

Elisa Caporiccio

Federico Fastelli

IMAGETEXT. Frammenti per un'iconologia della letteratura

Firenze

Florence Art Edizioni

2023

ISBN 9791280610201

Esce per la collana *L'uno e il molteplice* della casa editrice Florence Art Edizioni, che dal fondamentale testo di Claude Guillén mutua titolo e direzione di ricerca, *Imagetext*, il più recente volume di Federico Fastelli. Lo studio, come indica il sottotitolo, non obbedisce ad alcuna «pretesa di esaustività teorica», né vuole porsi come trattazione completa e sistematica; l'obiettivo dell'autore, che a quest'ambito ha dedicato nel corso degli anni numerose ricerche, è piuttosto quello di avanzare delle proposte per un'iconologia della letteratura, procedendo dunque necessariamente «per frammenti ed esemplificazioni» (p. 21). Nelle pagine che compongono il volume, in una riflessione sempre tesa e stringente, il critico interroga sé stesso e il lettore, confrontandosi con alcuni quesiti di ordine generale, al fine «non certo di risolverli, ma, al più, di evidenziarne i contorni» (*ibidem*).

Il capitolo iniziale si apre con *Cinque considerazioni paradossali*, che inducono a ripensare i parametri di un discorso critico sull'immagine, rovesciando i paradigmi con cui interpretiamo il rapporto tra verbale e visibile, tra segni e sensi, tra Reale e realtà. Il primo assunto posto sul banco di prova è quello per cui, genericamente, si afferma che la nostra è una società «dominata dall'immagine» (p. 9): al contrario, viene mostrato come nella cultura occidentale a essere egemonico sia in realtà il polo del *logos*; il conflitto pende nettamente dalla parte del linguaggio, mentre l'immagine sconta una sostanziale condizione di subalternità. La stessa paura verso l'idea di una società delle immagini e verso le supposte «facoltà pervertitrici» di queste ultime non è, a ben vedere, che un riflesso del primato del discorso verbale; viviamo entro una «cultura logocentrica», che instaura con l'immagine un rapporto fobico, «oscillante tra i poli della repulsione e della fascinazione» (p. 16). La relazione tra i campi del verbale e del visuale viene dunque rappresentata nei termini di un rapporto di «egemonia» e «subalternità» (*ibidem*), ricorrendo alle categorie imagologiche atte a comprendere il confronto con l'alterità e con ciò che ci è straniero.

In realtà, il conflitto descritto è interno a una medesima natura, poiché, ricorda l'autore, «l'immagine è (anche) testo e il testo è (anche) immagine» (p. 13). Lo scontro tra visivo e verbale, di fatto, è possibile solo a partire da un'arbitraria operazione metodologica, compiuta dal soggetto conoscente, che isola ed «estrae» un campo dall'altro, «cancellando, omettendo o ignorando la dimensione verbale dell'immagine visiva e la dimensione visiva del linguaggio verbale» (p. 15). In senso assoluto, «il testo scritto è visivo tanto quanto la pittura», e viceversa, l'immagine è «intrisa di verbalità tanto quanto la scrittura» (*ibidem*). Ecco, dunque, un altro paradosso di fondamentale importanza: il linguaggio verbale, pur nella sua ineludibile natura visiva, e l'immagine, nella sua dimensione testuale, «tendono a ricoprire incarichi specifici e distinti nella forma gerarchizzata del Reale che chiamiamo realtà» (*ibidem*). Logica e funzionamento delle due semiotiche restano di fatto separati, con una conseguente specializzazione dei rispettivi strumenti d'analisi: ciò, illustra Fastelli riprendendo le tesi di Mitchell, porta all'«oscillazione storica» nella «perenne battaglia» che da sempre vede contrapporsi i due domini, nello sforzo di prevalere l'uno sull'altro (*ibidem*).

Lo scontro tra parola e immagine delinea dunque i contorni di un «territorio conteso» (p. 14). Tra visibile e verbale, o meglio tra la «verbalità dell'immagine» e la «visività della parola», si cela sempre uno «spazio vuoto», una ferita o lacuna «che segna il divario traumatico tra i sensi e i segni

di cui si costituisce la nostra percezione della realtà» (p. 18). Questo «terzo elemento», non rappresentabile né con gli strumenti del linguaggio verbale né con quelli dell'estetica dell'immagine, inizialmente indicato da Mitchell con il segno dello slash, è in seguito più emblematicamente rappresentato con una X: quella X che «si colloca nel punto di sutura dell'*imagetext*» (e che si vede in filigrana dietro il titolo del volume), a indicare il «punto cieco», la «dimensione assente» tra estetica e semiotica (*ibidem*).

È su questo punto, in questo «spazio vuoto», che si innesta l'analisi critica condotta da Federico Fastelli. «*ImageXtext*», precisa l'autore, diviene la condizione stessa dell'«esercizio critico della cultura visuale» (p. 19), e ciò vale sia per le manifestazioni sintetiche dell'*imagetext*, sia per i rapporti di correlazione e reciproca implicazione realizzati negli *image-text*. Si comprende e apprezza pienamente, dunque, la specificità dell'operazione portata avanti dall'autore: mentre le discipline storicamente deputate all'analisi o delle immagini o dei testi «hanno sempre potuto definire i propri oggetti di studio per negazione», rigettando dalle rispettive prerogative ciò che appariva come pericolosa alterità, la «proposta di un'iconologia letteraria» è proprio «quella di non negare la cecità di quel punto» che si situa tra i due campi, ma di «installarsi» su di esso, per «storicizzarlo, analizzarlo, renderlo esplicito» (p. 21).

Nel secondo capitolo del volume, dunque, vengono tracciate le coordinate teoriche di un'«iconologia della letteratura», intesa appunto come disciplina che si occupa del «luogo della divaricazione tra visivo e verbale», e al contempo indaga «la natura ideologica della sutura che li tiene insieme» (p. 22). Dopo aver ripercorso le principali acquisizioni di pragmatica dell'immagine della cultura visuale, Fastelli mostra come sia possibile (e necessario) estendere tale campo «al rapporto col testo e il discorso verbale» (p. 30): l'«iconologia critica» qui definita vuole porsi al contempo come «un logos delle immagini» e «logos sulle immagini, ovvero un logos creato, provocato, suggerito dalle immagini» (p. 31). La letteratura, d'altronde, «luogo visivo non meno che verbale» (p. 20), è il terreno su cui da sempre prende forma il conflitto tra le due semiotiche. Muovendo da tale prospettiva, nella seconda parte del volume vengono esaminate dapprima alcune «manifestazioni letterali di *imagetext*», seguite da delle versioni trasposte o figurative di *image-text*. Il terzo capitolo, a sua volta, si articola ordinatamente in due paragrafi, seguendo la distinzione tra iconotesti e iconismi. Nel primo, *Una rivincita per la Poesia concreta*, l'attenzione maggiore è dedicata alla specificità e originalità dell'operazione condotta dai concretisti (pur nella diversità ed eterogeneità delle sue varie declinazioni): mettendo in luce la distanza che separa quest'esperienza dalla tradizione del carne figurato e del calligramma, così come da alcune sperimentazioni verbo-visive, Fastelli insiste sul «momento visuale del testo concreto» (p. 54). La «proposta» della Poesia concreta è infatti quella di una «poesia apparentemente asemantica restituita sotto forma di immagine» (*ibidem*): la poesia, detto altrimenti, è l'immagine stessa. In questo modo, le opere concretiste ci ricordano che «la scrittura è di per sé un *medium* anche visivo» – e, di conseguenza, la letteratura è costitutivamente un *medium* misto (p. 55). Per tale motivo, osserva l'autore, la Poesia concreta rappresenta «un banco di prova privilegiato del rapporto tra parola e immagine nel Novecento» (*ibidem*): la sua «rivincita» consiste proprio nell'aver trattato «il linguaggio come una sostanza opaca e non trasparente», consentendoci «oggi di decostruire l'ideologia attraverso cui percepiamo il rapporto tra immagine e testo» (pp. 55-56).

Spostandosi verso i vari tipi di iconotesti, il secondo paragrafo – *Una rivincita della Poesia visiva* – esamina da vicino l'esperienza della poesia verbo-visiva. In queste pagine, Fastelli sottolinea acutamente la portata pionieristica di tale prassi artistica: ingaggiando una «guerriglia semiologica» rispetto alla comunicazione massmediatica negli anni del neocapitalismo» (p. 64) e concependo l'immagine come fondamentale «atto sociale» (p. 65), la Poesia visiva «dimostra davvero in anticipo, almeno per il contesto italiano, che la visione deve essere intesa sempre come una pratica tecnicamente, socialmente e storicamente situata» (p. 80). Il contributo fondamentale della Poesia visiva, osserva il critico, è stato quello di saper «tematizzare la mutazione concettuale della

disposizione del soggetto di fronte all'opera d'arte», riuscendo quindi a cogliere e mostrare «il mutare di un immaginario che è sì il riflesso di una specifica ideologia, ma che può declinarsi solamente in una determinata iconologia» (p. 79). Nelle loro opere, i poeti visivi «descrivevano la frattura tra l'espressione verbale e quella visiva», esponendo «lo sguardo in cui il fruitore concepisce di norma l'immagine» e svelando così «la violenza con cui ogni medium preconfeziona il proprio messaggio, nascondendo la lacuna che separa tra loro la parola e l'immagine» (pp. 79-80). Tale operazione emerge con sorprendente chiarezza dall'analisi delle *Riduzioni* di Ketty La Rocca, serie in cui l'artista tematizza la dialettica di ideologia e iconologia, sovra menzionata, che informa la nostra «costruzione della realtà» (p. 76). Partendo generalmente da un'opera d'arte ben nota e riconoscibile – come nel caso del gruppo scultoreo di *Leporello*, qui scelto da Fastelli come possibile esempio –, Ketty La Rocca riproduce dapprima il modo in cui essa «appare di norma ai nostri occhi», per smantellare successivamente questa «visione comune, mostrando che l'immagine è sempre di per sé verbalizzata» (p. 77): la fotografia dell'opera, accompagnata come d'usuale dalla didascalia, lascia il posto a una sequenza in cui le parole si sostituiscono ai contorni plastici delle figure, sorta di «negativo verbalizzato» dell'immagine di partenza; infine, se il terzo momento della serie rappresenta il rapporto egemonico del verbo sull'immagine, l'ultimo tematizza «la liberazione della subalternità dell'*image* da *text*» (*ibidem*). In conclusione, osserva Fastelli, ci troviamo davanti a «uno dei pochissimi esempi artistici» di «esposizione della visione come riflesso di *imageXtext*, come sotterraneo accecamento ideologico dello scontro tra *image* e *text* che nell'ordinamento valoriale della realtà produce una certa iconologia» (p. 76).

Nel capitolo conclusivo, infine, si indaga il rapporto tra «vedere ed essere visto», «visibile e invisibile» (p. 85), e ancora tra «visione proibita e giustizia», «occultamento e interdizione» (p. 99). Il critico prende qui in esame una serie di opere che rappresentano in maniera paradigmatica il binomio voyeurismo-esibizionismo nella cultura moderna, per mostrare come tale relazione sia legata «ai meccanismi profondi dell'interazione sociale nella società contemporanea» (p. 91): il rapporto tra esibizionista e voyeur chiama in causa la dialettica tra la «potenzialità del desiderio scopico» (p. 90) e il fallimento della sua attuazione, e di fatto «allegorizza» l'impossibilità di «un'aspirata reciprocità dei sentimenti» (p. 91). A segnare la nascita della postmodernità – «pionieristicamente rappresentata», secondo il nostro, già dall'opera di Robbe-Grillet – sarebbe dunque una rinnovata centralità della figura letteraria del voyeur, con la complementare controparte dell'esibizionista. La rivincita, questa volta, è quella di Atteone: a imporsi sulla scena è un «soggetto-voyeur che guarda, aspira a vedere tutto, esprime il desiderio patologico di rendere tutto accessibile alla vista» (p. 98) – quasi come nella celebre *Porta dei cento occhi*, immagine esemplare su cui si chiude il volume.