

**Comparatismi 10 2025**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253119>

## **Effetto-Vertigo. Il ritratto come genere letterario in prospettiva cross-temporal**

Valentina Monateri

**Abstract** • In prospettiva *cross-temporal* e *inter artes*, la presente proposta riflette sulla funzione della teoria dei generi prendendo come caso studio il 'ritratto'. Come ha scritto Rita Felski, il testo non deve essere sempre valutato come un "object-to-be-explained", ma anzi, grazie alla comparazione, può apparire come un "fellow actor and cocreator of relations, attitudes, and attachments" (Felski, 2011, p. 589). La ricerca tenta di dimostrare che il caso studio del ritratto aggiunge un dato importante alla teoria dei generi perché è un caso di studio referenziale – è connesso a un referente reale ovvero l'oggetto d'arte – ma è anche figurale – rappresenta l'identità "intima" di un soggetto (Felski, 2016, p. 754). Scopo della proposta è quello di sondare i limiti della catalogazione dei generi in prospettiva transnazionale e transtemporale, alla luce dell'interazione teorica che si manifesta tra verbale e visuale.

**Parole chiave** • Ritratti letterari; Teoria dei generi; Actor-network theory

**Abstract** • From a cross-temporal and inter-arts perspective, this proposal considers the role of genre theory, using the "portrait" as a case study. In Felski's words, through comparative theory, texts can be seen not as "object-to-be-explained" but rather as "fellow actor and cocreator of relations, attitudes, and attachments" (Felski, 2011, p. 589). This research aims to demonstrate that the portrait case study adds valuable data to genre theory, as it is both referential – connected to a real referent, namely the art object – and figural, representing the "intimate" identity of a subject (Felski, 2016, p. 754). The proposal aims to explore the limits of genre classification from transnational and trans-temporal perspectives, considering the theoretical interaction between the verbal and the visual.

**Keywords** • Literary portraits; Genre theory; Actor-network theory

**Ledizioni** 



# **Effetto-Vertigo. Il ritratto come genere letterario in prospettiva cross-temporal**

Valentina Monateri

## **I. Introduzione**

In prospettiva *cross-temporal* e *inter artes*, il presente articolo riflette sulla teoria dei generi nella comparatistica prendendo come caso-studio il ‘ritratto’. Scopo della proposta è quello di sondare i limiti della catalogazione dei generi in prospettiva transnazionale e transtemporale, alla luce dell’interazione teorica che si manifesta tra parola e immagine e attraverso il dialogo critico tra *linguistic* e *visual “turn”* (cfr. Mitchell, 1987, pp. 155-157).

L’obiettivo della ricerca è quello di studiare le caratteristiche della ritrattistica letteraria da un punto di vista di storia culturale e il più possibile in prospettiva diacronica; l’idea è quella di chiedersi come funziona il ritratto in letteratura e come il genere interagisca con il medium della parola scritta.

Sollecitata dalla domanda critica relativa alle funzioni e alle pertinenze dei generi, tanto nella loro manifestazione visuale quanto verbale, e risalendo alle teorie di Rita Felski, questa ricerca considera il testo solo in prospettiva relazionale, intertestuale e di *network*, analizzandolo non come un “object-to-be-explained”, ma piuttosto come un “fellow actor and cocreator of relations, attitudes, and attachments” (Felski, 2011, p. 589). I testi, e i generi a cui questi appartengono, esistono solo in una prospettiva reticolare, di condivisione con altre forme artistiche. Per questo, un’analisi che consideri la co-implicazione della testualità con altri media permette di vedere i limiti della teoria in relazione alla raccolta empirica.

Se, infatti, la teoria dei generi ci aiuta a definire la prospettiva reticolare e a comprendere l’ampia gamma dei fenomeni della comunicazione entro cui ci muoviamo come critici, che cosa rivela, allora, la distanza teorica che tracciamo tra genere figurativo e genere letterario? Questa distinzione cosa dice del nostro bisogno di catalogazione dei materiali culturali? Come possiamo sondare la distanza critica che constatiamo tra il *Ritratto di Giovanna Tornabuoni* (1448-1494) di Ghirlandaio e il *Portrait of a Lady* (1881) di Henry James? Quali sono gli strumenti di analisi di cui ci serviamo per comparare i due oggetti? Possiamo considerare il ritratto come una manifestazione artistica e culturale che attraversa diverse forme d’arte? Il ritratto verbale è sempre catalogabile come un’*ekphrasis*? Queste e simili domande sono al centro della ricerca e tentano di aiutarci a rivalutare criticamente usi, scopi, pertinenze e funzioni della teoria dei generi negli studi di comparatistica.

Il genere è, infatti, un ottimo esempio di etichetta critica che ci permette di isolare gli oggetti d’arte del passato, di catalogarli e poi, in un secondo momento, di compararli, ad esempio sulla base delle loro diverse appartenenze alle storie letterarie e artistiche nazionali. Lo studio del ritratto come *trans-genere* è un’operazione che può mettere in scacco alcune nostre pratiche di catalogazione dei materiali artistici e, auspicabilmente, può aiutarci ad affinare i nostri strumenti di analisi.

Citando la nota pellicola di Alfred Hitchcock, l’articolo studia il ritratto sulla base delle sue funzioni e dei suoi effetti: l’effetto-*Vertigo* nasce da una forma straniante di duplicazione che può essere verbale e visiva. Ci sono delle ragioni culturali, politiche e sociali all’origine della ritrattistica ed è stato Peter Burke a dimostrare che la nascita

dell'individualismo occidentale può essere compresa anche alla luce del senso e dell'uso della ritrattistica nell'*early modern* e nel Rinascimento (Burke, 1995, pp. 393-400; cf. Burke 2001). Per tale ragione, la pratica retorica della ritrattistica letteraria può essere considerata come un tropo, come una figura di parola e di pensiero attraverso cui diversi media hanno veicolato le loro interpretazioni del significato figurativo di ciò che, con un riferimento al latino classico, definiamo “persona”<sup>1</sup>.

Come ha recentemente indicato Tommaso Casini, da un punto di vista di storia culturale, la ritrattistica è, infatti, legata al culto della “sedimentazione della memoria”. Per questo motivo, scrive Casini, la nostra “lettura” dei ritratti ha a che fare “con il tentativo di fermare il tempo che scorre, assegnare un punto fermo visivo, privato o celebrativo, socialmente condiviso, ai volti mutevoli per età e ceto dei membri delle comunità umane” (Casini, 2023, p. 8).

La centralità del volto e della sua rappresentazione nelle arti figurative e performative, e ancora di più nei *social media*, è un dato culturale che non sfugge al medium della parola scritta e a cui la letteratura non è mai stata indifferente.

Dopo una breve ricostruzione della storia sulla teoria del ritratto – soprattutto del secolo scorso – queste pagine propongono dunque uno studio retorico della ritrattistica verbale e provano a definirne gli effetti.

## 2. Teorie del ritratto verbale



Figura 1. D. Ghirlandaio (1448-1494), *Ritratto di Giovanna Tornabuoni*, 1488, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Wikimedia Commons.

Iniziamo dal principio.

Al capitolo XXXV (43) della *Naturalis Historia*, Plinio il Vecchio racconta che l'origine del ritratto nasce dalla volontà di imprimere, partendo dal disegno, la presenza di un volto nel momento della sua assenza. Il vasaio Butade Sicionio apprende, grazie alla malinconia di sua figlia per un amore lontano, come modellare ritratti in argilla. Quando

<sup>1</sup> Vedi riferimento a un dizionario etimologico della derivazione del termine dal greco ‘prosopon’ nel significato di ‘volto’. Vedi per il greco e il Sanscrito “Πρόσωπον [n.] ‘face, countenance, mask, role person’ (Il.). [...] formally neatly corresponds with Skt. *prátīka-* [n.] ‘face, appearance’ [...], Cfr. *Etymological Dictionary of Greek*, in R. Beeks, 2010, p. 1240.

l'innamorato si trova in procinto di partire, la giovane ne tratteggia il profilo su un muro, illuminato dal lume di una lanterna<sup>2</sup>. A partire da quella sagoma, Butade imprime l'argilla riproducendo i tratti del volto di colui che è assente affinché la sua immagine rimanga sempre presente. Molto spesso, il ritratto è, appunto, ricordo.

In questi termini, la critica ha spesso messo a confronto la ritrattistica letteraria con i generi del biografismo, dell'aneddotica e del *memoir*, anch'essi legati alla trasmissione memoriale. Con diverse posizioni rispetto a Plinio, Plutarco, nell'introduzione alla vita di Alessandro da *Le vite parallele*, dà questa definizione della materia:

[1,1] Nell'accingermi a scrivere in questo libro la vita di Alessandro il Grande e di Cesare, il vincitore di Pompeo, considerata la massa degli accadimenti, null'altro dirò a modo di prefazione se non questo: i lettori non mi diano addosso se non riferisco tutti gli episodi, né narro in modo completo, ma, per lo più, *in forma riassuntiva* i più celebrati che prendo in esame. [2] *Il fatto è che non scrivo storia, ma biografia*; e non è che nei fatti più celebrati ci sia sempre una manifestazione di virtù o di vizio, ma spesso *un breve episodio, una parola, un motto di spirito* mette in luce il carattere molto meglio che non battaglie con migliaia di morti, grandissimi schieramenti di eserciti, assedi di città. [3] *Come dunque i pittori colgono la somiglianza dei loro soggetti dal volto e dall'espressione degli occhi, dai quali si evidenzia il carattere*, e pochissimo si curano delle altre parti del corpo, così mi si deve concedere di interessarmi di più di quelli che sono i segni dell'anima, e mediante essi rappresentare la vita di ciascuno, lasciando ad altri la trattazione delle grandi contese<sup>3</sup>.

Come dunque i “pittori” o, meglio, i “ritrattisti” – il greco scrive: “οἱ ζωγράφοι”, letteralmente: *gli scrittori di vita* – colgono la “somiglianza” del soggetto ritratto “dal volto e dall'espressione degli occhi” (“ἀπὸ τοῦ προσώπου καὶ τῶν περὶ τὴν ὄψιν εἰδῶν”), così Plutarco si concentrerà solo su alcuni episodi della biografia di Alessandro per tracciare “un quadro completo” della vita del condottiero. Fin dall'origine del genere biografico nella cultura ellenistica, quindi, il paragone con la ritrattistica risulta evidente; nel caso di Plutarco ci troviamo di fronte un argomento retorico che serve all'introduzione della materia biografica e, allo stesso tempo, rintracciamo una caratteristica, un funzionamento, un meccanismo particolarmente importante nella storia del ritratto: il dettaglio del volto rivela il carattere del soggetto.

Il genere biografico viene spesso identificato dalla critica come “fratello minore” della storia perché è finalizzato alla narrazione lunga di una vita spesso “illustre” (Banner, 2009, p. 580). Il ritratto, invece, viene spesso associato al fenomenico, alla rappresentazione di

<sup>2</sup> Nei cinque volumi della *Naturalis Historia*, Plinio, terminata la trattazione sulla pittura, passa nel XXXV capitolo (paragrafo 43) a trattare della modellazione in terracotta e della coroplastica, strettamente associata alla pittura soprattutto in età arcaica: “Quanto detto sulla pittura basta e avanza. Ci sembra opportuno riallacciare ad essa il discorso sull'arte del modellare in creta, anch'essa, come i colori, frutto della terra. Butade Siconio, vasaio, per primo trovò l'arte di forgiare ritratti in argilla, e questo a Corinto, per merito della figlia che, presa per amore per un giovane, dovendo quello andare via, tratteggiò i contorni della sua ombra proiettata sulla parete dal lume di una lanterna; su queste linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto; fattolo seccare con gli altri oggetti di terracotta, lo mise in forno [...]”. In originale: “Fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore iuvenis, abuente illo peregre, umbram ex facie eius ab lucernam in pariete lineis circumscriptis, quibus pater eius impressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratu, igni proposuit [...]” (Gaio Plinio Secondo, in G. B. Conte, G. Ranucci (a cura di), 1988, pp. 472-473).

<sup>3</sup> Plutarco, in D. Magnino, 1996, p. 325. L'edizione seguente per il testo greco: K. Ziegler, 1968. [*corsivi miei*].

un singolo momento: seleziona l'espressione emotiva, sociale, politica e caratteriale di un soggetto fissato in un momento preciso della sua vita.

Rispetto al tema di origine classica, che associa un tratto del volto all'evocazione dell'intera vita intima del soggetto, *Il ritratto di Giovanna Tornabuoni* (1488) di Ghirlandaio è celebre per il modo in cui discute questo principio artistico, destinato a riecheggiare a lungo nella storia della critica. Nel dipinto (*fig. 1*), Ghirlandaio affida l'interpretazione della sua opera a un dettaglio testuale e, specificatamente, al cartiglio che cita il verso dell'epigramma di Marziale (libro X, XXXII) “Ars utinamque mores animumque effingere posset! Pulchior in terris nulla tabella foret”, ovvero “Arte, volesse il cielo che tu potessi rappresentare il comportamento e l'animo, non ci sarebbe in terra tavola più bella”<sup>4</sup>. Ghirlandaio cita Marziale sul punto per ricordare come le ragioni culturali per cui si realizza un ritratto siano molte e stratificate: da un lato, si tenta di catturare l'immagine, il più mimetica possibile, del soggetto (con tutti i suoi sentimenti, umori e comportamenti); dall'altro, si cerca di ricordare e di memorizzare per l'eternità l'effige, la natura e l'aspetto della persona ritratta.

Per Plinio, una pratica artistica – ovvero la modellazione e l'impressione di volti umani nell'argilla – ha un'origine antropologica e nasce da un'assenza; per Plutarco, il genere letterario della biografia si allontana dal genere storiografico perché prende ispirazione dalla ritrattistica visuale che “nell'espressione degli occhi” distingue “i segni dell'anima”; similmente, infine, per Ghirlandaio, la funzione dell'arte del ritratto è quella di “effingere” i “mores” e l’ “animum” dei soggetti rappresentati.

Alcuni punti saldi si definiscono a questo punto: il ritratto può essere studiato con gli strumenti dell'antropologia; tanto il medium letterario quanto quello visuale si sono interrogati sulle caratteristiche e gli effetti del genere; la funzione di quest'ultimo ha un valore culturale.

A partire, dunque, dal *tòpos* petrarchesco dell'*effictio* e dell'*imago spirans*, passando per i *ritratti degli uomini illustri*, gli *alba amicorum* o *Stammbuch*, tipici degli ambienti universitari del sedicesimo secolo, i *Cabinets* e le *Gallerie* seicentesche, i *portraits en plume* illustrati e biografici dell'aneddotica settecentesca, i sonetti ritrattistici romantici – da Cowper a Wordsworth, da Browning a Foscolo – fino al *portrait poem* modernista, è possibile notare che questo genere ha attraversato in varie forme la storia delle moderne letterature euro-americane e mondiali (Casini, 2023, pp. 12-13; p. 35). Ma la questione non si esaurisce nella storia letteraria: una ricca produzione settecentesca e ottocentesca, anche di ampia diffusione, che associa il racconto della vita di uomini e donne illustri alla memorialistica, alla biografia e all'aneddotica incontra, nel corso del lungo diciannovesimo secolo, la cronachistica delle pagine dei giornali. Su queste, si punta alla popolarizzazione e

<sup>4</sup> L'epigramma è in realtà più lungo e recita:

Haec mihi quae colitur violis pictura rosisque,  
quo referat voltus, Caediciane, rogas?  
Talis erat Marcus mediis Antonius annis  
Primus: in hoc iuvenem se videt ore senex.  
Ars utinam mores animumque enggere posset!  
Pulchior in terris nulla tabella foret.

[Oh Caediciano, mi chiedi quale sia il volto effigiato in questo quadro, che io venero con viole e rose? Tale era Marco Antonio Primo negli anni della sua maturità; in questo viso il vecchio rivede la sua giovinezza. Oh, se l'arte potesse rappresentare anche il carattere e i sentimenti! Nessun quadro al mondo sarebbe più bello] (Marco Valerio Marziale, in G. Norcio, 1980, pp. 634-635).

alla massificazione delle immagini dei volti delle prime “celebrità” e delle nuove figure di spicco delle società metropolitane. Antoine Lilti ha analizzato come l’invenzione della celebrità, emergendo tra il 1750 e il 1850, conosca uno sviluppo sempre maggiore soprattutto in relazione all’invenzione del mezzo fotografico. È stato studiato come lo sviluppo tecnico del mezzo e la diffusione sempre più massificata dei giornali e dei racconti delle vite private – sia di personaggi celebri che delle figure di stato – abbia comportato un aumento della domanda e della ricerca del genere delle *business cards* (o *carte de visite*): carte di presentazione di personaggi pubblici accompagnate da ritratti fotografici degli stessi (Lilti, 2014; Marfè 2021, p. 84).

Nel 1854 André Adolphe-Eugène Disdéri inventa una nuova tecnica per poter esporre un gran numero di immagini su un solo pannello e inventa la *carte de visite*, un mezzo attraverso cui il grande pubblico può raccogliere le immagini delle figure a cui è affezionato, dai politici, agli scienziati, agli artisti, ai cantanti d’opera e tra i quali è molto noto il ritratto del 1860 fatto da J. J. Mayall della regina Victoria e del principe Albert. Il prezzo economico della stampa all’albumina in piccolo formato comporta la commercializzazione su larga scala delle *cartes de visite* e una crescente domanda del prodotto anche per la diffusione privata tra amici e parenti (Vieira-Santos, 2020, p. 162). È la volgarizzazione del genere della ritrattistica a portare alcuni tra i primi fotografi ad allontanarsi dagli stilemi dettati dal mercato per cercare un’espressività originale e personale, come accade nelle raccolte fotografiche di Disdéri e di Nadar.

Sempre tra la fine del diciannovesimo e l’inizio del ventesimo secolo, con altri scopi, e in ambito tedescofono, Alois Riegl, Aby Warburg e gli esponenti della Wiener Schule hanno fornito un contributo fondamentale agli studi della storia del genere. In due articoli del 1902 *Bildnikunst und florentinisches Bürgertrum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen e Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance*, Warburg lavora a una ricerca che consiste nel decontestualizzare il ritratto/volto del “donatore” dal contesto storico del dipinto (cfr. Warburg [1902], 1932, pp. 89-127, trad. ita di M. Ghelardi, 2004, pp. 109-146; Warburg, 1932, pp. 185-207). L’obiettivo è quello di isolare alcuni dettagli nella rappresentazione del soggetto e di analizzarli come parte della *Kulturgeschichte* e dell’attività cooperativa tra committente e artista caratteristica del Rinascimento toscano. Proprio le ricerche su Ghirlandaio portano lo storico amburghese a valutare l’opera dell’artista fiorentino come una fedele “galleria” della Firenze del Quattrocento. Warburg, Riegl e la Scuola storica considerano Ghirlandaio un “fornitore” di ritratti, un illustratore di volti ben distinto da quell’ “inventore di caratteri” che viene invece riconosciuto in Michelangelo<sup>5</sup>. Vedendo nei dettagli dei ritratti di Ghirlandaio la quotidianità della borghesia e della società fiorentina, Warburg identifica la funzione della ritrattistica nella capacità di restituire allo spettatore la materialità del contesto sociale e culturale abitato dal soggetto, aprendo così la strada anche gli studi sul valore “magico” o “mitico” del ritratto e del profilo (Brevetti, 2019, p. 19).

Ma ancora, alcuni anni dopo, il volume *Antlitz der Zeit* (1929) di August Sander, con introduzione di Alfred Döblin, è un esempio di raccolta di ritratti fotografici che intende rappresentare, nella sua universalità e insieme unicità, l’individuo tedesco del ventesimo secolo. L’opera recupera la tradizione rinascimentale dedicata alla rappresentazione iconostuale dei mestieri e allo studio iconografico delle classi sociali, come nel caso del volume primo barocco *Das Ständebuch* (1568), illustrato da Jost Amman e con versi di Hans Sachs (Kramer, 1980, p. 18).

<sup>5</sup> Questa è una teoria già espressa da Wöfflin, in H. Wöfflin, *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, F. Bruckmann, Monaco, 1914 [1899], p. 18f.

Come dunque si evince fin dall'uso di Ghirlandaio dell'epigramma di Marziale, il ritratto è un genere che, al di là del medium attraverso cui viene veicolato, oscilla tra l'individuale e il collettivo e tra il pubblico e il privato. La figura pubblica del soggetto è spesso messa a confronto con i suoi sentimenti privati; ma attenzione: nella forma visuale, il carattere e l'emotività del soggetto assumono una dimensione ineffabile, quasi irappresentabile, se non in chiave simbolica. Per tale ragione, la scissione pubblico-privato e l'analogia corpo-anima divengono due *tòpoi* centrali anche nella traduzione del genere nelle sue varie manifestazioni letterarie. Sempre al *tournant de siècle*, ai primordi delle scienze psicologiche, le prime scoperte freudiane rivelano l'atemporalità della vita emotiva e diffondono la teoria secondo cui le pulsioni e le emozioni hanno origine tra "l'io psichico e il corporeo" (Pediconi-Aureli, 2002, pp. 266-267). In questi termini, a inizio Novecento, il ritratto viene inteso come un'unione di corpo e spirito come indica anche Simmel nel saggio *Das Problem des Portraits* (1918) dove sostiene che il dato spirituale della ritrattistica è legato al fenomenico, alla fisicità materiale del volto del soggetto:

Per la poesia è la vita spirituale la materia della sua trasformazione artistica, essa organizza e stilizza questa vita [...]. Nelle arti figurative, invece, l'elemento spirituale non è l'oggetto specifico del lavoro artistico, può solo seguire il fenomeno corporeo: soltanto perché appartiene a questo determinato corpo visibile, l'anima ha valore per il ritratto, mai di per se stessa, come nella poesia (Simmel [1918], 1985, p. 56).

Simmel riflette sul genere e infine lo valuta come una forma d'arte il cui scopo è quello di sottrarre l'unità del volto al caos emotivo della vita. Da ciò risulta che l'abilità del ritrattista consiste nel far coincidere l'anima con l'espressione unitaria di un corpo che testimonia la "realta" dell'esistenza (Simmel, 1985, p. 61). Poiché nella ritrattistica il "movimento" del soggetto è innanzitutto un moto interiore, il fascino del genere risiede nel fatto che, pur scegliendo di rappresentare un tempo e uno spazio specifici, il ritratto evoca tutti i possibili tempi e spazi della vita pubblica e intima del soggetto e assolve così alla funzione memorialistica di farlo rivivere anche nel futuro.

### 3. Retorica del ritratto verbale: ekphrasis o cataresi?

Date queste premesse teoriche, tento di proporre una breve tassonomia che definisca il funzionamento di questo genere in letteratura.

Come ho accennato, il ritratto letterario sembra recuperare dalla dimensione figurativa tre *tòpoi* che ritornano in numerosi esempi:

1. Il genere o l'interazione della letteratura con il genere figurativo costringono a cercare, discutere e tematizzare le analogie corpo-anima;
2. Il genere discute il rapporto pubblico-privato;
3. Il genere smaterializza o, per così dire, "alleggerisce" le categorie di spazio e tempo.

Il medium letterario rispetto al medium visuale affronta i tre *tòpoi* con sostanziali differenze.

L'analogia corpo-anima può, infatti, definirsi solo sulla base di un'assenza e la distanza fisico-materiale diventa il punto di forza della scrittura. Lo testimoniano numerosi esempi di *ritratti di signora*, dai poemi preraffaelliti (soprattutto Swinburne e Dante Gabriel Rossetti) ai *portraits d'une femme* simbolisti e scapigliati, fino al romanzo di Henry James e ai poemetti di Eliot e Pound. Il rapporto pubblico-privato informa lettrici e lettori del ruolo sociale e comunitario del soggetto ed è per esempio comune a molti esempi di *ritratti*

*d'artista*. Infine, il fatto che il ritratto sia un genere che annulla le categorie di spazio-tempo lo porta a sfidare, con altri mezzi, proprio quei generi letterari più “canonici” come biografia e memorialistica che sono forzatamente determinati dal loro rapporto con la storia.

Sulla base di queste considerazioni, possiamo dunque sempre catalogare il ritratto verbale, ovvero la necessità di rappresentare, a livello letterario, l'esistenza psicofisiologica di un individuo, come un fenomeno *ekphrastico*? O esistono altre possibilità?

Dal punto di vista della retorica, la questione è complessa. Nel momento in cui si realizza un ritratto letterario, e lo si definisce tale, non si sta necessariamente realizzando un'*ekphrasis*. Quando nel 1881, Henry James intitola il suo romanzo *Portrait of a Lady* e non *Storia di Isabel Archer* non sta evidentemente procedendo con gli strumenti retorici della descrizione narrativa e, quindi, non sta tentando di proporre a lettrici e lettori un'*ekphrasis*. O, meglio: sta elaborando un gioco retorico che ha delle sue regole specifiche. La scrittura di ritratti verbali non può essere puramente ekphrastica e dunque limitarsi alla retorica della descrizione e della dinamizzazione del visivo. Proprio lo studio della retorica, e il dialogo tra il *linguistic* e il *visual turn* con il costante scambio teoretico che instaura tra verbale e figurale, aiutano a vedere quanto autori e autrici siano interessati ad acquisire il genere storico-figurativo, non a descriverlo.

Proprio interrogando la teoria dei generi si apre la strada a una critica interessata a sfidare le ipostatizzazioni degli stessi e delle teorie ad essi legate. In *Dire quasi la stessa cosa* (2003), Umberto Eco ha catalogato la traduzione verbale delle immagini secondo tre figure retoriche: l'*ipotiposi* che procede per “denotazione”, “descrizione minuta” e “catalogazione”; l'*ekphrasis* che descrive in maniera “palese” o “occulta” un’opera d’arte, e la *catacresi*.

La *catacresi* viene spesso definita come una “dead metaphor” e consiste nel prestito di un termine per definire qualcosa che non ha nome proprio nella comunità di parlanti in cui il termine viene impiegato (Freinkel, 2012, p. 209). Grazie a questo strumento retorico parliamo delle ‘gambe’ del tavolo, dei ‘piedi’ del letto, di una ‘cornice’ narrativa e, ritengo, di ‘ritratti’ letterari. La *catacresi* è una metafora “morta” talmente necessaria alla comunicazione che non è possibile distinguerla dal suo uso letterale. Nel momento in cui un’autrice o un autore definiscono la propria opera letteraria un ‘ritratto’, o tentano di realizzare un ritratto verbale, non stanno descrivendo qualcosa di *esterno* al testo, come accade con l'*ekphrasis*, che può essere immaginaria o reale, ma stanno definendo l'*interno* dell’opera e stanno dichiarando che nel sistema dei generi letterari a loro noto non esiste un termine per definire quello che l’autore/l’autrice sta cercando di fare.

La scrittura di un ritratto diventa così un esercizio sperimentale, un azzardo, un capriccio retorico che, a mio modo di vedere, evidenzia in maniera netta la co-implicazione del testo rispetto agli altri media, e viceversa. Travalicando il dogma lessinghiano che considera l’arte visuale come un’arte spaziale e l’arte della parola come un’arte temporale, il ritratto si propone come *trans-genere*, come forma insieme temporale e spaziale e comune a tutte le esperienze dell’arte. Staticità e dinamizzazione, spazio e tempo sono, in teoria, costretti a co-esistere. Il genere ha come obiettivo primario, al di là del medium con cui si rapporta, quello di mettere in discussione la natura intrinseca della rappresentazione, del presentare nuovamente, del duplicare. La forma-ritratto impedisce di distinguere il tempo e lo spazio della visione dal tempo e dallo spazio della rappresentazione perché, irrimediabilmente, coinvolge la cattura della vita e del movimento. Rubando una terminologia barthesiana dedicata agli studi di fotografia, il “punctum” di ogni ritratto – ovvero ciò che agisce sulla nostra memoria e ci fa ricordare l’oggetto d’arte – è determinato da quel senso di vertigine che si manifesta nel dialogo tra sguardi che si realizza tra l’osservatore

e l'osservato, la storia e la memoria, la vita e la sua rappresentazione (Barthes, 1970, pp 47-50).

#### 4. Conclusioni. L'effetto-Vertigo



Figura 2. Serie di sequenze tratte da A. Hitchcock (1899-1980), *Vertigo* (1958). Colori, sonoro (USA).  
[The American Society of Cinematographers | Vertigo: Hitchcock's](#), ultima consultazione il 09 novembre 2024.



Figura 3. A. Hitchcock (1899-1980), *Vertigo* (1958). Colori, sonoro (USA). Min. 1:07:48.

La critica ha indagato da tempo la fitta rete di metafore della visione del film *Rear Window* (1954) di Alfred Hitchcock. Tuttavia, ha spesso tralasciato il successivo lavoro *Vertigo* (1958), che, invece, attraverso simili tecniche della tensione, dialoga ampiamente con l'arte figurativa e, specialmente, con l'arte del ritratto (cfr. Stoichita, 2017, pp. 110-115). La vertigine di cui soffre il personaggio interpretato da James Stewart è veicolata dalla cinepresa attraverso un effetto che prevede uno *zoom* in avanti e una carrellata all'indietro (*Vertigo effect*), così che il punto fissato risulti allontanarsi e avvicinarsi dallo spettatore in una prospettiva febbilie e, appunto, vertiginosa. Ma l'effetto-*Vertigo* viene anche generato da una forma straniante di duplicazione verbale e visiva, di replica o copia

del reale perfettamente esemplificata, nel film, dal personaggio di Judy Barton, interpretato da Kim Novak. In un primo momento, la donna è ossessionata dal ritratto della sua antenata straordinariamente somigliante, il cui destino drammatico sembra “annunciare”, per principio di assimilazione, quello della protagonista che tende ad assomigliarle sempre di più come si evince dai dettagli della capigliatura e della replicazione del mazzo di fiori presente nel quadro (fig. 2). In un secondo momento, il personaggio cela la propria vera identità nell’alias di Maddeleine, sfidando, agli occhi dello spettatore, i confini della verosimiglianza. Inoltre, il personaggio interpretato da James Stewart ha una reazione terrificia quando l’ex-fidanzata, Midge Wood, interpretata da Barbara Bel Geddes, si autoritrae nella stessa posa del dipinto tanto ammirato (fig. 3).

Nella pellicola, l’effetto non è causato soltanto dalla cinepresa, ma avvolge tutta l’estetica della rappresentazione dall’intersecarsi della fabula e dell’intreccio fino alla proliferazione visuale dei dettagli perturbanti. Le tecniche della tensione hitchcockiane evocano quella lunga tradizione fantastica del “quadro animato” che conosce numerosi esempi nel contesto euroamericano dal post romanticismo al primo Novecento. Pellini ha studiato la questione in un articolo e in una monografia (2001), che illumina la tradizione del terrore e in cui si inseriscono opere tanto diverse tra loro come *The Oval Portrait* (1842) di Poe, *Der fliegende Holländer* (1843) di Wagner, *The Sweetheart of M. Briseux* (1873) di Henry James, *The Ebony Frame* (1891) di Edith Nesbit e *Venetsianska* (1924) di Nabokov. Secondo Pellini, “lo sviluppo tardottocentesco del tema è improntato a una lettura del soprannaturale in chiave psicologica: gli interventi del demonio sono riportati alle dinamiche dell’inconscio, e le immagini di cui il motivo si nutre appaiono deformate” (Pellini, 2001, p. 12).

Anche se è evidente il legame tra la pellicola hitchcockiana e questa tradizione tematica, ritengo comunque che, a livello formale, l’effetto-*Vertigo* non si esaurisca nell’estetica del perturbante. Come si è visto, nonostante sia labile il confine che intercorre tra *ekphrasis* e cataresi, analizzare il ritratto come *ekphrasis* significa analizzarlo come uno degli oggetti di cui si occupa la critica tematica (il descrittivismo realista, ad esempio); mentre analizzare il ritratto come cataresi significa dedicare un’attenzione specifica alla forma retorica attraverso cui autrici e autori traducono il genere visuale nel medium della parola.

Dal punto di vista formale, tanto nel cinema (il tema arriverà fino a *Persona* [1966] di Bergman), quanto in letteratura e in ambito visuale, il ritratto si associa alla ripetizione, al basso continuo, all’insistenza di un concetto o di un *pattern* figurale e figurativo. Quando artiste e artisti si trovano a tradurre il genere in forma verbale, tendono, soprattutto nello sperimentalismo, a organizzare la scrittura su strutture ricorsive a livello sintattico, linguistico e lessicale—si pensi al ritratto verbale che Gertrud Stein fa di Picasso.

In un primo caso, l’analogia corpo-anima è spesso veicolata attraverso la descrizione e l’evocazione dello sguardo. L’ampiezza emotiva del soggetto viene ridotta a un dettaglio che si riproduce linguisticamente e tende a reiterarsi; nel caso dei *ritratti di signora* la ripetizione ruota intorno alla sfera semantica dello sguardo, degli occhi, del vedere. Nelle letterature in lingua inglese, questa strada è stata tracciata dagli studi di Frances Dickey che analizzano una serie di componenti tra la fine del Settecento e la prima metà dell’Ottocento e la loro influenza sul *portrait poem* modernista (Dickey, 2012). Secondo Dickey, partendo dall’esempio offerto da William Cowper *On the Receipt of My Mother’s Picture out of Norfolk, the Gift of My Cousin Ann Bodham* (1798), poi da Wordsworth con *Lines Suggested by a Portrait from the Pencil of F. Stone* (1834), da *The Garden’s Daughter* (1824) di Tennyson e *My Last Duchess* (1824) di Robert Browning, da Elizabeth Barrett Browning con *A Portrait* (1844) e poi da John Stuart Blackie con il poema *Portrait of a Lady* (1866), fino a Eliot e Pound “it is thus possible to trace a consistent repertoire of traits

for a popular version of the female portrait poem" (Dickey, 2012, p. 22). Anche *The Portrait* (1869) di Dante Gabriel Rossetti evidenzia bene questo principio artistico: "This is her picture as she was: / It seems a thing to wonder on, / As though mine image in the glass / Should tarry when myself am gone / gaze until she seems to stir"; e ancora: "Here with her face doth memory sit / Meanwhile, and wait the day's decline, / Till other eyes shall look from it, / Eyes of the spirit's Palestine, / Even than the old gaze tenderer" (Rossetti 1986 pp. 16-17). Il volto e lo sguardo, il cortocircuito tra occhi e visi che si osservano vicendevolmente è ricorrente.

In simile misura, anche il *tòpos* dedicato al rapporto pubblico-privato fa sì che il testo punti alla smaterializzazione e all'espressionismo attraverso la forma della ripetizione. L'esempio più sperimentale a cui possiamo pensare è rintracciabile nella tradizione dei ritratti d'artista e nell'interpretazione che Gertrude Stein ha dato di questo sottogenere nell'opera *Dix portraits* (1913-1929). Come ha notato Amy Blau, il lavoro di Stein è totalmente innovativo sul piano editoriale perché prevede di tradurre e imitare, in forma di ritratto verbale, l'arte astratta di Picasso: "Well Pablo is doing abstract portraits in painting. I am trying to do abstract portraits in my medium, words" (A. Rönnebeck, 2000, p. 270). Il volume è così organizzato: la prima sezione contiene i ritratti verbali *If I told him / a completed portrait of Picasso* (1923); *Guillaume Apollinaire* (1913); *Erik Satie* (1922); *Pavlik Tchelitchef* (1926); *Virgil Thomson* (1928); *Christian Bérard* (1928); *Bernard Fay* (1929); *Kristiāns Tonny* (1929); *George Hugnet* (1928) e *More Grammar Genia Berman* (1929); la seconda sezione contiene alcuni disegni di ritratti a opera di Picasso, Tchelitchew, Bérard, Tonny e Berman; la terza sezione ospita la traduzione in francese del testo a opera di Georges Hugnet e Virgil Thomson poiché l'opera fu pensata per il mercato francese (Blau, 2003, p. 130). Amy Blau insiste sul fatto che è bene non considerare la seconda sezione del volume come un'illustrazione dei ritratti scritti da Stein, ma come una vera e propria seconda galleria di volti che tematizza la concezione del genere in una prospettiva di collaborazione autoriale che raramente ha raggiunto un simile effetto corale (Blau, 2003, p. 131). In un primo ritratto composto per la rivista "Camera Work" di Alfred Stieglitz, Stein aveva reso omaggio a Picasso traducendolo in letteratura e scegliendo di descrivere l'artista al lavoro: "This one was one who was working. This one was one being one having something being coming out of him. This one was one going on having something coming out of him" (Stein, 1912, p. 29). Il testo, tutto costruito intorno alla replica, alla ripetizione e alla frammentizzazione verbale che sottolinea ripetutivamente 'this' e 'him', conclude: "He did have some following. They were always following him. Some were certainly following him. He was one who was working. He was one having something coming out of him something having meaning. He was not every completely working" (Stein, 1912, p. 30). Anche nel secondo ritratto del '23, Stein ripropone un ritmo da litania, cadenzato, in cui sembra smarirsi il riferimento alla ritrattistica se non per la ripetizione ossessiva del pronome 'he': "He he he he and he and he and he and he and he and as and as he and as he and he. He is and as he is, and as he is and he is, he is and as he and he and as he is and he and he and he and he" (Stein [1923], 1985, p. 101). Il senso di vertigine è evidentemente generato dalla ripetizione ossessiva che pure veicola un significato che il lettore cerca di rintracciare nella struttura linguistica paratattica e apparentemente lineare.

Infine, la dissoluzione delle categorie di tempo e spazio si riflette nel testo non tanto nella forma della ripetizione, quanto in quella della dilatazione e della verbalizzazione. Se prendiamo, ad esempio, il romanzo di Henry James, o i poemetti di Eliot e Pound a quello ispirati, ci troviamo di fronte a dei casi che non rientrano a pieno titolo nella tradizione del *Bildungsroman* o del *Künstlerroman* modernista. Se, da un lato, il ritratto e la *Bildung* sono inconciliabili perché il genere del ritratto non prevede di assimilare il soggetto

nell'orizzonte sociale che attraversa, né di fargli trovare una sua nuova dimensione nella struttura sociale (è il – triste – caso di Isabel Archer); dall'altro, il genere del ritratto può essere riconosciuto tanto quanto il *Bildungsroman* come una forma simbolica che si pone tra letteratura e arti visuali facendole conversare in maniera insistente, proficua e profonda, e che si modella sulla funzione retorica della catacresi (cfr. con Moretti, 1999, pp. 3-15).

Un ritratto si può vedere con una singola occhiata, eppure la vita intima ed emotiva di un soggetto si dialata nel tempo e nello spazio e questa dilatazione è ciò che interessa il ritratto letterario. Il genere, rimarcando il rapporto ambiguo tra arte e vita, dà il “capo giro” allo spettatore/lettore che si smarrisce nel medium, teso tra la forza icastica dell’immagine e la potenza ordinativa della parola. In questi termini, risalendo all’”actor-network theory” (“ANT”) che Felski ha tratto dagli studi di Bruno Latour, e rivalutando il ruolo giocato dai generi nella comparatistica, il caso studio del ritratto aggiunge un dato importante alla teoria perché è un caso studio referenziale – è connesso a un referente reale ovvero l’oggetto d’arte – ed è anche figurale: rappresenta l’identità intima, emotiva e sociale di un soggetto<sup>6</sup>. Referenzialità e figuralità sono due elementi chiave della teoria con cui si confronta questa ricerca perché si pongono sulla soglia tra l’elemento materico, fisico, concreto e quello simbolico, allegorico e figurativo. Il ritratto come *trans-genere* ci aiuta a risalire all’immagine del *network* e a continuare a valutare il testo nella sua natura intrinsecamente mediale, polimorfa e di co-implicazione.

## Bibliografia

- Banner, L. W. (2009), *Biography as History*, “The American Historical Review”, 3, 114 (2009), pp. 579-586.
- Barthes, R. (1970), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Parigi, Gallimard.
- Belting, H. (2021), *Antropologia delle immagini*, trad. ita di S. Incardona, Roma, Carocci.
- Belting, H. (2022), *Das europäische Porträt als Maske*, in H. Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, Monaco, Ch. Beck.
- Blau, A. (2003), *The Artist in Word and Image in Gertrude Stein’s Dix portraits*, “Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal”, 2, 36, pp. 129-144.
- Brevetti, G. (2019), *Per una storia degli studi italiani sul ritratto. Alcune riflessioni*, “Introduzione” a G. Brevetti (a cura di), *La fantasia e la storia. Studi di storia dell’arte sul ritratto dal Medioevo al contemporaneo*, Palermo, Palermo University Press, Palermo, pp. 7-35.

<sup>6</sup> Per uno studio dell’actor-network theory, vedi: Felski, 2016, p. 749.

Per uno studio sull’actor-network theory in Latour e sul modo in cui può essere implementata nelle *humanities*, cfr: Felski, *Latour and the Humanities*, 2020.

Felski descrive così la teoria: “ANT is a form of relational thinking”. Scopo ultimo del trasferimento dell’ANT nella critica letteraria è (seguendo l’apporto della sociologia di Latour) quello di rendere “things more real rather than less real”. L’obiettivo della critica è infatti quello di offrire nuovi modelli di pensiero per la mediazione, la traduzione e la comparazione. Scrive Felski: “Latour, especially, has become increasingly impatient with the rhetoric of social construction and the technique of distancing oneself from texts, attitudes, or persons in order to “trouble” or “problematiser” their assumptions. In short, ANT is at odds with both traditional forms of ideology critique and the various styles of poststructuralist critique still in vogue” (Felski, 2016, pp. 748-750).

Nei suoi articoli, cita e si confronta anche con l’eredità di Bourdieu e con l’articolo di Helene Buzelin: *Unexpected Allies: How Latour’s Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses* (2005).

- Burke, P. (1995), *The Renaissance, individualism and the portrait*, “History of European Ideas”, 21, 3, pp. 393-400.
- Burke, P. (2001), *Eyewitnessing. The Uses of Images As Historical Evidence*, Ithaca, Cornell University Press.
- Casini, T. (2023), *La molteplicità del volto. Studi per una storia del ritratto dal xvi al xxi secolo*, Roma, Carocci.
- Dickey, F. (2012), *The Modern Portrait Poem: From Dante Gabriel Rossetti to Ezra Pound*, Virginia, University of Virginia Press.
- Dofour, H. (1997), *Portraits en phrases. Les recueils de portraits littéraire au XIXe siècle*, Parigi, PUF.
- Etymological Dictionary of Greek* (2010), in R. Beeks (ed.), vol. I, Boston-Leida, Brill.
- Felski, R. (2011), *Context Stinks!*, “New Literary History”, 42, 4, pp. 573-591.
- Felski, R. (2013), *Comparison: Theories, Approaches, Uses*, Baltimora, Johns Hopkins University Press.
- Felski, R. (2016), *Comparison and Translation. A Perspective from Actor-Network Theory, Comparative Literature Studies*, 53, pp. 747-765.
- Felski, R. (2020), *Hooked: Art and Attachment*, Chicago, University of Chicago Press.
- Felski, R. (2020), *Latour and the Humanities*, Baltimora, Johns Hopkins University Press.
- Freinkel, L., (2012) “Catachresis,” in R. Greene, R., S. Cushman, (a cura di), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, vol. I, 4° ed., Princeton, Princeton University Press, pp. 209-211.
- Kramer, R. (1980), “Historical Commentary” a A. Sander, *Photographs of an Epoch, 1904-1959*, New York, Aperture.
- Latour, B. (2005), *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Lilti, A. (2014), *Figures publiques. L'invention de la célébrité. 1750-1850*, Parigi, Fayard.
- Marco Valerio Marziale (1980), *Epigrammi*, in G. Norcio (a cura di), Torino, UTET.
- Marfè, L. (2021), “*Un altro modo di raccontare*”. *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Firenze, Olschki.
- Mitchell, W. J. T. (1987), *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, the University of Chicago Press.
- Moretti, F. (1999), *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi.
- Moretti, F. (2005), *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, Londra, New York, Verso.
- Pediconi, M. G., Aureli, D. (2002), *Emozioni, pulsioni, istinti*, “SU.B2 Filosofia, pedagogia, psicologia”, v. 72 (2002), pp. 257-270.
- Pellini, P. (2001), *Il quadro animato. Tecniche artistiche e letteratura fantastica*, Milano, Edizioni dell'Arco – Marna.
- Pellini, P. (2001), *Il tema del quadro animato nella letteratura del secondo ottocento*, “Bel-fagor”, 1, 56, pp. 11-33
- Plinio (1988), *Storia naturale*, V voll., *Mineralogia e storia dell'arte*, vol. 5, in G. B. Conte, G Ranucci (a cura di), trad. ita e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino, Einaudi.
- Plutarco (1996), *Vite parallele*, 4 voll., in D. Magnino (a cura di), vol. IV, Torino, UTET.
- Riegl, A. (1902), *Das holländische Gruppenporträt*, “Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses”, 23, pp. 71-278.
- Rönnebeck, A. (2002), *Gertrude Was Always Giggling [1944]*, in K. Curnutt (a cura di) *The Critical Response to Gertrude Stein*, vol. 36, *Critical Responses in Arts and Letters*, Westport, Greenwood.

- Rossetti, D. G., [1869] (1986) *The Portrait*, in C. Lang (a cura di), *The Pre-Raphaelites and their Circle*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 16-17.
- Simmel, G. [1918] (1985) *Das Problem des Portraits*, in L. Perucchi (a cura di e trad. ita.), *Il problema del ritratto*, in *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, Il Mulino.
- Stein, G. (1985) *Picasso: The Complete Writing, If I Told Him. A Completed Portrait of Picasso*, Boston, Beacon Press, Boston, pp. 99-105.
- Stein, G. *Picasso, "Camera Work"*, (1912), p. 29, [Gertrude Stein | Pablo Picasso \(1909\) | Artsy](#), ultima consultazione il 15.04.2024.
- Stoichita, V. (2017), *Effetto Sherlock. Occhi che osservano, occhi che spiano, occhi che indagano. Storia dello sguardo da Manet a Hitchcock*, in C. Pirovano (a cura di), Milano, Il Saggiatore.
- Vieira, C. – Santos, I. (2020), *Photographic Portrait in the 19th Century – Uses and Functions in the Construction of Celebrities. The Case of Émile Zola*, “Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory”, 6, 2 (2020), pp. 160-173.
- Warburg, A. (1932) *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance*, Hermann Seemann, Lipsia, 1902, in A. Warburg, *Gesammelte Schriften*. [Tomo I], in F. Rougemont (a cura di), con un'introduzione di G. Bing, Lipsia-Berlino, Teubner.
- Warburg, A. [1902] [1932] (2004), *Bildnikunst und florentinisches Bürgertrum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*, Hermann Seemann, Lipsia, in A. Warburg, *Gesammelte Schriften*. [Tomo I], in F. Rougemont (a cura di), con un'introduzione di G. Bing, Teubner, Lipsia-Berlino, 1932, pp. 89-127. Trad. ita. di M. Ghelardi, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina: Domenico Ghirlandaio in Santa Trinità. I ritratti di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari*, in A. Warburg, *Opere I. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1899-1914)*, Torino, Nino Aragno Editore, pp. 109-146.
- Wöfflin, H. [1899] (1914) *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*, Monaco, F. Bruckmann, p. 18f.
- Ziegler, K. (1968), *Plutarchi Vitae Parallelae rec. Cl. Lindskog et K. Ziegler*, vol. II, fasc. 2 iterum recensuit K. Ziegler, Lipsia.