



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

SCRIVERE, VEDERE, DIPINGERE

PROSPETTIVE TRANSMEDIALI

PER LO STUDIO DELLA LETTERATURA

a cura di Giacomo Raccis

novembre 2016

LORENZO CARDILLI

L'immagine nel verso: per uno studio della sintassi figurale del testo poetico

Almeno dall'oraziano *ut pictura poësis*, il rapporto tra testo poetico e immagine continua a porre problemi pratici e teorici ai vari attori dei sistemi letterari. Molto prima delle moderne scoperte sulla transcodificazione, l'intermedialità era un concreto dato o presupposto estetico con cui produttori e fruitori facevano i conti. Il fatto eccede il campo poetico o letterario, e riguarda la cultura in generale, non soltanto alta: si pensi alle immagini parlanti,¹ all'arte sacra medievale, impensabile senza il testo biblico di partenza,² ai carmi figurati e agli emblemi rinascimentali o – per giungere al presente – alla poesia concreta,³ al cinema, alla pubblicità e al videogame. L'elenco di prodotti ibridi sarebbe interminabile, e ancora più lunga e complessa una fenomenologia che descriva struttura e funzionamento dei singoli prodotti: si può tuttavia affermare che una prospettiva “scientifica” e aggiornata sulla storia della cultura non può più ignorare quella che Aby Warburg ha chiamato la “coalescenza naturale” fra parola e immagine (Pinotti-Somaini: 244). Da quando – con l'*iconic* o *pictorial turn* – l'immagine ha doppiato il linguaggio collocandosi al centro della teoresi, molti studiosi di iconologia o di storia dell'arte si sono dedicati al rapporto tra medium verbale e iconico, indagando analogie e diffe-

¹ Recentemente affrontate in Bredekamp 2015.

² Si veda Shapiro 1996.

³ Cfr. Vos 1987.

renze nei rispettivi meccanismi semiotici. L'ambito della teoria letteraria è sembrato meno pronto ad accogliere questo cambio di paradigma, forse perché incapace di reagire alla perdita del privilegio simbolico garantito dal logocentrismo. Tuttavia, il fatto che il 'mito' del testo si sia rilevato incapace di esaurire la complessità della stessa esperienza testuale non comporta la dismissione della teoria. Al contrario, la "perdita del privilegio" può convertirsi in un nuovo slancio verso l'aggiornamento di modelli teorici e strumenti d'analisi.

Tornando al problema delle 'immagini nel verso', il mio lavoro – contrariamente a molti studi sul rapporto parola/immagine – si pone decisamente dalla parte del testo. Tutta la poesia, non solo quella ecfastica o concreta, ha a che fare con l'immagine, perché la visualità è un costituente primario dei suoi meccanismi semiotici. A questo proposito eviterò deliberatamente di occuparmi dei casi, già ampiamente studiati, in cui i media si mescolano in modo manifesto (si pensi appunto all'*ékphrasis*).⁴ Inizialmente esaminerò il problema semiotico posto dalla figuratività in poesia e l'urgenza di integrare modelli e metodi invalsi; successivamente proverò a tracciare le linee di base per un fondamento estetico del fenomeno, tra iconologia e semantica della finzione. Rifacendomi alla *Gestaltpsychologie* di Rudolf Arnheim e alle teorie di W. J. T. Mitchell, cercherò poi di individuare le proprietà dell'immagine verbale, considerata sia nella lingua comune sia in quella letteraria. In ultimo, sulla scorta della concezione 'transmediale' e interiore del montaggio proposta da Sergej Ejzenštein, individuerò quattro tipi di meccanismi figurativi nel testo poetico, per fornire un primo abbozzo di strumentazione stilistica.

Oltre la semiosi orizzontale: 'vedere' la finzione

La necessità di ragionare sulle immagini poetiche deriva da una riflessione sullo stato della stilistica: molti strumenti e categorie invalsi, come l'allegoria, il simbolo o la parafrasi, si rivelano spesso

⁴ Cfr. Cometa 2012.

insufficienti a restituire la complessità del testo poetico, specie inteso nella sua capacità modellizzante. Così come un testo narrativo, un quadro o un videogioco sufficientemente complesso, anche una poesia rappresenta un modello di mondo, pur nelle sue specificità pragmatiche e simboliche.

Nel suo recente volume *Immagini figurali. Uno studio sulla poesia di Baudelaire e Rilke*, Elena Fabietti ha posto il problema con la dovuta lucidità teorica. Il testo poetico presenta una complessità semiotica che non è possibile cogliere per intero attraverso i tradizionali dispositivi stilistico-retorici. I 'vecchi strumenti' – come allegoria e simbolo – derivano infatti da un "modello mimetico" che presuppone "una relazione verticale tra segno e significato" (Fabietti 2015: 14). Fabietti propone di integrare le categorie tradizionali con le *strategie figurative*, basate su un modello semiotico orizzontale che la studiosa mutua da una rilettura dell'interpretazione tipologico-figurale codificata da Erich Auerbach. Nell'interpretazione figurale, le immagini si combinano orizzontalmente in un legame non mimetico ma di *somiglianza dissimile*,⁵ questo scarto teorico permette di liberare le immagini poetiche dalla 'semantica insulare' del singolo tropo e focalizzarsi sulle loro reciproche interazioni:

la nozione di figura non smette di porre questioni che superano il suo contesto d'origine. La figura si rivela allora un prezioso dispositivo euristico nel dare un nome, e una storia, a una serie di processi semiotici e di strategie "figurative" in senso lato, che vanno dalla reversibilità delle immagini in una rete di incessanti rimandi, alla resistenza alla rappresentazione mimetica (somiglianza dissimile), e che non possono essere riassorbiti in categorie semiotico-retoriche più stabili quali quelle di allegoria e simbolo se non perdendo importanti elementi semiotici. [...] L'immagine figurale, complicando il quadro delle possibilità figurative della poesia, al di là delle risorse semiotiche dell'allegoria e del simbolo, può forse contribuire a moltiplicare le vie d'accesso al testo poetico (Fabietti 2015: 15-16).

⁵ Fabietti mutua la categoria di Didi-Huberman (Fabietti 2015: 22-24).

L'autrice coglie un nodo teorico essenziale: passare dalla verticalità all'orizzontalità è un obiettivo indispensabile tanto per la speculazione quanto per la messa a punto di nuovi strumenti d'analisi. Tuttavia, il modello tipologico di Auerbach potrebbe non essere così estraneo a una direzionalità "gerarchica", dato che l'esegesi figurale della Bibbia è improntata allo "schema" escatologico "della promessa".⁶ L'altra questione lasciata aperta dal volume della Fabietti riguarda la "scalabilità" della teoria: lo studio si sviluppa a partire dagli agganci di poetica (specialmente un'interpretazione rilkianna di Baudelaire, che in realtà è un'autoriflessione sul proprio percorso poetico). La sua esportabilità deve passare da una fondazione estetica, che legittimi a livello simbolico e pragmatico l'atto di leggere i testi poetici come sequenze di immagini verbali, nella prospettiva di una transmedialità "intrinseca" e non necessariamente supportata da riferimenti diretti.

I due nodi teorici da sciogliere per legittimare lo studio delle immagini nella sintassi poetica (e – probabilmente – letteraria *tout court*) si possono formulare come segue: in primo luogo, è necessario inquadrare il ruolo del visuale all'interno dei meccanismi che regolano la vita simbolica del testo letterario; in secondo luogo, seguendo l'intuizione di Fabietti, bisogna lavorare su una semiosi orizzontale che liberi il testo dalla prigione dell'"equivalente semantico". È necessario integrare il modello semiotico verticale – tendenzialmente 'logocentrico' e radicato nel senso comune – con una semiosi di tipo orizzontale che privilegi le procedure di combinazione dinamica tra le immagini. Ciò non significa sacrificare il senso sull'altare dell'ennesima deriva ermeneutica, ma rendere conto con maggior precisione dei processi simbolici e dei vincoli che regolano la comunicazione letteraria.

La letteratura sul rapporto tra medium visuale e medium verbale è sterminata, e il problema si presenta come un classico nodo gordiano. Gli studiosi riconducibili all'*iconic/pictorial turn* si sono occupati diffusamente della questione, chiaramente dal lato 'dell'imma-

⁶ Fabietti 2009: 119 (si veda questo contributo di Fabietti per la discussione sul rapporto tra figurabilità e storicismo, e le sue implicazioni ermeneutiche).

gine' e con le urgenze dialettiche di chi si trovava a sdoganare la cultura visuale dalle pesanti eredità del logocentrismo. A questo proposito è interessante confrontarsi con le posizioni di W. J. T. Mitchell, iconologo inventore dell'etichetta '*pictorial turn*':

Invece di affermare, in modo straordinariamente ridondante, che la letteratura è un *medium* verbale e non visuale, per esempio, potremo allora dire la verità: la letteratura, in quanto è scritta o stampata, ha un'irriducibile componente visuale che intrattiene una relazione specifica con una componente auditiva, ragion per cui c'è differenza tra un romanzo letto ad alta voce e uno letto in silenzio. Potremo anche rilevare che la letteratura, con tecniche come l'*ékphrasis* e la descrizione, ma anche con strategie più sottili di disposizione formale, implica esperienze virtuali o immaginative di spazio e visione che pur essendo espresse indirettamente, attraverso il linguaggio, non per questo sono meno reali (Mitchell 2008a: 68).

Al di là dell'interessante posizione di Mitchell, per cui "tutti i *media* sono, dal punto di vista della modalità sensoriale, '*media misti*'" (Mitchell 2008c: 81), lo spunto più rilevante riguarda le "strategie più sottili" con cui il linguaggio verbale attiva esperienze di *spazio* e *visione*. Estendendo l'osservazione di Mitchell, si può arrivare a sostenere che le strategie attraverso cui il testo implica la visualità non sono ristrette a fenomeni iconici di *dispositio*, ma che al limite coincidono con la totalità virtuale dei meccanismi rappresentativi. Questo non significa schiacciare il medium verbale sul visuale, con operazione uguale e contraria a quella combattuta dall'*iconic turn*, ma legittimare il visuale per via semantica. Al di là (o prima) delle interpolazioni mediali, la visualità riguarda la capacità modellizzante del testo letterario: anche il bambino a cui viene letta o recitata oralmente una fiaba vede, senza bisogno di confrontarsi con l'estrinsecazione grafica dei segni. Esistono due modi in cui la parola letteraria può essere considerata un medium misto: dal punto di vista tecnologico, e dal punto di vista semantico e finzionale. Il

tentativo di dirimere il rapporto tra visuale e verbale non può prescindere da questo secondo livello: dal momento che il testo rappresenta un modello di mondo, esso implica, in modo quasi trascendentale, la riproduzione di una pratica che sta alla base della vita percettiva della maggioranza degli individui.⁷

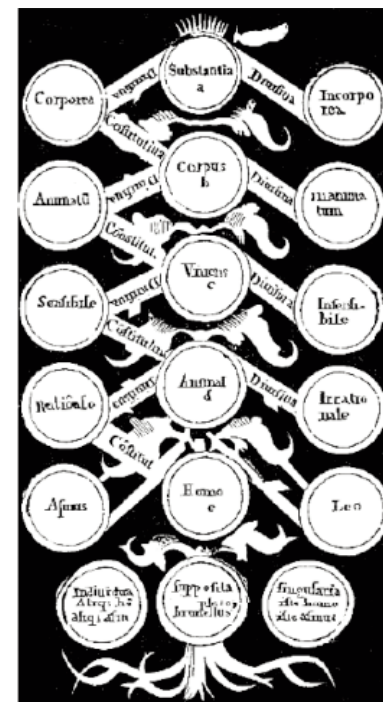
A questo punto entra in gioco anche il problema della semiosi orizzontale. Troppo impegnati a rendere conto della verità del testo (o della sua assenza), i teorici della letteratura non si sono occupati di cosa significhi *orientarsi nel testo*.⁸ Il modello semiotico 'mimetico' o verticale ha probabilmente un'antica origine platonica. Le categorie retoriche con cui leggiamo tradizionalmente la testualità sono costituite da dispositivi ermeneutici non neutri, cioè epistemologicamente orientati. Fin qui niente di nuovo: il problema insorge quando questi dispositivi sono subiti e impiegati passivamente oppure contrastati da un'epistemologia della bonifica parimenti insostenibile (Ceruti 2014: 35). Esiste inoltre una discrasia tra conquiste teoriche e arretratezza degli strumenti di lettura. La semiologia ha scoperto il valore modellizzante del testo, che consiste nella creazione di un universo finzionale 'secondario'. Il punto riguarda però la natura logica e ontologica del mondo della rappresentazione. Se, con Nelson Goodman e Franco Brioschi, ci si schiera a favore di un'"ontologia più sobria" (Brioschi 1998: 202) e sanamente nominalista, è possibile tagliare alla radice ogni strascico metafisico che dall'Essere si ripercuote a cascata sulle sue ipostasi più deboli. Non si spiega quindi come i dispositivi di lettura rimangano legati univocamente a un modello semiotico verticale, insufficiente a livello epistemologico. Brioschi ha mostrato efficacemente come sia dietro lo strutturalismo forte sia dietro le derive decostruzioniste agisca lo stesso logocentrismo platonizzante.⁹ L'albero di Porfirio [Fig. 1] è pur sempre un albero, e i di-

⁷ Si intende qui la percezione non come "occhio puro" ma come attività produttiva e conoscitiva; cfr. Goodman 2008: 7; Arnheim 1974.

⁸ Ancora una volta prendo in prestito l'espressione dall'iconologia: Didi-Huberman pone il problema di orientarsi nell'immagine nel suo *L'immagine brucia*, rifacendosi alla celebre espressione kantiana (2009: 243).

⁹ Per Brioschi strutturalisti e decostruzionisti procedono dalla stessa ipostasi ontologica

Fig. 1
L'albero di Porfirio, dalla traduzione di Boezio dell'*Isagoge*.



positivi ermeneutici classici (come allegoria e simbolo) mantengono tracce della sua verticalità. Il problema si pone quando i simboli diventano una foresta – *ingens silva* o labirinto¹⁰ che sia, non importa. Della foresta importa la tridimensionalità, la sua estensione ed emergenza da ogni parte. Il testo letterario si pone come modello di mondo in cui la semiosi verticale è solo una tra le strategie di significazione possibili. A cosa vale concepire il testo come universo finzionale, se poi lo leggiamo con dispositivi che mirano a un senso allegorico o simbolico che finisce per essere in qualche modo sempre 'anagogico'?

Entrando nel merito, bisogna notare che nella concezione dei testi come sistemi di simulazione spesso si dà una differenza tra testo narrativo e lirico (la lirica è il genere che nella modernità viene so-

del linguaggio: "era sempre quell'identico «miraggio linguistico» a incantare gli sguardi sia degli ortodossi sia degli eretici" (1998: 163).

¹⁰ Cfr. Eco 2007.

litamente sovraesteso a tutto il poetico, Mazzoni 2005). È molto più facile pensare all'*Odissea* o alla *Recherche* come a universi simulati, piuttosto che al *Tu ne quaesieris* oraziano o all'*Infinito*. Ma se la *semantica della finzione* vale per romanzi e poemi, non c'è ragione per escludere dai suoi processi testi lirici, frammentari o sperimentali. Si dovrà poi – di volta in volta – valutare lo scarto degli impegni ontologici “simulati” che la fruizione del testo implica da quelli convenzionalmente e pragmaticamente presupposti nella vita di tutti i giorni. È sicuramente molto più agevole orientarsi nella *Commedia* piuttosto che in una poesia de *La Beltà* o *Millimetri*; tuttavia, anche il testo più sperimentale presuppone – magari per via negativa – strutture percettive e impegni ontologici legati alla vita quotidiana. E tra questi, l'esperienza visiva occupa una posizione di preminenza. Brioschi nota come le vecchie ‘forme pure’ kantiane siano ineliminabili nella nostra esperienza dei mondi finzionali:

in una storia, così come in una teoria, ciò che è fittizio entra in rapporto con elementi e strutture su cui vertono impegni ontologici reali per noi irrevocabili: se non altro, la dimensione spaziotemporale che sarà l'orizzonte e lo sfondo di qualsiasi interpretazione (Brioschi 1998: 216-217).

La componente visiva eredita dallo spazio il suo carattere fondativo e trascendentale: l'“occhio” è una delle vie maestre attraverso cui lo percepiamo, al contempo conoscendolo in modo produttivo.¹¹

Annidamento, linearità, montaggio: l'immagine nella lingua e nella letteratura

Prima di passare al discorso relativo alla sintassi dell'immagine poetica, è necessaria una precisazione metodologica: sebbene abbia ristretto il problema del visuale all'ambito del letterario, non si

¹¹ È una delle tesi chiave di Arnheim 1974, “La percezione visiva [...] non è una registrazione passiva del materiale di stimolo, ma un impegno attivo della mente” (46).

può trascurare il fatto che anche la lingua comune potrebbe possedere una ‘funzione figurale’.¹² Un qualsiasi racconto riferito a fatti reali o immaginari sarà ricco di descrizioni, e quindi di potenziali ‘immagini mentali’ percepite e integrate dall'ascoltatore. Se da un lato è scorretto far collassare il medium verbale e quello visuale, smussandone le irriducibili differenze,¹³ dall'altro è altrettanto semplicistico trascurarne le reciproche implicazioni. A questo proposito, la *Gestaltpsychologie* di Rudolf Arnheim può fornire delle indicazioni teoriche preziose. Nel suo *Il pensiero visivo*, Arnheim subordina il linguaggio al pensiero, già attivo nella percezione ed esso stesso costituito da immagini:

Ciò che rende il linguaggio tanto valido per pensare, pertanto, non potrà essere il fatto di pensare in parole. Deve consistere nell'aiuto fornito dalle parole al pensiero mentre esso opera in un suo «medium» più appropriato, quale quello dell'immaginazione visuale. [...] La virtù principale del «medium» visuale è quella di rappresentare le forme in uno spazio bidimensionale e tridimensionale, in confronto con la sequenza monodimensionale del linguaggio verbale. Questo spazio polidimensionale non soltanto offre al pensiero efficaci modelli di oggetti fisici o di eventi, ma rappresenta pure isomorficamente le dimensioni che occorrono al ragionamento teorico (Arnheim 1974: 273).¹⁴

Arnheim non sembra molto di moda negli studi semiotici, forse per il suo deciso ridimensionamento del linguaggio¹⁵ in tempi di

¹² ‘Figurale’ è da preferirsi a ‘iconica’ per evitare la confusione con il modello pierciano.

¹³ Ad esempio si veda Bal 2009: 213-214: “Linguaggio e immagini, comunque, corrispondono a *media* diversi, e anche se tra i due ambiti non si può affatto stabilire – per lo meno in base agli standard logici – un'opposizione binaria, tuttavia una differenza, nelle modalità espressive e comunicative, tra regno visivo e regno linguistico è troppo ovvia per tentare di negarla”.

¹⁴ Cfr. Petrelli 2012.

¹⁵ “Per la psicologia della percezione il pensiero già da sé è capace di rappresentare configurazioni strutturate ed articolate; al linguaggio, semmai, il compito di conservare e stabilizzare, ma anche – sua miseria e suo splendore – di immobilizzare la conoscenza, in virtù del supposto carattere permanente e stabile della relazione tra le parole e i rispet-

strutturalismo imperante. Tuttavia bisogna mettere in guardia da radicalismi e semplificazioni: non si può schiacciare il linguaggio sull'immagine, sacrificandone in modo ingenuo la specificità mediale. Una teoria dei meccanismi figurali mira alla ricchezza semiotica del testo letterario (e al limite del testo in generale), e non intende in nessun modo ridurre la comunicazione linguistica alla componente visuale. A questo proposito, è utile richiamare il breve scritto provocatorio di Mitchell dal titolo "I *media* visuali non esistono", in cui l'iconologo ribadisce che la "pura otticità" è un falso mito teorico e che tutti i *media* sono "misti", anche per il loro carattere intrinsecamente pragmatico (con Raymond Williams, Mitchell intende il *medium* come "una 'pratica sociale materiale' [...] portato di una materialità di base (colore, pietra, metallo), di una tecnica o di una tecnologia", Mitchell 2008c: 86). In questa ottica critica Mitchell introduce la categoria di *annidamento*, "in cui un *medium* appare dentro un altro come suo contenuto" (89). La riflessione sull'annidamento e su altre forme di combinazione mediale porta Mitchell a confrontarsi proprio con la poesia, partendo dal problema dell'*ékphrasis*:

La regola cruciale dell'*ékphrasis*, comunque, è che il *medium* "altro", l'oggetto visuale, grafico o plastico, non sia mai reso visibile o tangibile *tranne che* per mezzo del *medium* del linguaggio. Si potrebbe chiamare *ékphrasis* una forma di annidamento senza tatto o sutura, un tipo di azione-a-distanza tra due tracce sensoriali e semiotiche rigorosamente separate, che richiede un completamento nella mente del lettore. Questo è il motivo per cui la poesia rimane il più ingegnoso e flessibile *medium* principale del *sensus communis*, a dispetto dei tanti spettacolari stratagemmi multimediali inventati per dare l'assalto alle nostre sensibilità collettive (Mitchell 2008c: 90).

La prospettiva di Mitchell è a mio avviso estensibile dall'*ékphrasis* alla poesia in generale, fino a comprendere l'intera testualità: non c'è motivo per concepire l'"annidamento senza sutura" del figurale

.....
 tivo significati" (Petrelli 2012).

come un privilegio della poesia, e nella fattispecie della poesia che descriva opere d'arte. Come ho cercato di sostenere più sopra, la componente visuale dipende dalla capacità modellizzante del testo, che non è una proprietà esclusiva della comunicazione letteraria. Forzando la categoria di Mitchell in direzione non tematica, possiamo concepire il visuale come "annidato" nelle parole, una componente intrinseca e non "sostanziale" della significazione verbale. Interessante il rilievo di Mitchell sul "completamento" del fruitore: Goodman lo chiamerebbe *integrazione* (Goodman 2008: 15-8), uno dei fondamentali *modi di fabbricare mondi* (8) a cui è dedicato il suo *Vedere e costruire il mondo* del 1978 (il titolo originale è appunto *Ways of Worldmaking*). Pensare al testo come a una serie di istruzioni per la costruzione di un 'mondo' o di una "mondo-versione" (Varzi 2008: XXIV) aiuta a rivedere anche i vecchi *diché* legati all'ermeneutica. L'attività del fruitore non è confinata all'interpretazione, ma si articola in una serie di pratiche che comprendono l'interpretazione senza tuttavia esaurirsi in essa: *l'homme fictus* si orienta attivamente in un modello di mondo in cui il testo semiotico – di qualunque composizione o complessità – costituisce contemporaneamente il supporto e la controparte interazionale.

Dopo aver suggerito dei percorsi per giustificare dal punto di vista teorico-estetico lo studio dei meccanismi figurali, è necessario inquadrare con maggior precisione la specificità delle immagini letterarie, per poi passare a delle indicazioni metodologiche di massima riferite al testo poetico. Due proprietà che potremmo definire tipiche delle immagini letterarie sono la *linearità* e la *libertà di montaggio*. Per quanto riguarda la *linearità*, mi rifaccio a un ragionamento di Arnheim che pare difficilmente confutabile: il linguaggio verbale viene "impiegato linearmente" (290) perché è costituito da una sequenza di segni; al contrario, la percezione (e il 'medium visuale') lavora sulla simultaneità. Pertanto, le immagini mentali suscitate da sequenze di parole risentono di questa discrasia costitutiva: "la natura lineare del «medium» di connessione non è priva di effetto sulle immagini che suggerisce" (Arnheim 1974: 291). Ci-

tando l'attacco del racconto *La donna adultera* di Camus, Arnheim nota che "l'evocazione percettiva di una situazione stazionaria si incanala in una scansione controllata [...] imponendo al «medium» delle immagini visuali, potenzialmente bidimensionale o tridimensionale, il «medium» monodimensionale del linguaggio" (293). A questo punto è possibile isolare un effetto della *linearità* sui meccanismi di costruzione e percezione delle immagini verbali:

Un'immagine pittorica si presenta totalmente, in simultaneità. Un'immagine letteraria riuscita cresce attraverso quanto si potrebbe chiamare aumento per aggiustamenti successivi. Ogni parola, ogni frase, viene corretta dalla successiva in qualche cosa che si accosti di più al significato totale cui si mira. Questo costruire attraverso il mutamento graduale dell'immagine anima il «medium» letterario (293-294).

Quello che Arnheim chiama "accrescimento graduale" (294) è una conseguenza della base linguistica a partire da cui costruiamo le immagini mentali, quali che siano le integrazioni 'percettive' e 'produttive' di volta in volta attuate (dall'immaginazione o dalla memoria). Ma la percezione non è fatta soltanto di immagini statiche o *frame* isolati: la visione di immagini continue in movimento è un'esperienza percettiva di base a cui, sul piano linguistico, corrisponde il dinamismo intrinseco delle immagini verbali. Veniamo così alla *libertà di montaggio*: per certi aspetti la sintassi figurale pare addirittura meno vincolata di quella delle immagini concrete. Il *medium* verbale compensa infatti le restrizioni dovute al suo impiego generalmente monodirezionale con un'estrema flessibilità combinatoria:

Non è possibile prendere quadri o pezzi di quadri e metterli insieme per produrre nuove combinazioni con la facilità con cui è possibile combinare parole o ideogrammi. I montaggi pittorici mostrano le linee di giuntura, mentre le immagini prodotte dalle parole si fondono in insiemi unificati. [...] Le forme del linguaggio verbale sono attrezzate per l'evocazione di massa delle immagini (298).

Considerata sotto questo aspetto, la capacità figurale del linguaggio sorpassa quella dei 'cosiddetti' media visuali.¹⁶ *Linearità e libertà* spingono entrambe in direzione del montaggio: studiare le immagini letterarie significa seguire le modalità con cui sono giustapposte in quell'"accrescimento graduale" (o sequenza di "inquadrature") prodotto nel testo e riprodotto nell'immaginazione, cioè tramite associazioni o visualizzazioni mentali.

Montare la poesia: Sergej Ejzenštein

Uno dei contributi più interessanti sul tema delle immagini poetiche non viene né dalla critica letteraria né dalle arti figurative, ma dal cinema: Sergej Ejzenštein, nel suo saggio "Montaž 1938" (poi "Parola e immagine"), impiega testi letterari per spiegare il montaggio cinematografico, tra cui poesie di Puškin, Milton e Majakovskij. Si dimostra inoltre teoricamente consapevole che il montaggio riguarda non solo il cinema, ma le arti in generale¹⁷ e la stessa percezione. Una delle posizioni estetico-metodologiche più interessanti riguarda l'effetto pragmatico del montaggio, che permette di riprodurre nella mente del fruitore il processo creativo dell'artista:

La forza del montaggio consiste proprio nell'attrarre le emozioni e le riflessioni dello spettatore nel processo creativo. Lo spettatore, infatti, è portato a seguire l'identico cammino creativo che l'autore ha percorso nel creare la sua immagine. [...] E quindi diciamo che è precisamente il principio del *montaggio*, contrapposto a quello di semplice rappresentazione, che costringe gli spettatori a *creare*, e che, in tal modo il montaggio acquista il grande potere di originare uno stimolo creativo interiore nello spettatore (Ejzenštein 1939: 244-246).

¹⁶ La "cautela" nell'uso della categoria è raccomandata da Mitchell 2008c: 92.

¹⁷ Anche da parte iconologica si riscontra un recupero delle teorie ejzensteniane sul montaggio: pensiamo ad esempio a Didi-Huberman 2009: 244, 248-251.



Fig. 2
L'effetto Kulešov.

I toni di Ejzenštejn, forse non immemori dell'effetto Kulešov, si dimostrano particolarmente attenti ai processi attivi di ricezione: siamo ancora nell'ambito delle *integrazioni* goodmaniane. Negli anni 20 Lev Kulešov provò che gli spettatori interpretavano molto diversamente lo stesso primo piano di un attore a seconda delle immagini associate in sequenza [Fig. 2]: l'accostamento delle immagini realizza una vera e propria "polarizzazione" semantica.¹⁸ L'effi-

¹⁸ A un livello di maggiore complessità semantica, le integrazioni compiute dagli spettatori dell'effetto Kulešov sono simili a quelle derivate dal "fenomeno ϕ ", per cui i soggetti sottoposti allo stimolo visivo di due lampi di luce a piccola distanza in rapida successione cronologica tendono a integrare la percezione in un moto apparente. (Goodman 2008: 17, 85-105). Anche Arnheim, a sostegno della sua tesi della percezione come pensiero produttivo, cita fenomeni analoghi, tra cui l'"effetto postumo figurale", per cui "le forme si adattano l'una all'altra quando sono percepite in successione" (Arnheim 1974: 77 e ss). Inoltre, Arnheim riporta come una sua allieva abbia dimostrato per via sperimentale che l'accostamento arbitrario di due quadri produce delle deformazioni percettive ana-

cazia dell'oggetto estetico dipende dal ripercorrimiento del processo creativo da parte del fruitore, che inevitabilmente aggiunge del suo all'opera, qualunque sia la forma mediale 'estrinseca' di partenza.¹⁹ Per esplicare il principio del "*montaggio in generale*" Ejzenštejn (1939: 246) ricorre anche all'esempio di una 'tecnica di visualizzazione' raccomandata agli attori. In virtù di tale "tecnica interna" (251), un attore che volesse inscenare efficacemente l'angoscia di un uomo che ha perso al gioco i soldi dello Stato ed è in procinto di suicidarsi, dovrebbe pensare ai futuri possibili che lo aspettano, visualizzandoli nella mente proprio come farebbe nella realtà (ad esempio il pubblico ludibrio, oppure il processo o l'uscita dal carcere, 247 e ss): "riguardo alla natura di queste «visioni» additive che si presentano all'«occhio interno» dell'attore, le loro caratteristiche plastiche (o auditive) sono dello stesso genere delle caratteristiche tipiche dell'inquadratura cinematografica" (251-252). Come per Arnheim, anche per Ejzenštejn l'oggetto estetico implica una sinergia tra percezione, comprensione e visualizzazione per immagini: "sappiamo che alla base della creazione della forma si trovano procedimenti di pensiero fondati sulla sensazione e sull'immagine" (1935: 117).

Tutta la parte finale di *Montez* (1938) è dedicata all'analisi "per inquadrature" dei testi poetici di Puškin, Milton e Majakovskij. Il regista prima si sofferma su dei brani della *Poltava* di Puškin, un poema narrativo a tema storico-imperialista, mostrando l'importanza della selezione dei dettagli e del rapporto immagine/sonoro nella costruzione delle sequenze. Successivamente, prendendo in prestito dalla metrica il concetto di *enjambement*, lo applica al rapporto tra figurazioni e "articolarioni ritmiche" in alcuni testi di Milton e Majakovskij (1939: 259 e ss), mostrando le analogie con il "confitto" metro/sintassi. Le conclusioni di Ejzenštejn non potrebbero essere più nette:

loghe alle 'polarizzazioni' dell'effetto Kulešov (74).

¹⁹ Per Ejzenštejn la "sintassi del linguaggio interiore" è costitutiva delle varie forme estetico-artistiche: "le leggi di costruzione del linguaggio interiore sono precisamente quelle leggi che si trovano alla base di tutta la varietà di leggi governanti la costruzione della forma e della composizione delle opere d'arte" (1935: p. 117).

gli esempi letterari di montaggio tolti dalla migliore tradizione classica in cui i rapporti di questa nuova forma di espressione con le forme d'arte confinanti (ad es., il cinema) esistevano appena o non esistevano affatto, sono i più indicativi, i più interessanti, e forse i più istruttivi. Tuttavia, sia nel campo del sonoro sia nel campo del visivo, o nella combinazione suono-immagine; sia nella creazione di un'immagine, o di una situazione, o nella «magica» incarnazione davanti ai nostri occhi delle immagini di una *dramatis persona*, sia in Milton sia in Majakovskij, dovunque troviamo il montaggio. [...] La conclusione è che non esiste alcuna incompatibilità fra il metodo seguito dal poeta nello scrivere, quello dell'attore nel costruire il suo personaggio *dentro di sé*, quello con cui il medesimo attore recita la sua parte *entro i limiti di un'unica inquadratura*, e il metodo con cui le sue azioni e tutta la sua recitazione [...] sono sviluppate dal regista per mezzo dell'esposizione e della costruzione generale del montaggio cinematografico (Ejzenštejn 1939: 265-266).

Il montaggio è un meccanismo estetico-percettivo ugualmente presente nelle diverse forme d'arte, anche e soprattutto anteriori all'avvento del cinema. Per quanto riguarda l'ambito del letterario, la sintassi figurale, o anche montaggio verbale,²⁰ costituisce un terreno di importanza non secondaria per rendere conto della morfologia retorica del testo e dunque della sua "ricchezza semiotica". I presupposti teorici fin qui esaminati (semiosi orizzontale, annidamento e 'montaggio interiore') sembrano avere un'implicazione comune: studiare i meccanismi figurali in poesia significa affrontare prevalentemente problemi di montaggio.

Tra sintassi e qualità dell'immagine: quattro 'versanti' figurali

Passando al lato degli strumenti, propongo di dividere i meccanismi figurali in quattro tipologie, che rappresentano altrettanti piani o "versanti" da cui è possibile studiare il trattamento delle immagini all'interno del testo poetico.

²⁰ Seguendo la scelta terminologica di Luzzi 2011, che ho preso a modello anche per il ricorso a Ejzenštejn nell'impostare il problema dei fenomeni figurali in poesia.

1. *Selezione dei dettagli*: l'espressione si rifà a Ejzenštejn, che nota come "nei migliori scritti letterari" si ritrovi la scelta di "due o tre dettagli determinanti" (1939: 253). Nelle poesie di Puškin la selezione dei dettagli gioca un ruolo determinante sia per la resa 'documentaria' sia per la cattura emotiva del lettore/spettatore. Anche secondo Arnheim la selezione dei dettagli è un procedimento fondamentale della scrittura,²¹ inerente alla sua ricaduta (o traduzione) visuale. 'Scorciare' descrizioni o scene presentando alcuni dettagli piuttosto che altri ha un valore eminentemente interpretativo. All'interno di generi poetici brevi come la lirica, la scelta del dettaglio è più che essenziale: il modello di mondo proposto dal testo è basato su pochissimi elementi estremamente significativi. Dal passero di Lesbia agli occhi di Clizia, passando per la trafile di *senhals* e feticismi, nei dettagli si giocano i massimi investimenti semantici e patetici della lirica. Propongo il rapido esame di due casi esemplari, appartenenti a epoche e tradizioni molto lontane; si prenda *Ad Phyrrom*, dal primo libro delle odi di Orazio,²² che possiamo considerare il padre putativo²³ del rapporto tra poesia e immagine:

Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
Cui flavam religas comam,

²¹ "Lo scrittore impiega le idiosincrasie del suo «medium» per guidare il lettore attraverso una scena, esattamente come un film può far muovere lo spettatore di dettaglio in dettaglio e con ciò rivelare una situazione mediante una sequenza controllata" (Arnheim 1974: 292).

²² La critica ha notato come la poesia di Orazio si basi su un *primum visivo*: "Luce e colore, molto più che suono. Orazio non ha la *imagination auditive* di Virgilio: in una poesia come la latina, che, rispetto alla greca, privilegia i valori fonici, Orazio punta piuttosto sui valori visivi, relativamente, sia chiaro, ai condizionamenti dello strumento linguistico adibito e al ruolo dei significanti nella funzione poetica. [...] Ama poco l'allitterazione [...], e ama più l'iconica che la mimetica" (Traina 1988: 43-44).

²³ Nell'*Ars poetica* il paragone tra poesia e pittura non possiede i significati estetici che gli sono stati attribuiti dalla tradizione, ma è invece funzionale a un problema legato alla retorica antica, riconducibile alla poetica di Aristotele (Trimpi 1973; Carena 2011).

simplex munditiis? Heu quotiens fidem
mutatosque deos flebit et aspera
nigris aequora ventis
emirabitur insolens

qui nunc te fruitur credulus aurea,
qui semper vacuum, semper amabilem
sperat, nescius aurae
fallacis! Miseri, quibus

intemptata nites! Me tabula sacer
votiva paries indicat uvida
suspendisse potenti
vestimenta maris deo (Orazio 2004: 18).²⁴

L'ode si apre *in medias res* con un'interrogazione che ha i tratti tipici dell'apostrofe lirica. Il soggetto poetico s'indirizza direttamente alla musa femminile: la prima inquadratura è quindi una specie di 'sogettiva ideale' o 'd'immaginazione', in cui viene marcato il punto di vista dell'io che s'interroga sull'esistenza e le 'abitudini' di Pirra, contemporaneamente descrivendole: ma ciò che colpisce di più è proprio la selezione dei dettagli. La fanciulla non è qualificata direttamente, ma attraverso una serie di *close-up*: il tenero giovane amante, il letto di rose (*in multa rosa*, con *sineddoche*) *perfusus* (profumato) con le migliori essenze e collocato nell'*antro grato*. Con la prima frase finisce anche la prima 'sequenza', e si ha uno stacco di montaggio. La seconda interrogativa, sempre in soggettiva ideale, coincide con un'inquadratura su un dettaglio (la chioma bionda). Lo stacco tra questa sequenza e quella successiva è anco-

²⁴ "Quale delicato giovane asperso di puri | profumi ti preme su un letto di rose, | o Pirra, in un grato antro? | Per chi tu annodi la tua bionda chioma, || con semplice eleganza? Ahi, quante volte piangerà | gli dei mutati, l'amor suo tradito | e guarderà inasprirsi le onde ai neri | venti, incredulo, || colui che fiducioso or gode del tuo aureo | sembiante, e per sempre libera, per sempre, | amabile ti spera, ignaro | dello spirar d'inganni! Miseri coloro || ai quali splendi non provata. In quanto a me, | appesa alla sacra parete una tabella | votiva dice ch'io ho offerto le mie vesti umide | di naufragio al possente dio del mare" (19).

ra più marcato: la soggettiva ideale mette a confronto due immagini con una specie di *flashforward* con effetto dopo-prima (è tecnicamente un *hysteron proteron*). L'amante sventurato di domani – il naufrago d'amore –²⁵ è l'ignaro, il *credulus* di oggi. Dopo questa doppia immagine una considerazione gnomica (vv. 12-13) chiude la "sogettiva" con una nota di titanismo, al contempo preparando la transizione all'immagine finale. La contemplazione del mare in tempesta (agitato dalle *aurae fallaces*) non è solo metafora delle traversie amorose, ma è una vera e propria immagine concreta che si impone all'occhio del lettore. Anche nel finale domina un'attenta selezione del dettaglio: lo scorcio, il *close-up* si sposta dalla tavola votiva alle "vesti umide", lasciando al lettore il compito di colmare la lacuna e immaginarsi il poeta-naufrago in balia delle pene d'amore. Questa ode – in un certo senso – favorisce di per se stessa una lettura semiotica orizzontale: gli sventurati amanti, e *in primis* il poeta, naufragano davvero? Molto probabilmente no, ma la forza dell'immagine è più importante del suo statuto di verità finzionale (vera o falsa nel mondo di finzione?). Liberati dal problema del significato verticale, possiamo apprezzare tutta la forza del componimento, concentrata nella scelta dei dettagli e nella giustapposizione della scena del naufragio a quella del godimento amoroso.

Il secondo esempio è tratto dalla poesia italiana del Novecento. Dal punto di vista della *selezione dei dettagli*, le *Occasioni* montaliane posseggono un valore quasi paradigmatico, perché improntate a un decoro etico e formale basato sulla tecnica dello scorcio. Montale non "spiattella" i motivi della sua poesia, ma vi allude in modo obliquo e indiretto.²⁶ Impiegando le categorie della retorica, si può parlare di un paradossale processo di *attenuazione* in cui la potenza dell'argomento risiede nella sua presentazione metoni-

²⁵ Il *topos* della tempesta d'amore è frequente nella lirica classica (Orazio 2002: 469).

²⁶ Sull'importanza stilistica e teoretica dell'ellissi e del "non detto" nelle *Occasioni* si è soffermato Simonetti 1998: "nelle *Occasioni* il vuoto implica anche un 'pieno' stilistico: il silenzio che cade sul testo gli conferisce un significato tragico nell'atto stesso di mutarlo – e l'ellissi non è che la cicatrice, densa di sottintesi, della sottrazione semantica" (142).

mica e figurata.²⁷ Il poeta evita la denominazione aperta e diretta, sentita come una forma di 'spudoratezza' che implica un insopportabile impoverimento dell'esperienza. L'attenuazione e dissimulazione in retorica diventano selezione e focalizzazione dei dettagli dal punto di vista della sintassi figurale; in questo senso si veda il famoso autocommento di poetica riferito alle *Occasioni*:

bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. [...] Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa poi ebbe anche da noi, a un giuoco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiatellarli. Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore *in medias res*, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi (Montale 1946: 566-567).

Montale sembra anche consapevole dell'effetto immersivo della sua poetica degli oggetti, la cui 'datità' si impone all'immaginazione del lettore ben più del classicismo o della 'poesia pura'. Gli esempi di "scorciato" nelle *Occasioni* non si contano; si veda ad esempio il famoso mottetto del volo di Clizia²⁸ attraverso la tempesta:

Ti libero la fronte dai ghiaccioli
che raccogliesti traversando l'alte
nebulose; hai le penne lacerate
dai cicloni, ti desti a soprassalti.

Mezzodi: allunga nel riquadro il nespolo
l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole
freddoloso; e l'altre ombre che scantonano
nel vicolo non sanno che sei qui (Montale 2011: 127).

La forza icastica del mottetto dipende dalla concentrazione su pic-

²⁷ Sulla dominante metonimica del sistema figurale delle *Occasioni*, cfr. ivi: 148.

²⁸ "Clizia è più esplicitamente oggetto del desiderio; un desiderio feticista, cioè metonimico, che si appunta su dettagli in scorcio, moltiplicandone il valore" (Simonetti 1998: 123).

coli dettagli, che 'rubano' la scena al motivo principale (il fatto che lei è un angelo esausto che ha attraversato l'inferno della storia), potenziandolo indefinitamente. In particolare, si veda come il viaggio della procellaria nella tempesta sia alluso metonimicamente a posteriori, attraverso dei *close-up* sulla fronte congelata di lei e sul suo piumaggio rovinato. Anche la veduta urbana della seconda strofa è resa con finezza figurativa; l'ombra del nespolo rimanda al sole che la crea, e dà lì si riscende nel *vicolo*, con altre *ombre*, stavolta da limbo dantesco: dal basso in alto, e ritorno. Intesa dal punto di vista figurale, la poetica degli oggetti di Montale ha portato ai massimi livelli – nel '900 italiano – le strategie dello 'scorciato' e della selezione dei dettagli.

2. *Montaggio delle figure*: in senso stretto, i modi particolari in cui le immagini verbali vengono accostate all'interno del testo poetico. Si è già visto come la giustapposizione delle immagini – fin dal momento percettivo – implichi dei procedimenti di polarizzazione semantica. Oltre le distorsioni e le riconfigurazioni dovute all'interazione tra le immagini,²⁹ è interessante valutare anche le modalità dell'accostamento: si avranno così 'transizioni dolci' o 'stacchi bruschi', in cui le figure sono montate senza preparazione o addirittura in maniera inconsequente. Diverse velocità e modalità di montaggio possono contribuire non poco alla caratterizzazione dei singoli *usus scribendi* e delle *koinai* stilistiche. Si pensi all'ermetismo, e – al suo "interno" – alla differenza tra il primo e il secondo Quasimodo (Cardilli 2012: 25-31). A questo proposito, può essere interessante sviluppare il metodo di Ejzenštein, che suddivide le poesie in inquadrature o 'frasi-immagine',³⁰ realizzando una scansione differente da quella metrica. La scansione per inquadrature permette di far emergere il conflitto metro/sintassi figurale, con apporti non trascurabili allo studio del ritmo complessivo del testo poetico. Sempre in questa categoria rientrano casi di saturazione quantitativa di immagini, come quelli che Fabietti rileva per

²⁹ Per le implicazioni percettive della metafora cfr. Arnheim 1974: 75.

³⁰ Ejzenštein impiega il termine "frase-immagine" 1939: 259.



Fig. 3
Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, *La corazzata Potëmkin* (1925).

Baudelaire (2015: 48-51), o come l'“ingorgo d'oggetti” tipico degli *Ossi di seppia*, notato a suo tempo da Contini (1974: 11) e sviluppato nei numerosi procedimenti enumerativi/accumulativi delle *Occasioni* (Simonetti 1998: 139).

In altri casi è particolarmente rilevante la *unctura* tra due immagini accostate in modo ardito e quasi “senza sutura”, per riprendere l'espressione di Mitchell. Sarebbe troppo facile partire da un esempio simbolista o post-simbolista, in cui il gusto per l'accostamento incongruente è elevato a regola; scelgo quindi uno degli *Holy Sonnets* di John Donne, che pure si ispirava alle sottigliezze e all'estro del *wit* metafisico:

Batter my heart, three-person'd God; for, you
As yet but knocke, breathe, shine, and seeke to mend;
That I may rise, and stand, o'erthrow mee, 'and bend
Your force, to breake, blowe, burn and make me new.
I, like an usurpt towne, to'another due,
Labour to 'admit you, but Oh, to no end,
Reason your viceroy in mee, mee should defend,

But is captiv'd, and proves weake or untrue.
Yet dearely'I love you, 'and would be loved faine,
But am betroth'd unto your enemye;
Divorce mee, 'untie or breake that knot againe,
Take mee to you, imprison mee, for I
Except you'enthral me, never shall be free,
Nor ever chaste, except you ravish mee (Donne 1983: 86-88).³¹

Il sonetto sacro XIV, “fra i più vigorosi del Donne” (Donne 1983: 217), è costruito su una serie di fulminanti antitesi. L'aspetto più interessante a livello figurale è tuttavia la transizione dall'immagine della città *usurpata* a quella della sposa (vv. 9 e ss.):³² è il principio del montaggio che determina la potenza della *unctura* così come quella degli elenchi simmetrici dei vv. 2, 4. Al v. 5 è introdotta la similitudine della città sotto assedio, sviluppata lungo tutta la quartina; al v. 9 si passa, senza preparazione, alla metafora amorosa: se il richiamo è al *Cantico dei cantici* e al libro di Osea (Donne 2007: 598), tanto per i significati teologici quanto per la violenza espressiva, elementi della sequenza precedente permangono: l'accumulo di immagini e il richiamo alla topica tradizionale genera una sorta di cortocircuito che culmina nel chiasmo finale (vv. 13-14). L'accumulo di scene figurali in sovrapposizione favorisce la lettura “orizzontale”. In gioco non è tanto la questione del sovrasenso (o, scolasticamente, della parafrasi), ma quella dell'effetto sull'immagina-

³¹ “Batti in breccia il mio cuore, o trino Dio; ché tu | non hai fatto finora che bussare, spirare, splendere e cercar di emendare; | affinché io possa sorgere e drizzarmi, travolgermi ed avventa | la tua possa su me, a infrangermi, colpirmi, ardermi e rinnovarmi. | Io, come usurpata città, che ad altri spetta, | mi affanno per farti entrare, ma, ahimè, senza effetto; | la ragione, che è il tuo viceré in me, dovrebbe difendermi, | ma è prigioniera, e si rivela debole e malfida. | Eppure caramente io t'amo, e vorrei essere amato, | ma son promesso sposo al tuo nemico; | divorziami, sciogli o spezza quel nodo nuovamente, | portami da te, imprigionami, ché io | se tu non mi fai schiavo, mai non sarò libero, | né casto sarò mai, se tu non mi violenti” (87-89).

³² La critica è divisa sulla natura dell'ardita struttura figurale del sonetto: “Tuttavia, a oggi non pare essere stato raggiunto un accordo sull'interpretazione tropologica del sonetto, che, per riassumere, viene letto come imperniato su due, oppure su tre metafore principali, qualora si aggiunga, a quella della cittadella e della prostituta, l'immagine del Dio-vaso e dell'uomo-vaso” (Donne 2007: 601).

zione del lettore: l'ultimo verso – culmine dell'espressionismo del sonetto – porta all'estremo le immagini del rapimento mistico e dell'assedio, sviluppandole fino al vertice antitetico dello stupro "sacro".

Col mutare della sensibilità estetica variano anche i metodi di montaggio: nella lirica soggettiva dell'Otto-Novecento aumentano sia il livello di astrazione 'visiva' che la libertà con cui si associano le immagini. Ad esempio nella prima parte del *corpus* Quasimodo realizza particolari effetti di "staccato"; pensiamo alla velocità del tramonto in *Ed è subito sera*:

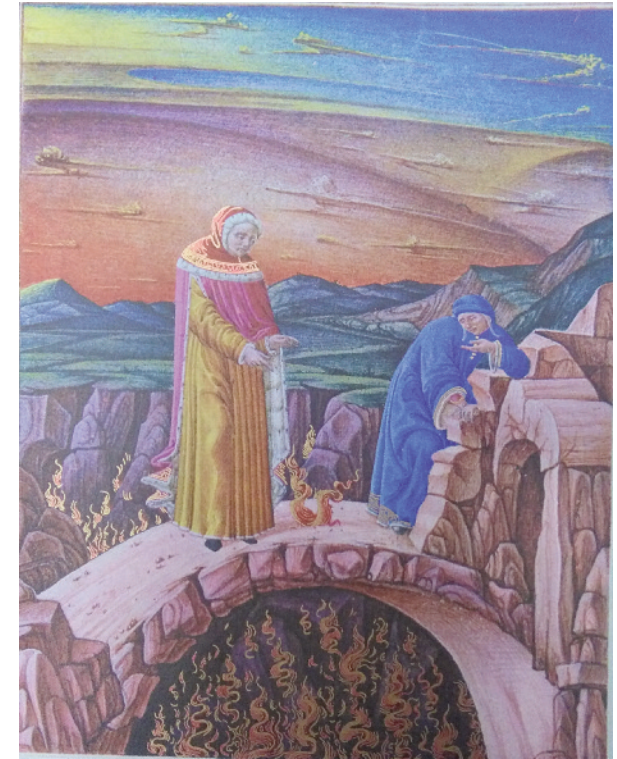
Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole:
ed è subito sera (Quasimodo 1995: 9).

La sinestesia del v. 2 e la velocità sintattica impongono una visualizzazione rapida, in cui tutto si compie in un attimo, senza preparazione o contestualizzazione. Stile e poetica di certi autori – specialmente di area ermetica, come Quasimodo, De Libero o il primo Zanzotto – si prestano particolarmente alla ricognizione di costanti nel trattamento della sintassi figurale.

3. *Posizionamento della 'camera'*: commentando un brano del *Paradise Lost* Ejzenštein si sofferma su una specie di carrellata in avanti: attraverso un esplicito "neerer view" Milton passa da un campo lunghissimo a un campo medio,³³ in cui si rende visibile nei dettagli l'armata che poco prima era soltanto una "fierie Region" (landa di fuoco). Ejzenštein nota "l'ordine prettamente cinematografico secondo cui *varia la postazione di macchina*" (262). La collocazione dell'occhio o del *punto di vista* (inteso in senso letterale e non strettamente narratologico) può giocare un ruolo fondamentale nella sintassi delle immagini poetiche, specie quando il testo presenta personaggi implicati in uno sviluppo narrativo. Carrellate, campi-controcampi, soggettive a focalizzazione interna (o 'ideali'), in cui le immagini provengono dall'interiorità di un personaggio

³³ L'uso dei termini tecnici *campo lunghissimo* e *medio* è mio.

Fig. 4
Guglielmo Giraldi,
Alessandro Leoni,
Dante e Virgilio sul
ponte dell'ottava
bolgia, miniatura
dal Codice Urbi-
nate Latino 365,
69v, Ferrara-Urbi-
no, 1480 circa.



(ad esempio rammemorante): tutte queste strategie sono riconducibili alla visione prospettica che il testo poetico ci forza ad assumere di volta in volta, vincolandoci al suo 'occhio'. Si pensi ad esempio alla prima similitudine con cui Dante introduce il lettore alla bolgia dei Consiglieri di Frode. Dopo la risalita dalla bolgia dei ladri al ponte sovrastante, Dante si trova di fronte a un *campo lunghissimo* sulla fossa in cui vagano le anime avvolte dalle fiamme: "Quante il villan ch'al poggio si riposa, | [...] vede lucciole giù per la vallea [...] | di tante fiamme tutta risplendea | l'ottava bolgia" (Inf. XXVI, vv. 25-32). I due termini della similitudine sono giustapposti con un montaggio basato su un marcato parallelismo, che dipende dalla posizione dell'osservatore.³⁴ Nella Fig. 4 si notano sia

³⁴ Dante è collocato in posizione elevata ("lo stava sovra 'l ponte a veder surto", v. 43) come il contadino che vede le lucciole nella valle, e l'abbondante *ornatus* non deve distogliere dalla perfetta corrispondenza delle immagini. Anche le lucciole sono inquadrare

le anime sul fondo che la “fiamma cornuta” che avvolge Ulisse, ormai ‘salita’ in primo piano.

Il problema dell’“occhio” può essere posto anche in termini non-cinematografici: ad esempio molte poesie di *Dietro il paesaggio*, opera prima di Andrea Zanzotto, diventano più comprensibili se lette come se fossero quadri bidimensionali. Il montaggio – basato su un analogismo parossistico – rende i testi simili a *ékphrasis* ‘senza modello’, in cui le connessioni semantiche lineari sono indebolite a scapito di una percezione diffusa e ‘areale’. Si legga a questo proposito la prima strofa de *La fredda tromba* (*Dietro il paesaggio*), in cui va notata la compresenza del elementi marini e montani, frequente nella raccolta e tipica di certi panorami del Veneto (oltre che ipostatizzata nella sua celebre pittura di paesaggio):

Le ultime vacche
sono uscite dal fieno profondissimo
la fredda tromba
ha di tanto avvicinato la neve.
Di tanto si alzeranno quelle vette
su tutti i prati
che mi faranno dimenticare
il secchio dolce di latte
l'azzurro sceso a coprirsi di foglie
il legno ed il fuoco
che non si distingue dal muschio.
Là dietro, le colline
sono alveari pungenti e vuoti
e l'ombra si trascina colpita,
il mare imputridisce
in vele alberi e corde,
nuvole e oche passano alle sue soglie
e una stella smarrita gode ancora
identificando conchiglie
tra le più oscure sabbie (Zanzotto 1996: 97-98, vv. 1-20).

.....
in un campo lunghissimo, e la loro immagine puntiforme è perfettamente isomorfa a quella dei dannati che risplendono sul fondo della bolgia.

L'effetto ‘areale’ è ottenuto attraverso la combinazione tra struttura sintattica e tessuto retorico del testo. L'insistita paratassi ‘ingabbia’ una continua *distributio*,³⁵ in cui gli elementi paesistici vengono giustapposti, talvolta anche per mezzo di *iuncturae* analogiche o inconseguenti. La posizione enunciativa dominante è quella di una oltranza ‘presentativa’, in cui un io assorbito nel paesaggio riflette, come uno specchio, il dinamismo aggregante dei suoi elementi. La creazione della profondità avviene indirettamente³⁶ tramite la sequenza coordinativa: l’“occhio” del lettore è spinto a disporre nello spazio i membri delle due *distributiones* dei vv. 8-18,³⁷ in reazione alla scarsa coerenza semantica dell’insieme.

4. *Qualità delle immagini*: questa categoria riguarda le caratteristiche specifiche delle figure poetiche, considerate singolarmente a prescindere dalla loro collocazione in sequenza. La qualità delle immagini è legata a parametri come la “definizione”, il cromatismo, gli effetti luministici, la ricorrenza di certi stili o tipologie di inquadrature, il maggiore o minore livello di astrazione. La combinazione di queste variabili genera una ‘maniera’ particolare, anch’essa riconducibile allo stile personale e a costanti di corrente. Tornando all’ode oraziana *Ad Phyrrom*, si noti la luminosità che qualifica la fanciulla (“Miseri, quibus intemptata nites.”, vv. 12-13): Alfonso Traina ha rilevato l’importanza del luminismo in Orazio, anche in relazione alle muse femminili.³⁸ Per quanto riguarda il cromatismo, pensiamo ad esempio a Dino Campana, e in particolare all’insi-

.....
³⁵ “Le figure stilistiche regine dell’*ékphrasis* nei critici d’arte sono certamente l’elencazione/accumulazione e l’analogia” (Mengaldo 2005: 35).

³⁶ Tuttavia, in due casi la profondità è resa esplicitamente attraverso la deissi (“quelle vette”, v- 5; “Là dietro”, v. 12).

³⁷ La prima si estende sui vv. 8-11 (*il secchio... l'azzurro... il legno ed il fuoco*), la seconda è costituita dai soggetti della serie di coordinate ai vv. 14-18 (*le colline... e l'ombra..., il mare..., nuvole e oche... e una stella*).

³⁸ “Perché la bellezza si presenta a Orazio soprattutto sotto l’aspetto della luminosità: il *nitor* di Glicera, di Pirra, di Ebro. Orazio volle essere, ma non fu poeta d’amore; d’amori, piuttosto. Ma, dice bene Mandruzzato, «circondò sempre di bellezza le sue donne fugacis», e la bellezza «è forse nella poesia greca soltanto una sottocategoria della luce» (Traina 1988: 46).

stenza sul viola nel poema in prosa *La notte*;³⁹ o agli ermetici Gatto (Napoli 1998)⁴⁰ e Quasimodo: per quest'ultimo è possibile registrare la ricorrenza di varie tecniche coloristiche, tra *cromatismo allusivo* e *artificiale*, contrasto e uso dello sfumato (Cardilli 2012: 17-25). Per l'astrazione dell'immagine si veda questo celebre componimento di Giovanni Camerana:

La nera solitudine alla nera
Solitudine;- il sogno alto al profondo
Pensier;- la sera che è triste, alla sera
Che piange;- al mondo infranto, il bieco mondo (Camerana 1968: 28).

Il montaggio libero e 'analogico' impiegato da Camerana costituisce una sequenza di 4 coppie di inquadrature. I termini della sequenza si mantengono a un elevatissimo livello di astrazione e di genericità, a parte forse la "sera che piange", con animazione antropomorfa; si veda anche come la sintassi figurale sia inevitabilmente intrecciata a quella linguistica: la *subnexio* di frasi nominali inarcate con minime variazioni dei costituenti è il supporto della figuratività franta e perturbante della poesia. Va notato anche il cromatismo 'assoluto' (ribadito dalla *reddutio*) del primo verso:⁴¹ almeno da *Vocali* di Rimbaud l'uso del colore acquista particolare importanza, diventando una componente visiva primaria nei meccanismi figurativi dei testi poetici.

Per quanto riguarda invece l'"alta definizione" o nitidezza delle immagini, rimando sempre a Quasimodo (Cardilli 2012: 11-16), che impiega diverse tecniche stilistiche lungo il suo *corpus* poetico per

³⁹ "Il tuo corpo un aereo dono sulle mie ginocchia, e le stelle assenti, e non un Dio nella sera d'amore di viola: ma tu nella sera d'amore di viola: ma tu chinati gli occhi di viola, tu ad un ignoto cielo notturno che avevi rapito una melodia di carezze" (Campana 1989: 100).

⁴⁰ "Ed è nel colore che risiede forse il più eclatante segno della pittura verbale gattiana. Impiegato diffusamente, non solo sul piano lessicale, si centra per lo più su scansioni tonali" (462).

⁴¹ Per il "pittoricismo" e il cromatismo di Camerana, cfr. Finzi 1968: XII-XVI, XX-XXI.

ottenere una sorta di "esattezza" visivo-figurale. Si veda la parte centrale di *Curva minore*, da *Oboe sommerso*:

E fammi vento che naviga felice,
o seme d'orzo o lebbra
che sé esprima in pieno divenire.

E sia facile amarti
in erba che accima alla luce,
in piaga che buca la carne (Quasimodo 1995: 47, vv. 6-11).

L'esattezza è ottenuta attraverso la scelta di immagini rapide ed estremamente definite; all'effetto contribuiscono anche le punte espressionistiche (la "lebbra" e la "piaga"), la tonalità gioiosa e abbacinata e la costruzione omogenea della sequenza, orientata verso una trasformazione dell'io in minimi 'agenti del divenire'.

Nell'individuazione delle tipologie ho preferito dare preminenza ai procedimenti formali piuttosto che alle costanti 'iconografiche'. Sebbene uno studio dei soggetti non possa essere trascurato da un'analisi dei meccanismi figurativi di una raccolta poetica o di un *corpus*, esso tende a coincidere con le consuete analisi tematiche o topiche. Leggere il testo poetico come un insieme di figure montate secondo tecniche particolari e semanticamente rilevanti vuol dire individuare dei parametri di costruzione e combinazione che possono prescindere dai soggetti rappresentati, almeno in sede metodologica. Così come per il metro, per la retorica o per la sintassi, anche alle immagini verbali spetta il proprio bagaglio di tecniche. Nell'ambito del singolo componimento, le tecniche sono poi legate ai soggetti concreti, con tutte le implicazioni e le interferenze semantiche del caso. In ogni caso, studiare le immagini poetiche significa aumentare gli sforzi in direzione di una teoria olistica dello stile, piuttosto che introdurre ulteriori motivi per sezionare gli organismi testuali.

La ricerca sulle matrici visuali del testo poetico e letterario è soltanto all'inizio, e potrà sicuramente avvantaggiarsi della crescente

solidarietà tra le discipline, magari spingendosi verso la psicologia, le scienze cognitive e gli altri universi epistemologici collegati alla cultura della simulazione e alle teorie dell'immagine. Tuttavia, per quanto lontano possa portare l'acribia teorica, è auspicabile che mantenga una radice nell'estetica propriamente letteraria: cioè in un sapere pragmatico che mira a descrivere – con sempre miglior approssimazione – cosa significa orientarsi nel testo, ricavandone insieme piacere e conoscenza.

BIBLIOGRAFIA

- ARIANI M. - BRUNI A. - DOLFI A. - GAREFFI A. (a cura di) (2011), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Giovanni Venturi*, Olschki, Firenze.
- ARNHEIM R. (1974), *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino.
- BAL M. (2009), "Leggere l'arte?", in PINOTTI-SOMAINI (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano, pp. 209-240.
- BIAGINI E. (2011), "La parola dalle immagini. Appunti su ecfrasi, graphic novel e novelization", in ARIANI M. - BRUNI A. - DOLFI A. - GAREFFI A. (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Giovanni Venturi*, Olschki, Firenze, pp. 729-756.
- BLASUCCI L. (2002), *Gli oggetti di Montale*, il Mulino, Bologna.
- BREDEKAMP H. (2015), *Immagini che ci guardano: teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, Milano.
- BRIOSCHI F. (1998), "Semantica della finzione", in Id. (2002), *Critica della ragion poetica*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 195-218.
- CAMERANA G. (1968), *Poesie*, a cura di G. FINZI, Einaudi, Torino.
- CAMPANA D. (1989), *Canti orfici*, a cura di F. CERAGIOLI, BUR, Milano.
- CANTATORE L. (1998), "«I Poemi a bulino» di Libero De Libero, Appunti su *Cronaca bianca e nera*", in CICCUTO M. - ZINGONE A. (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, Mauro Baroni, Viareggio- Lucca, pp. 621-628.
- CARENA C. (2011), "Ut pictura poesis (Orazio, *Ars poetica*, v. 361)", in IOLI G. (a cura di), *Le muse cangianti. Tra letteratura e arti figurative. Atti del Convegno internazionale, Alessandria-San Salvatore Monferrato, 21-22 maggio 2009*, Interlinea, Novara, pp. 33-44.
- CARLINO M. (2005), *Scritture in vista: cinque studi su usi di arte in letteratura*, Bulzoni, Roma.
- CERUTI M. (2014), *La fine dell'onniscienza*, Studium, Roma.
- CICCUTO M. (2001), *Letteratura e arte*, in BORSELLINO N. - FELICI L. (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo I*, Garzanti, Milano, pp. 369-429.
- Id. (a cura di) (2002a), *I segni incrociati II. Letteratura Italiana del*

'900 e *Arte Figurativa*, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca.
 Id. (2002b), *Figure d'artista. La nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Cadmo, Fiesole.
 Id. (2002c), "Sereni, «Corrente» e la seduzione della pittura", in CICCUTO M. (a cura di), *I segni incrociati II. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca, pp. 313-331.
 Id. (2011), "Poësis e pictura in Eugenio Montale", in ARIANI M. - BRUNI A. - DOLFI A. - GAREFFI A. (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Giovanni Venturi*, Olschki, Firenze, pp. 583-599.
 CICCUTO M. - ZINGONE A. (a cura di) (1998), *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca.
 COMETA M. (2012), *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
 CUDINI P. (1998), "Modi e funzione di presenza figurative nei *Canti orfici* di Dino Campana", in CICCUTO M. - ZINGONE A. (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca, pp. 87-96.
 DANTE A. (1965), *Il Dante urbinato della Biblioteca vaticana: (codice urbinato latino 365)*, Biblioteca apostolica vaticana, Roma.
 Id. (2004), *Inferno*, a cura di N. SAPEGNO, La Nuova Italia, Firenze.
 DE LIBERO L. (2005), *Solstizio*, a cura di G. LUPO, San Marco dei Giustiniani, Genova.
 DONATI R. (2014), *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Le Lettere, Firenze.
 DONNE J. (1968), *Selected poems. Death's duell*, a cura di G. MELCHIORI, Adriatica editrice, Bari.
 Id. (1983), *Liriche sacre e profane. Anatomia del mondo. Duello della morte*, a cura di G. MELCHIORI, Mondadori, Milano.
 Id. (2007), *Poesie*, a cura di A. SERPIERI e S. BIGLIAZZI, BUR, Milano.
 DIDI-HUBERMAN G. (2009), "L'immagine brucia", in PINOTTI A. - SOMAINI A. (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano, pp. 241-268.
 ECO U. (2007), *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'inter-*

pretazione, Bompiani, Milano.
 EJZENŠTEIN S. (1935), "La forma cinematografica: problemi nuovi", in Id., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino, pp. 111-133.
 Id. (1939), "Montaz 1938" [poi "Parola e immagine"], in Id., *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino, pp. 225-266.
 Id. (1964), *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino.
 FABIETTI E. (2009), "Le vie della figuralità in Auerbach", in PAC-CAGNELLA I. - GREGORI E. (a cura di), *Mimesis. L'eredità di Auerbach. Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone / Innsbruck, 5-8 luglio 2007)*, Esedra, Padova, pp. 113-121.
 Id., (2015), *Immagini figurali. Uno studio sulla poesia di Baudelaire e Rilke*, Nerosubianco, Cuneo.
 FINZI G. (1968), Introduzione a G. CAMERANA *Poesie*, a cura di G. FINZI, Einaudi, Torino, pp. V-XXXI.
 GOODMAN N. (2008), *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari.
 IOLI G. (a cura di) (2011), *Le muse cangianti. Tra letteratura e arti figurative. Atti del Convegno internazionale, Alessandria-San Salvatore Monferrato, 21-22 maggio 2009*, Interlinea, Novara.
 LUPO G. (1998), "De Libero, Cagli, Paolo Uccello: scene di caccia e di battaglie", in CICCUTO M. - ZINGONE A. (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca, pp. 603-620.
 Id. (2005), "De Libero nel paese degli alberi", introduzione a L. DE LIBERO (2005), *Solstizio*, a cura di G. LUPO, San Marco dei Giustiniani, Genova, pp. 7-14.
 LUZZI J. (2011), "Verbal Montage and Visual Apostrophe: Zanzotto's «Filò» and Fellini's *Voce della luna*", in *Modern Language Notes*, 126: 1, 2011, pp. 179-199.
 MAZZONI G. (2005), *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna.
 MELCHIORI G. (1968), "John Donne", introduzione a J. DONNE, *Selected poems. Death's duell*, a cura di G. MELCHIORI, Adriatica editrice, Bari, pp. 11-65.
 MENGALDO P. V. (2005), *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*,

Bollati Boringhieri, Torino.

MILTON J. (2013), *Paradiso perduto*, a cura di R. SANESI, Mondadori, Milano.

MIRABILE A. (2009), *Scrivere la pittura. La 'funzione Longhi' nella letteratura italiana*, Longo, Ravenna.

MITCHELL W. J. T. (2008a), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, :duepunti edizioni, Palermo.

Id. (2008b), "Pictorial turn", in Id., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, :duepunti edizioni, Palermo, pp. 19-49.

Id. (2008c), "I media visuali non esistono", in Id., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, :duepunti edizioni, Palermo, pp. 81-95.

MONTALE E. (1946), "Intenzioni (Intervista immaginaria)", in Id. (1997), *Sulla poesia*, Mondadori, Milano.

MONTALE E. (2011), *Le occasioni*, a cura di T. DE ROGATIS, Mondadori, Milano.

NAPOLI F. (1998), "Vedere per poesia: la pittura verbale di Alfonso Gatto", in CICCUTO M. - ZINGONE A. (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca, , pp. 461-466.

ORAZIO (2002), *Odi e epodi*, a cura di A. TRAINA - E. MANDRUZZATO, BUR, Milano.

Id. (2004), *Odi. Epodi*, a cura di L. CANALI, Mondadori, Milano.

PATRIZI G. (2000), *Narrare l'immagine*, Donzelli, Roma.

Id. (2011), "Parola e immagine nell'estetica futurista", in ARIANI M. - BRUNI A. - DOLFI A. - GAREFFI A. (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Giovanni Venturi*, Olschki, Firenze, pp. 567-573.

PINOTTI A. - SOMAINI A. (a cura di) (2009), *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano.

SCHAPIRO M. (1996), "Parole e immagini: letterale e simbolico nell'illustrazione del testo", in Id. (2002), *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Meltemi, Roma, pp. 120-191.

SEGRE C. (2003), *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino.

SIMONETTI G. (1998), "Il sistema delle Occasioni", in *Allegoria*, 10:

29-30, pp. 115-155.

TAMBURRI A. J. (1998), "Il centro vuoto: per una semiotica [de]centralizzata di Aldo Palazzeschi e Giorgio De Chirico", in CICCUTO M. - ZINGONE A. (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca, pp. 225-242.

TRAINA A. (1988), "La poesia della saggezza", introduzione a ORAZIO, *Odi e epodi*, a cura di A. TRAINA - E. MANDRUZZATO, BUR, Milano, pp. 6-47.

TRIMPI W. (1973), "The Meaning of Horace's *Ut Pictura Poesis*", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, pp. 1-34.

VARZI A. (2008), "Mondo-versioni e versioni del mondo", introduzione a GOODMAN N., *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari, pp.VII-XXIV.

VIOLANTE PICON I. (2002), "La poesia come prisma. *Arcobaleno* di Ardengo Soffici", in CICCUTO M., *I segni incrociati II. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca, pp. 37-48.

VOS E. (1987), "The The Visual Turn in Poetry: Nominalistic Contributions to Literary Semiotics, Exemplified by the Case of Concrete Poetry", in *New Literary History*, 18: 3, pp. 559-581.

ZANZOTTO A. (1999), *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. DAL BIANCO - G. M. VILLALTA, Mondadori, Milano.

ZINGONE A. (2002), "«Scontri mostruosi di immagini». Impressioni di barocco nel laboratorio di Ungaretti", in CICCUTO M., *I segni incrociati II. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, Mauro Baroni, Viareggio-Lucca, pp. 141-171.

SITOGRAFIA

CARDILLI L. (2012), "I meccanismi figurali in Salvatore Quasimodo : tecnica, critica, ideologia", in *Chroniques italiennes*, 24, (3/2012), <http://chroniquesitaliennes.univparis3.fr/PDF/Web24/8.L.Cardilli.pdf> (ultimo accesso 7/07/2016).

Id. (2015), Recensione a FABIETTI E. (2015), *Immagini figurali. Uno*

studio sulla poesia di Baudelaire e Rilke (Nerosubianco, Cuneo), in *Acme*, 68: 2, pp. 207-209, <http://riviste.unimi.it/index.php/ACME/article/view/6757/6701> (ultimo accesso 7/07/2016).

PETRELLI M. (2012), "Lo sguardo e la parola. La percezione estetica di forme visive e verbali", in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, [S.l.], v. 4, n. 2, <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/10999/10449> (ultimo accesso 7/07/2016).