

LAVINIA TORTI

«LA LUCE IN TEMPO, IL TEMPO IN MOVIMENTO».

PERFORMANCE ED ESPOSIZIONE IN ALCUNI ICONOTESTI  
POETICI CONTEMPORANEI

La scrittrice e fotografa vicentina Mariasole Ariot, nella nota alla sua opera *Anatomie della luce* (2017), scrive:

*Anatomie della luce* è stato scritto, in prima stesura, tra dicembre 2013 e maggio 2014. Successivamente è stato rielaborato procedendo per sottrazione. È stata l'esperienza di scrittura che [...] mi ha spinto ad approfondire una strada in cui *prosa, poesia e immagini potessero dialogare fra loro nella direzione in cui la parte visuale diventasse essa stessa non solo supporto ai testi ma parte integrante degli stessi*<sup>378</sup>.

Questa dichiarazione di intenti può essere assimilata alla definizione che comunemente la critica dà all'oggetto fototesto, o più generalmente, iconotesto<sup>379</sup>. Il primo critico a usare il termine iconotesto fu Michael Nerlich nel 1988, definendolo «un'unità indissolubile di testo(-i) e immagine(-i) nella quale né il testo né l'immagine hanno una funzione illustrativa e che – generalmente ma non necessariamente – ha la forma di un “libro”<sup>380</sup>». Questa definizione, che ha il pregio di aver dato dunque un ruolo inedito all'immagine all'interno del libro – prima relegato alla sola illustrazione –, è stata poi ripresa e rivista nel corso degli ultimi trent'anni, anche grazie alla sempre crescente attenzione rivolta alla visualità da parte della critica letteraria. In particolare, Michele Cometa ha instradato lo studio di tale tipologia in Italia attraverso l'impiego di retoriche (del *layout*, dello sguardo, dei *parerga*) e la categorizzazione di forme (emblema, illustrazione, atlante), mentre

---

<sup>378</sup> M. ARIOT, *Anatomie della luce*, Torino, Aragno, 2017, p. 93, corsivi miei.

<sup>379</sup> Michele Cometa definisce il fototesto come una sottocategoria iconotestuale, che «s'inserisce dunque in quella corrente calda della scrittura occidentale (oggi sempre più globale) che, come sempre in passato, ha inteso mettere in discussione lo statuto profondo della letteratura, della testualità e della rappresentazione» (M. COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115: 73). Consapevoli del fatto che servirebbe un saggio a parte per discutere della terminologia da adottare, per esigenze di sintesi basti dire che in questa sede preferiamo usare il termine più comprensivo “iconotesto”, in quanto alcune delle opere prese in esame in questa sede non presentano solo fotografie ma anche altri tipi di immagine (disegni, schizzi, fotogrammi etc.).

<sup>380</sup> M. NERLICH, *Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans La Femme se découvre d'Evelyne Sinnassamy dans Iconotextes*, édité par A. Montandon, Paris, Ophrys, 1990, p. 268, traduzione mia.

Giuseppe Carrara ha individuato il montaggio e l'*ekphrasis* come le due principali *strutture* da cui partire per un'analisi delle più recenti e numerose sperimentazioni fototestuali<sup>381</sup>.

Tenendo conto di tali studi, l'obiettivo di questo contributo è dimostrare che è possibile parlare non solo di retoriche, forme e strutture, ma anche di *gesti*, di azioni iconotestuali. Prendendo in esame le relazioni tra testo e immagine in un corpus di iconotesti poetici qui elencati in ordine cronologico, *Nel gasometro* (2006) di Sara Ventroni, *La casa esposta* (2007) di Marco Giovenale, *Il colore oro* (2007) di Laura Pugno ed Elio Mazzacane, *La sommersione* (2016) della già citata Ventroni e il già menzionato *Anatomie della luce* (2017) di Mariasole Ariot<sup>382</sup>, si tenterà di dare conto di due azioni in particolare: la *doppia esposizione* e la *simulazione della performance* o, se vogliamo, la *performance simulata*. Con la prima si intende una ripetizione dell'oggetto prima riprodotto visualmente poi descritto verbalmente (o viceversa); con la seconda un'analogia genetica, una omologia<sup>383</sup> tra parola e immagine, le quali creano un finto movimento sulla pagina – simulano una *performance*, appunto –, l'una attraverso il ritmo verbale, l'altra attraverso la messa fuori fuoco dell'oggetto fotografato e/o la successione delle fotografie.

La prima opera su cui verte la nostra analisi è *Nel Gasometro* (2006) di Sara Ventroni, raccolta di testi composti e in alcuni casi pubblicati negli anni precedenti la silloge, che hanno un tema comune, suggerito dal titolo: il gasometro romano. L'iconotesto comprende fotografie ma anche altri tipi di immagine. Alcune fotografie, realizzate dalla stessa scrittrice, inframmezzano la prosa dei racconti *La buca del dollaro* e *Le premesse* e rappresentano macchinari, gasometri e paesaggi industriali. Uno schizzo di un gasometro, in apertura della raccolta di versi eponima, ha funzione di cornice, poiché l'autrice sceglie di ripeterne la riproduzione alla fine. Particolarmente interessante dal punto di vista visivo risulta inoltre la sezione *Ur-Codice del Grande Vetro*, in cui alcuni fogli del catalogo del cineclub romano "La camera verde" risultano postillati. Qui la parola si trova scritta sulla pagina in forma di componimento, poi nella pagina accanto riprodotta nella fotografia e incollata ad altre opere, a loro volta testuali e visive. Prendiamo ad esempio una facciata (Fig. 1).

---

<sup>381</sup> Cfr. COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit.; G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

<sup>382</sup> Per una recente analisi di questi «iconopoemi» cfr. A. CORTELLESA, *Expanded Poetry. Otto iconopoemi 2006-2018*, in *Ends of Poetry. Forty Italian poets and their ends*, a cura di G. M. Annovi e T. J. Harrison, «California Italian Studies», 8, 2019, 1, pp. 1-18. Sulle relazioni tra poesia e immagine nella stretta contemporaneità cfr. R. DONATI, *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi e arti della visione*, Catania, duetredue, 2017.

<sup>383</sup> Sulla questione delle omologie – strutturali, metaforiche, poetologiche, tematiche –, riprendendo il termine da L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, molto ha teorizzato Michele Cometa in ID., *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, «Contemporanea: rivista di studi sulla letteratura e sulla comunicazione», n. 3 (2005), pp. 15-29: 23 e sgg. e più diffusamente in ID., *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini editore, 2016.

Nessun congedo si aspetti  
altro congedo: sia detto.  
Sia detto una volta per tutte  
una definitiva buona volta.

*La volta che si muore-in-vita.  
Quel distacco consummato.*

Non ci si aspetti sangue.

Quando il modo  
– impersonale –  
rompe l'impaccio o il guasto  
del mezzo, da dentro.

Del mezzo non è che sia del dentro  
ma ancora un'altra volta  
è l'ipso codice. L'artefatto.

(come dire):

\*

*Se un congedo fosse l'ultimo  
l'opera ha posto mano alla perfezione  
di un compimento  
(del suo, nel codice).*

*Allora, così fosse, non ci si aspetti altro.*

72



73

[Figura 1: Sara Ventroni, *Nel gasometro*, Firenze, *Le lettere*, 2006, pp. 72-73]

L'inchiostro, nella pagina di destra, è utilizzato per degradare un'immagine preselezionata, cancellare nomi e riferimenti biografici dell'uomo ritratto, poi, soprattutto, per cancellare una parola scritta. Leggendo la poesia e guardando la fotografia, nel testo una accanto all'altra, come se tra le mani avessimo un'edizione genetica abbiamo la possibilità di vedere le varie fasi del processo creativo, posizionate nella foto una sull'altra: prima la pagina dove c'è la fotografia di Cocteau disteso, poi l'inchiostro che cancella il suo nome, poi il brandello di carta ritagliato dove c'è una strofa della poesia, poi la cancellatura sul foglio; infine, in fondo e sulla pagina di sinistra, in corsivo e separata da tutto, la versione finale di quella strofa, priva della parola cancellata e con l'ultimo verso distaccato dagli altri:

*Se un congedo fosse l'ultimo  
l'opera ha posto mano alla perfezione  
di un compimento  
(del suo, nel codice).*

*Allora, così fosse, non ci si aspetti altro*<sup>384</sup>.

Come le fotografie, la parola stessa ci mette di fronte al suo iter di produzione e alla sua costitutiva incompiutezza. I termini «perfezione» e «compimento» sono sinonimi della parola «fine», che però viene sin da subito messa in discussione: quello che sintatticamente è un periodo ipotetico della realtà, «se un congedo fosse l'ultimo», sembra qui essere il motore di una svolta da parte dell'autrice, che quindi mette in dubbio la perfezione dell'opera, ossia, in senso etimologico, la sua conclusione. Il congedo non è l'ultimo perché l'operazione potrebbe non terminare mai, soggetta a una infinita processualità e *fermata* esclusivamente dallo scatto fotografico il quale, comunque, non può far altro che immortalare le fasi. Il testo diventa dunque *mise en abyme*, nel segno non solamente di una concreta specularità tra la parola che allude all'immagine e l'immagine che contiene la parola, ma anche nel segno di una spettacolarizzazione del processo compositivo. Nonostante la fotografia generalmente *fermi* l'opera, qui paradossalmente l'autrice la mostra in movimento, *in itinere*: quello a cui assistiamo è un «work in progress»<sup>385</sup>. Se l'interpretazione dell'opuscolo del cineclub in quanto *ready-made* è suggerita dalla citazione duchampiana del titolo, è anche vero, però, che quest'ultimo viene poi modificato tramite lo strumento del montaggio e a questo artefatto succede un'altra opera, ossia la fotografia che ne registra il cambiamento. Ventroni immortala e dunque muta di segno la sua opera proprio come aveva fatto, d'altronde, Man Ray, fotografando un dettaglio ravvicinato del *Grande vetro* di Duchamp una volta che vi si fossero posati diversi strati di polvere, nella fotografia intitolata icasticamente *Allevamento di polvere* (1920).

Allora, mi pare che l'operazione iconotestuale attuata da Ventroni possa essere definita una doppia esposizione ecfastica. Prendo questa definizione dal critico Tamar Yacobi, che ha teorizzato una intersezione di due forme intermediali, ossia la doppia esposizione e il libro-museo: «la doppia esposizione ecfastica evoca simultaneamente una serie di fonti visive del tutto irrelate, mentre il recente genere dei libri-museo ri-presenta un'opera d'arte due volte: una riproduzione visiva è pubblicata accanto alla sua rap-presentazione verbale»<sup>386</sup>. Per la sua proposta teorica Yacobi portava come esempio un poema di Paul Durcan in cui all'*ekphrasis* di un'opera di David Hockney è affiancata la riproduzione di un'opera del quindicesimo secolo di Giovanni di Paolo<sup>387</sup>, mettendo al

---

<sup>384</sup> S. VENTRONI, *Nel gasometro*, con una nota di E. Pagliarani, postfazione di A. Nove, Firenze, Le lettere, 2006, p. 72, il corsivo è dell'autrice.

<sup>385</sup> Così la definisce Aldo Nove nella postfazione, *ivi*, p. 129.

<sup>386</sup> T. YACOBI, *Ekphrastic Double Exposure and the Museum Book of Poetry*, «Poetics Today», vol. 34, may 2013, pp. 1-52: 1, traduzione mia: «Ekphrastic double exposure simultaneously evokes a number of totally unrelated visual sources, while the recent genre of museum books re-presents an artwork twice: a visual reproduction is published side by side with its verbal re-presentation». Yacobi gioca proprio sullo scarto tra rappresentazione e ri-presentazione, ossia riproposizione.

<sup>387</sup> Si tratta della poesia *Saint John the Baptist Retiring to the Desert*, raccolta in Paul Durcan, *Give Me Your Hand: Poems Inspired by Paintings in the National Gallery, London*, London: Macmillan and National Gallery, 1994, p. 20.

centro della questione lo scarto tra immagine riprodotta e immagine descritta. Se da una parte sembrerebbe non esserci alcuno scarto perché all'immagine riprodotta corrisponde il testo, il lettore-spettatore dell'opera di Ventroni assiste a una specificità propria di questa sezione, che risiede nel fatto che l'immagine fotografa, quindi riproduce, il testo stesso. In questo caso, quindi, ad essere doppiamente esposta non è l'*image*, per dirla con Mitchell<sup>388</sup>, ma la *performance* di scrittura, nel suo processo compositivo (il testo fotografato) e nel suo risultato finale (il testo stampato tradizionalmente).

Tale relazione di dipendenza *genetica* tra immagine e parola si fa del resto ancora più solida quando Ventroni stessa, nel *conte philosophique* che conclude l'opera intitolato *Le premesse*, conferma quanto si evince dalla lettura/visione del testo: l'opera poetica nasce da una fotografia del gasometro di Potsdam, riprodotta nel testo. E non solo Ventroni individua l'archeologia del suo dispositivo nella struttura metallica, ma vi riconosce una somiglianza di forme: come la poesia, anche il gasometro ha infatti un codice «basato su un principio ritmico<sup>389</sup>».

Tuttavia, questa omologia strutturale, offerta qualora il testo sia accompagnato dalla fotografia, può evincersi altresì qualora l'immagine non sia presente. Non solo la struttura tipografica (si pensi alla poesia *La scalata metafisica*, i cui versi, nella composizione grafica, sembrano veri e propri gradini<sup>390</sup>), non solo il ritmo dei versi, ma anche il loro contenuto descrive l'oggetto-gasometro, esaltandone reiteratamente le affinità con la struttura poetica e con quella corporea attraverso l'impiego di un lessico anatomico, oltreché la sua dimensione prima di tutto visiva tramite la continua allusione al colore. Di seguito il primo brano della sezione:

Gli arti hanno movimenti lenti: moto di meccanica, il cranio  
è un contenitore anomalo: non ha colore primario, disperde  
il suo sale nell'ambiente, il suo seme:

Senza peso raschiano la ruggine:

    i corpi riportano l'osso

al colore rosso. L'oro non ossida, il bianco non esiste,

l'umano è innaturale:

rarefatto adatto al ferro (l'oro è ancora troppo

    raro):

---

<sup>388</sup> Mitchell compie una distinzione tra *image* e *picture*: l'*image* è l'immagine disincarnata (può essere anche un'immagine mentale, un sogno, una fantasia), mentre la *picture* è l'artefatto, possiede una propria materialità, cfr. W.J.T. MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1994.

<sup>389</sup> VENTRONI, *Nel gasometro*, cit., p. 117.

<sup>390</sup> Ivi, p. 26.

e l'acqua e l'aria fanno un lavoro

sporco:

sottoposto al tempo il Gasometro

non ha senso non ha verso non è spazio.

Non tiene la materia,

la espelle verso l'alto<sup>391</sup>.

Uguualmente un altro brano:

E detto quanto ogni corpo

ha la sua parte di scarto

(che finora era sangue)

la lingua rapprende, ossida

arrossa infezione, gonfia.

Si tira tutta come fosse nuova.

Poi, ancora, aggùscia.

Tutta infusolata lamiera, si accascia

tra il ferrame che resta in massa, in bocca.

Come glassa tanta ruggine la indossa

e pare una colata d'oro, di melassa

se da scura e ferrosa si fa rossa

con la chimica dell'acqua

che di goccia in goccia la tocca e la trapassa.

[...]

Addomi bulloni lingue

telaio viti pistoni: insieme

non per necessaria investitura,

ma corpi di corpo fuso

in fabbrica a suon di saldatura<sup>392</sup>.

---

<sup>391</sup> Ivi, p. 13.

<sup>392</sup> Ivi, p. 18.

La rappresentazione del gas, materia volatile per eccellenza, si associa a quella di una serie di elementi chimici, come l'oro, o la ruggine, prodotto dell'ossidazione del ferro e dunque primo esempio di una forma che muta grazie all'intervento della natura, in particolare dell'acqua e dell'aria che *fanno un lavoro sporco*: «pare una colata d'oro, di melassa | se da scura e ferrosa si fa rossa | con la chimica dell'acqua». Il naturale e l'artificiale sembrano qui condividere le stesse reazioni fisiche e chimiche, mescolandosi così tramite una serie di enumerazioni in cui i lessemi appartengono al medesimo campo semantico. Corpo e macchina hanno in comune qui con la poesia *in progress* un fisiologico metamorfismo, sono tutti sottoposti a mutamento: «i corpi riportano l'osso al colore rosso». La componente verbale simula dunque la visione tramite l'allusione al movimento e al colore, eppure, a differenza dell'*Ur-Codice del Grande Vetro* visto pocanzi, in questa sezione non si assiste a una vera e propria doppia esposizione in quanto non vi è una fotografia che riproduce il testo o lo *visualizza* come nella forma-illustrazione teorizzata da Cometa<sup>393</sup>. Al contrario, se nel primo caso la *performance* era mostrata attraverso le immagini, pur fisse, qui essa è simulata attraverso il ritmo verbale e la disposizione tipografica.

Invece, la doppia esposizione ecfrastrica si verifica, sempre al netto di alcuni elementi di scarto rispetto alla teorizzazione di Yacobi, in un'altra opera, ossia *Il colore oro* di Laura Pugno ed Elio Mazzacane, dove l'allusione al movimento e ai colori – peraltro, gli stessi che in Ventroni: oro, bianco, rosso – è data non solo nel testo della poetessa ma anche nei fotogrammi del videomaker, con l'esito di incrementare una ricezione prima di tutto scòpica dell'iconotesto.

La raccolta è divisa in tre sezioni, *hacker/aidoru*, *il colore oro* e *descrizione del bosco*. Le fotografie di Elio Mazzacane sono in bianco e nero nella prima e nella terza sezione, mentre nella parte centrale eponima i *frames* – si tratta infatti di fotogrammi, non di vere e proprie fotografie – sono a colori su sfondo nero. I fermoimmagine mostrano un *body artist* che sta realizzando una *performance* ed è visibilmente in movimento (gli scatti, d'altra parte, sono mossi), mentre la vernice, ocra, rosso mattone o color terra, cola sul corpo.

Il lettore sfoglia – muove – le pagine, e vede l'artista muoversi a sua volta, la vernice sul suo corpo cambiare posizione. I *frames* hanno fermato un'immagine in movimento, ovvero il video, ed è il montaggio degli stessi all'interno dell'iconotesto a rimetterli in moto. Pugno con la parola allude a quanto vediamo (o vede lei stessa): «e il terreno è sensibile al tuo peso, | si modifica come uno

---

<sup>393</sup> Così la definisce il critico: «La forma-illustrazione propone [...] la visualizzazione di un testo; essa è qualcosa di specularmente opposto all'ékphrasis che tradizionalmente è la narrativizzazione di un'immagine. In un certo senso si potrebbe dire che la forma-illustrazione riconduce il testo alla sua immagine originaria, facendo dell'eventuale ékphrasis, disponibile sul piano verbale, il necessario programma dell'immagine» (COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 94).

schermo: scorreranno | viste della città d'oro<sup>394</sup>». Il terreno, assimilabile alla pagina, è assimilato a sua volta a uno schermo: sfogliando le pagine sfogliamo anche i vari *frames* della città d'oro, descritta in analogia con il corpo del *body artist*, dipinto dello stesso colore.



[Figura 2: Elio Mazzacane, fotografie in Laura Pugno, *Il colore oro*, Firenze, Le lettere, 2007].

Pugno talvolta sembra persino indicare, attraverso l'uso di deittici, l'immagine che si trova nella pagina accanto. Prendo in esempio un brano di *quello che dici è vivo*, il cui titolo è già rivelatore:

[...]

è, sei, tutto quello che è,  
traccia con un dito nel colore  
il cerchio

d'oro,  
occhi dorati,  
perfezione

del corpo intero

hai fretta di andartene  
tu che hai il potere di toccare

privilegio,  
come quando mangi l'uovo,  
ti toccano i capelli

taglia tre centimetri fino alle spalle

---

<sup>394</sup> L. PUGNO, *Il colore oro*, fotografie di E. Mazzacane, prefazione di S. Dal Bianco, postfazione di M. Giovenale, Firenze, Le lettere, 2007, p. 83.



cosa morbida e viva:

non hanno niente dell'oro,  
quello che dici è segreto  
tra orecchio e spalla

quello che dici è vivo,  
è l'uovo adesso,  
rosso che ti cola in bocca,

semplicemente tutto nella lingua,  
sulle tue dita:

bambina,  
braccio col falco,  
bocca con l'uovo,  
corpo nel cerchio d'oro

bambina  
ripeti, ninnananna con l'uovo,  
prima parola colore oro<sup>395</sup>

Sebbene si rivolga a una bambina, qui Pugno sembra descrivere la *performance* del *body artist*. L'artista espelle dalla bocca il giallo del tuorlo, «traccia con un dito nel colore | il cerchio | d'oro», o ancora: «*il liquido della lingua | ti scorre addosso, bagnerà | le incisioni sulla pianta dei piedi | camminerai come nel sangue*<sup>396</sup>». La poetessa compie qui una sorta di *ekphrasis* indicale, rende la sua parola «endeictica<sup>397</sup>», portando ancora una volta il lettore a muovere lo sguardo dalla pagina scritta alla fotografia e trasformando così una tradizionale descrizione *in absentia* in una didascalia: in un altro brano dirà, infatti, «quello che vedi<sup>398</sup>». Afferma Cortellessa:

---

<sup>395</sup> Ivi, pp. 115-117.

<sup>396</sup> Ivi, p. 157, corsivi miei.

<sup>397</sup> M. CARBONI, *L'occhio e la pagina: tra immagine e parola*, Milano, Jaca Book, 2018, p. 87. Cfr. anche P. V. MENGALDO, *Tra due linguaggi: arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 28-29.

<sup>398</sup> PUGNO, *Il colore oro*, cit., p. 53.

La componente enigmatica di questa poesia deriva [...] dalla *suspensione del rituale* che proprio le immagini – seppure in effetti da Pugno giustapposte *ex post*, rispetto alla composizione dei testi – insieme documentano e, segmentando il flusso della scrittura, concausano. Se ogni rituale è definito dal codice che osserva, il codice dei rituali messi in scena dal *Colore oro* ci si presenta perduto, e le immagini che “ritmano” la composizione appaiono a loro volta quali estratti da una continuità diegetica [...] insieme allusa e denegata<sup>399</sup>.

Dunque, non sarà solo l’autrice a simulare la *performance* del *body artist* attraverso il ritmo del verso e il lessico, ma anche il lettore, in questo modo, muoverà lo sguardo alla stregua del *performer*, il cui corpo muove nello spazio e nel tempo, in una tensione plastica di cui si coglie l’animazione attraverso la successione delle fotografie.

In questo caso, allora, la ri-presentazione dell’immagine guardata e di quella *letta* non trova il suo innesco né in una totale mancanza di corrispondenza, come nella doppia esposizione ecfrastica teorizzata da Yacobi, né in una relazione puramente didascalico-illustrativa. Assistiamo piuttosto a un gesto collocabile nel mezzo, ove la somiglianza – ma non l’identità, quindi, di fatto, la differenza – tra parola descrittiva e immagine mostrata genera nel lettore-spettatore un dubbio interpretativo, una messa in discussione della sua visione. Oltre al caso appena analizzato della sezione eponima *il colore oro*, in *hacker/aidoru*, per esempio, il marmo dei corpi immobili delle statue richiama contraddittoriamente il liquidissimo latte di frequente menzionato nel testo. Nell’ultima sezione intitolata *descrizione del bosco*, invece, il corpo in movimento, evanescente, della scimmia si confonde con la vegetazione sovrapponendosi a essa tramite una *vera* doppia esposizione fotografica. Come ha giustamente notato Liliane Louvel, infatti, Yacobi prende in prestito la sua definizione al lessico fotografico:

Yacobi vede la «doppia esposizione» ecfrastica come una doppia visione che provoca un effetto di sovraimpressione, spesso compiuto per errore dal fotografo. Nella doppia esposizione/rivelazione ecfrastica due opere d’arte, che talvolta non hanno nulla a che vedere l’una con l’altra, sono sovrapposte, un po’ alla maniera del palinsesto ma con un ulteriore “giro di vite”<sup>400</sup>.

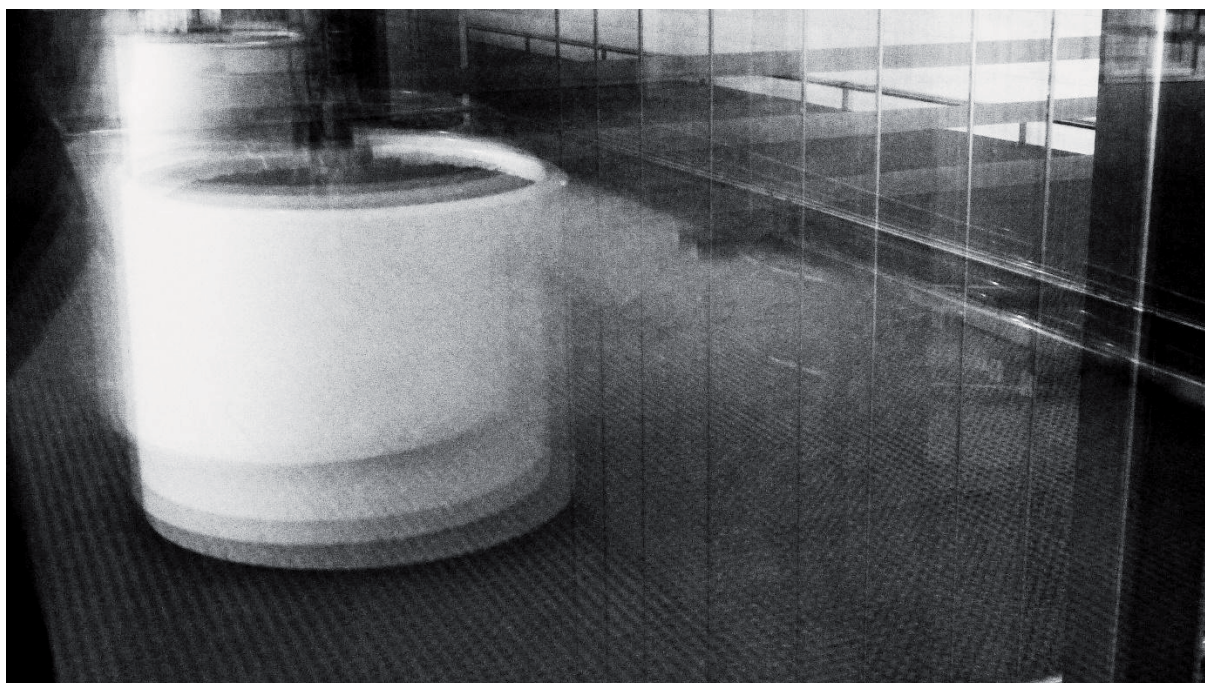
La doppia esposizione fotografica – intesa in senso tecnico – compiuta all’interno di una doppia esposizione ecfrastica – nella maniera in cui la intende Yacobi – crea un ulteriore cortocircuito tra la visione e la lettura, che risiede precisamente in una percezione simulata del tempo. La sovraimpressione di due immagini toglie immediatezza alla visione, conferisce così temporalità a un

---

<sup>399</sup> CORTELLESA, *Expanded Poetry*, cit., p. 9, l’ultima frase è sottolineata da me.

<sup>400</sup> L. LOUVEL, *Le tiers pictural: pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 251, traduzione mia.

oggetto visivo che, per sua natura, dovrebbe essere istantaneo (basti ricordare l'*Augenblick* lessinghiano che distinguerebbe la *pictura* dalla *poesis*). L'oggetto, prima in posa, diventa ora così soggetto di un'azione performativa. In questo senso è la *foto-grafia*, la scrittura della luce, che attraverso la tecnica della sovraimpressione restituisce il sentimento del tempo a un oggetto che, sia pure un paradosso, nasce con lo scopo di fermarlo. Se da una parte è vero che si potrebbe parlare di *lightfossil*, prendendo in prestito un termine coniato da Seligardi sulla scorta del *Leitfossil* warburghiano per intendere la luce quale fossile atto a «rendere visibili e a sottolineare le tracce del tempo che affiorano<sup>401</sup>», mi pare che in questi iconotesti il tempo non sia quello della storia bensì quello del racconto: è lo stesso Cortellessa, infatti, prima di noi, a parlare per queste opere di «*narratività espansa*<sup>402</sup>». Le fotografie che vediamo non rappresentano una stratificazione temporale bensì un'azione realizzata in un tempo, pur se ridotto, espresso solo attraverso la *simulata* mobilità dell'oggetto fotografato.



[Figura SEQ "Figura" \\* ARABIC 3. Mariasole Ariot, *Anatomie della luce*, Torino, Aragno, 2017, p. 23]

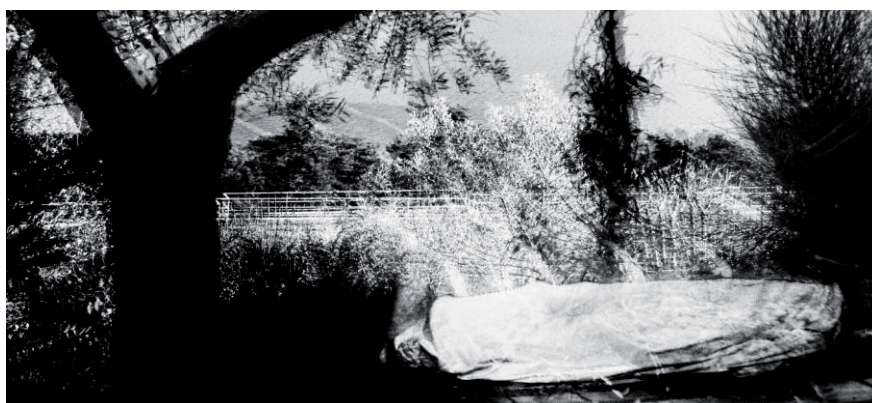
Questo procedimento si verifica anche in *Anatomie della luce* di Ariot, citato in incipit a questo saggio. In questo caso il tempo narrativo è prima di tutto scandito dal tempo reiterato della storia di tutti, ossia dai giorni del mese, come si evince dai titoli di ciascun poema (*Primo giorno, Secondo giorno, Terzo giorno* e così via) e come dichiara la stessa autrice:

<sup>401</sup> B. SELIGARDI, *Lightfossil. Sentimento del tempo in letteratura e fotografia*, Milano, postmediabooks, 2020, p. 28.

<sup>402</sup> CORTELLESA, *Expanded poetry*, cit., p. 8.

Le prime foto, nate da una ricerca sul concetto di riflesso, dalla nr 1 alla nr 10, sono state scattate contemporaneamente alla stesura del testo. Le successive risalgono a un periodo posteriore, e sono state scelte poi per accompagnare e interagire con le parti puramente testuali. La suddivisione in 28 giorni corrisponde a quella delle fasi lunari, dove il termine luna, derivata da *louksna* (radice *leik*) significa, appunto, «luce riflessa»<sup>403</sup>.

Il volume nasce come libro fotografico, come confermano vari elementi del *layout*<sup>404</sup>: il formato orizzontale del libro rispetta il formato delle foto e non viceversa, a prova del fatto che le fotografie non sono state adattate al testo ma che sono state concepite insieme a esso; le ventotto immagini sono sempre collocate sotto il titolo che scandisce i giorni, sono dunque il primo testo che va “letto” dopo le parole, esse non hanno funzione illustrativa. Anzi, vi è una netta sovrapposizione strutturale tra il testo e l’immagine. Infatti, se nell’incipit Ariot dice: «Abbiamo spalancato un buio nella notte, è un paesaggio: di riflesso in riflesso l’occhio preme al di là delle cose, oltre ogni tana, strati retinici disposti a capitolare un mondo dentro un mondo<sup>405</sup>», di luce riflessa brillano anche le ventotto fotografie presenti nel testo. Esse rappresentano spesso superfici riflettenti – uno specchio, una vetrina, il finestrino di un treno, l’acqua – che lasciano intravedere talvolta altre immagini, talvolta altri testi: come se si trattasse, anche in questo caso, di un’immagine esposta sull’altra, come nella fotografia del vetro che riflette l’insegna dall’altra parte dell’obiettivo fotografico, ovvero dello sguardo di Ariot<sup>406</sup>. È però visibile un’ulteriore doppiezza, quella dei contorni degli oggetti riprodotti nelle fotografie: molte di esse, infatti, sono ‘mosse’, i contorni non sono più linee ma diventano superfici.



[Figura SEQ "Figura" \\* ARABIC 4. Mariasole Ariot, *Anatomie della luce*, Torino, Aragno, 2017, p. 17]

---

<sup>403</sup> ARIOT, *Anatomie della luce*, cit., p. 93.

<sup>404</sup> Sull’importanza del *layout*, come ho già anticipato in introduzione, cfr. COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit.

<sup>405</sup> ARIOT, *Anatomie della luce*, cit., p. 6.

<sup>406</sup> Ivi, p. 29.

Così il lettore può percepire il movimento della fotografa, ossia il tempo che occupa uno spazio (lo «spazio spaventato del tempo<sup>407</sup>», lo definisce la stessa Ariot), lo spazio, *ora esteso*, delle sagome delle figure. La fotografa, con la mano e lo sguardo volutamente mobili, mette al centro della visione (sua e del lettore) non il rappresentato ma il processo di rappresentazione, simula così una *performance* di esposizione dello spazio alla luce, che nello scatto si interrompe e attraverso quest'ultimo, però, paradossalmente mostra proprio il movimento (interrotto).

Mi pare che in tutte le opere finora analizzate ricorrano alcune analogie nella configurazione – le modalità con cui testo e immagine sono *doppiamente* esposte – e nei contenuti, variamente espressi in alcuni casi tramite lessemi, in altri tramite quelli che possiamo definire *fotemi*. Il movimento che porta a una metamorfosi è oggetto dell'opera in versi di Ventroni, così come di quella di Pugno, e allo stesso modo si fa segno visivo, come abbiamo detto, attraverso il corpo in movimento del *performer* nei *frames* del video di Mazzacane e attraverso lo spazio creato nelle foto mosse di Ariot. Il corpo è poi parola poetica in Pugno e in Ventroni – lo abbiamo letto in alcuni loro versi – e in Ariot, come si evince dal titolo *Anatomie* e dalla scansione in ventotto giorni che richiama le fasi del ciclo tanto lunare quanto mestruale<sup>408</sup>.

Tali analogie si verificano poi in un'altra opera, ossia *La casa esposta* di Marco Giovenale. In questo caso le fotografie occupano, da sole e tutte insieme, la sezione terza e centrale dell'opera che riporta il titolo [ ], incrementando la percezione di una diegesi della fotografia: il fatto che quest'ultimo sia un capitolo tutto fotografico porta il lettore a concepirlo non solo come testo (e quindi a leggerlo), ma anche come macrotesto (o *macroiconotesto?*)<sup>409</sup>. Oltre alla ricorrenza dei temi, visti precedentemente, dello spazio (pseudo-domestico), del corpo – del poeta e di suo padre, anch'egli «esposto<sup>410</sup>» –, già dal primo brano della *Casa esposta* è chiara la costitutiva scissione tra due forme di tempo, sempre implicate in una sorta di triangolo amoroso con la luce e il movimento:

fino a lì aveva fabbricato doppio sentimento o avvertimento (delle cose, *choses*, gli piaceva): ossia: su un fronte *l'immobilità stretta e certo cieca del tempo*, come tutto *bloccato da un fascio di luce, una fotografia*; su diverso

---

<sup>407</sup> Ivi, p. 77.

<sup>408</sup> Così Cortellessa: «Il titolo *Anatomie della luce* andrà dunque letto intendendo il genitivo sia in senso soggettivo che oggettivo: quale messa in luce (alla stregua dell'esposizione di Giovenale) della soggettività corporea, del suo disagio, del suo quasi eroico tentativo di padroneggiare il proprio tempo, ma anche come taglio da parte della luce, cioè delle immagini incastonate nel testo, le quali non dissimulano la crudeltà del sezionamento così operato nell'immaginario, nel dettato, nel corpus testuale appunto» (CORTELLESA, *Expanded poetry*, cit., p. 16).

<sup>409</sup> Cortellessa parla di «un fattore di *connettività macrotestuale*. In senso lato, dunque, gli iconotesti poetici – o, come vorrei definirli, gli *iconopoemi* contemporanei – sono sempre, altresì, dei testi anche-narrativi» (ivi, p. 5).

<sup>410</sup> GIOVENALE, *La casa esposta*, prefazione di A. Anedda, postfazione di C. Bello Minciacchi, Firenze, Le lettere, 2007, p. 26.

fronte la variabilità matta e l'incoerenza delle figure che all'interno di luce e tempo si muovono, tutte in arbitrio<sup>411</sup>.

Da una parte il tempo è reso immobile dalla luce (dalla foto, quindi); dall'altra le figure si muovono nel tempo, nel segno di una azione continuata (di una diegesi) paragonabile in questo caso alla poesia, nel suo essere letta, recitata, performata. D'altronde, già in un'altra sede l'autore aveva teorizzato un'affinità strutturale tra poesia e fotografia. In *Del sottrarre in fotografia (e in poesia)*, infatti, affermava:

Se i versi sono una serie che nell'a-capo, per esempio, si autolimita; se il bianco della pagina è spazio per le risonanze di quanto non è interamente detto; se la disposizione delle parole sa rendersi necessaria quanto la disposizione dei vettori di senso nelle linee di una fotografia; [...] se l'esattezza di alcune e solo alcune parole, e dei loro rapporti fonico-semantic, rende qualsiasi altra parola sfondo sottratto (che traspare ...ma giusto come sfondo sottratto); se tutto questo è vero, allora ci sono affinità profonde tra un certo modo di intendere la fotografia e un certo modo di intendere la poesia<sup>412</sup>.

Individuando la sottrazione quale azione condivisa dai due segni, Giovenale di fatto riconosce e teorizza in questa sede una omologia strutturale tra testo e immagine, che poi applica nel suo poema. Se i titoli delle sezioni della *Casa esposta* – «delle ellissi», «il segno meno», «tranne un oggetto» – si muovono nel segno di una perdita (e in un passo Giovenale parla proprio di «profilo sottratto<sup>413</sup>»), allo stesso modo, pur riproducendo l'esito di un procedimento di accumulo, le fotografie rappresentano una mancanza poiché la casa abbandonata fotografata da Giovenale è, sì, esposta, ma privata dei suoi abitanti. E tale procedimento, nella fotografia e nella poesia, è peraltro dichiarato, a volte esplicitamente altre volte meta-poeticamente, anche dalle altre poetesse: Ariot, come conferma

---

<sup>411</sup> Ivi, p. 19, eccezion fatta per «choses» i corsivi sono miei.

<sup>412</sup> M. GIOVENALE, *Del sottrarre in fotografia (e in poesia)*, in *Per una critica futura. Quaderni di critica letteraria*, a cura di A. Inglese, I, 2006, p. 42 (<http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/CRITICA/crit001.pdf>, consultato il 16/10/2023). In merito a questa continua tendenza all'unione e al conflitto tra scrittura e immagine, si segnala che Sara Ventroni, Laura Pugno e Marco Giovenale, insieme ad altri poeti, hanno partecipato nel 2016 al progetto "Tra scrittura e fotografia. Alcune ipotesi", a cura di Pietro D'Agostino e Massimiliano Manganelli, nell'ambito della Rassegna internazionale di scritture di ricerca *Ex.it – Materiali fuori contesto*, tenutasi dal 20 al 22 maggio 2016 ad Albinea. Gian Luca Picconi in merito alle *performances* fotografiche dei poeti, dice: «La cosa che mi sembra più interessante, più curiosa, è che svariati degli autori [...] hanno scelto foto che in qualche modo contengono dei grafismi: uscire dalla scrittura per rientrarci attraverso la fotografia? Oppure fotografare la scrittura per congelarla, renderla altra da sé stessa?» <https://exitmateriali.wordpress.com/2016/10/09/tra-scrittura-e-fotografia-documentazione/> (consultato il 16/10/2023). Cfr. CORTELLESA, *Expanded Poetry*, cit., p. 8.

<sup>413</sup> GIOVENALE, *La casa esposta*, cit., p. 64. Per il tema della sottrazione nella *Casa esposta* cfr. anche C. BELLO MINCIACCHI, *I profili dell'ombra*, postfazione a GIOVENALE, *La casa esposta*, cit., pp. 155-161.

la nota di lettura citata all'inizio, ha proceduto «per sottrazione<sup>414</sup>», Ventroni nel suo fototesto più recente *La sommersione* sostiene che «Una poesia è finita quando non c'è più niente da levare<sup>415</sup>».

Tirando le fila, al centro di questi iconotesti poetici non è tanto la fotografia o la parola nel suo significato, quanto l'atto fotografico e il processo di costruzione ritmica e narrativa, l'*impressione* come gesto potenzialmente mai statico – da cui le foto mosse –, potenzialmente mai concluso – da cui il loro susseguirsi. Gian Luca Picconi a questo proposito sostiene: «L'impossibilità di esaurire l'opera in una forma fissa dovrebbe a sua volta dar vita all'idea di opera come rappresentazione o incorniciamento della semiosi illimitata [...] o all'abbandono stesso dell'idea di opera, per concentrarsi sulla dimensione del processo del fare artistico<sup>416</sup>». Non un'opera fatta, dunque, ma sempre nel suo farsi. Ancora, in *La sommersione* Ventroni meta-poeticamente sostiene:

Non è un *ready made*

non è un *objet trouvé*.

L'interesse non è

la cosa in sé.

(e nemmeno la *trasfigurazione*

dell'uso).

L'oggetto, in questo caso,

configura un *accadere*,

un incontro, un processo

(casuale o indotto

reale o immaginato)

un paesaggio intellettuale<sup>417</sup>

Ventroni qui sembra descrivere il procedimento cui allude già nel titolo del poema. L'opera non tratterà di cose o persone sommerse, ma del “procedimento” della sommersione. Non un participio passato, ma un sostantivo deverbale a rappresentare un processo, a «configurare un accadere». Gli

---

<sup>414</sup> Cfr. *infra*, n. 1.

<sup>415</sup> S. VENTRONI, *La sommersione*, Torino, Aragno, 2016, p. 35.

<sup>416</sup> G. L. PICCONI, *La fotografia di un libro. Appunti sul fototesto poetico*, «L'Ulisse», 19 (2016), p. 77.

<sup>417</sup> VENTRONI, *La sommersione*, cit., p. 20.

oggetti rappresentati<sup>418</sup>, in molti casi, sono ancora visibili in superficie, non sono ancora sommersi, appaiono, e a causa della fotografia sempre appariranno, solo *im*-mersi.

La fotografia, così, paradossalmente, rende perpetuo un procedimento proprio attraverso l'immobilizzazione del movimento. Con l'*addendum* del tempo impiegato dalla scrittura e quindi dalla lettura, con la doppia esposizione, la fotografia porterà alla costruzione di un movimento: quello ottenuto tramite le foto mosse in Ariot; quello, al contrario, interrotto degli *stills* di un video poi di nuovo innescato attraverso la successione delle fotografie e l'*ekphrasis*-didascalia (in Pugno e Mazzacane); quello di cui si vede solo l'esito finale ottenuto proprio tramite il passaggio dalla fotografia al testo stampato nel poema ventroniano sul gasometro. E allora la fotografia, oggetto immobile per antonomasia, esposta insieme alla scrittura, si trasforma in un oggetto mobile: per dirlo con le parole di Ventroni, l'atto fotografico trasforma «la luce in tempo, il tempo in movimento».

---

<sup>418</sup> Tutte le fotografie rappresentano oggetti, eccezion fatta per la figura a p. 110, un uomo di spalle, non identificabile, a rappresentare l'uomo 'prima' della sommersione.