



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

La parola dalle immagini. Appunti su ecfresi, graphic novel e novelisation

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

La parola dalle immagini. Appunti su ecfresi, graphic novel e novelisation / V.Sabelli. - STAMPA. - (2011), pp. 729-756.

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/552880> of the repository was last updated on

Publisher:

Leo Olschki

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

ENZA BIAGINI

Estratto dal volume:

LA PAROLA
E
L'IMMAGINE
STUDI IN ONORE DI GIANNI VENTURI
II

a cura di
MARCO ARIANI, ARNALDO BRUNI
ANNA DOLFI, ANDREA GAREFFI

LA PAROLA DALLE IMMAGINI.
APPUNTI SU ECFRASI,
«GRAPHIC NOVEL» E «NOVELIZATION»



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMXI

INDICE

Tomo I

IMMAGINI NEL MEDIOEVO DANTE E IL VISIBILE PARLARE

<i>Tabula gratulatoria</i>	Pag.	VII
FABIO PIERANGELI, <i>Immagini di Iacopone</i>	»	3
LINO PERTILE, <i>Chiara di Montefalco, il «Cantico dei Cantici» e Dante</i>	»	23
GIOVANNI FALASCHI, <i>Il 'realismo' del segno: alcune schede dalla «Vita Nuova»</i>	»	39
MARCO ARIANI, <i>Nota su «figurando il Paradiso» («Par.» XXIII, 61): umbra lucis, lux infigurabilis</i>	»	49
EMILIO PASQUINI, <i>«Paradiso» XXIII come icona del terzo regno</i>	»	65
MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, <i>Dante e le tre fiere nell'interpretazione figurativa</i>	»	75
LUCIA BATTAGLIA RICCI, <i>Immaginare l'Aldilà: Dante e l'arte figurativa medievale</i>	»	87
STEFANO PRANDI, <i>Teologia come pittura: Alain de Lille e Dante («Purg.» XI-XII)</i>	»	99
GIANCARLO BRESCHI, <i>«Visibile parlare»: i cartigli dell'affresco di Bruto nel Palagio dell'Arte della Lana a Firenze</i>	»	117

PETRARCA, DALLA PAROLA ALL'IMMAGINE

CARLA MOLINARI, <i>«Rerum vulgarium fragmenta» LXXVII-LXXVIII</i>	»	139
GIULIANA ERICANI, <i>Per Bernardino Zaganelli 'ferrarese'. Una tavola bassanese e una proposta per il maestro di Palazzo Pretorio</i>	»	153

ARTI E POESIA NELLA FERRARA RINASCIMENTALE

CLAUDIO CAZZOLA, « <i>Clarior hoc pulcro regnans in corpore virtus</i> »: <i>sulle tracce di Virgilio (e di Dosso)</i>	Pag. 161
GIOVANNA RIZZARELLI, « <i>E quivi s'incomincia una battaglia / di ch'altra mai non fu più fiera in vista</i> ». I duelli nel « <i>Furioso</i> » <i>e la loro rappresentazione nelle prime edizioni illustrate</i>	» 177
VINCENZO FARINELLA, <i>Una nota sul rapporto di Ludovico Ariosto con le arti figurative</i>	» 203
CRISTIANA LARDO, <i>Immagini metriche nel «Furioso»</i>	» 217
MARCO CHIARINI, <i>Tasso, Tassi e un episodio della «Gerusalemme Liberata»</i>	» 225
GIOVANNI CARERI, <i>Specchi d'amore e di guerra nel giardino di Ar- mida: un conflitto di somiglianze</i>	» 229

IL CINQUECENTO: IL TRIONFO DELL'IMMAGINE

MARCO BERTOZZI, « <i>Caput Draconis</i> »: <i>i consigli astrologici di Pelle- grino Prisciani alle principesse d'Este</i>	» 245
LINA BOLZONI, <i>Il fascino delle rovine e il fantasma di Beatrice</i> . . .	» 253
BODO GUTHMÜLLER, « <i>Lesbia regula sum usus</i> ». <i>Barthélemy Aneau e l'arte emblematica</i>	» 261
GUIDO ARBIZZONI, <i>Scipione Bargagli e il progetto iconografico per le nuove porte bronzee del Duomo di Pisa</i>	» 275
MONICA FARNETTI, « <i>E piango ch'atta a pinger non mi sento</i> ». <i>Il ri- trato dell'amato nel canzoniere di Gaspara Stampa</i>	» 291
MATTEO PALUMBO, <i>Un tema narrativo nella «Vita» di Benvenuto Cellini: «l'impresa» del Perseo</i>	» 305
GIULIANO TANTURLI, <i>Il Bronzino poeta e il ritratto di Laura Batti- ferri</i>	» 319
FERNANDO RIGON, <i>Grazie cercansi</i>	» 333
ANDREA GAREFFI, <i>L'«Hermathena» di Federico Zuccari, di Lelio Guidiccioni e Achille Bocchi</i>	» 341

INDICE

GERARDA STIMATO, <i>La «Strage degli innocenti» tra letteratura e pittura del secondo '500 e del '600: un'ecriasi equivoca</i>	Pag. 361
GIGLIOLA FRAGNITO, <i>Ludovico Beccadelli tra «otium» e «negotium»: da Pradalbino a Roma.</i>	» 375

L'IMMAGINE BAROCCA

LAURA DOLFI, <i>Góngora, El Greco e la struttura di una città</i>	» 395
ANDREA EMILIANI, <i>Giovan Francesco Guerrieri. Gli ultimi anni del ducato di Urbino</i>	» 407

IL SETTECENTO E L'ETÀ DI CANOVA
LE IMMAGINI DELLA RAGIONE

GUIDO BALDASSARRI, <i>«Sentir fortemente» e «describer naturellement». Cesarotti e l'«Ossian»</i>	» 415
DANIELA GOLDIN FOLENA, <i>Guardare il paesaggio: Turner, Ossian, Leopardi</i>	» 429
LUIGI ZANGHERI, <i>Il parco di Laxenburg tra Rivoluzione e Restaurazione</i>	» 453
ARNALDO DI BENEDETTO, <i>Appunti per un saggio su Alfieri e il neoclassicismo.</i>	» 463
ANTONIO PINELLI, <i>Apoteosi e circolarità dell'«écrifrasis» nella scultura di Antonio Canova</i>	» 467
MANLIO PASTORE STOCCHI, <i>L'ultimo ecraste: Vittorio Barzoni e la gloria di Canova.</i>	» 481
RANIERI VARESE, <i>Una fonte non utilizzata: la autobiografia del Patriarca di Venezia Cardinale Johann Ladislaus Pyrker.</i>	» 495
ARNALDO BRUNI, <i>Foscolo critico di Canova</i>	» 505
FERNANDO MAZZOCCA, <i>Chateaubriand e il mito di Canova</i>	» 519

Tomo II

IL NOVECENTO: L'IMMAGINE APERTA

EZIO RAIMONDI, <i>Alle origini dell'«Aemilia Ars»: ideologia e poetica</i>	Pag. 533
MARIAROSA MASOERO, « <i>La dama apparve nella tela enorme</i> ». <i>Guido Gozzano e le arti</i>	» 551
GIORGIO PATRIZI, <i>Parola ed immagine nell'estetica futurista</i>	» 567
RENZO CREMANTE, <i>Marino Moretti a Firenze fra D'Annunzio e Pascoli (e De Carolis)</i>	» 575
MARCELLO CICCUTO, « <i>Poësis</i> » e « <i>pictura</i> » in <i>Eugenio Montale</i>	» 583
ANNA NOZZOLI, <i>Su uno scritto disperso di Anna Banti</i>	» 601
RAFFAELE MANICA, <i>In una «crémèrie» di Rue de Rivoli: per un incipit di Longhi</i>	» 615
FRANCO CONTORBIA, <i>Un'intervista di Montale a «Playboy»</i>	» 629
ANCO MARZIO MUTTERLE, <i>Tre risvegli</i>	» 647
ANNA DOLFI, <i>L'Idillio e l'astrazione. Le forme del paesaggio in poesia da Leopardi alla terza generazione</i>	» 655
MARIA LUISA DOGLIO, <i>Sette lettere inedite di Carlo Ludovico Ragghianti a Claudio Varese</i>	» 677
PORTIA PREBYS, <i>Spring 1972: three important New York articles in english: «I hate 'today', I say yesterday or tomorrow...» Giorgio Bassani, 1972</i>	» 691
SALVATORE SILVANO NIGRO, <i>Lo specchio nero (in margine a una copertina di Sciascia)</i>	» 703
GIUDITTA ISOTTI ROSOWSKY, « <i>Pensare per immagini</i> ». <i>Su Manganelli e «Nuovo commento»</i>	» 709
CESARE DE SETA, <i>Yves Bonnefoy o dell'arte come destino poetico</i>	» 719
ENZA BIAGINI, <i>La parola dalle immagini. Appunti su ecfrafi, «graphic novel» e «novelization»</i>	» 729
PAOLO ORVIETO, <i>Il perverso femminile dell'arte italiana. La Beatrice Cenci di Guido Reni e gli scrittori angloamericani</i>	» 757

INDICE

PAESAGGI CINEMA E FOTOGRAFIA

MARGHERITA AZZI VISENTINI, <i>L'isola tra realtà e immaginario nel mondo occidentale: riflessioni in margine alle isole Borromeo</i> .	Pag. 773
MASSIMO VENTURI FERRIOLO, <i>Paesaggi senza bordi</i>	» 791
SANDRO BERNARDI, <i>Da Thackeray a Kubrick. Il capitano Barry dal romanzo al film</i>	» 795
MARCO DORIGATTI, <i>Michelangelo Antonioni, ovvero «cinema, che racchiude in sé l'esperienza di tutte le altre arti»</i>	» 805

RACCONTI DI IMMAGINI

GIAN PIETRO TESTA, <i>Lettera dalla tundra al divo Apollo</i>	» 825
ELETTRA TESTI, <i>La muscarina</i>	» 829
FIAMMETTA GAMBA VARESE, <i>Le bolle di sapone</i>	» 833
Crediti fotografici	» 841

BIBLIOGRAFIA DI GIANNI VENTURI

<i>Bibliografia degli scritti di Gianni Venturi</i> , a cura di Marco Ariani e Anna Dolfi	» 845
Indice dei nomi	» 855

ENZA BIAGINI

LA PAROLA DALLE IMMAGINI
APPUNTI SU ECFRASI, *GRAPHIC NOVEL* E *NOVELIZATION*

Cette religion des images sur fond de néant et de marché ne libère pas notre perception du flux des images sans arrière-fond qui la gouverne aujourd'hui impérieusement et qui s'interpose, quoi que nous en ayons, entre notre œil et les chefs-d'œuvre. Il faut donc les quitter, abandonner provisoirement le musée avant d'y revenir et faire un long voyage. Ce détour passe par les livres. Cela peut sembler paradoxal. L'écrit nous est donné aujourd'hui pour l'adversaire, vaincu d'avance, des images. Mais il n'en a pas été toujours ainsi.

MARC FUMAROLI, *L'École du silence. Le sentiment de l'image au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion [1994], 1998, pp. 6-7.

Mieux que tout autre, sans doute, Georges Bataille a su déchirer la ressemblance [...]. Mais comment doit-on envisager [...] l'œuvre d'une telle déchirure? Doit-on s'involver dans l'imagination de chaque «expérience» qu'appelle le mot [...] *déchirure*? «Je te bois dans ta déchirure», écrit Bataille quelque part. Et, plus loin: «Tout à coup, je *vois* je crierais [...]. Quand je dis que je vois, c'est un cri de peur qui voit» [...] Comment, en effet, ne pas rester soi-même souffle court devant de telles phrases? mais de telles phrases, parce qu'écrites, n'ont rien de l'immédiateté et bien peu de cette expérience qu'elle nous donnent pourtant à entendre et à imaginer.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 9.

La *langue* parle en figures; ne peut ne pas parler figurativement [...] Le moindre verbe, la moindre formulation retentit dans le jeu figural d'un sens multiple.

MICHEL DEGUY, *La poésie n'est pas seule. Court traité de poésie*, Paris, Gallimard, p. 57.

1. IMMAGINI CON E SENZA PAROLE

Intorno agli anni Sessanta, alla televisione francese venivano diffuse delle brevissime *Histoires sans paroles*: erano sequenze di immagini in bianco e nero, disegnate con tratti grafici quasi *gribouillages* a penna. L'iniziativa in sé, dal punto di vista della ricezione, apriva un'inedita modalità di comunicazione, dal momento che, seppure implicitamente, allo spettatore veniva lasciata la libertà di inventarsi le parole o le narrazioni che voleva ed è presumibile che le immagini, protagoniste di quelle storie, finissero per dare origine a tante soluzioni interpretative diverse e opposte.

Come è facile capire, quelle 'storie mute', realizzate in maniera puramente iconica, facevano leva su uno dei modi costitutivi dell'esistenza delle immagini: quello della mera evidenza. Un'evidenza assoggettata al duplice rischio della ricezione percettiva e silenziosa o della tentazione istintiva, la ricerca di traduzione verbale, la voglia, comunque, di aggiungere parole alle immagini.

L'esempio, a dir poco banale, può servire a confermare quello che tutti sanno: e cioè che il potere di *enargeia* – di visione – delle immagini, non sempre le rende 'eloquenti' e pone dei piccoli o grandi problemi d'interpretazione, come si può immaginare (si sa che ormai la poca dimestichezza con la lettura allegorica rende estranee molte immagini sacre, e non solo); d'altro canto, persino davanti a una scena, una fotografia, una pittura, è il commento spontaneo, spesso necessario, a far emergere significati meno espliciti; a volte, davanti a un'opera d'arte, basta solo il titolo a offrire una diversa interpretazione.

E, subito, a proposito della parola in relazione all'immagine, intesa come un'utile chiave di lettura, seppure minima, vorrei rinviare all'esempio di ricezione di un quadro, di per sé molto parlante, realizzato dal pittore Teofilo Patini; una tela scoperta, del tutto casualmente, alcuni anni or sono. Si tratta di una esecuzione molto realistica, pressoché fotografica.

L'autore è un artista abruzzese (1840-1906), contemporaneo di Michetti, è meno conosciuto del suo conterraneo e viene annoverato dagli specialisti nella scuola dei macchiaioli (le figure di questo quadro evocano proprio *La contadina* di Giovanni Fattori). Fra le sue numerose opere si ricorda una nota trilogia civile e, in particolare, un quadro che ritrae un paesaggio rurale, campeggiante su una tela dalle grandi dimensioni, fortemente mimetica e naturalistica per i colori e i personaggi. La scena rurale rappresenta tre donne: due giovani in una posa stanca che sono sedute a terra; si sostengono, quasi, con la schiena sulle fascine di legna, legate dietro alle loro spalle e ormai appoggiate al suolo; accanto alle due fanciulle, un'altra donna, in piedi, incinta, dal-

l'aria altrettanto affaticata, con alle spalle un identico fardello, ormai abbandonato sul rialzo di terreno che le serve da appoggio. La scena rappresenta la pausa di un lavoro campestre stagionale: quello delle portatrici di fascine, un lavoro comune nelle campagne abruzzesi, svolto soprattutto da donne, ancora in anni non poi così lontani. Il quadro, molto bello nel tratto pittorico e nelle sfumature coloristiche del paesaggio, fa parlare una natura dolce e otobrino, quasi in contrasto con il contesto sociale di povertà e di fatica cui fa da sfondo. Ma il titolo piuttosto sorprendente, *Bestie da soma*, è la chiave di lettura a cui mi riferivo sopra, perché, con ogni evidenza, è stato scelto dall'autore per spostare d'acchito il significato 'realistico' della scena e orientarlo verso una esplicita connotazione, non certo allegorica, di denuncia sociale. Insomma il titolo, in quanto 'parola' del quadro, dando ragione di un messaggio che doveva apparire inequivocabile, contiene già una storia, un'interpretazione e un commento.

Questi due esempi banali: il ricordo legato alle brevi *Histoires sans paroles* e a *Bestie da soma* di Teofilo Patini, può valere per un avvio di riflessione intorno al bisogno di parola delle immagini? Forse sì, ma le premesse non sono univoche.¹

«La scrittura [la parola]», avverte Fumaroli nel brano citato sopra, «è considerata oggi, in quanto antagonista delle immagini, come sconfitta in partenza» pur precisando: «Ma non sempre è stato così». Il dato è inconfutabile. E gli esempi facili appena visti non intendono smentire il pensiero di Fumaroli; al contrario, la sollecitazione al tentativo di riflessione scaturisce proprio da quel suo 'lungo viaggio intorno ai libri', dove si può toccare con mano il fatto che se la cultura e l'arte non hanno potuto fare a meno delle immagini (anche quando le ha considerate un mezzo temibile. Non serve qui evocare i trascorsi iconoclasti, troppo noti a tutti, circa la tradizione della censura delle immagini),² in modo altrettanto straordinario e continuo emerge lo sforzo di renderle 'sensibili' e cioè 'parlanti' attraverso lo scritto.

La mappa nitida, disegnata dallo studioso francese e dal suo sguardo a ritroso sulla tradizione dell'immagine e della sua ricezione sensibile (ecfrastica),

¹ Una riflessione che mi sembra di poter raccogliere *en raccourci* come filo rosso dalla traccia implicita in questo volume, dedicato a Gianni Venturi, uno studioso (e un amico vero) che di parole sulle immagini, da Dante a Tasso e oltre, ha fatto un particolare luogo di ricerca e di elezione.

² Tra le letture pertinenti a questo argomento, mi sembra ancora molto funzionale il libro di ALAIN BESANÇON, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclastie*, Paris, Fayard, 1994, che parte da un richiamo di Hegel sull'abbandono dell'arte «della funzione alla rappresentazione sensibile del divino» per rintracciare la storia dell'iconoclastia antica e moderna. Altrettanto funzionale è la ricerca di MARIA BETETTINI, *Contro le immagini. Le radici della iconoclastia*, Bari, Laterza, 2006.

è un'utile guida per sondare la marea attuale delle immagini che invade, minacciosa e in modo planetario, ogni interstizio del vivere e del sapere.

Certo, il secolare connubio tra parola e immagine ha lunga storia, una storia che sembra correre su un binario a doppio senso: quello tracciato nelle opere degli artisti che si sono ispirati alla letteratura (alla parola) servendosi, quindi, dell'immagine per illustrare e rendere preziosa la parola (è l'arte che entra nel terreno della creazione verbale) e quello riscritto nei testi di coloro che hanno utilizzato le immagini per produrre parole (e qui ci troviamo soprattutto nel territorio della creazione letteraria, della critica e della teoria. Un territorio, quest'ultimo, che raccoglie nei propri confini anche l'immane opera di riflessione circa la natura e la funzione dell'immagine, dagli scritti sull'immaginazione e sull'immaginario ai più recenti studi di imagologia).³

In questa sintesi molto parziale di percorsi è certamente il primo ad essere il più appassionante, specie dal punto di vista delle teorie estetiche. Infatti, anche volendo accantonare la relazione, tutta peculiare, tra parola e immagine nel cinema e nei mezzi audiovisivi, rete internet, ecc., come non pensare ai preziosi libri miniati o alle splendide opere di artisti celebri che hanno prestato, nel corso dei secoli, il loro talento allo scopo di far 'vedere' la scrittura, creando dentro e fuori i canoni iconici (soprattutto nella pittura), una messe ricchissima di opere evocative e oltremodo 'parlanti'? Mi rendo conto che devo dare per acquisiti settori ampissimi della tradizione espressiva, antica e moderna e ciò porta inevitabilmente a scegliersi un punto di osservazione ristretto in un rapporto così dibattuto e duraturo. Ma è ovvio che questa scelta, mettendomi al riparo dalla tentazione di invadere campi troppo estesi, mi dà modo di rimanere il più possibile in un ambito che mi è più familiare: quello critico-letterario.⁴

Comunque sia, dentro e fuori questo recinto selettivo, devo confessare che ad incuriosirmi, pur nella conclamata espansione autonoma del 'campo' dell'immagine (questa volta nel senso espresso da Pierre Bourdieu nel suo libro

³ A proposito dell'immagine e dell'immaginario, rinvio ai percorsi storici sintetizzati nella guida di GILBERT DURAND in *L'immaginario: scienza e filosofia dell'immagine* [1994], trad. a cura di Anna Chiara Peduzzi, Milano, RED, 1996; GIANNI PUGLISI – PAOLO PROIETTI, *Il grado zero dell'immagine*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 37 e P. PROIETTI, *Specchi del letterario*, Palermo, Sellerio, 2008.

⁴ Questo lavoro raccoglie il materiale eccedente altri miei contributi già pubblicati e che girano intorno al tema. Si veda: *I disegni dell'infinito immaginario di Henri Michaux* e *La pittura tra poesia e narrativa*, entrambi in «La Collina», n. 19/20, 1994; *Ecfrasi, dipintura. Sguardo sulle teorie della descrizione nei trattati del Cinquecento*, in *Ecfrasi. Modelli e esempi fra Medioevo e Rinascimento*, II, a cura di Gianni Venturi e Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004; *François Marie Banier: Vademecum minimo sulla «Vie de la photo»*, in *Letteratura e fotografia*, I, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2007. Il riferimento è dovuto anche perché diversi argomenti e note di bibliografia non vengono qui espressamente ripresi per evitare ripetizioni e lungaggini.

Les règles de l'art),⁵ è proprio la funzione intermediaria svolta dalla parola nella ricezione delle immagini; certo, non si tratta né di un rapporto stabile né immutabile, ma, in ogni caso, è una sorta di patto tuttora vigente. Una relazione che regge, dunque.

Tuttavia, se la funzione dell'immagine rispetto alla parola (o alla scrittura) è spesso quella di illustrarla, di trasporla, insomma, in un altro linguaggio o codice espressivo totalmente autonomo o funzionale (come il quadro o lo scenario di un film; in entrambi i casi, in realtà, sarebbe meglio parlare di transcodificazione: l'esito, infatti, è quello di un approdo mimetico-performativo: un risultato che, di fatto, sostituisce il testo d'origine), lo statuto della parola rispetto a quanto si traduce come 'figura' nel discorso (Lyotard)⁶ appare più complesso.

Ad esempio, si potrebbe pensare ad un diagramma, non gerarchico, che comprenda: la descrizione (l'illustrazione), il commento (l'interpretazione), il racconto (e, spesso, la combinazione di tutte queste forme di trasposizione).

Mi rendo conto, ancora una volta, del limite che rappresenta il fatto di pensare la parola come incasellata nel ruolo canonico di supplemento (o complemento) rispetto all'immagine; il limite, però, serve solo a richiamare l'attenzione sulla prerogativa di 'immaginare immagini', intrinseca ad ogni atto di comunicazione e di comprensione. A scanso di errori di logica, non si può negare validità al partito preso da Kibédi Varga, il quale, pur considerando come non proficua l'idea di rimettere in questione la tradizione filosofica (attiva da Platone ai sensisti, dove si afferma il carattere inscindibile tra «il linguaggio verbale e quello visivo»), finisce però per vederne limitata la funzionalità dinanzi a questioni di natura psicologica ed estetica: l'apparente contraddizione in Kibédi Varga si chiarisce nel punto d'arrivo della sua riflessione, che consiste nel mirare ad evidenziare la specificità del linguaggio delle immagini, come anticipa l'ultima frase della riflessione che leggiamo:

Dès que les concepts quittent le monde des propositions e des jugements pour s'appliquer aux objets du monde réel, l'image mentale apparaît et, parallèlement, le langage se métaphorise. Pour un logicien, le langage ordinaire ne peut constituer qu'une pierre d'échoppement, puisqu'il ne peut pas être libéré de toutes les métaphores; il en entraîne d'innombrables, souvent mortes, avec lui. Pour un psychologue, en revanche, l'interaction continue du verbal et du visuel est une évidence dans tous les processus d'apprentissage et de mémorisation, à tel point qu'on a tendance à conclure

⁵ PIERRE BOURDIEU, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992 (*Le regole dell'arte*, trad. a cura di Anna Boschetto e Emanuele Bottaro, introduzione di A. Boschetto, Milano, Il Saggiatore, 2005).

⁶ Si veda JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

à la relative supériorité du visuel sur le verbal [...]. Nos traditions culturelles reflètent cette difficulté de séparer le visuel et le verbal, de bien dire la spécificité de chacun.⁷

Tutto questo per dire: 1) che il comune assunto di partenza («il linguaggio verbale e quello visivo sono inseparabili») diventa nel mio scorcio di idee implicito ed essenziale, proprio per non inficiare il tentativo di girare intorno ad alcuni procedimenti, per altro tra i più diffusi, della parola che si ‘finge’ immagine, non tanto attraverso le figure retoriche (metafora, metonimia, comparazione...), bensì attraverso la descrizione (illustrazione), il commento (interpretazione) e il racconto; 2) che tale percorso lascerà in sospeso diversi quesiti; tuttavia, è bene dirlo, ciò non equivale a negarne l’esistenza o a sottovalutarli implicitamente (si pensi solo alla tradizione delle arti della memoria e alla funzione descrittiva ed ermeneutica delle immagini, in quanto potenzialmente ricettacolo di parole, che essa ha rappresentato).

2. ‘IMMAGINARE IMMAGINI’. DESCRIVERE, VEDERE, MOSTRARE E RICORDARE

La prima lettera a Edgar Poe, datata 16 marzo, 1845, era scaturita da un dubbio che mi aveva assalito mentre leggevo *Il corvo*, una poesia pubblicata da poco. Nei versi conclusivi, il corvo è posato su un busto di Pallade sopra la porta della mia stanza. In quelle ultime righe, l’uccello dispettoso e misterioso continua a perseguitare il giovane protagonista del poemetto, forse per l’eternità:

*E i suoi occhi sembravano quelli di un demone che sogna,
e la luce della lampada ne riflette l’ombra sul pavimento,
e la mia anima da quell’ombra che fluttua sul pavimento
non si sollevava mai più, mai più.*

Se il corvo è sopra la porta della stanza, quale lampada, alle sue spalle può proiettare l’ombra sul pavimento? con l’impetuosità della giovinezza, avevo scritto a Poe per appagare quella curiosità, giacché volevo essere in grado di capire ogni sfumatura del testo [...]. Dopo mesi senza alcuna risposta [...] avevo ricevuto una lettera. Firmata da Edgar A. Poe [...]. Com’era stato stupefacente, com’era stato edificante [...]. Mi aveva persino svelato il piccolo mistero riguardo all’ombra del corvo. “La mia idea era quella di un braccio fissato al muro, in alto, sopra la porta e il busto, come si vede sovente nei palazzi inglesi, e persino in alcune delle migliori dimore di New-York”. Ecco il perché dell’ombra spiegato solo per me.⁸

⁷ ARON KIBÉDI VARGA, *Discours, récit, image*, Liège-Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1989, p. 91.

⁸ MATTHEW PEARL, *L’ombra di Edgar* [2006], trad. di Roberta Zuppet, Milano, Mondolibri, 2006, pp. 23-24.

Questo brano di Matthew Pearl, un po' lungo, in verità, senza essere eccessivamente descrittivo, offre, alla stregua degli esempi precedenti, un caso semplice per intendersi sulla prerogativa, appena evocata, di 'immaginare immagini', e questo, ben inteso, in un esempio dove non è questione di quelle figure (tropi – metafore, metonimie, comparazioni... –) che hanno portato a definire il linguaggio poetico un «pensiero per immagini» (Vešelovskij).

Il romanzo di Pearl, scritto nella forma di un'appassionante detective-story, un'ingarbugliata e misteriosa vicenda che si svolge tra Baltimora e Parigi, dove il protagonista finisce per imbattersi, e non poteva essere diversamente, in un tale denominato Augusto Duponte (*alias* immaginario di Auguste Dupin, il celebre investigatore creato dalla penna di Poe) è, in realtà, un compiuto esemplare di *fiction biographique*, dedicata, come è, a decifrare i segni utili nella vita del poeta – lettere articoli su di lui, i suoi spostamenti... – nell'intento di riscattarne la diffusa e immotivata leggenda di discredito e spiegarne il mistero della morte. L'eroe, Quintin Obson Clark, un avvocato, improvvisatosi detective, decifratore di testi e luoghi, che risolverà i suoi enigmi al prezzo della propria rovina economica ed esistenziale, appare qui in veste di lettore-chiosatore che si rivolge all'autore del celebre poema per averne lumi.

Il dettaglio che ci interessa compare nello scambio delle missive appena letto, nel punto in cui la richiesta di lumi, da parte del lettore zelante, ci fa capire che l'ostacolo alla comprensione del brano della poesia di Poe coinvolge non una questione di metafore o di significato delle parole, bensì proprio un'errata operazione di 'immaginare un'immagine' del testo.

Il poeta, nella sua risposta, chiarendo che l'ombra del corvo non è inspiegabile, mostra che non sono i versi ad essere ambigui, bensì che è l'immaginazione del lettore ad aver fallito! Ecco un rapido episodio di opacità interpretativa utile a confermare l'esistenza di quella propensione ad una «lettura geroglifica» (Diderot), che si estende, come si sa, a molti codici espressivi non verbali, compresa la musica.

In ogni caso, non è sbagliato continuare a pensare, nella scia dei teorici dell'immaginazione e dell'immaginario (da Sant'Agostino a Bergson, a W. James, a Merleau-Ponty, a Sartre, a Bachelard, a Durand, a Lyotard, a Jameson, tanto per esemplificare un ventaglio a memoria...) che, proprio per effetto della immaginazione creatrice, la parola che si aggiunge in supplemento, commenta, illustra l'immagine, passa attraverso un mimetismo cognitivo della cosa pensata o vista. Ciò significa, come si sa, che spiegare un'immagine o raccontarla (sia per chi crea, sia per chi legge) equivale ogni volta a ri-immaginarla e la descrizione non è che il mezzo concreto del processo segreto, realizzato da quell' 'occhio della mente' celebrato da Sant'Agostino e si accomuna, è ovvio, anche ai processi mnemonici. Tale ipotesi sembra trovare, nell'esempio nasco-

sto tra le righe del romanzo di Pearl, una riprova chiara del meccanismo reversibile e diffuso di traduzione mimetica dell'immagine letta, ricordata o pensata. Il fatto vero è che il circuito di tale mimetismo iconico è talmente intrinseco all'atto stesso della lettura che occorre fare uno sforzo di decifrazione per isolare, nel racconto che traduce l'immagine in parola, la percezione di 'immagini apparenti', che vivono di luce riflessa, rispetto alla cosa vista. Qui occorre acuire la mente e seguire gli indizi del testo che, non di rado, chiamano ad immaginare in maniera esplicita:

Lorsqu'il s'agit d'imaginer la période d'obscurité qui suivra le basculement de l'empire, une image s'impose: celle des petites bêtes d'or et de silice, appelées *microchips*, qui l'ont peu à peu envahi. Une collection privée, une exposition dans un musée, mettra un jour peut-être en évidence l'étonnante ressemblance des *microchips* avec des insectes. Comme eux, ils pénètrent dans les moindres orifices. Ils se répandent par nuées. Ils possèdent la même voracité aveugle.⁹

Da queste righe, estratte dal libro di J. Baccelli – un racconto straordinario, pullulante di strane immagini allegoriche, per lo più ispirate al mondo della comunicazione mediatica e agli effetti turbolenti che investono l'universo globalizzato di uomini, diventati ormai ectoplasmi infernali, distruttori di natura, storia e identità (il romanzo assume ad emblema il cranio di un robot mediatico e come personaggio utopico, un fisico la cui opera *Ethernet* è destinata alla «Comunità dell'etere») –, il rilievo che vorrei focalizzare riguarda l'implicito effetto ecfrastrico contenuto nell'invito a immaginare (e spesso, come nel fantastico o nell'orrido, a immaginare l'inimmaginabile). Tale procedimento, in realtà, è più diffuso di quanto non si pensi: spesso lo si trova utilizzato come espediente narrativo, nella misura in cui il racconto non fa che 'immaginare', descrivere, fatti di parole. Ed è facile notare come, quasi insensibilmente, l'operazione della lettura e della comprensione di un testo tenda, di per sé, a coinvolgere il lettore e lo spettatore in una sorta di procedimento ecfrastrico generalizzato, in un circuito che va dal vedere al far vedere anche ciò che si 'finge' di vedere (e occorre quindi immaginare, evocare, o ricordare). L'esempio che segue, un *incipit* propriamente narrativo, prende l'avvio dalla descrizione di un quadro che fa letteralmente da traino alla frase di chiusura del periodo, dove l'autrice, Angela Bianchini, passa da un registro, per così dire, ecfrastrico, che descrive immagini, al piano immaginale dell'invito a ricordare (immaginare) un «mondo scomparso». Ecco l'*incipit*:

⁹ JÉRÔME BACCELLI, *Tribus modernes*, Monaco, Éditions du Rocher, 2008, pp. 157-158.

Alla mostra dei pittori francesi del XVIII e XIX secolo, tenuta a Roma all'inizio della primavera del 1961, quasi persa in mezzo a tanti quadri dipinti nell'ambito della Accademia Francese, si trovava una veduta delle *Cascatelle di Tivoli*. Acquerello su carta, di piacevoli colori, rappresentava uno specchio di acqua azzurra, con cascate, tra due nasse di alberi, con Tivoli e una chiesa nello sfondo. Da un lato, due figure di pastori con cani, delle montagne azzurrine in lontananza, un cielo pallido, con nuvole soffici e primaverili e delle rondini che volavano basse. E, a sinistra, in basso, la firma: Watelet. Ma era quella firma, quasi nascosta, più ancora del quadro, a risuscitarci davanti un periodo, un mondo, una società scomparsa, e un mirabile viaggio di duecento anni fa a cui sembrarono davvero porre mano cielo e terra.¹⁰

Mi rendo conto che la china tracciata da questi esempi può rivelarsi rischiosa, perché le operazioni di immaginare (ricordare) immagini fin qui proposte, in realtà, sono fittizie dal punto di vista propriamente cognitivo: sono evocative e non descrittive, alludono al processo immaginale, ma non descrivono immagini viste; nelle righe appena lette, la parola che mostra le immagini si ferma subito dopo la descrizione del quadro (prodotta dalla memoria). Tuttavia, come è noto, in letteratura il rapporto tra parola e immagine passa inevitabilmente attraverso la «capacità di muovere e vivificare le sillabe» propria al discorso poetico. Questa frase di Diderot, citata da Pierre Hadot, nel presentare la riedizione del celebre libro di Filostrato, *La galerie de tableaux*, fotografa il processo di fusione stretta tra 'dire' e 'rappresentare' che ha caratterizzato, nei secoli, la tradizione del vincolo tra parola e immagine:

Poème muet, peinture parlante, nous nous laissons importer avec plaisir par cette ambiguïté, et depuis la fameuse description du *Bouclier d'Achille* dans les poèmes homériques, toute la tradition littéraire d'Occident s'est plu à ce jeu de miroirs, en aspirant sans fin à une fusion étroite entre le "dire" et le "représenter". En témoigne par exemple ce texte de Diderot: "Il se passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit? j'en ai quelquefois la présence, mais tout ce que j'en sais, c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme est émue, l'imagination les voit et l'oreille les entend, et que le discours n'est plus seule-

¹⁰ ANGELA BIANCHINI, *Una primavera di duecento anni fa*, in *Spiriti costretti*, Torino, Aragno, 2008, p. 93. L'incontro della segnalazione di questi «racconti biografici» di Angela Bianchini insieme al romanzo del giovane Jérôme Baccelli sta nella strana peculiarità di opere pressoché complementari: nel libro della Bianchini predomina lo sforzo della parola ad illustrare, in modo sensibile, pittorico, immagini di visi, personaggi, luoghi del ricordo; il racconto di J. Baccelli, invece, appare in vaso da immagini che confondono devastanti reperti memoriali con crude, asettiche e piratesche centrali produttrici di allegorie tecnologiche (sfornate da schermi televisivi, computers, reti internet) cattedrali di rovine future e precarie memorie cibernetiche.

ment un enchaînement en termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse, mais que c'est un tissu d'hiéroglyphes entassés les sur les autres qui la peignent".¹¹

Ma il pensiero del filosofo francese, risuscitato da Hadot, malgrado il salto a ritroso nei secoli (partendo dall'antica tradizione del parallelo tra poesia e pittura – *ut pictura poesis!* – lo studioso finisce per coinvolgere l'immaginazione resa sensibile, grazie alla parola), è doppiamente produttivo, poiché la pietra miliare, posta da Filostrato nel suo celebre libro, comprende le modalità canoniche del 'tradurre le immagini in parola' nel testo, del descrivere, commentare e raccontare, cioè: il procedimento retorico dell'ecfrasi e la critica d'arte.

E vale la pena riferirsi brevemente a questo fenomeno inaugurale, non fosse che per ricordare come proprio il 'racconto di dipinti' costituisca, ancora oggi, il passaggio obbligato e il luogo esemplare per capire il funzionamento del vincolo tra parola ed immagine.

Certo, il punto di contatto con la tradizione ecfrastica, rappresentata nel libro delle *Eikones* (descritte, è noto, forse tra secondo e terzo secolo dopo Cristo), è più specifico, sebbene, anche in questo caso celebre, la peculiarità della parola al servizio del 'far vedere' pare ancora legata alla facoltà di 'immaginare immagini': tutti i commentatori segnalano, infatti, la circostanza che il commento di Filostrato sia mera descrizione di immagini di quadri inventati; in sostanza, è tramite questo artificio che Filostrato ha finito per creare un canone basato su opere mai esistite (se non nei riferimenti mitologici dei testi della tradizione letteraria, soprattutto omerica)!

Le note storiche intorno a quest'opera, che ha destato l'ammirazione di artisti e scrittori – Goethe, in particolare – dicono, infatti, che le lezioni di critica o di lettura delle immagini, ideate dal retore nello scenario di una splendida villa napoletana e rivolta ad un pubblico di fanciulli, con tutta probabilità non hanno mai avuto luogo e, comunque, la galleria di quadri sarebbe stata del tutto immaginaria e letteraria (mitologica).

Tuttavia, è proprio l'esercizio di tale finzione a far deviare il discorso sulle immagini di Filostrato dalla pratica ecfrastica verso il commento e la critica d'arte (sebbene avanti lettera), nell'accezione retorica, ricordata da Marc Fumaroli, che consiste nell'intento di far percepire e capire le immagini, grazie

¹¹ PIERRE HADOT, *Préface a La galerie de tableaux* [1991], traduit par Auguste Bougot. Révisé et annoté par François Lissarague, Paris, Les belles lettres, 2004, pp. XVI-XVII. Nelle sue pagine introduttive, Hadot si sofferma sulle scarse e confuse notizie circa l'identità dell'autore.

all'*enargeia*. Ma si legga il magistrale esempio di Filostrato, dedicato alla descrizione del fiume Scamandro, nella versione di Pierre Hadot:

Tu reconnais, mon enfant, que ce sujet est tiré d'Homère [...]. Mais consens d'abord à détourner tes regards pour te représenter la description d'Homère, dont s'est inspiré l'artiste. Tu te rappelles ce passage de l'*Iliade* où Homère nous montre Achille s'élançant pour venger Patrocle, où les dieux se préparent à combattre les uns contre les autres [...]. Le peintre n'a pas voulu nous mettre sous les yeux les événements de cette guerre divine, il n'en a choisi qu'un seul, Héphaïstos se précipitant sur le Scamandre avec impétuosité, avec fureur [...]. Considère maintenant le tableau: tout est tiré de là. Cette ville élevée, garnie de créneaux, c'est Ilion; cette plaine est assez vaste pour avoir vu aux prises l'Europe et l'Asie. Le feu couvre la plaine comme un torrent débordé, et s'étale sur les rives du fleuve, où l'on ne voit plus déjà aucune végétation. Cependant Héphaïstos entouré de flammes se porte vers le fleuve; et voici que le fleuve en personne qui gémit et supplie Héphaïstos. Si le Scamandre n'a point sa belle chevelure, c'est qu'elle a été brûlée par le feu; si Héphaïstos ne boite pas, c'est à cause de la vitesse de sa course. Le feu ne jette pas un éclat rougeâtre, n'a point son aspect accoutumé; mais il brille comme l'or du soleil. Homère n'est plus pour rien dans ce détail.¹²

Ecco un esempio dell'arte di Filostrato di 'immaginare immagini' descritte e trasformate in racconto vivo e coinvolgente (pur facendo un uso minimo di figure – la comparazione della frase finale –). L'estratto proviene dal commento al primo dei suoi 'quadri' dove è raccontato il mito omerico della micidiale vendetta di Achille e di Efesto (quest'ultimo, convocato da Era, viene in aiuto di Achille, incendiando il fiume Scamandro). Un quadro simile – l'ho già detto – secondo gli esperti forse non è mai esistito; del resto, compulsando i luoghi omerici – nel XXI libro dell'*Iliade* – il lettore si può rendere conto che solo la facondia ecfraistica di Filostrato poteva renderlo capace di farsi lui stesso pittore di un quadro immaginario simile (la scena deriva da quel capitolo di grandiosa violenza, che fa da prologo alla celebre battaglia degli dei). Come è stato rilevato da Hadot, non sono molti gli elementi che differenziano la funzione propria di commento della parola che descrive l'immagine (in pratica il

¹² PHILOSTRATE, *Le Scamandre*, in *La galerie de tableaux*, cit., pp. 11-12. Ma, per un confronto, si veda anche la sintesi di Goethe: «Con rapido movimento, dall'alto, Vulcano si scaglia sul dio fluviale. L'ampia pianura, dove si vede anche Troia, è inondata dal fuoco che, simile all'acqua, scorre impetuoso verso il letto del fiume. Il fuoco, tuttavia, appena circonda il dio, precipita subito nell'acqua. Già tutti gli alberi della riva sono bruciati; il fiume, senza capelli, implora grazia dal dio, intorno al quale il fuoco non appare giallo come di consueto, ma ha il colore dell'oro e del sole». JOHAN WOLFGANG GOETHE, *Saggi sulla pittura. Leonardo, Mantegna, I quadri di Filostrato*, a cura di Roberto Venturi, Roma, Artemide, 2005, p. 127.

rilievo finale del colore e della scelta del pittore di isolare uno scenario: Troia, e due personaggi, Scamandro-Xanto ed Efesto) da quella predominante, mimetico-descrittiva e narrativa, che servirà a tracciare la strada maestra nel contratto di dialogo e di reciproca illustrazione tra la parola e l'immagine.

Del resto, c'è da credere che la loro efficacia non sia stata estranea alle ragioni del fascino esercitato dal retore greco su Goethe. Il poeta tedesco, nel suo entusiasmo per il mondo classico e la sua arte, ha assunto, come è noto, i *Quadri* di Filostrato in quanto modello per realizzare, secondo Roberto Venuti, «una sorta di collage, in cui in maniera 'disinvolta' egli amplia, riduce, integra, condensa o riscrive completamente brani delle *Eikones* dei due autori greci» (Venuti ipotizza che un Filostrato Giovane abbia ripreso il lavoro di un suo avo, Filostrato Maggiore).¹³ L'opinione di Venuti su Goethe la si ritrova confermata da Pierre Hadot: anche allo studioso francese, infatti, il grande poeta appare più che un traduttore delle *Eikones*, un continuatore della tradizione inaugurata da Filostrato, specie nell'uso affabulatorio, mimetico e descrittivo del suo discorso sull'immagine. Ma ecco l'argomentato confronto tra Filostrato e Goethe, abbozzato da Pierre Hadot, nel dipingere la scena dell'abbandono di Arianna:

La peinture où l'on voit *Ariane* endormie, tandis que s'éloigne sur la mer le bateau de Thésée qui l'abandonne et que s'approche déjà Dionysos ivre d'amour, est décrite par Goethe avec enthousiasme. Il ne se contente plus de paraphraser Philostrate, mais il souligne avec force l'unité du tableau assurée par la figure centrale et fascinante du beau corps d'Ariane endormie [...]. Et Goethe, à la différence de Philostrate imagine l'éveil d'Ariane: «Si elle ouvre les yeux, elle va se réjouir sur ce qui vient compenser la perte qu'elle a faite, elle jouit de la présence divine, avant même d'avoir pris conscience de l'éloignement de l'infidèle. Comme tu seras heureuse, jeune fille comblée, lorsque, au-dessus de cette côte rocheuse à l'aspect stérile, l'amant t'emmenera vers les collines cultivées, plantées de vignes, où, entre les rangées de ceps, entourée de joyeux serviteurs, tu commenceras à jouir de la vie que tu ne finiras pas, mais dont tu jouiras dans le ciel omniprésent, en regardant vers nous du haut des étoiles, avec une éternelle bienveillance».¹⁴

Nell'esempio goethiano, il gioco di 'immaginare immagini', di illustrarle con parole, descriverle, commentarle e raccontarle, si è spinto fino alla dram-

¹³ R. VENUTI, Nota a Johan Wolfgang Goethe, in *Saggi sulla pittura. Leonardo, Mantegna, I quadri di Filostrato*, cit., p. 93.

¹⁴ P. HADOT, *Préface a La galerie de tableaux* [1991], cit., p. XI. Il riferimento speculare va ancora all'*Arianna* di Goethe, in *Saggi sulla pittura: Leonardo, Mantegna, I quadri di Filostrato*, cit., p. 134. Il rinvio va anche alla splendida immagine riprodotta (a p. 114) da *Le pitture antiche di Ercolano*, t. II.

matizzazione e alla messa in scena di un dialogo immaginario con la cosa da far vedere (la figura di Arianna addormentata). Il fine ultimo, è chiaro, consiste ancora nel dare all'immagine l'evidenza e la concretezza sensibile che le è connaturata e che la parola capta solo se riesce a figurarsela.

Ma forse l'accenno a Goethe può costituire un riferimento esemplare (insieme a Diderot, Winkelmann e pochi altri), perché concettualmente riconducibile entro quella fase in cui il rapporto tra la parola e l'immagine, evolvendosi in armonia con la tradizione che ha fatto propri i criteri dell'efficacia o *enargeia*, è rimasto fedele ai mezzi della retorica. In questa prospettiva, mi rendo conto di applicare in modo estensivo il pensiero di Fumaroli («La rhétorique, telle que je l'entends, et qu'elle était encore comprise au XVII^e siècle, est l'art de faire voir et comprendre à autrui; c'est tout autre chose que de l'informer. Dans son mouvement profond, elle est un acte de partage et d'amour»),¹⁵ forzandone un po' i limiti non tanto per capire il passato, quanto invece per guardare a quello che accadrà dopo l'abbandono delle risorse della retorica, quando quel patto «di condivisione e di amore» diventerà ambiguo e precario (in compenso, estendendosi ad altri codici espressivi).

3. L'EVIDENZA DELLE IMMAGINI E LA SCRITTURA

L'esempio della svolta appena accennata ci preannuncia che il dialogo equilibrato tra parola e immaginario non è rimasto tale e che, piuttosto, si è fatto più problematico con l'inoltro della piena modernità e il moltiplicarsi dei mezzi iconici (giornali, pubblicità, cinema, *mass-media*); e questo, sia detto per inciso, proprio in corrispondenza con un diffuso discredito della funzione retorica nell'espressione verbale e soprattutto letteraria.

In sostanza, è accaduto che, mentre si sono moltiplicate le modalità di fare immagini, tutte rivendicatrici dell'esigenza di un'autonomia di linguaggio, alle parole sia venuto meno proprio il supporto dell'eloquenza e dell'arte del far vedere (e, insieme, l'intento di insegnare). Nel frattempo, cioè, le parole sono rimaste, diciamo così, tali e quali; anzi, si sono ritrovate depauperate della forza dell'eloquenza. Il mimetismo sensibile delle immagini nella resa del 'discorso visibile', teorizzato da Marc Fumaroli, si è allontanato di un passo, il suo effetto si è 'disincarnato' (prendo qui in prestito, rovesciandola, una efficace metafora usata per la pittura da Didi-Huberman).¹⁶ Certo, nel rapporto non è

¹⁵ MARC FUMAROLI, *L'École du silence. Le sentiment de l'image au XVII^e siècle*, cit., p. 9.

¹⁶ GEORGES – DIDI-HUBERMAN, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, in appendice

venuto meno l'uso della descrizione e del racconto; tuttavia il commento diventa progressivamente meno in rilievo, meno preso dalla necessità di far 'immaginare immagini', teso ad imporsi come 'testo scritto', autoriferito.

Si potrebbe dire che nel commento alle immagini, le parole, ormai prive dell'arte eloquente della retorica, abbiano finito per dare sempre maggiore spazio a immagini che si pensano 'risuonano dentro' (Kandinskij), si sottraggono alla vista per dialogare con la mente, che ha perduto, o quasi, la guida sensibile del proprio 'occhio interiore'. Il lettore finisce un po' per trovarsi nella situazione del giovane che non era riuscito ad interpretare l'immagine di Poe, non per difetto di visione o di tropi, bensì quasi per eccesso di parole: di fatto, però, egli ha davanti a sé racconti di figure verbali non più 'pittoriche' e, spesso, è chiamato ad assistere ad una proliferazione di immagini che si raccontano *in fieri*.

E questo non significa che non ci siano più rappresentazioni da illustrare e raccontare; significa solo che il rapporto si è spostato verso un tacito accordo intriso di silenzio, più meditato che visto, interiorizzato quasi, fatto di segni che tendono a pensare l'immagine, ad interpretarla, più che a farla percepire, immaginare, 'mettendola sotto gli occhi' di chi legge; è vero: è sempre la parola a plasmarsi sull'immagine, a figurarsela, ma il rinvio all'oggetto si risolve in se stesso, tende ad essere racconto auto-riflessivo, concentrato sull'atto del fare. È, per esemplificare, quanto si verifica in questo racconto di immagini, preso a prestito da una lettura pittorica di Bigongiari:

Altre rose io posseggo di Morandi, che ripetono nella luce il segno cromatico che par piegare la luce, sfaccettarla in forma di tenerissimi bocci. Queste di Morlotti sono rose che piegano il proprio complesso, deciso fiorire, tra steli e foglie, in forma di luce figurata. Direi che il lavoro è opposto, anche se l'amore è uguale. Come il vasaio piega la materia, e la tornisce, così il pittore piega questi oggetti resistenti a costruire l'oscuro reticolo della propria luce interiore. La luce, voglio dire, nasce dal basso, dall'interno, forse dalla stessa possibilità mortale di essere. Ed ecco che questi petali e queste foglie, come quelle rocce, paiono costituire, simile a un *opus reticularum*, l'amara e occulta decenza della loro struttura interiore. La luce è la malta, tenace malta, che ne delinea e ne definisce la massa; mentre la infigge in se stessa, ne evince e ne esalta la resistenza naturale.⁷⁷

Occorre anche dire che le parole dell'immagine, nel corso del tempo, ne hanno seguito mimeticamente la natura, e nel momento in cui esse diventano prive di riferimento ecfrastrico e mitologico, come nella lettura di Morlotti (e

Il capolavoro sconosciuto di Honoré de Balzac [1985], trad. a cura di Sara Guindani, Milano, Il Saggiatore, 2008 (il testo di Balzac è tradotto da Paola Vallega).

⁷⁷ PIERO BIGONGIARI, *Le rose di Morlotti*, in *Taccuino pittorico*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1994, pp. 64-65.

Morandi) da parte di Piero Bigongiari, il mito è suscitato da dentro l'oggetto: dal fare, dalla materia, dagli effetti di luce che si fanno elementi figurali. Allora il racconto visivo si sfalda e tende a mimetizzarsi tra le pieghe scolpite della scrittura e della interpretazione verbale che la vince sull'immagine referenziale, da percepirsi come sbalzata e in rilievo; o, meglio, il racconto diventa descrizione di una esperienza interiore, dove, oltre il vedere l'immagine, è l'esperienza dello scrivere che si rivela preminente; si tratta, però, di una evidenza filigranata, che invita non a 'immaginare un'immagine' in quanto referenza esteriore, da delineare nel suo insieme con compiutezza e *enargeia*, facendola 'parlare', bensì, sempre più spesso, inducendo a rintracciarla, seguendo il racconto mimetico e soggettivo di colui che è in cerca di immagini.

[...] après cette matinée d'Arezzo je fis un rêve. J'étais dans une chapelle octogonale, et sur chacune des parois était peinte, je ne sais pas par quelle dialectique confuse des surimpressions, des oublis, une des sybilles qui annonçèrent au monde, l'Incarnation. Ces peintures étaient ruinées mais je tenais de mes raisonnements habituels que ces dommages, allaient être mon épreuve, car ils avaient dépouillé un art de ses déterminations extérieures, par le fini, et me permettaient donc de retrouver la forme intérieure que le peintre, obligé aux contours, à la couleur, n'avait pu qu'y laisser se perdre. Dans l'oeuvre enfin descellée la présence pouvait paraître, cela ne dépendait que de moi. Et d'ailleurs il y avait dans l'air une voix errante, que je puis, je crois, faire signifier à peu près ainsi: «J'efface ce que j'écris, tu le vois, c'est parce qu'il faut que tu lises. Je suis assise au bout de la série des trois salles [...] tu es venu à moi dans l'été, enfant désireux d'aimer, anxieux d'apprendre, auras-tu le temps de me déchiffrer, toi dont je prends la tête sur mes genoux [...]». Je regardais la Sybille au visage effacé dans la chapelle silencieuse; je savais que dehors, c'était l'été [...]. Toute ma vie résumée et toute ma tâche, mais je n'en étais pas effrayé.¹⁸

Così, in questo racconto di figure in sogno, affreschi immaginari dai contorni limati dal tempo, tra i segni che si affidano alla scrittura per essere decifrati (ricostituiti in immagine, come il volto della Sibilla), Bonnefoy fa scivolare una confessione che mi sembra illustrare, nel rapporto commentativo tra parola e immagine, un punto di snodo interessante, che consiste nell'additare la consapevolezza stessa che l'immagine scritta manifesta di sé, costruita come è, in altro modo, pezzo per pezzo, quasi in maniera differita.

In modo concreto, la prova che aspetta il critico e che la voce della Sibilla, nel sogno appena letto, sembra sollecitare, è quella che consiste nel cancellare il procedimento ecfastico, la traccia visibile della figura, per ripararla, riscri-

¹⁸ YVES BONNEFOY, *L'Arrière-pays* [1972], Paris, Flammarion, 1982, pp. 75-76.

verla, sostituirla con un'altra che si dia come pensata consapevolmente in quanto testo.

A ben guardare, il gesto riparatore (il compito di chi sa decifrare), evocato da Bonnefoy, è in realtà comune a molti lettori di immagini nel Novecento (e agli antecedenti: Baudelaire, Pater, Ruskin); non a caso, il territorio, il campo privilegiato da citare, e che ci ha un po' fatto da scorta fino ad ora, è quello della critica d'arte. Basta rinviare appena a qualche nome notissimo e cioè ai vari Praz, Longhi, Cecchi, allo stesso Proust...,¹⁹ per indicare solo alcuni nomi utili a marcare il cambiamento, sopravvenuto nel rapporto tra parola e immagine, dal momento in cui, nel modo usuale di mostrare e raccontare l'immagine come 'cosa da far vedere', si è inserita la scrittura come terzo incomodo. In letteratura, si sa, questa fase coincide anche con l'enorme lavoro di ricerca espressiva sperimentale che ha spinto la scrittura a sfidare l'immagine sul proprio terreno, ricorrendo all'uso massiccio della descrizione (specie nel romanzo). Quasi una pratica ecfraistica di ritorno che, però, mira soprattutto alla visibilità della lettera e della parola.

E qui invece di un esempio narrativo (di quanto venne definito *nouveau roman*) può tornare utile un veloce riferimento paradigmatico e 'parlante' a un brano tratto da Francis Ponge, dove il sole che spunta, si innalza, letteralmente, come forma visibile, radente la linea dell'orizzonte della scrittura:

QUE LE SOLEIL À L'HORIZON DU TEXTE SE MONTRE ENFIN COMME ON LE VOIT ICI POUR LA PREMIÈRE FOIS EN LITTÉRATURE SOUS LES ESPÈCES DE SON NOM INCORPORÉ DANS LA PREMIÈRE LIGNE DE FAÇON QU'IL SEMBLE S'ÉLEVER PEU À PEU QUOIQUE À L'INTÉRIEUR TOUJOURS DE LA JUSTIFICATION POUR PARAÎTRE BRILLER BIENTÔT EN HAUT À GAUCHE DE LA PAGE DONT IL A FAIT L'OBJET, VOILÀ QUI EST NORMAL ÉTANT DONNÉ LE MODE D'ÉCRITURE ADOPTÉ DANS NOS RÉGIONS COMME AUSSI DU POINT DE VUE OÙ PUISQU'IL M'EN CROIT SE SUBROGEANT CONTINUELLEMENT À MOI-MÊME SE TROUVE ACTUELLEMENT SITUÉ SUR LE LECTEUR.²⁰

Si capisce che, nell'esempio pongiano, l'itinerario che accompagna l'effetto della parola iperrealistica diventata immagine di se stessa, si porta dietro

¹⁹ La notorietà di questi autentici fari della critica d'arte rende superfluo qualsiasi riferimento bibliografico; richiamerei solo l'*Antologia della critica su Longhi scrittore*. Si veda: ROBERTO LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1973, pp. XXIV-LXXXIX (i contributi sono di Emilio Cecchi, Giuseppe De Robertis, Pier Vincenzo Mengaldo e dello stesso Contini) e LUIGI BALDACCI, *Longhi*, ora in *I quadri da vicino. Scritti sulle arti figurative*, a cura di Alessio Martini, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 112-126.

²⁰ FRANCIS PONGE, *Le soleil se levant sur la littérature*, in *Le soleil placé en abîme, Le Grand Recueil (Pièces), Oeuvres Complètes*, édition publiée sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, 1999 («Bibliothèque de La Pléiade», I), p. 793 (*Il sole si alza sulla letteratura*, trad. it. J. Risset, in *Id., Vita del testo*, introduzione e note di Piero Bigongiari, Milano, Mondadori, 1971, pp. 256-257).

tutta la tradizione poetica che, da Mallarmé, Apollinaire, Ungaretti, Michaux..., arriva fino alle prove della poesia visiva, segnando, in un certo senso, un antagonismo tra parola e immagine e un effetto di rottura nel loro dialogo canonico; perché, come è noto, a tale consapevolezza piena dell'esigenza della scrittura di far mostra di sé come immagine nella poesia (e nel racconto), corrisponde, di rimando, una identica coscienza di sé da parte dell'immagine.

Ed è altrettanto noto che, da questa duplice svolta artistica e culturale, è derivata una sorta di sovrapposizione di campi, dove i teorici dell'immaginario e dell'immagine si sono trovati affiancati ai teorici della scrittura; in tal modo Warburg, Wölfflin, Merleau-Ponty o Walter Benjamin hanno finito per dialogare con i vari Lyotard, Ricoeur, Barthes, Derrida, Lacan, Deleuze, Lacoue-Labarthe... – ma la lista dei teorici è veramente lunga – finendo per disegnare percorsi di riflessione sempre più complessi e incrociati dove si evidenzia che il rapporto tradizionale di commento e di descrizione si è progressivamente trasformato in un gioco che, come si diceva, ha visto la scrittura, proprio sul versante dell'«immaginare immagini», far concorrenza all'immagine e questa tendere ad affermarsi in quanto scrittura.

4. SGUARDO ALLE NUOVE NARRAZIONI DI IMMAGINI

Paradossalmente, si può dire che a rientrare in campo è una retorica figurata dell'«immaginare immagini», caotica e giocata ormai sempre più su registri di mescolanza; su tutto, però, a predominare è la cattura ad ogni costo di effetti iconici da prendersi alla lettera come parola 'altra'. Ma se il linguaggio della poesia, nel corso del Novecento, ci ha abituati alla ricerca spasmodica della parola a darsi come figura, più particolare ed estesa è la foga 'rassomigliatrice' (e cioè mimetica, secondo Castelvetro, quando commenta Aristotele – sempre e ancora la mimesi! –),²¹ che ha investito la parola letteraria, specie nelle forme del narrare. Qui ci troviamo – o, meglio, ci siamo trovati, soprattutto a partire dagli anni centrali del Novecento – di fronte a fenomeni abbastanza inediti, dove, sempre più spesso, il racconto (il romanzo) e l'immagine appaiono reciprocamente 'delocalizzati'.

In questa prospettiva si può dire che uno degli esiti più interessanti che si possono osservare consiste nell'emersione di alcune forme singolari del narra-

²¹ Ricordo che Michel Deguy, uno tra i più straordinari cultori del *démone* della *ressemblance* e del comparare, ha persino creato il neologismo «*commer*» (fare come). Ma si veda, ad esempio: *Mimésis*, in *Actes*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 202-205.

re immagini e per immagini, di non poco conto, perché sicuramente documentano «possibilità creative nuove». Le parole appena citate appartengono a Lalla Romano e fanno parte del commento a uno dei suoi noti romanzi di immagini:

Il rapporto tra la letteratura e le immagini è ambiguo, si presta a equivoci, ma può anche aprirsi a possibilità creative “nuove”. Le immagini costituiscono esse stesse un linguaggio, dunque non sono mute e non richiedono necessariamente un supplemento di linguaggio. Può accadere che un testo letterario si accompagni con immagini (illustrazioni), le quali a loro volta possono essere viste e godute per se stesse (ad esempio le tavole del Doré per le *Fiabe* di Perrault). In un simile connubio l’immagine (figurativa) si trova in posizione subordinata.

Invece nel mio libro *Lettura di un’immagine* le immagini sono privilegiate. Tale inversione è usuale nei libri d’arte, costituiti cioè da immagini che sono riproduzioni di opere d’arte, e in essi il testo letterario è critico o semplicemente informativo. Se le immagini – come nel caso del mio libro – sono fotografie, esse sono l’equivalente esatto (più o meno perfetto tecnicamente) dell’originale. Il mio criterio (o ispirazione) fu il seguente. Accostai al testo fotografico un testo letterario in funzione illustrativa, non informativa. Quello che intendevo illustrare non era l’esteticità – anche se mi presi qualche libertà a questo proposito – ma la pregnanza dei significati, una prospettiva di lettura delle immagini stesse in quanto simboli o metafore.

Infatti se il linguaggio letterario è poetico in quanto metaforico, lo è a buon diritto anche quello delle immagini.²²

Questa lunga dichiarazione di poetica di Lalla Romano chiamerebbe a una osservazione più ravvicinata, ma la nota più evidente, qui, è tutta da riferirsi al valore intercambiabile che parola e immagine – la fotografia – rivestono nel discorso della scrittrice. Nello scambio a guadagnarci (o a perderci, secondo il punto di vista) è più l’immagine che, alla stregua dei tropi, è resa ambigua, meno assoggettata alla mimesi, ma, soprattutto, sottratta al ruolo di materia del narrato per diventare essa stessa ‘parola’ che racconta e, perciò, manipolata, resa docile alle esigenze del narrabile.

Lalla Romano, in uno dei suoi romanzi di immagini parla, non a caso, di esigenze di «composizione», di «trama», di scansione del tempo; tutte operazioni logiche del narrare:

²² LALLA ROMANO, *Il mio primo romanzo di immagini* [1977] ora in *Io e l’immagine, Opere*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1992, vol. II, p. 1597. I testi utili da tenere presente sono i seguenti: *Lettura di un’immagine*, Torino, Einaudi, 1975, *Romanzo di figure. Lettura di un’immagine*, Torino, Einaudi, 1986, *La treccia di Tatiana*. Fotografie di Antonio Ria, Torino, Einaudi, 1986, *Nuovo romanzo di figure*, Torino, Einaudi, 1997 e, infine, *Lalla Romano: l’esercizio della pittura*, a cura di Antonio Ria, Torino, Einaudi, 1995.

Il passaggio alla composizione di un insieme è avvenuto “necessariamente”. È stato un gioco: accostare per affinità o per contrasto, come fa chi vuole creare un ritmo, un ordine. Si suole chiamare racconto (romanzo) qualcosa che segue una trama, o come si voglia definire quell’ordine. Il problema me lo sono posta, ma dopo. C’era l’unità di tempo e luogo (categoria classica), ricondotta al sentimento di una stagione irripetibile. Poteva bastare. Come in un vero romanzo si era andata formando una scansione in tempi, capitoli; perfino un inizio e una fine. Chi avesse difficoltà a riconoscere il testo come racconto, può considerarlo un’allegoria: “Delle età dell’uomo” per esempio. Troppo astratto? C’è la concretezza delle immagini.²³

Una logica narrativa – con personaggi non immaginari, perché si presentano da sé, attraverso gesti, luoghi e azioni – definitivamente sottratta alla prerogativa di ‘immaginare immagini’, dunque? Non accade proprio così: la scrittrice parla di allegoria, riaffermandosi proprio alla funzione di *analogon* opacizzante, inventivo, figurale, della scrittura. Sulla copertina del libro intitolato, appunto, *La treccia di Tatiana*, è ritratta la fotografia di una giovane donna, bellissima, con una splendida treccia bionda. La giovane fotografata, però, non si chiama Tatiana. Il nome contiene una sorta di allegoria, un mito letterario che la Romano svela: si ispira all’eroina del romanzo di Puškin e, di fatto, è quello di un personaggio immaginario. La fotografia si dichiara identificabile (come si riconoscono le persone e gli oggetti nella fotografia) ma nel contempo appare ‘de-localizzata’, perché la sua immagine si riferisce ad un altrove, alla Tatiana che è opera di scrittura.

“Qualcuno obietterà che ho inventato tutto” è appunto quello che accade con la scrittura. Nasce una discordanza tra il mio resoconto e la presunta realtà dei soggetti? Forse i gatti non si riconoscono? Non esito ad affermare che “non c’è riferimento”. Del resto la violenza è della fotografia, è già avvenuta; la violenza seconda, delle parole, è indolore.²⁴

Le affermazioni che qui si leggono (ma Lalla Romano, che dipingeva anche, non esprimeva idee analoghe, nel confessare: «La mia pittura era già scrittura»?) dicono che la parola in questo nuovo vincolo non si accontenta del ruolo canonico di illustrazione e di commento, anzi rilancia la sua prerogativa immaginale – efrastica – che tende comunque a raccontare in modo diverso, perché finisce per smentire e mettere in dubbio le stesse sequenze fotografiche facendole sembrare ‘altre’, poetiche e letterarie, appunto.²⁵

²³ L. ROMANO, *La treccia di Tatiana*, cit., p. vi.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Ecco un esempio di commento a una foto che rappresenta la scrittrice bambina. Il commento

Credo, ma una riflessione puntuale porterebbe troppo lontano, che, tra le «forme inventive» nuove, evocate sopra dalla Romano (e si tratta di forme diverse anche rispetto a quelle già entrate nel canone; intendo il romanzo-descrizione, ricordandone pochi esempi a caso: *Les gommes* di Alain-Robbe-Grillet, *La vie mode d'emploi* di Perec e, da noi, *Il Giuoco dell'oca* di Sanguineti, *Fratelli d'Italia* di Arbasino; ma i nomi e le opere da citare sarebbero innumerevoli), forse soltanto la sceneggiatura del film potrebbe rientrare in un ipotetico grado zero, puramente di servizio, della parola rispetto all'immagine.

A ben guardare, infatti, quest'uso metaforico di una formula che in Barthes, a suo tempo, era servita a denotare la non espressività della scrittura, può servire come apertura di un campo di intesa funzionale per scrittori e cineasti – ormai numerosi – diventati autori di testi di sceneggiature filmiche. Il terreno di intesa riguarda il pensiero di partenza, più o meno esplicitamente condiviso con gli studiosi, che consiste nel ritenere la sceneggiatura come un genere intermedio che sta tra «romanzo e cinema», le cui «parole si cancellano a favore delle immagini che hanno permesso». Queste parole appartengono a Olivier Rocheteau, che le usa proprio per un tentativo di definizione della sceneggiatura. Questo: «Le scénario est un texte particulier. Il reflète tout le travail préparatoire d'un film, mais est amené à être dépassé par le tournage, voire à être oublié après le montage du film: les mots s'effacent devant les images qu'ils sont permises».²⁶

La constatazione è poco confutabile, come si potrà vedere anche dalla brevissima sequenza del testo che segue, estratta dalla sceneggiatura di *Lacombe Lucien* (si tratta della magistrale storia di un *collabo*, durante l'occupazione tedesca in Francia, scritta a due mani da Malle e Modiano nel 1974) a cui si riferisce il pensiero appena letto; nella versione filmica, i tratti della descrizione del personaggio, dei suoi movimenti, così pure la didascalia che introduce la battuta (come a teatro), diventeranno puramente inquadrature di gesti, azioni e voce: «Lucien ne se sent pas bien. Il finit son verre et essaie de monter sur un tabouret. Lucien: je peux m'asseoir?».²⁷

Ma questo terreno d'intesa iniziale deve però ormai tener conto del fatto che l'operazione di transcodifica non annulla il testo; i testi restano e sempre

dice: «- 'terrein vague' accanto allo stradone – la bambina è esitante, interrogativa, ma già affermativa di sé: nella trascuratezza, nei fiori selvatici arruffati, un burattino nell'altra mano – quasi una piccola vagabonda – (il burattino, in verità, non è molto visibile nella fotografia), L. ROMANO, *Romanzo di figure: lettura di un'immagine*, cit., p. 141.

²⁶ OLIVIER ROCHETEAU, *Entre roman et cinéma: le scénario*, in *Le texte en perspective*, Louis Malle, Patrick Modiano, *Lacombe Lucien* [1974], a cura di O. Rocheteau e Olivier Tomasini, Paris, Gallimard, 2008, p. 152.

²⁷ *Ivi*, p. 23.

più stanno acquistando un'esistenza autonoma, letteraria, oltre che filmica: costituiscono un vero e proprio repertorio, vastissimo, di esemplari 'racconti di parole per l'immagine', oggetto di attenzione e di studio in quanto nuova modalità di fare racconto che sta, appunto, fra più codici, richiedendo più competenze interpretative e grande sensibilità. E, sicuramente, come segnala la riflessione conclusiva del commento alla sceneggiatura di *Lacombe Lucien*, la patente di «prima traccia di rappresentazione» conferisce al testo filmico una dimensione che può fare aspirare a una diversa attenzione e duttilità di lettura da parte dei critici:

Les mots du scénario échappent à la force conclusive du cinéma, qu'ils ont pourtant servie, en organisant une première représentation. Si le scénario «n'est que l'expression du désir initial de raconter telle histoire» comme le dit Marie-Anne Guérin dans le *Récit du cinéma*, un scénario écrit par Louis Malle et Patrick Modiano continue à nourrir notre désir de littérature et de cinéma.²⁸

E c'è da pensare che il futuro di un simile «desiderio di letteratura e di cinema» finirà per riconoscere agli studi sui testi di sceneggiature (non soltanto quelli celebri più noti di autori, che sono stati costantemente fra parola ed immagine, e cito per tutti Pasolini) la solidità e l'apertura di una tradizione analoga a quella che si è conquistata a suo tempo la letteratura teatrale. In tal caso, sul crocevia del «discorso del film» e del «saper vedere»,²⁹ si potrà leggere la parola della sceneggiatura, non solo in termini di azioni (il *découpage*) funzionali alle sequenze sceniche, destreggiandosi come tra *showing* e *telling*, bensì trattandone alla stregua di una nuova fenomenologia creativa e di scrittura fatta linguaggi che, per il loro uso contaminato, assumono una nuova 'forma intermedia', la forma che intendeva Lalla Romano nel presentare i suoi romanzi di immagini.³⁰

Ho appena citato in causa due modi di discorso narrativo, *showing* e *telling*. Di queste, e specie della prima, si è molto parlato nelle teorie del racconto di

²⁸ *Ivi*, p. 162. Per il riferimento italiano di *Récit de cinéma*, si veda ANNE-MARIE GUERIN, *Il racconto cinematografico*, a cura di Elga Mugellini, Torino, Lindau, 2006.

²⁹ Il «discorso del film» e la necessità «Saper vedere» in quanto premessa necessaria per riscoprire il ben noto «saper leggere», sono stati recentemente chiamati in causa nel bel libro di Bernardi. Si veda: SANDRO BERNARDI, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002 e 2004, p. 100. (I riferimenti di Bernardi segnalano: *Il discorso del film. Visione, narrazione enunciazione*, a cura di L. Cuccu, A. Sainati, Napoli, ESI, 1987; M. MARANGONI, *Saper Vedere*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1933).

³⁰ Per avvalorare l'ipotesi di una simile autonomia di interessi, vorrei rinviare alla recente edizione di un progetto di sceneggiatura per Antonioni, ad opera di Alain Robbe-Grillet. Si veda ALAIN ROBBE-GRILLET, *La Forteresse. Scénario pour Michelangelo Antonioni*, a cura di Olivier Corpet, Paris, Minuit, 2009.

qualche decennio fa, per essere fortemente implicate nella dimensione cosiddetta mimetica (di fatto: ecfrastrica) del narrare. Da qualche tempo, quella del 'mostrare' appare come una categoria analitica caduta in disuso, forse proprio per eccesso di impiego: mi chiedo, invece, se, per queste moderne forme creative di ibridazione tra parola e immagine, non valga la pena di recuperarla. Sto pensando, in particolare, alla funzione, per certi versi inedita, dello *showing* nel 'romanzo disegnato' o *graphic novel*, un genere piuttosto in voga attualmente, soprattutto grazie al talento di certi artisti, che si stanno sempre più allontanando dall'alveo originario del parente più popolare che è il fumetto.

Ma, è ovvio, non è mia intenzione misurarmi con la storia di questo genere di racconto e del prodigioso fenomeno culturale rappresentato dal fumetto: mi addentrerei incautamente in una materia che non mi appartiene.³¹ Il mio è solo un tentativo di ritagliare, quasi in coda ai titoli, un breve spazio riflessivo intorno a modalità espressive – quelle del *graphic novel* e della *novelization* –, che mi sembrano costituire due interessanti approdi, per altro opposti, del vincolo tra parola e immagine seguito fino ad ora. Nella prima modalità, il *graphic novel*, parafrasando un po' Lalla Romano, non solo si potrebbe dire che 'il disegno è il testo e la scrittura – la parola – l'illustrazione'³² ma che, in modo meno pessimistico rispetto allo scenario prefigurato da Fumaroli, la parola risorge dall'immagine, anche in modo estraniato (lo stadio più clamoroso si sta già verificando nei diffusissimi *video-games* – o, in *Second Live* – dove la parola è per lo più voce fuori campo, didascalica o suono onomatopico); nella seconda, la *novelization*, al contrario, è l'immagine che ritrova le parole tradotte in racconto.

Ma perché, in breve, giova chiamare in ballo, specie per la funzione della parola nel *graphic novel*, la categoria aristotelica e narratologica dello *showing* in particolare? Penso che per far emergere l'utilità del *repêchage* sia sufficiente considerare, insieme a Lodge (e a Gérard Genette prima di lui) che, nell'opposizione tra narrazione mimetica e quella diegetica, «la forma più pura di narrazione mimetica consiste nella citazione delle parole dei personaggi».³³ E nel *graphic novel* (come nei *balloons* del fumetto), la figura del personaggio

³¹ E anche in questo caso, i nomi da fare sarebbero molti, a cominciare da quello più noto di Hugo Pratt.

³² Lalla Romano, a proposito del suo libro *Letture di un'immagine* (Torino, Einaudi, 1975) aveva scritto: «In questo libro le immagini sono il testo e lo scritto le illustrazioni» (si veda L. ROMANO, *Romanzo di figure: lettura di un'immagine*, cit., *Premessa*).

³³ DAVID LODGE, *Narrazione mimetica (Showing) e diegetica (Telling)*, in *L'arte della narrativa*. Con una nota di Hermann Grosser [1992], trad. it. di Mary Buckwell e Rosetta Palazzi, Milano, Bompiani, 1995, p. 156.

(ma soprattutto il suo autore) anche la più evocatrice e ‘parlante’, è banale dirlo, resterebbe priva di parole se non fossero inserite come testo. Sto pensando, ad esempio, a *Lettere da un tempo lontano*,³⁴ una mirabile realizzazione grafica di Lorenzo Mattotti. Un testo che sta, come altre opere dell’artista, tra pittura, cinema e letteratura, ed è un lavoro esemplare non solo per il tratto artistico, nelle figure e nelle tinte forti del colore, ma anche perché, in maniera innovativa, il libro si presenta in quanto raccolta di storie (si sa che la differenza strutturale del *graphic novel* consiste, secondo gli specialisti, nel fatto che, a differenza del fumetto, il romanzo grafico presenta una vicenda compiuta alla stregua del suo gemello non figurato – il romanzo –).

Si tratta di quattro novelle (*Dopo il diluvio*, *Il ritratto dell’amore*, *Lontano molto lontano*, *Lettera da un tempo lontano*) dalla lunghezza variabile: quello che non varia è la spettacolarità e la mirabile qualità del disegno e delle inquadrature. Lo scritto vi è ridotto al minimo, ma la filigrana letteraria è ben percepibile: la lontananza è il tema conduttore; in due storie – quella iniziale e l’ultima – la prima persona si racconta in forma di lettera; nelle due sequenze narrative interne, più brevi, la prima e la terza persona si alternano per inseguire, sul filo della memoria, immagini ossessive di distacco (quella di un artista che, nel ritratto della donna amata, sigilla il suo abbandono, e quella di uno «strano pacco», una sorta di fagotto alato, che, in un’atmosfera fortemente metafisica – più vicina a Savinio che a De Chirico, in verità –, passa di mano: da un bambino a un ladro, a una donna e infine a un uomo «che aveva perso tutto, anche la testa se n’era andata lontano, molto lontano...»³⁵).

Il lettore, quando riesce a staccare lo sguardo dalla presa fantastica delle immagini, dai luoghi, sogni inquietanti ed eventi che esse raffigurano (l’ecfrasi, *lo showing*, senza mediazione scritta!), per porre attenzione al ruolo della parola, resta sorpreso nel ritrovarsi immerso nella durata e nelle strategie tipiche del racconto: lo scavo interiore dei personaggi – sebbene di numero ridotto e per lo più senza nome: sono figure di donne, uomini, bambini –, la descrizione di eventi, figure, paesaggi (la trama iniziale e quella finale hanno come scenario un viaggio in aereo e uno in treno), l’apparente avvicinarsi dei tempi

³⁴ LORENZO MATTOTTI, *Lettere da un tempo lontano* [2005]. Con i testi di Lilla Ambrosi e Gabriella Giandelli, Torino, Einaudi, 2006. Il testo contiene quattro storie: *Dopo il diluvio* (sceneggiatura di Mattotti e Giandelli. Testi di Giandelli), *Il ritratto dell’amore* (Sceneggiatura di Mattotti e Ambrosi. Testi di Ambrosi), *Lontano molto lontano* [id.], *Lettera da un tempo lontano* (Sceneggiatura di Mattotti. Testi di Ambrosi e Mattotti). Un piccolo richiamo sull’oscillazione di carattere grammaticale – la o il – *graphic novel*? –: questa deriva dalla traduzione del termine inglese in ‘romanzo’ o ‘novella’. La mia opzione va al primo, anche se, in queste sue *Lettere*, Mattotti disegna vere e proprie novelle.

³⁵ L. MATTOTTI, *Lontano molto lontano*, in *Lettere da un tempo lontano*, cit., ultima inquadratura.

(le albe, la notte e il giorno), gli effetti finali di *suspense* come in ogni novella che si rispetti.

Su tutto a dominare è un effetto narrativo raddoppiato, dove la parola, dal suo inserto, si ritaglia d'autorità un proprio campo, con regole proprie, nell'alternarsi di *showing* e *telling*; viceversa, l'immagine può giocare solo sul registro dello *showing*, quindi non racconta fatti, li 'rappresenta', dove la voce narrante della protagonista finisce anch'essa per 'mostrare' la propria immagine: sta lì con il compito evidente di 'immaginare immagini', di cui essa stessa è parte e la sua voce racconta ciò che invece non serve più immaginare, perché si può vedere:

Nei miei sogni sono animali ma so che non sono veri / Sogno tante cose strane, te le racconto anche se capisco che ti dà fastidio / Forse perché i sogni diventano noiosi quando li si racconta. Tu non sogni mai. Tra poche ore ci rivedremo, non riesco a immaginare come sarà... / Qui sta succedendo qualcosa che assomiglia a un sogno ma gli animali sono animali veri / Sono granchi rossi grandi ogni anno migrano da una parte all'altra dell'isola ma quest'anno è successo qualcosa di diverso [...] / Hanno invaso tutto, la zona dell'aeroporto è completamente bloccata. Stiamo aspettando da ore per sapere se il volo potrà partire. La pista dove decollano gli aerei è completamente rossa e si muove, lo so che può sembrare affascinante... /³⁶

Questo esperimento di registrazione delle sequenze narrate tradisce profondamente il testo: cancella la parte grafica, che si apre proprio con l'immagine di un minaccioso granchio rosso in primo piano e, solo dopo il crescendo delle sequenze fitte di granchi, apparirà il personaggio che sta guardando la scena (le inquadrature iniziali, lo si saprà in seguito, sono l'anticipazione di violenti fantasmi inconsci: l'eroina sa che deve subire un intervento chirurgico che l'attanaglia). Con questo non intendo dire che nel *graphic novel* il rapporto tra immagine e scrittura obblighi ad una sorta di lettura strabica; intendo far notare che i due registri collaborano senza snaturarsi: il racconto di parole registra i pensieri, riassume eventi ma serve anche a 'mostrarli', nel modo che ricordava Lodge, citando «le parole dei personaggi» (nel racconto, il piano dello *showing*, la parte dialogata, riguarda l'azione vera e propria: la donna, infatti, mentre è chiusa in aeroporto, incontra uno sconosciuto che ha comprato un regalo identico al suo – una specie di piccolo totem dalla testa di uccello –, insieme tentano di cambiare il regalo, ma non ci riescono; nella notte, lei ha una crisi dolorosa. Lo sconosciuto la aiuta e, mentre la assiste, le spiegherà che la sua esperienza della malattia gli deriva da sua moglie, malata di

³⁶ L. MATTOTTI, *Dopo il diluvio*, in *Lettere da un tempo lontano*, cit., pp. 5-6.

sclerosi). Dal canto suo l'immagine non resta ferma, non si limita all'evidenza, incarna i pensieri e la violenza degli incubi del profondo – i granchi sono il simbolo angoscioso della malattia temuta e, insieme, l'allegoria del destino di rovina che incombe sulla natura intera, sull'umanità degradata – riuscendo persino a scompaginare i tempi. Ed infatti, il racconto della malattia della moglie, da parte dello sconosciuto, è tutto 'mostrato' per effetto di una mirabile serie di sequenze in flashback, estratte dalla memoria e giocate, in modo efficacemente mimetico, sui toni e sui colori sbiaditi di un tempo reso artificialmente 'altro'. Del resto, in ultima ipotesi, la sfida vera di questo *graphic novel*, per molti versi esemplare, non consiste forse nel tentare di rappresentare il tempo, come accade nella storia di Mattotti?

«Caro vecchio, / Tu non mi conosci. Non avresti potuto. Ti scrivo da un tempo lontano per te. Un tempo che tu hai provato a immaginare nei tuoi disegni». ³⁷

Forse per questo *incipit* epistolare (chi scrive è una giovane donna, bella, vagamente orientale, che, viaggiando su un treno futuribile, reca con sé l'opera grafica di un suo avo disegnatore – il vecchio destinatario della lettera – un'opera che, dati i tempi, è tutta 'riversata' in un video) serve evocare proprio il 'paese lontano' di Michaux. Qui, infatti, tale paese immaginario esiste ed è reso visibile nelle sequenze di immagini, proiettate in un mondo asettico, iper-tecnologico, percorso tra treni supersonici che sbucano da gallerie, scavate sotto terra e sotto il mare, gestito da un sapere elettronico e computerizzato – per altro, in tutto identico a quello descritto da J. Baccelli nel suo romanzo –. Ma queste scene, che evocano una sorta di realtà virtuale (la protagonista, ad un certo punto, si ritrova in una stanza, detta degli enigmi, dove, per passare il tempo, risponde a un quesito culturale – meno grave, quindi, di quello posto a Edipo dalla sfinge – e vive per qualche istante un'avventura virtuale con una sorta di computer-sfinge), ³⁸ queste immagini inconsistenti produttrici di odori, movimenti, dove si governa, in modo meccanico, ogni esperienza di comunicazione, possono dirsi racconto del tempo? In un certo senso sì, le immagini del futuro, automaticamente, relegano al passato, al 'tempo lontano', ogni riferimento che sia al di fuori da quello scenario. Naturalmente, basta rovesciare i termini perché quel passato si riconosca come recente per il lettore attuale; del resto, nel racconto, a segnalare il gioco ci pensa la giovane protagonista,

³⁷ Id., *Lettera da un tempo lontano*, in *Lettere da un tempo lontano*, cit., p. 41.

³⁸ Il quesito da risolvere concerne le notizie di un quadro. L'eroina dà la risposta giusta rivelando che la tela è di Ivan Shishkin (1832-1898) ed è depositata al Museo di Kiev (la città da dove proviene l'eroina). Il quadro che raffigura un paesaggio innevato, dal titolo *Nel selvaggio nord*, e rappresenta l'unico albero nella storia.

mentre osserva gli antichi fumetti del suo destinatario: «Ho guardato ancora una volta i tuoi lavori... Chissà perché pensando al futuro ci si immagina cose che esistono nel presente portate all'esagerazione».³⁹

Ma nel testo, insieme agli inserti in funzione metanarrativa, come quello appena letto e che appartengono solo alla parola, si disseminano citazioni *ad hoc*: brani di un fumetto del nostro tempo, la copertina di un'opera del 'vecchio disegnatore' – che reca la data 1985-1990 –, Lucio Mazziotti, non lasciano dubbi sulla cronologia reale. Ma le immagini, mirabili per disegno e colore (a tratti ricordano le figure sognate di Jean-Michel Folon), dei paesaggi metropolitani straniti – tali sono le «cose che esistono nel presente, portate all'esagerazione» –, quasi privi di esseri animati, raccontano quanto la protagonista vede e vive, ma per darle voce serve la parola: quella che serve per scrivere una lettera, per comunicare ricordi, pensieri, sensazioni, per riflettere sugli eventi e su chi possiede la capacità di 'immaginare immagini': «Vedi, qui nel futuro possiamo guardare il cielo da un treno sottoterra; sono solo ologrammi e forse questo avresti potuto immaginarlo».⁴⁰

È chiaro, insomma, che la funzione della parola, nel *graphic novel*, continua ad esercitarsi secondo le prerogative retoriche ben note di illustrare, interpretare, raccontare; da qui la percezione, segnalata sopra, di doppio registro narrativo (e persino di *showing* su *showing*, quando si tratta di ricorrere, in aggiunta alle immagini, agli effetti di mimesi narrativa).

Da questo punto di vista si può dire che il *graphic novel* apre comunque un capitolo interessante, se non proprio nuovo – il fumetto, ma anche il fotoromanzo, da tempo, deve fare i conti con questi effetti di raddoppio – che chiede un diverso vaglio, persino in confronto con la cosiddetta *novelization*.

Nel vincolo tra immagine e parola, il procedimento di narrativizzazione (o novellizzazione?)⁴¹ di immagini filmiche rappresenterebbe di per sé un fenomeno più rilevante per la settima arte che per la letteratura, per il semplice fatto che è il successo di un film a determinare il desiderio di ri-raccontare (sebbene, di riflesso, come il principio dei vasi comunicanti, i livelli tornano in parità). Nel nostro panorama letterario, così ricco di scritti di sceneggiature, il fenomeno della cosiddetta *novelization* appare ancora modesto, anche se, a

³⁹ *Ivi*, p. 47.

⁴⁰ *Ivi*, p. 48.

⁴¹ Il termine novellizzazione è già entrato nell'uso. Si vedano gli Atti di convegno: *La novellisation. Du film au livre / Novelization. From Film to Novel*, a cura di Jan Baetens e Marc Lits, Leuven, 2004 e *Il racconto del film / Narrating the Film. La novellizzazione: dal catalogo al trailer / Novelization: from the catalogue to the trailer* (XII International Films Studies Conference), a cura di Alice Autelitano & Valentina Re, Università degli Studi di Udine, 2006.

ben guardare, proprio Alberto Arbasino, con il suo testo *La bella di Lodi* (1972) ha forse giocato in anticipo. Certo, allora non si parlava di *novelization*; inoltre, a tener conto dell'avvertenza dell'autore («Questo romanzo parte fra l'altro dal racconto omonimo da me pubblicato sul «Mondo» nel 1961, e dalla sceneggiatura per il film omonimo eseguita nel 1962 con Mario Missiroli che lo diresse e al quale rivolgo un ringraziamento vivissimo»),⁴² ma soprattutto, tenendo conto della scrittura, fortemente sceneggiata, si può pensare ad un esperimento ibrido – fatto non eccezionale nell'opera di Arbasino – che potrebbe stare tra il *découpage* e la *novelization*.

Non so se è lecito spingersi fino a considerare quella prova come una sorta di esempio di «*protonovellisation*» di cui parla il poeta, qui in veste di teorico, Jan Baetens; occorrerà almeno aspettare la dissipazione dell'aura di discredito che ancora circonda la teoria e la pratica di questa parola che non commenta l'immagine, non l'interpreta e non l'accompagna, bensì, come spiega ancora Baetens, si presenta come la riscrittura di un film «in forma romanzesca»:

La *novellisation*, dont on verra qu'elle est tout *sauf une adaptation à l'envers*, représente un des aspects les moins connus de la production littéraire depuis un siècle. La richesse comme la diversité étourdissante du phénomène n'ont jamais été reconnues à leur juste valeur, pourtant essentielle à quiconque veut saisir la dynamique de la chose littéraire dans l'environnement médiatique complexe qui est la sienne désormais [...]. Si elle est quasi universelle, puisqu'on trouve des traces dans toutes les cultures où apparaît le cinéma, la *novellisation* n'est pas un phénomène *unique*. C'est en revanche un type d'écriture dont la forme, le sens, le statut ou encore les enjeux varient nettement au cours du temps et selon les contextes géographiques où il émerge. La *novellisation* constitue une véritable industrie à la croisée des mondes du cinéma et du livre. Certains répertoires évoquent jusqu'à des milliers de titres [...] et une interprétation assouplie du genre multiplierait encore ces statistiques par dix.⁴³

La *novellisation* (o *novélisation*: è il termine-concorrente, già visto come vincitore da Baetens), in quest'ultimo scorcio di capitolo potrebbe profilarsi come una forma di resistenza strenua di quella scrittura, vista da Fumaroli come battuta in partenza nei confronti dell'immagine? Può darsi, specie, se si tiene conto dell'ipotesi che, una volta sottratta al campo della paraletteratura o della pratica dei *nègres* – dei riscrittori – senza dignità d'autore, quello della 'novellizzazione' potrebbe diventare il terreno culturale d'elezione di un nuovo ge-

⁴² ALBERTO ARBASINO, *La bella di Lodi*, Torino, Einaudi, 1971. E si veda a tal proposito, GIUSEPPE PANELLA, *Alberto Arbasino*, Fiesole, Cadmo, 2004, pp. 94-96.

⁴³ JAN BAETENS, *La novellisation. Du film au roman. Lectures et analyses d'un genre hybride*, Liège, Les impressions nouvelles, 2008, p. 9.

nere ibrido, ma non più relegato al rango di sottoprodotto commerciale, in quanto vassallo letterario dell'immagine (alla stregua del cineromanzo).

Jan Baetens parla di «emancipazione letteraria della novellizzazione» e di testi culturalmente ambiziosi destinati a nuovi lettori e soprattutto a teorici più avvertiti e sensibili ai registri di una comparatistica aperta. Il tracciato va ritagliato a margine dei canoni, un po' come la fotografia che s'inventa letteratura e scenari immaginari nella Romano; Baetens pensa ad una novellizzazione che esca dai *clichés* della mera riscrittura per farsi meno traspositiva e mimetica, meno «convenzionale», come egli dice.⁴⁴ E in questa storia dove c'è ancora molto da apprendere, egli stesso offre un esemplare, piuttosto inedito, di novellizzazione in versi, ispirato al film di Jean-Luc Godard, *Vivre sa Vie* (1962). La vicenda è riconfigurata in quindici 'quadri-capitoli' che raccontano la storia della protagonista, una giovane prostituta (Nana), attraverso dialoghi, gesti, e azioni con «interruzioni di toni e di forma sistematici»; né film né *découpage*, bensì poesia, come ci ricordano le parole del commento di Sémir Badir:

Aussi, mettre en vers une histoire imaginée préalablement par un film, ce n'est pas faire montre d'une ingéniosité excentrique et vaguement intellectualiste; ce n'est pas non plus dresser la poésie en forme aristocratique et souveraine; mais c'est chercher à ramener la poésie au coeur des choses là même où se trouve depuis longtemps déjà, le cinéma.⁴⁵

Lalla Romano snidava la poesia dietro la fotografia, Jan Baetens (e Samir) nel cuore del cinema: mi pare che dietro l'idea e la pratica di questo genere di «forma creativa nuova», che muove dal luogo ormai deputato dell'immagine (il cinema), si riapra, paradossalmente, la via di un cammino a ritroso sulla falsariga di chi, dinanzi all'immagine, non resiste alla tentazione di scrivere, cedendo al perenne abbaglio di giocare ad 'immaginare immagini' mediante la parola:

Au verso de cette feuille, au verso de ce texte que je cherche et transcri, il y a, plus absent pour toi lecteur que cette histoire de Nana qui revient, le brouillon pour moi seul visible et donc inexistant d'un ancien poème, que je ne relirai qu'à travers l'image de ces images d'elle, dans le désespoir impossible d'être enfin entièrement entièrement dupe.⁴⁶

⁴⁴ *Ivi*, p. 13.

⁴⁵ SÉMIR BADIR, *Postface à J. BAETENS, Vivre sa vie*, cit., p. 57.

⁴⁶ XV. *Je tends la main à Nana*, *ivi*, p. 41. Segnalerei, in chiusura, un esempio sperimentale di racconto di immagini, estremamente nuovo e drammatico, realizzato dal regista Manuel De Oliveira nel suo lavoro, *Un film parlato* (datato 2004). Tutto il film si basa sul racconto della storia della civiltà occidentale di una giovane intellettuale a sua figlia; alla fine, come in un'allegoria, le due protagoniste periscono in un attentato.