



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI



Quaderni della ricerca - 1

L’immagine nel mondo, il mondo nell’immagine

Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare
alla rappresentazione testuale ed extra-testuale

The Image in the World, the World in the Image

New Perspectives for an Interdisciplinary Approach
to Textual and Extra-Textual Representation

A cura di/edited by

DANIELA AGRILLO, EMILIO AMIDEO, ANTONELLA DI NOBILE, CLAUDIA TARALLO

NAPOLI
2016



Università degli studi di Napoli
“L’Orientale”

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 1

L’immagine nel mondo, il mondo nell’immagine

Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare
alla rappresentazione testuale ed extra-testuale

The Image in the World, the World in the Image

New Perspectives for an Interdisciplinary Approach
to Textual and Extra-Textual Representation

A cura di/edited by

DANIELA AGRILLO, EMILIO AMIDEO, ANTONELLA DI NOBILE, CLAUDIA TARALLO

NAPOLI
2016

Università degli studi di Napoli “L’Orientale”
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI
DOTTORATO IN STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

Quaderni della ricerca - 1

Comitato scientifico:

CARLO VECCE (coordinatore)

MICHAELA BÖHMIG

PAOLA GORLA

AUGUSTO GUARINO

DONATELLA IZZO

RITA LIBRANDI

LORENZO MANGO

ORIANA PALUSCI

La revisione dei contributi è avvenuta con *double blind peer review*

© Università degli Studi di Napoli “L’Orientale” 2016
ISBN 978-88-6719-131-4

Indice

Premessa/Foreword di CARLO VECCE	7
Prefazione/Preface di DANIELA AGRILLO, EMILIO AMIDEO, ANTONELLA DI NOBILE, CLAUDIA TARALLO	9
HANS BELTING <i>Antropologia e iconologia</i>	11
FRANCESCO DE STEFANO <i>Linguaggio iconografico e contesto socio-culturale: un caso di studio archeologico tra Magna Grecia e mondo italico</i>	25
VINCENZO ALLEGRINI <i>'Figurarsi nella fantasia': sulle fonti e sull'ispirazione visiva della Vita abbozzata di Silvio Sarno</i>	43
EMILIO MARI <i>Soglie, isole e orti urbani: note ai margini del 'testo pietroburchese'</i>	57
DANIELA AGRILLO <i>L'artista surrealista: tra immagine, immaginario e realtà</i>	75
HANIN HANNOUCH <i>«It's so plastic, so visually written!»: Sergei Eisenstein on Émile Zola</i>	89
EMILIO AMIDEO <i>Queer Tidalectics: Sea-change in Giovanni's Room by James Baldwin</i>	103
GIULIA IMBRIACO <i>Fuori di testo: il pastiche di Kathy Acker in Blood and Guts in High School (1978)</i>	119

Indice

BIAGIO SCUDERI <i>Tra teatro e immagine:</i> <i>Die Walküre e Parsifal secondo Federico Tiezzi e Giulio Paolini</i>	141
GAIA BERTONERI <i>Oltrepassare la soglia: il pictorial turn nell'opera di Ana Teresa Pereira</i>	163
LORENZO LICCIARDI <i>Immagini della metropoli digitale:</i> <i>una 'video-scrittura' di Berlino in Teil der Lösung di Ulrich Peltzer</i>	181
ADELE SORICE <i>Scrittura e immagine: la poetica della memoria di Marica Bodrožić</i>	197
CLAUDIA TARALLO <i>Grammatiche scolastiche dell'italiano: criteri d'impostazione grafica</i>	211
ANTONELLA DI NOBILE <i>Grottesco e parodia ne El síndrome Guastavino:</i> <i>immagini della dittatura argentina</i>	227
DANIELA VITOLO <i>Immagini performanti: identità femminili in performance nei comics</i>	237

GAIA BERTONERI

Oltrepassare la soglia: il *Pictorial Turn* nell'opera letteraria di Ana Teresa Pereira

Per Hans Belting che ci insegna ad allenare lo sguardo

Tutti si ricorderanno del film *Rebecca – La prima moglie* (1940) di Alfred Hitchcock, la storia di una giovane donna che s'innamora e sposa il ricco vedovo Maxim de Winter. Arrivati a Manderley, alla meravigliosa e spettrale tenuta in Cornovaglia, la ragazza dovrà affrontare l'ostilità della signora Danvers, la governante che vive nell'adorazione morbosa per Rebecca, la prima moglie del padrone, morta in circostanze tragiche. Tuttavia la giovane sposa non tarderà ad accorgersi che Rebecca è più viva che mai nella memoria di coloro che l'hanno conosciuta e che la sua presenza si allunga come un'ombra inquietante sulla quotidianità di Manderley. La vicenda è narrata dalla giovane sposa: è il suo punto di vista, ingenuo, incuriosito, spaventato a guidare lo spettatore.

L'adattamento cinematografico di Hitchcock rispecchia fedelmente il romanzo *Rebecca*¹ di Daphne du Maurier, rafforzandone la forza immagetica. Grazie alla rappresentazione cinematografica, lo spettatore percepisce il fantasma di Rebecca come la presenza più forte di Manderley. Il film enfatizza una particolarità del *topos* della visione cinematografica: il desiderio dello sguardo o la voglia di vedere (ritorneremo su quest'aspetto più avanti). I pochi oggetti che testimoniano nella loro materialità la presenza fantasmagorica di Rebecca sono: la carta da lettere intestata, il cupido di porcellana, il fazzoletto con le iniziali ricamate, la biancheria e la pelliccia. Nonostante il nome di Rebecca venga costantemente pronunciato, Hitchcock non ci rivela nemmeno un'immagine corporea. Grazie proprio alla sua condizione incorporea il personaggio acquista paradossalmente una maggior forza visiva e al contempo gli spettatori bramano di vederla per tutta la durata del film. Questo desiderio viene alimentato attraverso altri due oggetti presenti nel testo che funzionano nel film come dispositivi visivi, veri e propri punti di convergenza degli sguardi: lo specchio e il ritratto. Grazie ad essi la giovane sposa percepisce la presenza di Rebecca, s'incuriosisce, ne è attratta, si spaventa, e pian piano diventa sempre più consapevole della sua ingombrante assenza-presenza a Manderley. (Si vedano figg. 1- 3).

¹ D. du Maurier, *Rebecca*, London, Gollancz, 1938.

Prendendo spunto dal concetto di *pictorial turn* di W.J.T. Mitchell ossia, la «consapevolezza che ‘l’essere spettatore’ [...] può essere una questione altrettanto profonda delle varie forme di lettura e che l’esperienza visiva potrebbe non essere completamente spiegabile sul modello della testualità»,² intendiamo presentare in questa occasione il romanzo *L’estate selvaggia dei tuoi occhi*³ della scrittrice portoghese Ana Teresa Pereira, la quale riattiva in modo allusivo e trasversale, il testo *Rebecca* e il suo successivo adattamento cinematografico. In particolar modo, il nostro intervento si serve del concetto mitchelliano per dimostrare come lo sguardo, nell’opera letteraria di quest’autrice, riesca ad oltrepassare la *soglia*, rendendo quindi possibile il passaggio dalla dimensione prettamente testuale a quella visuale che le è soggiacente.

Ana Teresa Pereira è nata nel 1958 a Funchal, nell’isola di Madeira (Portogallo), dove tuttora risiede. Nel 1989, pubblica il suo primo romanzo *Matar a Imagem*, con il quale vince il Premio Caminho Policial. La pulsione immagine accompagna da sempre l’opera della scrittrice. Il suo stile, ritenuto inconfondibile nel panorama letterario portoghese contemporaneo, è caratterizzato da frequenti richiami e continue suggestioni che rimandano principalmente all’universo filmico. L’impressione stessa di carnalità dei suoi personaggi, come nei quadri di Rothko, uno dei pittori di riferimento della scrittrice, è qualcosa di evanescente, qualcosa che è minacciato a scomparire.

Come nei quadri di Rothko, la scrittura di ATP sembra la radiografia di un momento in cui si tenta di stabilizzare un’instabilità. L’impressione stessa di ‘anoressia’ dei personaggi femminili (sempre molto esili, quasi eterei, come se fossero semi-spettri) viene immediatamente associata all’idea di transito tra due mondi: quello dei vivi e quello dei non-morti, o se vogliamo, quello della sua stessa scrittura che li evoca e quello di una visualità pittorica o filmica che la precede. Si potrebbe definire una sorta di memoria fantasmagorica del cinema riattivata dalla scrittura.

Se in *Rebecca* la storia è narrata dalla giovane sposa, in *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* (2008) è la prima moglie, Rebecca, a prendere l’istanza narrativa della prima persona. Questo cambiamento non è ovviamente indifferente: la storia viene raccontata dal punto di vista di un fantasma. Il romanzo porto-

² W. J. T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale. Paradigmi a confronto*, trad. it di M. Cometa, Palermo, Duepunti, 2008, p. 23

³ A. T. Pereira, *L’estate selvaggia dei tuoi occhi*, trad. it di G. Bertoneri, Asti, Scritturapura, 2016.

ghese si apre con un prologo come avviene nel romanzo inglese, seguendosi la descrizione di una sala vuota, in cui l'unica presenza è il fantasma che si specchia su una superficie di vetro:

Alla fine il mio riflesso sul vetro, confuso con le prime ombre. Il che mi tranquillizza un po'. Il viso allungato, il grande ammasso di capelli scuri. Sussurro il mio nome, ripetendolo varie volte di seguito e anche quello mi tranquillizza un po'. Rebecca. Rebecca de Winter. E la casa si chiama Manderley.⁴

Possiamo notare come le coordinate del romanzo si presentino subito come atto di riscrittura, come meccanismo citazionale: nel presentarsi, il personaggio cita il titolo del libro e il toponimo letterario, assumendoli come funzione referenziale primaria, realizzando pertanto quello che Todorov chiama 'letteratura di secondo grado'. Ma, in questo caso, è decisamente più pregnante applicare il concetto di 'effetto rebound', descritto da Genette in *Discours du nouveau récit*, come «il processo dinamico e creativo verificatosi nella letteratura odierna a partire dall'influsso delle arti visive e soprattutto dal cinema»⁵ poiché è piuttosto con la memoria cinematografica (Hitchcock) che con la memoria letteraria (Daphne du Maurier) che ATP sembra voler dialogare.

Il titolo del romanzo portoghese trae però ispirazione dal verso «When all the wild Summer was in her gaze» tratto dalla poesia *The Folly of being Comforted* di William Butler Yeats. Il termine *gaze*, già ampiamente studiato da alcuni teorici, di cui Hans Belting fa la sintesi nel saggio *Per un'iconologia dello sguardo*, si direbbe la parola-chiave del testo. Il titolo sembrerebbe rifarsi anche al romanzo di Daphne du Maurier, e in particolare, alla scena in cui, arrivati a Manderley, Maxim de Winter annuncia alla giovane sposa che trascorreranno lì tutta l'estate. Ma quello che ci sembra importante è il fatto che l'accento sia messo subito sulla questione dello sguardo e in particolare sulla forza dialogante tra ciò che si vede e ciò che è visto: oggetto e soggetto dello sguardo s'incrociano, spesso si sovrappongono. (Si vedano figg. 4; 5).

Inoltre il titolo allude a qualcosa d'indomito, che crescerà fino a esplodere in un sentimento di ferocia, quando, verso la fine del romanzo, le due Mrs de Winter si dovranno confrontare. Intanto, occorre specificare che lo sguardo (del fantasma) che si fissa nello specchio, è uno sguardo erratico, incorporeo,

⁴ Pereira, *L'Estate selvaggia*, cit., p. 3.

⁵ G. Gérard, *Nouveau discours du récit*, trad. it. di L. Zecchi, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987, p. 62.

è uno ‘sguardo senza corpo’, il *glance* riferito dallo studioso tedesco Mike Bal,⁶ che ha bisogno di riflettersi nella cornice dello specchio, ossia necessita di diventare immagine per esistere, per acquistare una propria conoscenza ontologica. A questo proposito, è particolarmente pertinente quello che ci dice Belting nell’affermare che «una nuova iconologia consisterebbe nello spostare l’accento dalle immagini allo sguardo che queste immagini servono o rispecchiano» o ancora che «specchio e finestra sono luoghi simbolici nei quali diveniamo coscienti del nostro sguardo [...] perché le immagini si creano già nel corpo, ma si rendono visibili solo nei *media* a loro destinati. Il mezzo è il *milieu* delle immagini che si rendono visibili».⁷ Infatti Rebecca, il fantasma, è una memoria che ha bisogno di aggrapparsi agli oggetti – tra cui lo specchio – per esistere, per non perdersi per sempre. È dunque una memoria fantasmagorica che cerca, per tutta la durata del romanzo, di ‘fissare la propria instabilità’, senza peraltro riuscirci. Lo studioso portoghese Fernando Guerreiro ha elaborato a questo proposito una vera e propria teoria, la cosiddetta ‘teoria del fantasma’ ovvero «la capacità di convocare, far venire, realizzare il fantasma, insita nell’immagine e nella letteratura. E da questo punto di vista, in quanto “costituenti del reale” [...], esse lo producono e lo trasmutano».⁸ Rebecca non è solo un fantasma, è soprattutto una fantasmogoria filmica, e *Manderley* è un luogo iconico del cinema convocato nella narrativa di Ana Teresa Pereira. La teoria elaborata dallo studioso portoghese trova riscontro dal chiarimento che il critico dell’arte Antonio Costa fornisce rispetto al concetto di ‘effetto rebound’, il quale osserva come la letteratura del Novecento abbia integrato la componente visiva tratta dal cinema, piuttosto che il contrario.⁹

Lo specchio

Possiamo dunque dire che al desiderio di vedere Rebecca provato dalla giovane protagonista Mrs de Winter nel film, la scrittrice fa corrispondere il voyeurismo

⁶ H. Belting, *Per un’iconologia dello sguardo*, in *Saggi di cultura visuale. Paradigmi a confronto* trad. it di M. Cometa, Palermo, duepunti, 2008, pp. 8-10.

⁷ Belting, *Per un’iconologia*, cit., pp. 6-7.

⁸ [N.d.T.] in F. Guerreiro, *As Imagens Mutantes*, in *Italian Shoes*, Lisboa, Edições Vendavel s/l, 2005, p. 62.

⁹ Cfr. A. Costa, *Palomar: intermédialité et archéologie de la vision*, (ultimo accesso: 4/febbraio/2015) in <http://id.erudit.org/iderudit/024821ar>.

del fantasma di Rebecca, dando origine a un dialogo tra due immaginari – quello letterario e quello cinematografico –, come se entrambe si guardassero a vicenda da oltre la soglia epistemologica che le separa, ovvero come se entrambe fossero o volessero essere, reciprocamente, spettatrici. Entrambi i personaggi femminili – sia la giovane sposa nel film di Hitchcock che il fantasma di Rebecca nel romanzo – alternano la loro condizione da soggetti a oggetti dello sguardo, entrambi spinti dalla seduzione si attraggono contendendosi a vicenda, come se si rispecchiassero nel famoso verso di Rimbaud «Je est un autre». Il rapporto tra le due crea quindi quello che si potrebbe chiamare l'«enigma della visione» definito da Merleau-Ponty come il risultato di una concordanza spontanea tra forze soggettive e oggettive. Nel romanzo *Rebecca* leggiamo il flusso di coscienza della giovane protagonista davanti allo specchio:

Non riesco a 'riconoscere il volto che mi fissava dallo specchio'. Gli occhi erano più grandi, la bocca più sottile, la pelle bianca e liscia. I riccioli 'incorniciavano' la testa, come una nuvoletta. Guardai questa creatura che non ero io, che non mi assomigliava, e poi sorrisi: un nuovo, lento sorriso [...] sfilai avanti e indietro davanti 'allo specchio, controllando la mia immagine'.¹⁰

Mentre nel testo portoghese troviamo:

La ragazza è 'davanti allo specchio, e per un attimo ho l'impressione che mi veda', seduta sul letto. Ma lei porta la mano ai capelli e li scosta da dietro le orecchie, li sistema con cura e poi ci rinuncia, prende una boccetta di profumo che si trova sul comò e ne annusa un po' [...] Avverte il mio pensiero e va verso il camerino; apre un armadio con un gesto troppo brusco.¹¹

La giovane sposa non riesce a riconoscere il volto che la fissa dallo specchio nel romanzo di Daphne du Maurier e a sua volta il fantasma di Rebecca nel romanzo di ATP ha l'impressione che la ragazza riesca a vederla e a presagire il pensiero. Questo scambio dinamico di sguardi tra i personaggi dei due romanzi sembrerebbe mediato dal cinema e nella fattispecie dal ruolo essenziale del *dé-coupage* classico: il 'raccordo di sguardo'. In questa tecnica cinematografica uno dei principi-chiave del montaggio è quello di garantire la continuità visiva per dar vita a un unico flusso di immagini da un'inquadratura a un'altra facilitando, per intuizione e associazione, la proiezione dello spettatore nel mondo

¹⁰ Du Maurier, *Rebecca*, cit., p.215.

¹¹ Pereira, *L'estate selvaggia*, cit., pp. 60-61.

della finzione. Il ‘raccordo di sguardo’ si realizza quando la prima inquadratura mostra una persona che guarda qualcosa in una direzione, e l’inquadratura successiva mostra questo qualcosa, ossia, l’oggetto dello sguardo, rovesciando il punto di vista. Ogni mutamento d’inquadratura è in questo caso il meno evidente possibile perché la regia ‘asseconda’ il desiderio dello spettatore di guardare ciò che anche il personaggio sta guardando. (Si vedano figg. 6; 7).

I fermi immagine sopra riportati fanno parte di un’intera sequenza. Guardando quest’ultima nella sua versione integrale si nota che la tecnica del ‘raccordo di sguardo’ si realizza letterariamente in forma analoga nella narrativa di Ana Teresa Pereira, la quale mette in atto un rapporto dialettico fra il lavoro filmico e la sua riattivazione narrativa amplificando testualmente il ‘raccordo di sguardo’, che nel romanzo di ATP si verifica come relazione triangolare: il fantasma di Rebecca che guarda la giovane ragazza che a sua volta guarda il dipinto di Caroline de Winter. Nel capitolo “Caroline de Winter” leggiamo:

Mi trovavo nella galleria quando lei ha portato la ragazza a vedere il ritratto di Caroline. [...] Poi la ragazza è ritornata da sola e ha copiato il modello sul suo album. È strano, è come se ricopiasse uno dei miei vestiti. Tre donne con lo stesso abito, come in una filastrocca, ma Caroline è l’unica di noi ad avere un qualcosa di reale [...] mi limitai a rubarle il vestito come ha fatto la ragazza.¹²

Mentre Hitchcock lascia presagire allo spettatore la presenza fantasmagorica di Rebecca attraverso gli occhi della giovane sposa, per poi concedere a quest’ultima di osservare l’oggetto non visibile al suo sguardo, ossia il fantasma di Rebecca; Ana Teresa Pereira, invece, si appropria dell’assenza-presente del fantasma facendola diventare la protagonista del romanzo, le attribuisce il ruolo di narratrice, le fa pronunciare il proprio nome e inoltre le dà la possibilità di mettere in atto il ‘raccordo di sguardo’. Il fantasma continua ad adombrare la casa e ha la possibilità di fluttuare tra presente (romanzo) e passato (film) in qualità di non solo di narratore onnisciente ma anche come soggetto vedente-non visibile (ma percettibile) nel presente.

Riportiamo le varie immagini allo specchio presenti nel romanzo. In primo luogo si deduce che l’immagine di sé restituita dallo specchio attrae la protagonista, ovvero il fantasma, che ricorda il tempo in cui era viva:

E già a quel tempo mi tranquillizzava la mia immagine allo specchio, con l’abito da equitazione sporco o uno dei vestiti che mio padre mi lasciava scegliere a Londra e che Danny, la governante, disapprovava; i capelli pettinati all’indietro

¹² Pereira, *L'estate selvaggia*, cit., p. 90.

e la faccia sporca di terra o i capelli con perle intrecciate e un po' di trucco, quasi impercettibile.¹³

Successivamente l'immagine riflessa viene respinta:

Ho cercato il mio riflesso sulla vetrata per sistemare i capelli, è strano come non abbandoniamo mai le vecchie abitudini, ma sulla vetrata vedevo soltanto il giardino, gli alberi che iniziavano a diventare scuri, una magnolia che è ancora in fiore.¹⁴

E infine deduciamo che lo specchio è un dispositivo che frammenta l'identità di un unico sguardo femminile: potremmo affermare che è come se il fantasma e la giovane Mrs de Winter si guardassero reciprocamente da realtà parallele, non tangibili, inconciliabili. Lo specchio sembra l'unico *medium* a disposizione che permette di andare oltre la soglia, per mettere i due mondi, ovvero quello del cinema e quello della letteratura, in contatto:

Mi sono alzata dal letto e mi sono diretta alla porta. Ma prima di uscire ho guardato lo specchio che riflette 'solo una di noi due' e ho avuto di nuovo l'impressione che lei mi osservasse.¹⁵ (Si veda fig. 8).

Sotto l'immagine riportare: *Mrs de Winter si avvicina allo specchio con timore di guardarsi.*

Senza voler richiamare le teorie freudiane del doppio è ovvio che c'è una sovrapposizione intenzionale degli sguardi, al punto che si fa difficoltà a capire chi è soggetto e chi è oggetto dello sguardo. L'effetto che si produce è una moltiplicazione delle ripetizioni e delle sue eco, le 'soggettive' e le 'oggettive' accentuano differenze e somiglianze della narrazione attraverso l'effetto della *mise en abîme*. Credo sia ormai chiaro che la scrittura basa la sua *inventio* sulle immagini in movimento, portando il lettore a ragionare cinematograficamente. E a questo proposito ci vengono incontro le parole di Jacques Aumont il quale osserva che nel film classico, il personaggio, tramite il gioco combinato degli sguardi e del *découpage*, oscilla in qualità di soggetto dello sguardo e oggetto: «Tramite questo gioco di sguardi, mediato dalla posizione della macchina da

¹³ Pereira, *L'estate selvaggia*, cit., p. 15.

¹⁴ Pereira, *L'estate selvaggia*, cit., p. 37.

¹⁵ Pereira, *L'estate selvaggia*, cit., p. 62.

presa, il *découpage* classico della scena cinematografica propone allo spettatore, in modo assai banale, inserito nel codice, questa ambivalenza dello statuto del personaggio in rapporto allo sguardo. Al desiderio dell'altro, dello spettatore». ¹⁶ Dobbiamo quindi sottolineare che l'operazione che compie la scrittrice è tutt'altro che banale, potremmo definirla predatoria e rizomatica: si nutre e si rinnova all'infinito dal potenziale inesauribile dell'immaginario filmico, selezionando, cioè montando e rimontando le immagini filmiche a suo piacimento. Si veda anche questo passaggio: «A volte mi chiedo se infesto i suoi giorni come lei infesta i miei, siamo il fantasma l'una dell'altra, l'eterno fantasma l'una dell'altra». ¹⁷

Il ritratto

Per concludere, vorrei fare una breve riflessione sull'altro dispositivo iconico presente nel testo: il ritratto. Sia lo specchio che il ritratto sono *medium* che fanno compiere il 'passaggio' dello sguardo oltre il limite testuale, ma anche se specchio e ritratto presentano «il soggetto in una rappresentazione, quadro e specchio non hanno la stessa funzione». ¹⁸ Il quadro su cui entrambi, film e romanzo, puntano l'attenzione è il ritratto dell'antenata, Caroline de Winter: all'orizzontalità ovvero alla reciprocità degli sguardi allo specchio (ricambiati e negati), si oppone la verticalità degli sguardi rivolti a esso. È intorno allo sguardo di questa figura che si realizza il *pictorial turn* dei personaggi pereiriani.

Belting afferma che la prassi dello sguardo applicata alla pittura e alla fotografia «è necessariamente un dominio dell'immaginazione, giacché noi finiamo per animare questi media al fine di penetrarli con lo sguardo», possibilità che Hitchcock offre a noi spettatori e che Ana Teresa Pereira ci ripropone narrativamente nel suo romanzo. Il ritratto rappresenta Caroline de Winter, zia di Maxime, modello di eleganza e graziosità per la giovane sposa cui si ispira per il ballo in maschera. (Si veda fig. 9).

Quando ebbe finito salii nella galleria dei menestrelli per osservare con calma 'i ritratti' [...] Mi era sempre piaciuta la ragazza vestita di bianco, con il cap-

¹⁶ J. Aumont, A. Bergala, M. Marie, M. Vernet, *Estetica del film*, trad. it. di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 1995, p. 17.

¹⁷ Pereira, *L'estate selvaggia*, cit., p. 79.

¹⁸ J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2000, p. 34.

pello in mano. Era un Raeburn e 'il ritratto era quello di Caroline de Winter', una delle sorelle del trisavolo di Maxim. Caroline aveva sposato un importante politico whig e per molti anni la sua bellezza era stata leggendaria, a Londra; nel 'quadro' però era ancora una ragazza, prima del matrimonio. Il vestito pareva semplice da copiare.¹⁹

Sì, l'abito era stato copiato alla perfezione [...] E i miei ricci erano come i suoi, 'incorniciavano il mio volto come nel ritratto facevano i suoi'. Penso di non essermi mai sentita così eccitata, orgogliosa, così felice.²⁰

Nell'adattamento cinematografico il quadro della zia de Winter è l'unico ritratto femminile all'interno della casa a essere mostrato. Sembrerebbe che l'opera letteraria di Ana Teresa Pereira cerchi di rispondere alle scelte cinematografiche del regista inglese: da un lato Hitchcock fa tacere il nome di Rebecca e focalizza l'attenzione dello spettatore sul ritratto di Caroline de Winter, dall'altro Ana Teresa Pereira restituisce il nome alla presenza informale di Rebecca e rafforza il potere di attrazione provocato dal ritratto di Caroline de Winter. Ma tra le due, solamente la rappresentazione della zia, la dama vestita di bianco, corrisponde a un'esistenza 'reale'²¹ nel testo. In qualche modo, lei ha una stabilità ontologica, esiste come immagine aprioristica. Invece, sia il fantasma che la nuova Mrs de Winter sono entità di passaggio; una è il futuro dell'altra il che equivale a sostenere che l'una è il passato dell'altra. Ma allora dove si realizza la giusta somiglianza della protagonista in cerca di una forma? Nello specchio o nel ritratto? Notiamo che l'esistenza del quadro in quanto immagine iconica si oppone all'inconsistenza ontologica dei personaggi. Infatti Rebecca e la nuova Mrs de Winter sarebbero proiezioni instabili, fluide, dissolventi di un eterno femminile di cui il quadro ne è l'archetipo. Il ritratto realizzerebbe quindi «produzioni dell'esposto-soggetto» direbbe Jean-Luc Nancy, ossia esiste funzionalmente «per richiamare il soggetto a sé, per eseguire il suo

¹⁹ Du Maurier, *Rebecca*, cit., p. 205.

²⁰ Du Maurier, *Rebecca*, cit., p. 215.

²¹ Rui Magalhães riferendosi all'effetto provocato dalle opere di Ana Teresa Pereira sui lettori afferma: «Perché, in qualche modo, anche noi siamo colpiti da questo labirinto di realtà e non possiamo non questionare il nostro posto: sarà davvero il nostro *luogo* o, perlomeno, un luogo reale? [...] Tutto dipende dal modo come leggiamo, come ci relazioniamo con i libri di Ana Teresa Pereira. Se li leggiamo come chi legge letteratura o se li leggiamo come chi cerca la propria realtà.» in «Colóquio/Letras», n. 190, sett-dic 2015, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 223 (trad. nostra).

infinito ritorno a sé». ²² È proprio il ritratto a mettere ‘in evidenza’ il nostro sguardo, o lo sguardo del fantasma di Rebecca, ovvero è lo sguardo ‘altro’ che è nella tela e che da essa ci guarda e si contraddistingue dallo sguardo restituitoci dallo specchio. La tela quindi diventa lo spazio che realizza la ‘reciprocità degli sguardi’ (Foucault). Riportiamo un passo del romanzo poc’anzi citato per mettere in risalto quest’aspetto:

Mi trovo nella galleria quando lei ha portato la ragazza a vedere il ritratto di Caroline. Allora ho capito che aveva un piano. Poi la ragazza è ritornata da sola e ha ricopiato il modello sul suo album da disegno. È strano, è come se lei ricopiasse uno dei miei vestiti. Tre donne con lo stesso abito, come in una filastrocca, ma Caroline è l’unica di noi ad aver un che di reale. Non mi sono mai preoccupata di sapere chi fosse Caroline de Winter. Una zia di Max, che lui non conosceva. Forse sarà cresciuta a Manderley, avrà giocato in giardino e nella *nursery*, forse è morta giovane. Mi limitai a rubarle il vestito, come ha fatto la ragazza. ²³

Lo sguardo del ritratto dialoga con entrambe le spettatrici. Esse cercano somiglianze nello sguardo di Caroline. Se come ha sottolineato Beyer qualsiasi descrizione del ritratto parla dello spettatore ²⁴ si può capire perché il fantasma di Rebecca in *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* affermi che «l’unica donna reale è Caroline [...] come la ragazza mi sono limitata a rubarle il vestito» ²⁵ o ancora «Noi non possediamo niente, ci limitiamo a passare». ²⁶ Le due Mrs de Winter diventano quindi proiezioni di un’unica identità rappresentata: solamente Caroline de Winter restituisce al lettore un’immagine corporea che corrisponde a quella della realtà filmica; sembra dunque che il ritratto non inganni lo spettatore, ma che si proponga come unico dispositivo in grado di raffigurare la ‘giusta’ identità presente nel testo. Quindi, nella verticalità ‘mobile’ si realizza e si sopprime l’identità multipla della protagonista. La fine della storia ci riporta alla situazione iniziale, dove orizzontalità e verticalità dei *media* si sovrappongono, facendo risultare i due dispositivi soglie varcabili per la realizzazione del *pictorial turn*. «They do it with mirrors» afferma Ana Teresa Pereira in

²² J.-L. Nancy, *Il ritratto*, cit., p. 49.

²³ Pereira, *L’estate selvaggia*, cit., p. 90.

²⁴ A. Beyer, *Il volto* in *Cultura visuale*, cit., p. 36.

²⁵ Pereira, *L’estate selvaggia*, cit., pp. 108-109.

²⁶ Pereira, *L’estate selvaggia*, cit., p. 96.

un'intervista al quotidiano *Público*, specificando che quest'ultimi sono innamorati della bellezza della superficie, ma conoscono bene il lato oscuro delle cose. Non è forse questo un ottimo esempio di 'svolta'iconica?

Secondo il nostro parere, il romanzo che abbiamo appena presentato è uno dei migliori esempi di come la letteratura portoghese contemporanea abbia saputo arricchirsi con l'influsso della cultura visuale, in particolar modo attraverso il linguaggio e gli argomenti tratti dalla settima arte. «Tutti noi siamo prigionieri delle nostre prime immagini» sostiene la scrittrice in un'altra intervista. Si ritiene quindi che il regime visuale nell'opera letteraria della scrittrice riesca davvero a oltrepassare una soglia, quella di un mondo parallelo che non è altro che il grande serbatoio di immagini filmiche che fanno ormai parte dell'enciclopedia iconica della nostra contemporaneità.



Fig. 1 – Nei tre fermi immagine si osserva che la giovane Mrs de Winter percepisce la presenza di Rebecca attraverso le forti sensazioni trasmesse dagli oggetti.



Fig. 2 – Nei tre fermi immagine si osserva che la giovane Mrs de Winter percepisce la presenza di Rebecca attraverso le forti sensazioni trasmesse dagli oggetti.



Fig. 3 – Nei tre fermi immagine si osserva che la giovane Mrs de Winter percepisce la presenza di Rebecca attraverso le forti sensazioni trasmesse dagli oggetti.



Fig. 4 – La governante, la signora Danvers, osserva la giovane Mrs de Winter mentre viene attratta da qualcosa (il fantasma di Rebecca) che si trova fuori dalla finestra.



Fig. 5 – La cupa Mrs Danvers chiede alla spaventata protagonista: “Pensate che i morti ritornino e guardino i vivi?”.



Fig. 6 – Mrs Danvers mostra alla giovane Mrs de Winter il ritratto di Caroline de Winter.



Fig. 7 – Il fermo immagine mette in risalto il ritratto di Caroline de Winter.



Fig. 8 – Mrs de Winter si avvicina allo specchio con timore di guardarsi.



Fig. 9 – Nel fermo immagine Mrs de Winter osserva il ritratto della zia di Max e nel secondo fermo immagine la giovane sposa scende le scale per presentarsi al ballo in maschera vestita esattamente come Caroline de Winter.

Abstract

Our work tries to apply the concept of *pictorial turn* (Mitchell) to Portuguese studies, since this field of research seems yet scarcely deepened in Portuguese literature. In view of the recent theories on visual studies, our research proposes a presentation of some relevant aspects of the work of Ana Teresa Pereira, one of Portugal's most original contemporary voices. This writer has been paying scrupulous attention to film image and narration. With influences from cinema, painting, poetry and music, Pereira triggers a visual process that always starts with an image or a scene from a film, causing the reader to return to filmic experience. Firstly, we intend to analyse the so-called *rebound effect*, a term coined by Genette to indicate the dynamic and creative process that occurs in today's literature from the inspiration of the visual arts, cinema in particular. Secondly, we will focus on analogies between the author's work and visual culture, both in terms of allusions to cinema and other forms of artistic expression, and in terms of filmic or figurative techniques applied in narrative construction.

Il nostro elaborato cercherà di applicare il concetto di *pictorial turn* (Mitchell) all'ambito degli studi lusitanisti in quanto lo si ritiene un filone di ricerca innovativo e pertanto scarsamente approfondito nella letteratura portoghese. Tenendo presenti le riflessioni che hanno portato alle teorie della recente "cultura visuale", la nostra indagine si proporrà di presentare alcuni aspetti salienti dell'opera della scrittrice Ana Teresa Pereira, una delle voci più originali della letteratura portoghese contemporanea, che ha prestato un'accurata attenzione al regime dell'immagine filmica e all'*identità in movimento* sperimentata nella narrazione. Influenzata dal cinema, dalla pittura, dalla poesia e dalla musica, Pereira mette in moto un processo visuale che inizia sempre da un'immagine o da una scena di un film facendo sì che ogni lettore diventi un vero spettatore immaginario che ricrea il proprio *spazio filmico*. Verranno presentate alcune analogie tra l'opera dell'autrice e la cultura visiva a cui attinge sia a livello di rimandi e allusioni al mondo del cinema e ad altre forme di espressione artistiche che a livello di strategie e tecniche filmiche o figurative applicate nella sua originale costruzione narrativa. Verranno inoltre indagate in particolare le modalità del cosiddetto *effetto rebound*, termine coniato da Genette per indicare il processo dinamico e creativo verificatosi nella letteratura odierna a partire dall'influsso delle arti visive e in particolar modo del cinema.