere il dolore*) alle immagini delle cattedrali gotiche rappresentate in maniera esemplare da Karl Friedrich Schinkel (*Lo spirituale nell'arte*), dalla *Madonna Sistina* di Raffaello (*La Madonna del pensiero*) alle rappresentazioni iconiche della mitologia nei vasi greci (*Dipingere il mito*), da *Las Meninas* di Velázquez (*Lo sguardo sull'assente*) alle *metapictures* di Magritte. Il volume si chiude, infine, con un capitolo (*La visione estinta*) dedicato al trattamento nichilistico di sguardi, immagini e dispositivi in *Antichi maestri* di Thomas Bernhard, opera nella quale si consumano «tutte le possibilità della rappresentazione e della descrizione in un romanzo» (p. 164). In questa seconda parte, in sintesi, all'attenzione per l'aspetto propriamente retorico dell'*ékphrasis*, che costituisce il fuoco attorno a cui orbitavano le proposte tassonomiche della prima parte, si affianca un'intenzione critica rivolta ai «luoghi» che le intersezioni tra immagini e letteratura «aprono all'immaginario contemporaneo, sui miti che essi ostendono, sulla loro 'consistenza' culturale» (p. 165). E in questo senso, sarà chiaro, l'*ékphrasis* diviene «una sorta di propedeutica allo studio dell'"altro da sé", anche nel senso eminentemente filosofico che si può dare a questa espressione» (p. 166).

Per quanto riguarda gli altri ambiti cui più sopra ci riferivamo e che gli studi comparati di letteratura e cultura visuale possono contribuire ad illuminare in maniera criticamente rinnovata, merita segnalare, in conclusione di questo nostro intervento, il volume *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, con saggi di V. Cammarata, R. Coglitore, M. Cometa, Emanuele Crescimanno, V. Mignano, G.P. Piretto, N. Primo, M. Rizzarelli, F. Tucci, uscito nel 2016 per la collana «Scienze della cultura» di Quodlibet. La raccolta si compone di una serie di studi monografici sui classici del genere, da *L'Abicì della guerra* di Brecht a *Sia lode ora a uomini di fama* di James Agee e Walker Evens, e di alcuni interventi di ordine più teorico. Di fondamentale rilevanza, da un punto di vista propriamente tassonomico, è l'intervento dedicato alle *Forme e retoriche del fototesto letterario*, firmato anche in questo caso da Cometa, e su cui, in ultimo, ci pare necessario soffermarci. Secondo Cometa il fototesto «in quanto forma iconotestuale s'inserisce dunque in quella corrente calda della scrittura occidentale (oggi sempre più globale) che, come sempre in passato, ha inteso mettere in discussione lo statuto profondo della letteratura, della testualità e della rappresenta-

zione» (p. 73). Il fototesto mette in scena su di un unico supporto mediale l'irriducibilità della differenza tra due media, che si trovano in un dialogo irrisolvibile, rappresentando così «lo spazio di uno scarto tra verbale e visuale» (p. 73). La specificità del fototesto rispetto all'iconotesto in generale sta tutta, ovviamente, 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*. La retorica del fototesto risulterà quindi da una specificazione e dalla successiva reintegrazione delle retoriche dello 'sguardo', delle retoriche del *layout* e di quelle dei supporti e dei «parerga». L'analisi dell'*interplay* tra le retoriche di sguardo, layout e «parerga» condotto da Cometa su esempi paradigmatici del genere (dalla *Lettura di un'immagine* di Lalla Romano a *Gli anelli di Saturno* di Sebald) permette di individuare, anche sulla scorta del lavoro pionieristico di Silke Horstkotte, tre modalità essenziali del fototesto: la forma-emblema, la forma-atlante e la forma-illustrazione, da concepire, comunque, non come forme fisse, ma come approssimazioni a delle forme spesso, nella realtà, intrecciate tra loro. Con forma-emblema si intende un fototesto che, come fosse appunto un emblema, «cerca di produrre effetti di lettura programmati, ancorché non univoci» (p. 93). Tale forma è da riconnettere «al modello barocco che prevede la giustapposizione tra una *inscriptio* (un titolo), una *pictura* (la foto stessa) e una *subscriptio* (un epigramma, sentenza o commento che si riferisce in maniera più o meno criptica ed enigmatica ai primi due elementi)» (p. 96). Il fototesto modalizzato nella forma-atlante, cara a Warburg, è invece a «significazione diffusa» (p. 94), poiché la costruzione ad album, priva di «riguardo per la cronologia» (p. 102), tende a disporre sulla pagina materiali eterogenei, sino alla declinazione estrema rappresentata dal *collage* di ascendenza avanguardistica. La forma-illustrazione, infine, propone «la visualizzazione di un testo» (p. 94), opponendosi specularmente alla «narrativizzazione di un'immagine» (p. 94) tradizionalmente costituita dall'*ékphrasis*. Se la forma-atlante quindi «crea un campo di tensione semantiche [...] in cui il lettore può giocare un ruolo più determinante» (p. 95), la forma-illustrazione, al contrario, «richiede il grado più basso di partecipazione del lettore» (p. 95). In ogni caso, al di là dei modelli formali e delle retoriche di sguardo, *layout* e *parerga*, il fototesto ricopre per Cometa un ruolo cruciale «rispetto al problema fondamentale dell'iconofilia/iconofobia occidentale» (p. 113). Esso infatti intercetta «un desiderio che ha informato di sé tutto il secolo scorso: la necessità di una rielaborazione del passato traumatico dei singoli e della collettività» (p. 113), attraversando così la questione «dell'autobiografia, della memoria (e della *post-memory*) e del tragico» (p. 113).

Intanto lo studio specifico dell'iconotesto permette di rileggere, da una

diversa prospettiva, alcuni aspetti fondamentali della letteratura moderna e contemporanea, in quanto, in generale, come si è tentato di mostrare e come l'esempio dell'attività di ricerca di Michele Cometa dimostra senza dubbio, lo studio delle interrelazioni tra letteratura e immagine, secondo la rinnovata prospettiva della cultura visuale, concede la possibilità di un rinnovamento importante delle categorie interpretative e della prospettiva critica stessa attraverso cui approcciare i testi letterari. In questo senso, è evidente, il lavoro – anche al netto delle già importanti acquisizioni teoriche ricapitolate in queste poche righe – non è che all'inizio, ma l'inizio, come sapeva bene Platone e come il buon senso ci convince proverbialmente a credere, è sempre la parte più importante dell'opera.

FEDERICO FASTELLI