

# RIFRAZIONI D'AUTORE

a cura di Bruna Donatelli

# RIFRAZIONI D'AUTORE

*a cura di*

BRUNA DONATELLI



## INDICE

- 7 Premessa  
*Bruna Donatelli*
- 13 Texte et contre-texte. Plans et illustrations dans *La Vie de Henri Brulard*  
*Mike Wetherill*
- 21 Incubi in bianco e nero. Odilon Redon interprete di Flaubert e di Baudelaire  
*Chiara Pasetti*
- 35 Th.-A. Steinlen en dialogue avec Anatole France et les écrivains contemporains  
*Philippe Kaenel*
- 49 L'immagine nel libro. Ipotesi di una mappa  
*Margherita di Fazio*
- 63 Georges Simenon, Germaine Krull e l'invenzione del «phototexte»  
*Marina Geat*
- 75 *Le Voile noir* d'Anny Duperey: livre d'artiste ou archive de l'image irregardable?  
*Jeanne Bem*
- 85 Gemmazioni: Posy Simmonds rilegge Flaubert  
*Bruna Donatelli*
- 97 *Graphic novel* e biografia in *Nino mi chiamo. Fantabiografia del piccolo Antonio Gramsci*  
*Donatella Izzo*
- LA CRONACA E LA VISIONE: SERGE ASSIER E MICHEL BUTOR
- 113 Serge Assier ivre des jardins perdus où tremble le rêve et gronde la fureur  
*Fernando Arrabal*

## Premessa

Le teorie dello sguardo e della percezione, che hanno animato il dibattito filosofico del XX secolo, hanno impresso al fenomeno della rifrazione una dimensione ontologica in relazione all'atto del guardare. Alla radice del pensiero, ci ricorda Merleau-Ponty, operano la visione e il sentire. Tutto lo snodo delle sue analisi, articolate intorno all'esperienza fenomenologica della percezione, comportano un'implicazione tra chi vede e ciò che si lascia osservare e, per esemplificare il fenomeno della rifrazione, si serve dell'immagine delle piastrelle sul fondo di una piscina che non si danno allo sguardo malgrado l'acqua e i suoi riflessi, ma si fanno vedere attraverso essi, mediante essi. Così nel suo ultimo scritto *L'œil et l'esprit*: «S'il n'y avait pas ces distorsions, ces zébrures de soleil, si je voyais sans cette chair la géométrie du carrelage, c'est alors que je cesserais de le voir comme il est, où il est, à savoir: plus loin que tout lieu identique». I saggi qui raccolti si sono metaforicamente misurati su questo asse visivo e si sono interrogati sulle "distorsioni" e le "zebrature" di quelle opere, siano esse artistiche o letterarie, nel momento in cui i due differenti sistemi semiotici, l'iconico e il verbale sono entrati in un rapporto di convergenza, rifrangendosi l'uno sull'altro, contaminandosi vicendevolmente. Essi rappresentano una scelta degli interventi presentati al convegno internazionale *La parola e l'immagine: libri illustrati, libri d'artista e graphic novel*, tenutosi a Roma nel maggio 2010 presso il Dipartimento di Letterature Comparete dell'Università Roma Tre, dove il dibattito sfociava in una problematica ben più ampia di quanto questo volume renda conto<sup>1</sup>.

Il ruolo preminente che il XIX secolo ha accordato alla vista e alla visione, ha fatto sì che, proprio in quel periodo, si sia intensificato quel dialogo tra le arti e gli altri ambiti del sapere, che già da tempo, e soprattutto nel secolo precedente, aveva dato esiti fecondi<sup>2</sup>. Lo studio delle dinamiche psichiche e dell'inconscio, in quel momento al centro delle meditazioni degli artisti, degli scrittori, dei filosofi e degli uomini di scienza, nonché i nuovi media della comunicazione, di cui l'espressione più significativa e innovativa è data dalla fotografia, hanno infatti radicalmente cambiato la percezione che fino a quel momento l'uomo aveva avuto del mondo e di se stesso. Da sempre anticipatori del rinnovamento, gli ambiti artistico-letterari sono stati i primi a coglierne il fermento e a far proprie quelle pratiche di interferenza, di sconfinamento, di dialogo tra mezzi espressivi diversi, proprio perché nate all'insegna del nuovo, del non ancora conosciuto o di quello che fino ad allora si riteneva insondabile.

All'inizio è essenzialmente l'immagine che va verso il testo letterario, offrendosi come sua illustrazione e, a livelli più alti, come sua interprete. Una delle declinazioni più frequenti della pratica congiunta dell'iconico con il verbale è costituita infatti dalle numerosissime edizioni illustrate dei capolavori della letteratura, concepite in un primo momento come esigenza per una partecipazione culturale ampiamente condivisa, che doveva transitare attraverso forme di espressività artistica slegate dalla testualità tradizionale. La funzione che l'immagine assume all'interno di queste edizioni è molto significativa in quanto diventa l'intermediaria tra l'immagine mentale dello scrittore e quella del futuro lettore, producendo, una volta terminata la lettura, un effetto di richiamo del testo stesso. Al suo nascere, ricopre un ruolo che è subordinato a quello della parola, ma ben presto le edizioni a tiratura limitata (destinate a un pubblico di bibliofili e collezionisti) la svincolano dalla funzione di "traduzione servile" dell'opera letteraria o di sua raffigurazione mimetica (e non sempre di qualità), per farle assumere una fisionomia nuova e ben più qualificata, quella di vera interprete dell'opera stessa. Con modalità differenti, ne sono esempi illustri Odilon Redon e Théophile-Alexandre Steinlen, di cui i saggi di Chiara Pasetti e Philippe Kaenel delineano il percorso artistico, fortemente segnato dalla frequentazione e dall'amicizia con i letterati dell'epoca. «Peintre littéraire», interprete delle opere di Poe, Mallarmé, Flaubert e Baudelaire, Odilon Redon fa dialogare letteratura e arte all'insegna di un occhio, il suo che, parafrasando il titolo dell'opera faro con cui si apre il saggio di Chiara Pasetti, si dirige «come un pallone bizzarro verso l'infinito» delle tentazioni flaubertiane e dell'universo baudelairiano. L'interpretazione di Steinlen è invece disegnata su una consonanza che va oltre il fattore estetico. Philippe Kaenel lo sottolinea a più riprese, ripercorrendo i momenti più significativi dell'incontro del «dessinateur littéraire» con gli scrittori del suo tempo dei quali condivide convinzioni politiche e orizzonti culturali (Zola e France). Nel Novecento la pratica della rilettura dei capolavori della letteratura di ogni tempo si intensifica con un numero sempre maggiore di edizioni d'arte, che esprimono la loro forma più alta nel fermento delle Avanguardie con nomi quali Chagall, de Chirico, Matisse, Picasso, Schmied. Questo nuovo spazio di condivisione dell'immagine con il testo diventerà sempre più fecondo e darà luogo a ulteriori prodotti editoriali, il cosiddetto libro d'artista, pensato in funzione di opere plastiche e letterarie appositamente e congiuntamente realizzate (Ernst con Éluard, Manzù con Quasimodo, Maccari con Caproni...), o al ricorso alla copertina d'autore, espressamente commissionata a un artista per uno specifico testo letterario. Ed è su questo ultimo aspetto che s'incentra il nucleo portante dell'intervento di Margherita di Fazio. Il volume presenta inoltre, sempre all'interno di un percorso che vede l'immagine muoversi verso il testo letterario, alcune opere della mostra di Giancarlo Ferruggia, esposta a Roma nell'ambito del convegno da cui questo volume prende l'avvio, commentate da Roberta Degl'Innocenti. Nel percorso artistico del pittore fiorentino, che si delinea su figure e icone dell'immaginario letterario europeo (Casanova, Lara, Lady Jane), spicca

quella di Emma Bovary, nelle sue sfaccettature prismatiche, su cui si sofferma il saggio della curatrice del presente volume.

Sul terreno di incontro tra l'iconico e il verbale non mancano approcci diversi, che capovolgono il rapporto gerarchico per molto tempo imperante del testo sull'immagine. L'esperienza di una nuova visualità, propria dell'Ottocento, suggerisce infatti nuove scelte stilistiche e nuovi dispositivi letterari. Proprio grazie all'imporsi di un nuovo canone della rappresentazione visiva, molti scrittori dell'epoca percepiscono che il modello tradizionale della visione prospettica è ormai in piena crisi e si confrontano con una nuova modalità di rappresentazione visiva, soprattutto quella metropolitana in movimento. La prima espressione alta è testimoniata da Hoffman ed è successivamente centrale nell'opera di Edgar Allan Poe, ma anche nei romanzi di Émile Zola. Questa nuova esperienza della visualità, che modifica la scrittura letteraria, diventa più intensa a fine secolo e si farà serrata nel secolo successivo. Le prime sperimentazioni della modificata funzione dell'immagine all'interno di un testo letterario sono a firma di Georges Rodenbach che pubblica, nel 1892, il primo romanzo illustrato dalla fotografia, *Brouges-La-Morte*, diventato tale dopo una prima pubblicazione del testo in *feuilleton* sul *Figaro* sotto forma di poema. A questo nuovo *medium* dunque il compito di suggerire il passaggio da un genere letterario a un altro, inaugurando così una nuova modalità testuale: il «récit-photo». Seguiranno, sempre in ambito francese, le sperimentazioni surrealiste di Breton (*Nadja*, *L'Amour fou*) dove la fotografia o il disegno partecipano alla vita sotterranea del romanzo, suggerendo al lettore echi, risonanze e fili da ricollegare. Ancora all'insegna del capovolgimento gerarchico si dà a leggere il saggio di Marina Geat che sottolinea come, dall'incontro e dalla convergenza sperimentativa di due personalità di eccezione quali Georges Simenon e Germaine Krull, sia nata nel 1931 l'innovativa esperienza del fototesto, *La Folle d'Itteville*, dove la dimensione visiva è fondamentale per la costruzione di un significato che diventa tale proprio grazie alla compresenza dei due linguaggi, a partire dalle sequenze serrate che ritraggono i luoghi dell'indagine, ai volti in primo piano dei personaggi, fino al lessico che rivela la centralità del campo semantico dello sguardo. Il saggio di Jeanne Bem è focalizzato invece su *Le Voile noir* di Anny Duperey con l'intento di indagare sulla natura ibrida di questo testo che travalica il genere dell'opera autobiografica, del libro d'artista o del libro illustrato. Si tratta di un ulteriore esempio di scrittura che si origina dall'immagine e che da essa attinge per recuperare dall'archivio della memoria quelle tracce spazzate via da un'esperienza traumatica. Nell'ambito di una scrittura che va verso la visualità e che dell'esperienza della visualità fa il cardine del proprio immaginario creativo, trovano collocazione le molte opere plurali in cui la parola si fa, per parafrasare un'espressione cara a Michel Butor, «médiant et hospitalière», andando incontro alle immagini e accogliendole come suo avantesto. Si tratta di nuove forme testuali molto congeniali alla parola poetica e alla fotografia, dove il legame tra parola e immagine è disegnato sulla poeticità di un quotidiano deprivato

della sua neutralità e del suo grigiore. Si inseriscono in questa prospettiva le opere a più mani, nate dal concorso di sguardi multipli, quelle per esempio – per rimanere ancorati a Michel Butor – da lui realizzate insieme a Serge Assier che, già dall'organizzazione grafica del progetto, rispondono a una precisa istanza: inserire un terzo occhio in grado di potenziare ulteriormente la mobilità intrinseca di un'opera impostata sulle categorie dell'effimero e del frammentario. Questi due co-autori presentano qui uno spaccato della loro complicità artistica, *Cronaca di Roma*<sup>3</sup>, i cui materiali erano stati esposti in mostra durante il convegno romano sopra citato. Attraverso una dinamica di sguardi che si riflettono gli uni negli altri e si assorbono vicendevolmente, la "cronaca" originaria perde ciò che di marcato e di delimitativo era contenuto nello spazio figurativo che l'aveva originata e, amplificandosi a dismisura, sembra dissolversi nei luoghi impalpabili e quasi evanescenti dell'immaginario, per acquisire una visibilità diversa e riproporsi come *légende*, nella doppia accezione di legenda/legenda.

Le modalità con cui le immagini vengono integrate nel tessuto testuale o, viceversa, la maniera in cui i testi vengono convogliati nelle prime, costituiscono un'ulteriore possibilità di terreno diversamente percorribile. Se, nelle edizioni illustrate, nei fototesti, nelle edizioni d'arte o nelle opere plurali, il loro abbinamento avviene secondo due tipologie intercambiabili, l'una di accostamento e l'altra di inserimento congiunto, nell'iconotesto (nell'accezione data da Michael Nerlich) esso avviene tenendo conto unicamente del modello di integrazione congiunta; i segni verbali e quelli visuali si mescolano per dar luogo a una tessitura che dipende dalla co-presenza di entrambi. La pratica più diffusa nell'Ottocento è quella del disegno o dello schizzo come germinatore dell'atto della scrittura, che Philippe Hamon ha definito «l'image dans la fabrique» degli avantesti. Mike Wetherill testimonia il caso del manoscritto della *Vie d'Henry Brulard*, che avrebbe dovuto dar luogo a un romanzo autobiografico, rimasto poi incompiuto. Il disegno (anche se appena abbozzato e per lo più mal eseguito) opera in tale contesto come traccia della memoria, inaccessibile in quel momento alla parola. Intercalato alla scrittura calligrafica, diventa una sorta di cartografia intima atta a infrangere «tutte le regole della scrittura romanzesca». Si tratta di una modalità largamente praticata nell'Ottocento (basti pensare a Dickens, Hoffman, Hugo e Zola, tanto per limitarci ad alcuni nomi di primo piano del panorama letterario europeo di quel periodo) e lo diventerà sempre di più nel Novecento. Margherita di Fazio lo evidenzia nel suo saggio, portando l'esempio di Ruggero Savinio e Corrado Govoni dove «l'urgenza di fondere immagine e scrittura» diventa «una multipla necessità di dire», ma anche «un gioco di insufficienze incrociate». Altre modalità espressive di questa pratica iconotestuale sono attuate dal fumetto, «prima forma esemplare della convergenza tra la parola e l'immagine all'insegna della narratività, i cui elementi costitutivi [...] travalicano le distinzioni tra i diversi sistemi semiotici» (Donatella Izzo) e dal *graphic novel*, concepito non soltanto come riscrittura dei capolavori della letteratura e garanzia della loro sopravvivenza presso un immaginario condiviso, ma anche come espressione di una nuova modalità creativa

della tensione/collaborazione tra parola e immagine, in sintonia con un'epoca di ormai acquisito primato della visualità. Con modalità differenti, il mio saggio e quello di Donatella Izzo ne danno conto: il primo nell'ambito della rivisitazione/riscrittura di Posy Simmonds di *Madame Bovary*, l'altro in quello della biografia, la storia di Antonio Gramsci bambino rappresentata da Luca Paulesu. In questo nuovo abitare dell'iconico e del verbale, spazio fatto di richiami visivi, di attivazioni parziali, di sovrapposizioni, di rispecchiamenti e di riscritture, le "distorsioni" e le "zebrature" sui testi cornice o sui generi di riferimento si danno a vedere in tutta la loro corporeità. Così Emma Bovary diventa nel titolo del *graphic novel* della Simmonds *Gemma Bovary*; la biografia di Antonio Gramsci si trasforma in fantabiografia e il personaggio storico si fa bambino e dice: «*Nino mi chiamo*».

Bruna Donatelli

#### Note

- <sup>1</sup> Al convegno da me organizzato sono intervenuti: Stephen Bann (University of Bristol) *Achille Deveria and French Romantic book illustration*; Jeanne Bem (Université de la Sarre), «*Le Voile noir*» *d'Anny Duperey: livre d'artiste ou archive de l'image irregardable?*; Giovanna Dalla Chiesa (Accademia Belle Arti di Roma), *De Chirico tra favola e illustrazione*; Bruna Donatelli (Università Roma Tre), *Rivisitazioni di «Madame Bovary»: dalle storie illustrate ai graphic novels*; Margherita di Fazio (LUMSA- Roma), *L'immagine nel libro: ipotesi di una mappa*; Marina Geat (Università Roma Tre), G. Simenon, G. Krull e *l'invenzione del phototexte*; Cinzia Giorgio (Università Roma Tre), *Romanzo, Fotoromanzo e Graphic Novel: l'esempio di «Gone with the Wind» di Margaret Mitchell*; Philippe Kaenel (Université de Lausanne), *De la presse au livre d'art: l'œuvre de Th.-A. Steinlen autour de 1900*; Donatella Izzo (Università di Napoli «L'Orientale»), *Graphic novels: le metamorfosi del romanzesco*; Chiara Pasetti (Université de Haute Normandie-Rouen/Università Roma Tre), *Incubi in bianco e nero: Odilon Redon illustratore di Flaubert e Baudelaire*; Federica Sforzolini (Università Roma Tre), *Delenda (non) est Carthago. Immagine e immaginario di «Salammbô»*; Carla Solivetti (Università Roma Tre), *Le illustrazioni alle «Anime morte» di Gogol*; Mike Wetherill (University of Manchester), *Texte et contre-texte dans «La Vie d'Henry Brulard»*. Alcuni degli interventi non inseriti nel presente volume sono stati pubblicati dagli autori in altra sede. Parte integrante del convegno è stata inoltre la rassegna espositiva (*Rifrazioni d'autore*) comprendente una mostra di libri illustrati, libri d'artista e *graphic novel* e tre personali: Serge Assier e Michel Butor, *Cronaca di Roma*; Giancarlo Ferruggia, *Sull'eco di passi leggeri*; Giulia Priori, *Con lo sguardo del manga*. Il convegno e la rassegna espositiva sono stati preceduti da una tavola rotonda coordinata da Corrado Bologna con la partecipazione di Margherita di Fazio, Roberta Degl'Innocenti, Cinzia Giorgio, Jean Kéhayon, Jean Kéhayon, Cristina Vasta e con la presenza di Serge Assier, Giancarlo Ferruggia e Giulia Priori.
- <sup>2</sup> Basti pensare al monumentale progetto dell'*Encyclopédie* che, nelle intenzioni del suo ideatore, doveva esporre, in quanto enciclopedia, «l'ordre et l'enchaînement des connaissances humaines» (*Discours préliminaire de l'Encyclopédie*).
- <sup>3</sup> *Cronaca di Roma*, (49 photographies de Serge Assier, 49 poèmes de Michel Butor, dialogue de Fernando Arrabal), préface de Bruna Donatelli, postface de Jean Roudaud, Promotion de la photographie de presse en Région PACA, 2005.

La cronaca e la visione:  
Serge Assier e Michel Butor

## Serge Assier ivre des jardins perdus où tremble le rêve et gronde la fureur\*

*Fernando Arrabal*

... et seulement un siècle avant que Serge Assier ne vienne au monde Nièpce inventa la photo. Avec quelle précision l'ancêtre décomposa l'action de la lumière, hissé sur une fenêtre du Gras. Assier, lui, compose grâce à l'action de son talent. Avec quelle audace Nièpce se servit de la vapeur d'iode, la drogue des élégantes. Actuellement, elles préfèrent la vulgarité sans héroïsme de l'héroïne. Avec quelle clairvoyance Serge, les yeux grands ouverts, se drogue aujourd'hui à la photographie entre le quotidien et le firmament.

Mal vus et dans l'ombre, d'autres ancêtres en ligne directe de Serge, alchimistes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les Scheele et le Ritter, découvrirent l'impact de la lumière sur le chlorure d'argent. Et sur le nitrate du même métal. Miracle argentique qu'Assier renouvelle au début du nouveau millénaire, ivre des jardins perdus où tremble le rêve et gronde la fureur.

Serge Assier épouse la tradition sans trahison. Il semble demander à l'Histoire et à Clio: la première image imprimée fut-elle celle qui a conservé les traits de Jésus-Christ sur le linge d'une «groupie»?

«Véronique»: c'est ainsi que les encyclopédistes, en 1780, baptisèrent l'image du visage du Christ imprimé sur le giron de Véronique. Sainte pour les plus dévots. «Véroniques» furent aussi nommées les copies gravées ou peintes. Et «véroniques» sont les œuvres d'Assier volées au frisson de l'instant.

Les flamboiements du «technicolor» entrèrent, grâce aux lexicographes, dans les dictionnaires. Ils avaient cru voir au chevet du lit où Véronique trépassait une autre «Véronique» d'une «absolue perfection, pleine de lumières bigarrées». Serge préfère nous éblouir en noir et blanc lorsque le verger ouvre sa guinguette.

[...]

Mais pourquoi une passe de cape se nomme-t-elle «véronique»? Les retables de Mochi et Salzillo montrent deux Véronique usant du linge où est fixé la face du Christ comme d'une cape de torero. «¡ Olé! Serge, ¡ por verónicas !». Il n'en finit pas de faire jaillir de son boîtier la splendeur du miracle, mais sans quitter le monde.

\* Tratto da *Cronaca di Roma*, (49 photographies de Serge Assier, 49 poèmes de Michel Butor, dialogue de Fernando Arrabal), préface de Bruna Donatelli, postface de Jean Roudaud, Promotion de la photographie de presse en Région PACA, 2005.

# CHRONIQUE ROMAINE

3  
les écailles des pins représentent  
les attitudes du repas  
entre les signes du zodiaque  
sur la valise et le ballon

4  
les deux mains serrant la canotière  
de la charmeuse sur le banc  
qui plane sur les graminsés  
sous les étoiles des voitures

7  
les anges précisent leurs sexes  
autour de l'icône veilleuse  
tandis qu'un visage fantôme  
recouvre le violon dévôt

8  
Sur les berges du fleuve antique  
sous les anges de la passion  
le saxophoniste imagine  
les rives du Mississippi

1  
Le compas de la pyramide  
mesure la distance exacte  
entre les amoureux discurs  
et la voiture de leurs rêves

2  
En donnant du grain aux pigeons  
entre les troncs des séquoias  
le flâneur dévie à Vénus  
le petit temple funéraire

5  
Le lierre dans l'ombre commente  
les tendres baisers protégés  
par les consubstantions d'angle  
du vénérable bâtiment

6  
Devant les églises jumelles  
symétriques l'océan  
de la place vite aux pavés  
comme des lignes imprimées

9  
Le violoniste lui répond  
en cherchant des accents viennois  
devant graffiti sibyllins  
qui voudraient franchir l'Atlantique

10  
cela se passera très vite  
vous n'aurez pas besoin d'attendre  
les attelages de Neptune  
accompagneront notre image

Michel 



Fig. 7

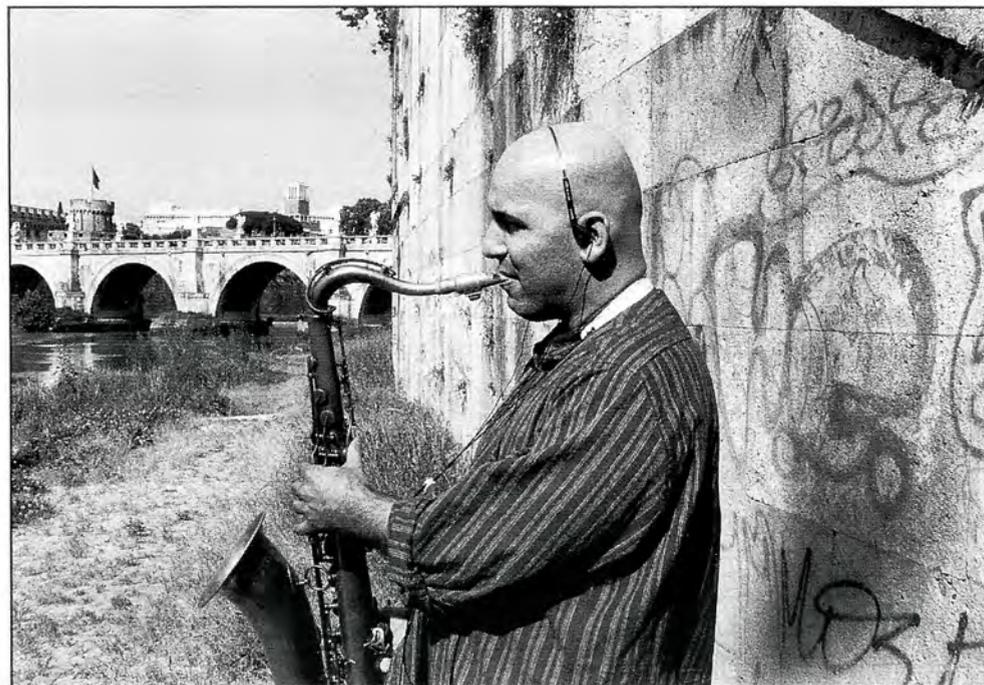


Fig. 8



Fig. 9

# CHRONIQUE ROMAINE

13

Le chien blanc surveille la rue  
entre palmes et oliviers  
sont les cicatrices regardent  
comme les yeux du temps perdu

14

Aux thermes de Caracalla  
le mélancolique tondeur  
se pense cocher d'un quadriga  
ou pilote de formule un

17

Sous la glycine déflourie  
les jeunes filles pacifistes  
se racontent leurs aventures  
lors de la manifestation

18

Les séménageurs font descendre  
l'escalier couvert de pétales  
au canapé monumental  
où d'autres se prélasseront

11

D'où viennent ce voile et ces fleurs  
se rafraîchissant à l'écume  
que le pape d'un autre livre  
a fait jaillir pour les amants?

12

Les palmiers ouvrent leurs cordages  
comme ses bras la jeune fille  
interrogeant le lion qui garde  
le dos du grand-homme incertain

15

Le même ballon qu'à Vesuvius  
à New-York ou à Saint-Denis  
la mondialisation des jeux  
précède celle des Travaux

16

Ni l'un ni l'autre ne se doute  
que l'autre est de l'autre côté  
de la clôture cependant  
que la parabole interroge

19

Les énormes pierres du temps  
des empereurs laissent la place  
entre les grilles du pouvoir  
aux délicatesses baroques

20

Le ruissellement au travers  
de l'anneau forgé par le temps  
où l'on amarrait les chevaux  
pour le débarquement des vivres



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 19



Fig. 20

## SERGE ASSIER

Dopo aver esordito come fotoreporter a Marsiglia, Serge Assier partecipa nel 1984 alle *Rencontres internationales de la photographie* di Arles, dove espone incoraggiato e sostenuto da René Char, il quale descrive in questi termini la qualità straordinaria dello sguardo dell'artista: «Nervoso, sensibile e ostinato, Serge si è tuffato nel più ingannevole, nel più disumano, ma meno controverso dei mestieri: il pastore. Nel giro di pochi anni, Serge Assier ha avuto occhi per vedere e riflessione per dedurre». Nascono così *Huits sollicitations et un chant* (1985) con cui il fotografo firma il suo primo lavoro insieme a un poeta. Da quel momento entra nell'olimpo della letteratura: scrittori come Fernando Arrabal, Yves Bonnefoy, Edmonde Charles-Roux, Jean Roudaut accompagnano la sua opera firmando le prefazioni dei cataloghi delle sue mostre. L'incontro con Michel Butor risale al 1991 quando Serge Assier gli propone di scrivere cinquantaquattro quartine per altrettante fotografie sul quartiere L'Estaque di Marsiglia. La vita quotidiana vista attraverso lo sguardo di Serge Assier avvince il poeta e, a sua volta, il fotografo è affascinato dalla «maniera unica che Michel Butor ha di sviscerare la fotografia, mantenendo intatta la grande purezza della poesia». Da allora Serge Assier firma con Michel Butor la gran parte dei suoi *reportages*, realizzati viaggiando per le vie del mondo, pronto a cogliere frammenti del quotidiano in bianco e nero. Nel 2000 ha ricevuto il Prix Jean Roque dell'Accademia delle Scienze, Lettere e Arti di Marsiglia.

## MICHEL BUTOR

Figura emblematica del «Nouveau Roman», si afferma nel 1957 con *La Modification* («Prix Renaudot») e *L'Emploi du temps* («Prix Fénéon»). Nel 1960 riceve il «Prix de la Critique» per l'innovativo metodo di indagine letteraria da lui inaugurato con *Répertoire*. Ambito critico che continuerà a investigare con approcci sempre differenti con *Dialogues* e *Improvisations*, o ancora con *Illustrations* e *Envois*, dove inizia a far dialogare letteratura, arti figurative e spazio. Da questa sua fascinazione per lo spazio nascono *Génie du lieu* e gli studi in cui guarda oltre le apparenze: *Mobile*, *Description de San Marco*, *6.810.000 litres d'eau par seconde*. Affascinato da luci, paesaggi, monumenti e persone comincia a fotografare nel 1951 durante il suo primo soggiorno in Egitto. Quando, nel 1961, smette di fotografare incomincia a scrivere sui fotografi e per i fotografi. La prima opera plurale, in cui dà voce all'immagine fotografica, è *Pliages d'ombres* (1977), realizzata con André Villiers. Oltre al felice sodalizio con Serge Assier, la sua poesia, da sempre suo luogo di elezione, si fonde con quella di Maccheroni, Godard e di sua moglie Marie-Jo, che ha accompagnato l'instancabile viaggiatore alla ricerca della particolarità di un luogo da scoprire o da illuminare. Tra le numerose rassegne che illustrano il suo dinamico rapporto con la letteratura e le arti, si segnala l'imponente esposizione retrospettiva del 2006, *L'Écriture nomade*, organizzata dalla Bibliothèque Nationale de France, curata da Calle-Gruber, che è ugualmente la curatrice delle sue *Œuvres complètes*.

Le teorie dello sguardo e della percezione, che hanno animato il dibattito filosofico del XX secolo, hanno impresso al fenomeno della rifrazione una dimensione ontologica in relazione all'atto del guardare. Alla radice del pensiero, ci ricorda Merleau-Ponty, c'è la visione e il sentire. Tutto lo snodo delle sue analisi, articolate intorno all'esperienza fenomenologica della percezione, comportano un'implicazione tra chi vede e ciò che si lascia osservare e, per esemplificare il fenomeno della rifrazione, si serve dell'immagine delle piastrelle sul fondo di una piscina, che non si danno allo sguardo malgrado l'acqua e i suoi riflessi, ma si fanno vedere attraverso essi, a partire da essi, con le loro distorsioni e zebature. I saggi qui raccolti si sono metaforicamente misurati su questo asse visivo e si sono interrogati sulle pratiche di interferenza e di sconfinamento che scrittori e artisti hanno fatto proprie nel momento in cui i due differenti sistemi semiotici, l'iconico e il verbale, sono entrati in un rapporto di convergenza, rifrangendosi l'uno sull'altro, contaminandosi vicendevolmente. Il volume ripercorre alcuni momenti di questo incontro tra le arti e dei loro sguardi reciproci, a partire dal XIX quando il legame tracciato dall'immagine e dalla parola si fa più intenso, fino a diventare imprescindibile e fondante nel corso del XX secolo, dando origine a nuove forme di narratività, in sintonia con un'epoca di ormai acquisito primato della visualità.

Bruna Donatelli insegna letteratura francese presso l'Università di Roma Tre, membro dell'Équipe Flaubert dell'ITEM/CNRS. Si è occupata delle interconnessioni tra la letteratura e gli altri ambiti del sapere, focalizzando il suo campo di indagine soprattutto sulla letteratura francese dell'800 e del '900. Il suo campo di ricerca più specifico è il XIX secolo con particolare riferimento all'opera di Flaubert, al quale ha dedicato numerosi saggi, due monografie e un'edizione critica. Attualmente le sue ricerche si sono orientate verso la cultura visuale e in modo più specifico sull'interazione tra visualità, istituzioni del discorso e figuratività. Tra gli studi più recenti: *Paradigmi della modernità. Letteratura, arte e scienza nella Francia del XIX secolo*, Roma, Artemide, 2012.

ISBN 978-88-7575-189-0



9 788875 751890

Euro 20,00