

Sonderdruck aus:

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée

Schweizer Hefte für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft

Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Swiss Review of General and Comparative Literature

54/2025

Sull'orlo del visibile Au bord du visible Am Rand des Sichtbaren

A cura di / Edité par / Herausgegeben von

Marco Maggi

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2025

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und
Sozialwissenschaften

Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag GmbH & Co. KG 2025

Oberntorwall 21, D-33602 Bielefeld

E-Mail: info@aisthesis.de

Telefon: +49 521 172604

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: docupoint GmbH, Magdeburg

Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-2111-1

E-Book (PDF) ISBN 978-3-8498-2112-8

ISSN 0179-3780 (Print)

ISSN 2943-386X (Online)

www.aisthesis.de

Imma Iaccarino

« Unflattening » e il battesimo dello sguardo

Nuovi orizzonti scopici per la ricerca accademica

« Secondo me non siamo diventati ciechi, secondo me lo siamo.
Ciechi che vedono. Ciechi che, pur vedendo, non vedono. »

José Saramago, *Cecità* (1995)

Un paradigma incrinato

Non molti anni sono trascorsi da quando un giovane ricercatore della Columbia University otteneva, per la prima volta nella storia accademica, di poter redigere, ma sarebbe più corretto dire ‘illustrare’, la propria tesi dottorale in *Education of Interdisciplinary Studies* sotto forma di *graphic essay* (o ‘visual essay’). Il termine (letteralmente ‘saggio-grafico’ o ‘saggio-illustrato’), che qui utilizzo pur nella consapevolezza di tradire la volontà autoriale, che a questo predilige il meno pretenzioso ‘comic’, designa una particolare tipologia di fumetto che implementa una trattazione testuale di contenuto saggistico attraverso l’uso di immagini, grafici o tabelle. ‘Graphic essay’ (variante *non-fiction* del più noto ‘graphic novel’) non è da intendersi come un sinonimo nobilitante per ‘fumetto’ né come l’etichetta normativa di un genere¹,

¹ Le riflessioni qui esposte riprendono e ampliano il dialogo interdisciplinare nato in seno all’*équipe* di ricerca ‘Favole per gli occhi’, parte del progetto *Osservatorio sul romanzo contemporaneo*, coordinato da Elisabetta Abignente e Francesco de Cristofaro presso l’Università degli studi di Napoli ‘Federico II’. Sulla complessità definitoria del genere e della forma ‘fumetto’ (categoria inglobante i sottogeneri del ‘graphic novel’ e del ‘graphic essay’) si veda : Aaron Meskin, « Defining Comics ? », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65.4 (2007), pp. 369-379 ; Andrés Romero-Jódar, « Comic Books and Graphic Novels in Their Generic Context. Towards a Definition and Classification of Narrative Iconical Texts / Comic Books y Novelas Gráficas En Su Contexto Genérico. Hacia Una Definición y Clasificación de Los Textos Icónico Narrativos », *Atlantis*, 35.1 (2013), pp. 117-135 ; J. Baetens, H. Frey, *The Graphic Novel : An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014 ; Lorenzo Di Paola, *L’inafferrabile medium. Una cartografia delle teorie del fumetto dagli anni Venti a oggi*, Napoli, Polidoro, 2019 ; per una panoramica del fumetto italiano contemporaneo cfr. Claudia

quanto piuttosto come una categoria-guida che orienta il lettore in un'opera che ha volutamente dismesso la canonica fisionomia della tesi di laurea. Si apre, infatti, su un orizzonte d'attesa disatteso *Unflattening*, opera prima di Nick Sousanis², pubblicata nel 2015 da Harvard University Press, e portata in Italia nel 2018 da Lavieri Edizioni.³

Se negli Stati Uniti l'opera riscuote un immediato e notevole successo⁴, tanto che a distanza di quasi un decennio ancora se ne attende il *sequel* dal titolo di sapore odissiaco *Nostos*, in Italia invece *Unflattening* rimane sostanzialmente insondata, finendo presto per sparire dal mercato librario nazionale. Nonostante la tiepida accoglienza da parte del pubblico e l'indifferenza della critica, l'opera appare tuttavia sintomatica di alcune delle principali questioni che tuttora animano il dibattito teorico sulle immagini. L'invasione figurativa che ha riguardato a più riprese, ma mai con la stessa intensità

Cerulo, Rodolfo Del Canto, Chiara Simone, «'Sa soltanto quello che non è': un'ipotesi di mappatura di generi e pratiche di mercato del *graphic novel* italiano contemporaneo», *Aura. Rivista di letteratura e storia delle idee*, I (2024), <https://www.aurarivista.it/1-2024/4744/> (ultimo accesso 28.02.25).

- 2 Sousanis ha conseguito il dottorato nel 2014 presso il Teachers College della Columbia University di New York, sotto la direzione della filosofa e attivista Maxine Greene. È vincitore di numerosi premi, tra cui il Lynd Ward Prize per il miglior *graphic novel* del 2015 e l'Eisner Award 2018 per la *short story A Life in Comics: The Graphic Adventures of Karen Green*. Attualmente insegna *Comic Studies* alla San Francisco State University. È inoltre co-fondatore, insieme al fratello John, del *TheDetroiter.com* e fondatore del blog *Spin, weave and cut* (<https://spinweaveandcut.com/press/>), dove prosegue la sua attività di divulgazione scientifica a fumetti, dedicando particolare attenzione all'accessibilità di tale *medium*.
- 3 Nick Sousanis, *Unflattening*, New York, Harvard University Press, 2015 ; Id., *Unflattening, Il pensiero visuale e la scoperta della mente grafica*, trad. it. Alessandro Manna, Caserta, Lavieri, 2018.
- 4 L'attenzione ricevuta da *Unflattening* dalla critica connazionale contemporanea è testimoniata da numerose recensioni positive : Matt Finch, « One giant leap : A review of *Unflattening* », *The Comics Grid*, 5.1 : 6 (2015), pp. 1-5 ; Lalitha Vasudevan, Kristine Rodriguez Kerr, « 'Unflattening' Our Ways of Seeing, Reading, and Writing », *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 60.1 (2016), pp. 103-105 ; Gregory Steirer, [untitled], *Cinema Journal*, 56.2 (2017), pp. 168-173 ; Valentina Ramia, « Graphic Thought », *Anthropology Now*, 9.3 (2017), pp. 147-158. L'opera è menzionata come caso-studio anche nel recente saggio di Joe Ravetz, « Visual Imagineering : Graphic Mind-Games for the Emerging Collective Climatic Intelligence », in A. Metzner-Szigeth (ed.), *On the interplay of Images. Imaginaries and Imagination in Science Communication*, Firenze, Olschki, 2022, pp. 287-295.

e pervasività di oggi, epoche più o meno visuali, ci costringe infatti a prendere atto, innanzitutto in quanto fruitori, del ruolo che le immagini rivestono nella nostra vita e, in particolare, dell'importante funzione che esse svolgono nei processi di sviluppo e di apprendimento.

A partire da *Unflattening*, intendo pertanto riflettere sulla natura delle immagini come luoghi di produzione del pensiero e strumenti di comprensione e trasmissione della conoscenza. Nel farlo, mi avvarrò dei principali e più recenti contributi di cultura visuale che maggiormente hanno posto in risalto il valore epistemico delle immagini, tradizionalmente subordinato nella storia dell'arte alla loro funzione estetica e ornamentale.⁵

Ma torniamo ad *Unflattening, graphic essay*, dunque, che riunisce in sé il carattere divulgativo del fumetto al rigore scientifico e metodologico della ricerca accademica. La scelta di ricorrere a un genere letterario popolare e d'intrattenimento, rinunciando allo stile e alle forme della scrittura saggistica, apparentemente più consona al tono della pubblicazione, ha una matrice programmatica: l'ardito esperimento letterario di Sousanis si configura infatti come un tentativo di provocatoria rottura con il secolare logocentrismo occidentale, paradigma radicato specialmente in ambito accademico.⁶ È proprio dall'interno del mondo istituzionale che Sousanis, attualmente professore associato in *Humanities & Liberal Studies* all'Università di San Francisco e artista di fumetti, intende scardinare l'assioma, solo apparentemente superato, che l'espressione scientifica si convogli *naturaliter* nel solo linguaggio testuale. Da secoli ci esprimiamo e apprendiamo prevalentemente attraverso la parola, ma che cosa accadrebbe se potessimo ripensare i nostri pattern comunicativi e rivoluzionare il nostro modo di vedere, leggere e scrivere? *Unflattening* offre tale possibilità, profilando ai lettori un percorso alternativo alle forme canoniche di espressione e di apprendimento, da sempre vincolate al predominio della parola, e invitando l'Occidente a

5 Si vedano i capitali studi di Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016; William J. T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Valeria Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, 2017; Michele Cometa, *Cultura visuale: una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina, 2022; Michele Cometa, Roberta Cogliatore, Valeria Cammarata (a cura di), *Cultura visuale in Italia: immagini, sguardi, dispositivi*, Milano, Meltemi, 2022; Andrea Pinotti, *Il primo libro di teoria dell'immagine*, Torino, Einaudi, 2024.

6 Sui pregiudizi letterariocentrici che per secoli hanno viziato il rapporto tra letteratura e arte cfr. Elisabetta Abignente, « La letteratura e le altre arti », in Francesco de Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2014, pp. 167-193.

riappropriarsi di un linguaggio visuale di cui si è volontariamente, e troppo a lungo, privato.

Il fumetto educativo e l'*Art-based research*

Gli sforzi di Sousanis, lungi dal rappresentare un tentativo isolato, convergono nella direzione già tracciata dalla *Art-based research* (ABR)⁷, un approccio di ricerca che tra il 1960 e il 1990 ha confutato a livello cognitivo la subalternità tra immagine e parola, incoraggiando l'uso dell'arte come mediatrice nei processi di costruzione della conoscenza. In questo contesto, improntato a un più liberale « methodological pluralism »⁸, si è andata legittimando l'accoglienza del fumetto nell'olimpo delle forme ufficiali di trasmissione del sapere, accanto al più canonico libro di testo. L'attenzione fino a quel momento rivolta dall'accademia al fumetto si era infatti generalmente limitata alla metariflessione critico-teorica sul genere ; più raramente, invece, aveva riguardato la concreta possibilità di servirsi di tale *medium* come forma di espressione accademica, nonostante il suo potere di efficacia comunicativa ed epistemica : « the real power of comics is not to illustrate but to give structure to our thoughts, breaking down information into small digestible units (panel) and then reassembling them into the large picture ».⁹ Si registra, tuttavia, negli ultimi anni, una inversione di tendenza che, riflettendo uno scenario di profonda evoluzione metodologica ed epistemologica della ricerca, ha sovvertito la stereotipa concezione del fumetto come mero

7 Il termine '*arts-based education research*' (ABER), coniato da Elliot Will Eisner nel 1993, è puntualmente definito da Shaun McNiff in *Art-based research*, London, Jessica Kingsley Publisher, 1998 e in « Research in new keys : an introduction to the ideas and methods of arts-based research », *Journal of Pedagogy Pluralism and Practice*, 9 (2004) : <http://www.lesley.edu/journal-pedagogy-pluralism-practice/-mcniff/research-new-keys/> (ultimo accesso 04.06.24) ; Tom Barone, Elliot W. Eisner, *Arts Based Research*, Thousand Oaks, Routledge, 2012 ; Nick Sousanis, « Thinking in comics : An Emerging Process », in M. Cahnmann-Taylor & R. Siegesmund (eds.), *Arts-based research in education : Foundations for practice*, New York, Routledge, 2018.

8 Elliot W. Eisner, « Does Arts-Based Research Have a Future ? Inaugural Lecture for the First European Conference on Arts-Based Research : Belfast, Northern Ireland, June 2005 », *Studies in Art Education*, 48.1 (Fall 2006), « Arts-Based Research in Art Education », p. 11.

9 Matteo Farinella, « Science Communication », *American Scientist*, 106.4 (July-August 2018), p. 219.

prodotto d'intrattenimento per leggerlo a strumento didattico-educativo, complici anche le potenzialità di impegno sociale, storico-politico e civile dimostrate dal *graphic novel*.

Matteo Farinella, in un saggio che tiene traccia di tale fenomeno, in espansione in Occidente e ancor prima diffuso nell'estremo Oriente¹⁰, ha notato come il fumetto educativo trovi applicazione soprattutto nell'ambito della ricerca scientifica, in linea con una vocazione divulgativa che sta investendo il settore delle discipline STEM (emblematica è l'espressione utilizzata dallo studioso : « to make science pop »). Da qui l'emergere della figura ibrida del fumettista-divulgatore scientifico (*nature/science cartoonist*), insieme a una crescente produzione di 'science comics'¹¹ nel campo della matematica (si veda il popolare webcomic *xkcd* di Randall Monroe), delle neuroscienze (*Neurocomic* di Matteo Farinella e Hana Roš, 2014 ; *The Senses* di Matteo Farinella, 2017), della medicina e dell'anatomia (*La fabbrica dei corpi. Dalle prime protesi all'umanità aumentata* di Héloïse Chochois, 2018), dell'ornitologia (*Bird and Moon* di Rosemary Mosco), dell'entomologia (*Last of the Sandwalkers* di Jay Hosler, 2015), della fisica (*The Dialogues : Conversations about the Nature of the Universe* di Clifford Johnson, 2017 ; *Mysteries of the Quantum Universe* di Thibault Damour e Mathieu Burniat, 2020) e dell'ambiente (*Coral Reef : Cities of the Ocean* di Maris Wicks, 2016), per la difesa dell'ecosistema e per la lotta contro il cambiamento climatico.¹² Non mancano, inoltre, esempi provenienti anche da altre discipline come la letteratura e la linguistica (*Comics and Language : Reimagining Critical Discourse on the Form* di Hannah Miodrag, 2013 ; *Understanding Rhetoric : A Graphic Guide to Writing* di Jonathan Alexander e Elizabeth Losh, 2020), la filosofia (*The Stuff of Life* di Timothy Morton, 2023), la psicologia (*Big Mouth : A graphic essay on self-expression* di Nela Dunato), la psichiatria (*Psychiatric*

10 In Giappone è ormai consolidato il genere dell'«educational manga». Si veda al riguardo il *Manga Edutainment Project to Open New Worlds* ('Kore mo Gakushu Manga da !'), realizzato dalla Nippon Foundation nel 2015. Per evidenziare la natura educativa e d'intrattenimento (da qui il termine 'edutainment') dei manga, la Fondazione ha stilato e diffuso, in collaborazione con i maggiori esperti del settore, una lista di 100 manga istruttivi, suddivisi in 11 categorie, incluso letteratura, storia, scienza, diversità, sport, ecc. : <https://gakushumanga.jp>.

11 Un elenco aggiornato di fumetti scientifici è consultabile al seguente link : <http://www.cartoonscience.org>.

12 Cfr. Matteo Farinella, « How to explain climate change ? With comic books », *Bulletin of Atomic Scientists*, (Aprile 2020), ultimo accesso 4 giugno 2024 : <https://thebulletin.org/2020/04/how-to-explain-climate-change-with-comic-books/>.

Tales di Darryl Cunningham, 2010). Così come vasta è la rosa di argomenti trattati dalle *graphic guides* di Exact Editions, pillole illustrate su temi che spaziano dalla relatività, al femminismo, ai *media studies* fino alla psicologia evolutiva.¹³

Sebbene più lentamente, il fenomeno si sta espandendo anche alle pubblicazioni scientifiche in rivista, come *Frames of Thoughts* di Nick Sousanis, articolo a fumetto sul pensiero figurale.¹⁴ Contrariamente all'idea che riserva l'arte a un'élite di talentuosi, contributi di questo tipo non sono esclusivo appannaggio di casi di *Doppelbegabung*¹⁵ come quello di Sousanis, che scrive e disegna da sé i suoi lavori, ma possono offrire anche importanti occasioni di collaborazione interdisciplinare. È il caso italiano de *Il primo paziente, la donazione del corpo in graphic novel* (2024), frutto del lavoro congiunto del Dipartimento di Medicina e Anatomia, del Dipartimento di Sociologia dell'Università di Bologna e il Dipartimento di progettazione e Arti applicate dell'Accademia di Belle Arti di Bologna.¹⁶ In mancanza di una predisposizione artistica, è possibile inoltre ricorrere ai numerosi softwares di IA oggi disponibili sul web per la generazione automatica di *graphic novel* (come InDesign, AI Comic Factory, ComicsMaker.ai, ecc.) ; opzione che, se da un lato inorridisce gli artisti più conservatori, dall'altro si rivela di grande utilità per ridurre i tempi di produzione.¹⁷

Erin Kathleen Bahl, che esplora le possibilità di adattamento del fumetto alla comunicazione accademica, segnala infatti come tale processo risulti

13 Si rinvia al catalogo dell'editore, da cui emerge con evidenza la trasversalità cronologica, disciplinare e tematica della collana : <https://institutions.exacteditions.com/magazines/search?term=graphic%20guides>.

14 Nick Sousanis, « Frames of Thoughts », *PMLA*, 133, 1 (January 2018), pp. 154-159.

15 Sul concetto di 'doppio talento', inteso soprattutto come espressione, sul piano della produzione, di una « concrescenza genetica » di due o più media, si veda Michele Cometa, « Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel 'doppio talento' », in M. Cometa, Daniela Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, 2014, pp. 47-78 ; Angela Albanese (a cura di), *CHANGES. Riscritture, sconfinamenti, talenti plurimi*, Milano, Mimesis, 2023.

16 Giuseppe Balestra, Federico Gaddi, Marco Libardi, *Il primo paziente. La donazione del corpo in graphic novel*, Latina, Tunué, 2024.

17 Il primo *graphic novel* italiano realizzato interamente con una intelligenza artificiale generativa (Midjourney) è *Sunyata* di Francesco D'Isa (Eris Edizioni, 2023), liberamente consultabile nella versione e-book : https://erisedizioni.org/ebook/sunyata_francesco_d_isa.pdf

frenato non solo dalla difficoltà di sradicare certi *bias*, che ancorano l'accademia a posizioni pregiudizialmente conservatrici, ma anche da ostacoli di natura pratica quali, ad esempio, il considerevole dispendio di energie e di tempo impiegato dallo studioso per la realizzazione di una singola tavola, la complessità definitoria del genere (« genre messiness »¹⁸) e la conseguente difficoltà di accreditamento da parte degli enti di valutazione nazionali (come l'italiano ANVUR) di pubblicazioni che, per il loro carattere sperimentale, appaiono inevitabilmente distanti da standard di scientificità sempre più rigorosi. Bahl suggerisce pertanto di integrare i fumetti nella ricerca accademica non tanto quali suoi *outputs*, ma come strumenti di *knowledge-making*, come prodotti intermedi in grado di ampliare le nostre possibilità espressive, ponendoci di fronte all'alternativa tra visuale e verbale (« Shall I say this visually or verbally ? ») : « [Comics] invite attention to alternative ways of meaning-making, new spaces for thought and dialogue, new questions about what scholarship can and should do, and perhaps even a sense of fun ».¹⁹

Se il fumetto possa effettivamente affermarsi quale mezzo ufficiale di trasmissione scientifica resta una questione aperta ; tuttavia, la scelta di affiancare e integrare ai più noti strumenti epistemici forme culturali e medialità a noi sempre più familiari si conferma efficace quantomeno nell'ambito della didattica scolastica, dove il potere di efficacia del fumetto cresce in maniera inversamente proporzionale all'età e al retroterra culturale del pubblico cui esso si rivolge : i *teenagers* non esperti apprendono cinque volte più facilmente da un fumetto che da un comune libro di testo.²⁰

Unflattening e il bilinguismo verbo-visivo

Configurandosi come una indagine, condotta interamente a fumetti, sulle forme e i metodi di costruzione della conoscenza umana attraverso le immagini, *Unflattening* s'inscrive appieno nella corrente della *art-based research*.²¹

Nel suo titolo risuona distintamente l'eco di due romanzi che contribuiscono a delimitare l'ambientazione post-umana dell'opera e a fornirne le

18 Erin Kathleen Bahl, « Comics and Scholarship : Sketching the Possibilities », *Composition Studies*, 43.1 (Spring 2015), p. 178.

19 Ivi, pp. 180-181.

20 Sui dati positivi dell'uso pedagogico del fumetto nel settore scolastico si veda Farinella, « Science Communication », *op. cit.*, p. 221.

21 La nozione è analoga a quella di 'doppia alfabetizzazione' proposta da Pietro Montani in *Immagini sincretiche. Leggere e scrivere in digitale*, Milano, Meltemi, 2024.

coordinate critico-interpretative : *Flatland : A Romance of Many Dimensions* (1884)²² di Edwin Abbott e *L'uomo a una dimensione* (1964) di Herbert Marcuse.²³ Da entrambi, l'autore trae ispirazione per tracciare la figura del protagonista, il *flatlander*, un automa dalle sembianze umanoidi che assurge a simbolo dell'odierna condizione umana. Il *flatlander* conduce la sua desolante e predeterminata esistenza in una scenografia claustrofobica, quasi metafisica, che risente delle suggestioni visive provenienti dalla serie delle *Carceri d'invenzione* (1745-1750) di Giovan Battista Piranesi, dall'espressionismo cinematografico di *Metropolis* (1927) di Fritz Lang e dagli schizzi preparatori al film di *Batman* del 1989 di Anton Furst.

Sin dalle tavole incipitarie [Fig. 1], che mostrano il *flatlander* muoversi lungo un percorso prestabilito e scivolare passivamente su dei nastri trasportatori disseminati di segnali di divieto e prescrizione (« stay in line », « no running », « maintain proper distance »), Sousanis evidenzia alcuni temi sociali di cruciale attualità quali il rifiuto di un'informazione standardizzata, il problema della disuguaglianza sociale o della disumanizzazione dell'uomo che diviene dato, numero, conforme e indistinguibile. L'atmosfera lugubre, che concorre a tracciare il profilo del protagonista, diviene il segno evidente di una profonda critica a una società affetta da una monodimensionalità di pensiero e comportamento, e pertanto descritta attraverso termini che evocano pesantezza e oppressione : « Like a great weight descending... suffocating and ossifying, flatness permeates the landscape ».²⁴

'Flatness', letteralmente 'piattezza', è da intendersi – suggerisce lo stesso Sousanis – nell'accezione traslata di « flatness of sight », ovvero, « a contraction of possibilities ... where inhabitants conform to what Marcuse called 'a pattern of one-dimensional thought and behavior' ».²⁵ 'Flat' descrive, dunque, la condizione aniconica del *flatlander*, i cui occhi, fitti e oscuri come cavità cavernose, testimoniano la rinuncia a uno degli organi sensoriali principali : la vista. Il buio della pupilla è infatti una evidente metafora dell'esilio visuale a cui ormai da tempo l'umanità tutta si è autocondannata, riconoscendo come unico strumento legittimo di trasmissione del sapere il testo. Ne consegue un'esistenza piatta e monocorde, schiacciata sulla sola dimensione della parola.

22 Edwin Abbott, *Flatland : A Romance of Many Dimensions* [1884] ; *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni*, trad. it. Masolino d'Amico, Milano, Adelphi, 1993.

23 Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione* [1964], trad. it. Luciano Gallino e Tilde Giani Gallino, Torino, Einaudi, 1999.

24 Sousanis, *Unflattening*, op. cit., p. 5.

25 Ivi, p. 6.

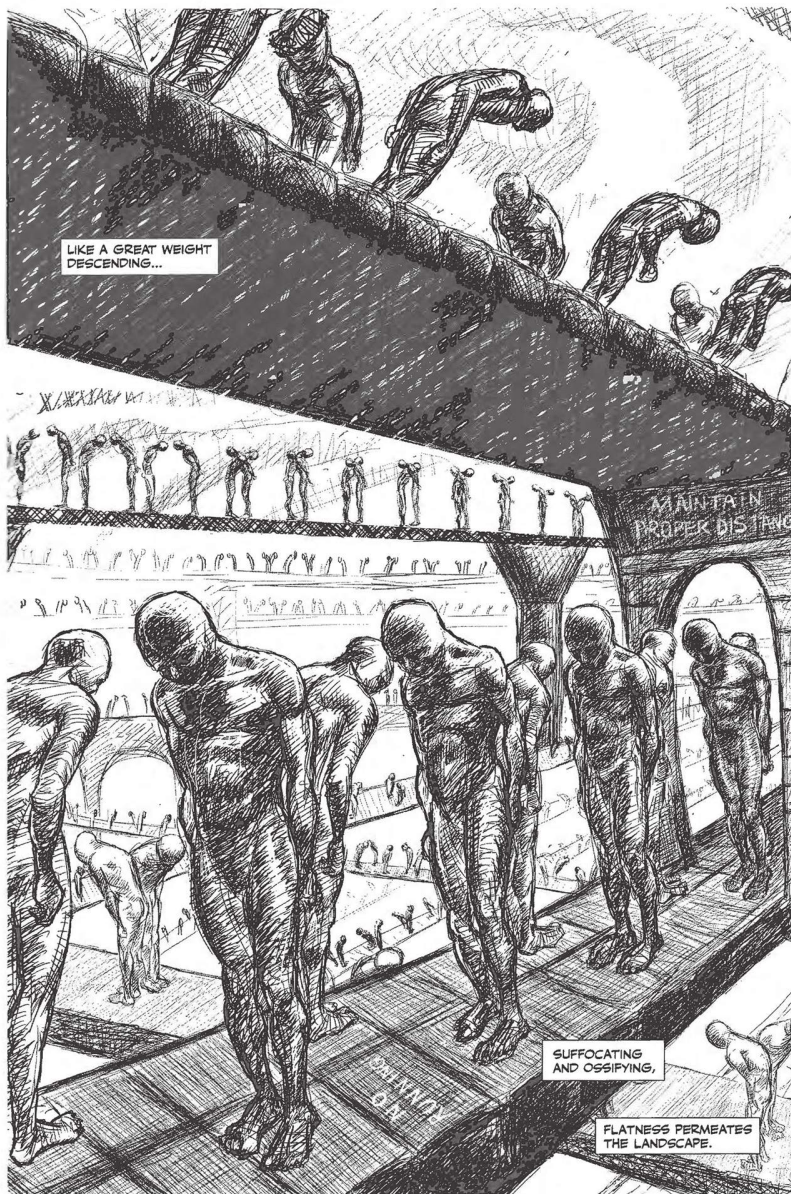


Fig. 1 Nick Sousanis, *Unflattening*,
Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2015, p. 5.
Copyright © 2015 by Nick Sousanis. Used by permission. All rights reserved.

In quest'accezione, il termine 'piattezza' presenta più di un'occorrenza negli scritti teorici di cultura visuale. Andrea Pinotti e Antonio Somaini, ad esempio, nell'introduzione al loro volume *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo* (2009), ricorrono al concetto di 'piattezza' con riferimento al rischio dell'appiattimento, derivante da un atteggiamento riduzionistico della figura alla parola, del visuale sugli strumenti categoriali e interpretativi della tradizione linguistico-letteraria :

[...] Se da un lato va sottolineata la novità della svolta iconica, dall'altro è possibile riallacciarla a momenti fondamentali della riflessione precedente, che già nel XIX secolo – e quindi ben prima del *linguistic turn* – avevano individuato con chiara consapevolezza i rischi connessi all'appiattimento del visuale sul linguistico, e avevano con decisione rivendicato l'esigenza di un riconoscimento della sfera immaginale come ambito autonomo di senso.²⁶

Pinotti attribuisce la povertà, se non l'assenza, di un vocabolario figurale adeguato a interpretare le immagini a una « invadenza pan-linguistica »²⁷, che induce a collocare anche elementi non testuali all'interno di un *frame* linguistico e a interpretarli mediante paradigmi semiotici classici, non sempre sufficienti tuttavia a comprendere la complessità di alcuni fenomeni indagati.

Eccentrico rispetto alla definizione di Sousanis, ma ugualmente interessante in questa sede, è il significato che Pinotti attribuisce al termine 'cecità' (qui quasi sinonimo di 'piattezza') in relazione alle idee esposte dal critico Siegfried Kracauer nel suo saggio sulla fotografia del 1927, dove non la mancanza di immagini ma – paradossalmente – il loro *surplus*, il loro « consumo eccessivo »²⁸, è di impedimento alla vista. La proliferazione di immagini, dunque, non è sempre sinonimo di accessibilità e di comprensibilità ; al contrario, essa diviene per Kracauer la causa di una diffusa ipertrofia ottica (Pinotti la definisce 'cecità indotta'), che vede l'uomo annichilirsi di fronte a un flusso iconico incessante, poiché sprovvisto dei mezzi necessari a decifrarlo.

Nelle intenzioni di Sousanis, *Unflattening* mira a colmare tale lacuna, fornendo al lettore una vera e propria 'toolbox' del visivo. L'opera si propone infatti anche come un manuale di visualità, che insegni a recepire le immagini

26 Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Editore, 2009, p. 17.

27 *Ibidem*.

28 Siegfried Kraucer, *La fotografia* [1927], in *Estética sin territorio*, Murcia, Colegio de Arquitectos, 2006, pp. 275-298 ; cfr. Pinotti-Somaini, *Teorie dell'immagine*, p. 22.

in maniera attiva, stimolando la riflessione sull'atto stesso del vedere.²⁹ Il proposito didattico di *Unflattening* è sin da subito esplicitato nel sottotitolo del progetto di tesi di Sousanis che, sebbene obliato nella sua edizione a stampa statunitense, è tutt'altro che trascurabile: *A Visual-Verbal Inquiry into Learning in Many Dimensions*. Il sottotitolo pone in luce infatti due punti-chiave dell'ambizioso progetto di rieducazione visuale di Sousanis.

Emerge innanzitutto una non totale rinuncia al testo (*visual-verbal*) che, anziché sparire, trova una nuova collocazione in posizione paritaria – o più raramente ancillare – all'immagine. Sebbene infatti il rifiuto del logocentrismo sia in alcuni passi così netto da sfociare in manifestazioni idiosincratiche, perfino iconoclaste – si veda, ad esempio, una tavola che rappresenta la fiamma di una candela bruciare una pagina di testo redatta secondo le norme stilistiche e formali proprie dell'elaborato di tesi³⁰ [Fig. 2] –, sulla visione agonica tra *logos* e *imago* prevale in realtà l'idea di una loro naturale coalescenza. Per Sousanis testo e immagine sono infatti « equal partners in meaning-making »³¹, cioè cooperano in parti uguali alla costruzione della conoscenza. Solo in questo modo, secondo l'autore, è possibile garantire una comunicazione completa, piena ed efficace.

Il giustapporsi delle due modalità espressive e la contaminazione tra linguaggi settoriali dissimili trova il proprio emblema nella figura mitologica della sirena, qui accolta quale archetipo muliebre primordiale di una visione ibrida del mondo e dei saperi.³² Il bifidismo sirenico diviene incarnazione del dialogo tra i due media in una tavola centrale (anche geograficamente) dell'opera [fig. 3], in cui 'description' da un lato e 'depiction' dall'altro si mescidano, secondo l'estrosa disposizione tipografica del calligramma, a formare la frase « words visualized ».

Oltre alle tavole contenutisticamente e visivamente ricchissime, anche gli elementi paratestuali dell'opera (elementi tra l'altro propri della forma-saggio) concorrono a rafforzare la simbiosi icono-testuale: l'indice, che offre una panoramica verbo-visiva dei contenuti, associando al titolo di ogni capitolo

29 Un precedente tentativo di veicolare una pedagogia delle immagini attraverso l'uso di un medium sperimentale è messo a punto da John Berger nel suo *Ways of Seeing* [1972] (London, Penguin Books, 2008), basato sull'omonima trasmissione televisiva BBC.

30 Sousanis, *Unflattening*, *op. cit.*, p. 54.

31 Ivi, sinossi.

32 Massimo Fusillo, « Hybrid Transitions. Comparative Literature and Visual Culture », *Revue de littérature comparée*, 348.4 (2013), pp. 413-421 : <https://shs.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2013-4-page-413?lang=fr.edi> (ultimo accesso 1/09/2024).

Traditionally, words have been privileged as the proper mode of explanation, as *the* tool of thought. Images have, on the other hand, long been sequestered to the realm of spectacle and aesthetics, sidelined in serious discussions as mere illustration to support the text — never as



Fig 1. *Object bent in water*

equal partner. The source of this historical bias can be traced to Plato, who professed a deep distrust of perception, citing its illusory nature: “The object which appears to bend as it enters water provokes a lively puzzlement about what is real” (Murdoch, 1977, p. 44). For Plato, human life was a pilgrimage (p. 2) from the world of appearance in the cave to the reality of pure forms — of truth. He insisted that “we see *through* the eyes . . . not *with* them” (Jay, 1994, p. 27). If appearances were deceiving, images were far more treacherous, these “shadows of shadows,” capable of obscuring the search for truth — mistaking fire for the sun. Plato considered thinking as a kind of “inner speech” (Murdoch, p. 31). Thus, despite a similar distrust of writing as an “inferior substitute for memory and live understanding” (p. 22), he tolerated the written word as a necessary evil to convey thought.

Descartes took this distrust of the senses a step further, as he considered the possibility that all he perceived might be a deception of a supremely powerful evil spirit. His observations of wax in the presence of flame betrayed the reality that the substance remained unchanged:

But I need to realize that the perception of the wax is neither a seeing, nor a touching, nor an imagining. Nor has it ever been, even though it previously seemed so; rather it is an inspection on the part of the mind alone. This inspection can be imperfect and confused, as it was before, or clear and distinct, as it is now, depending on how closely I pay attention to the things in which the piece of wax consists. (1637/2002, p. 23)

This reasoning about wax raised questions as to how he could know anything, “all the things that had ever entered my mind were no more true than the illusions of my dreams” (p. 87). From there, Descartes proceeded with his program of radical doubt, setting out to discard and raze any “false opinions” he had come to accept in his life. By burning away all he’d come to believe, he could build up from what he knew with certainty.



Fig. 2 Nick Sousanis, *Unflattening*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2015, p. 54. Copyright © 2015 by Nick Sousanis. Used by permission. All rights reserved.

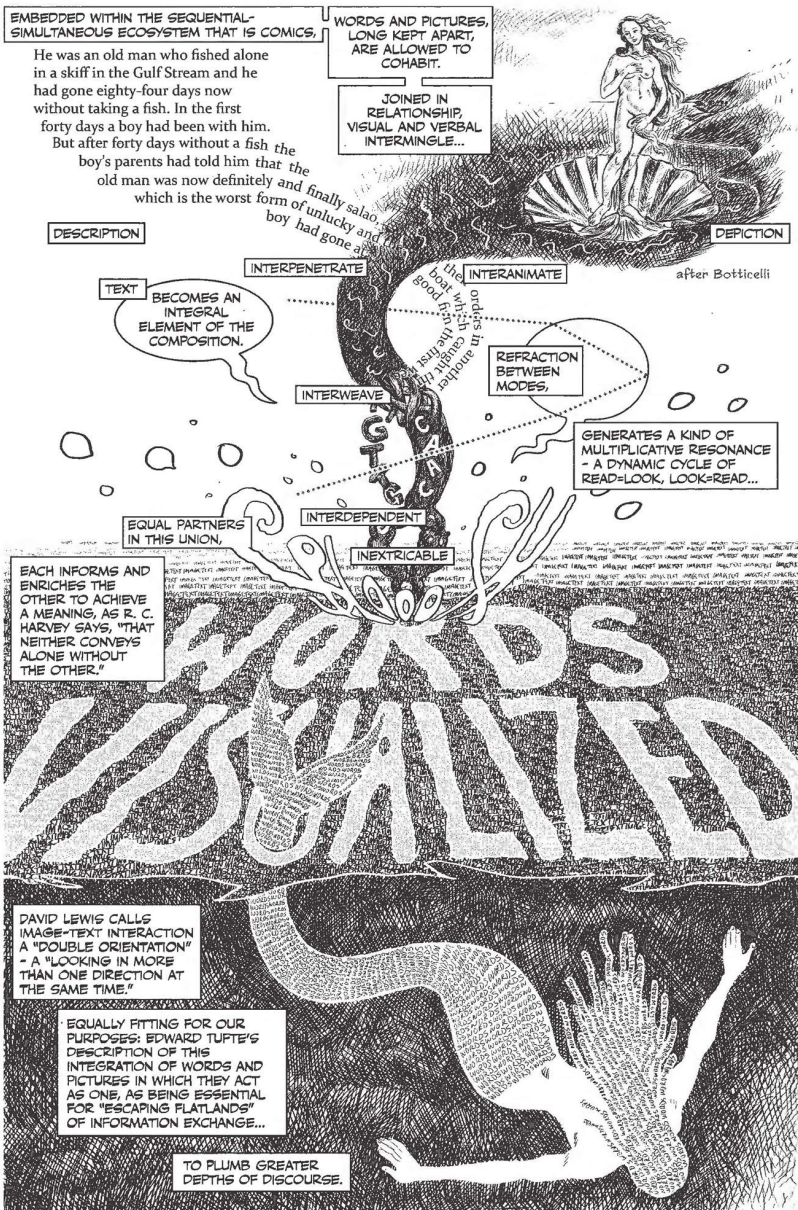


Fig. 3 Nick Sousanis, *Unflattening*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2015, p. 64. Copyright © 2015 by Nick Sousanis. Used by permission. All rights reserved.

(otto capitoli, più due brevi interludi narrativi) una miniatura della tavola con cui esso si apre ; le note, accompagnate da schizzi preparatori all'opera, e la bibliografia, che raccoglie i numerosi riferimenti ipotestuali letterari e visuali da cui Sousanis trae ispirazione.

La seconda direttrice su cui si muove *Unflattening* è quella pedagogica (*learning into many dimensions*). Attraverso una fitta rete di citazioni letterarie e visuali, Sousanis traccia infatti un ideale percorso di guarigione che conduca il *flatlander* dalla condizione di aniconismo alla visione. Il fine riabilitativo dell'opera è tutto racchiuso in quel prefisso negativo 'un' del titolo 'Unflattening', neologismo di cui è lo stesso Sousanis a fornire una puntuale definizione : « A simultaneous engagement of multiple vantage points from which to engender new ways of seeing ». ³³ L'unico *pharmakon* alla cecità metaforica del *flatlander* è dunque l'adozione di un'ottica straniante e multifocale, che obblighi a deragliare dai rigidi binari dell'ordinario e a volare come Perseo con i suoi sandali alati. ³⁴

Il *flatlander*-Perseo, simbolo della riguadagnata libertà dal dominio del testo, si leva con leggerezza sul labirinto in cui fino ad allora si trovava intrappolato ; lo accompagnano le parole di Italo Calvino, che così scriveva in *Lezioni americane* (1988) :

Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica. ³⁵

Calvino è un autore profondamente visuale, presente a più riprese in *Unflattening*. Nella sua letteratura, la visibilità – valore a cui tra l'altro egli dedica una delle lezioni americane – è un tema ricorrente che si esprime attraverso immagini mentali, solitamente figure geometriche (come la struttura poliedrica delle *Città invisibili* o il labirinto testuale nel *Castello dei destini incrociati*) o attraverso riferimenti a tecniche e dispositivi della visione, come la messa a fuoco e il punto di vista (si pensi alla prospettiva aerea del *Barone rampante* o a quella fanciullesca e dal basso di Pin nel *Sentiero dei nidi di ragno*). ³⁶

33 Ivi, p. 32.

34 Ivi, pp. 25-27.

35 Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 9.

36 Sul tema del visivo e del visuale in Calvino si veda Cesare Cases, « Calvino e il 'pathos della distanza' », in *Id., Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1958, pp. 160-166 ;

Il percorso tracciato da Sousanis è costellato di numerosi altri esempi letterari che intrattengono con la visualità un rapporto privilegiato. Non è un caso che l'autore attinga prevalentemente da un repertorio di letteratura mitologica (*Le Metamorfosi* di Ovidio) o per l'infanzia (*Il mago di Oz* di F. Baum), riconoscendo nel mito e nella fiaba potenti macchine immaginative. Uno dei due interludi narrativi, intitolato *Strings attached*, è ad esempio una riscrittura della storia di Pinocchio, commista di elementi desunti da *Alice nel paese delle meraviglie*, e *mise en abyme* dell'intera vicenda. Il *flatlander* trova infatti nella figura di Pinocchio, rappresentata nel suo agire routinario, un proprio doppio. Le scene si susseguono identiche fino a quando qualcosa « outside the script »³⁷ non spezza l'alienante monotonia. È l'incontro con « a curious visitor »³⁸, il Brucaliffo, che, con un pirandelliano « strappo nel cielo di carta », espone i fili che governano Pinocchio, svelandogli la sua natura di fantoccio.

Il ricorso alla *fiction* o alla cultura pop (dai supereroi alle serie TV) e a un tono più divulgativo che saggistico rispondono al proposito di *Unflattening* di essere « both public and scholarly »³⁹, ovvero, di democratizzare la cultura scientifica, per esportarla al di fuori dell'ambiente accademico e renderla accessibile anche a un pubblico non specialista. Col suo proposito, Sousanis sembra allinearsi al movimento artistico postmoderno *Superflat*, fondato da Takashi Murakami agli inizi del Duemila e animato dal medesimo intento di apertura e sconfinamento. Murakami concepisce tuttavia la 'piattezza' in chiave antitetica rispetto a Sousanis, richiamando da un lato l'estetica bidimensionale dell'arte nipponica, come ad esempio le tradizionali stampe *ukiyo-e*, e dall'altro respingendo con la monodimensionalità la gerarchizzazione tra letteratura 'alta' e 'di consumo'.⁴⁰

Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 2006 ; la raccolta curata dallo stesso (*Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, Mondadori, Milano, 2023) e la mostra *Favoloso Calvino*, organizzata a Roma in occasione del centenario della sua morte.

37 Sousanis, *Unflattening*, op. cit., p. 119.

38 Ivi, p. 121.

39 Timothy Hodler, « Thinking Through Images: An Interview with Nick Sousanis », *The Paris Review*, (2015) : <https://www.theparisreview.org/blog/2015/07/20/thinking-through-images-an-interview-with-nick-sousanis/> (ultimo accesso 5 giugno 2024).

40 Il *Manifesto Superflat* è stato pubblicato per la prima volta da Takashi Murakami in *Superflat*, catalogo della mostra eponima da lui curata presso il Parco Gallery di Shibuya nel 2000 (Tokyo, Madra Publishing, 2000) ; cfr. la tesi MA di Marc A. Steinberg, *Emerging from flatness: Murakami Takashi and superflat aesthetics*, East Asian Studies Department, Montreal, Marc McGill University, 2002.

La *visual literacy* e il *visual thinking ante litteram* :
la visione come modello di conoscenza

Nel presentarsi come il promotore di una rivoluzione dello sguardo e del pensiero condotta sotto l'egida di una forma anfibia che coniuga testo e immagine, saggistica e narrativa, Sousanis ricalca le orme di un illustre predecessore. Come dichiara egli stesso in un'intervista con Timothy Hodler per la *Paris Review*⁴¹, il principale ispiratore della sua impresa è il fumettista Scott McCloud che, nel suo capolavoro metaletterario *Understanding comics* (1993), esplora le potenzialità illimitate del fumetto risalendo a forme *ante-litteram* di tale *medium*, come le pitture rupestri, i geroglifici o il manoscritto precolombiano ritrovato da Cortez nel 1519⁴² – tutte manifestazioni di una « sequential art »⁴³ in grado di narrare e educare attraverso la successione e l'interazione di parole e immagini.⁴⁴

La connessione tra visione e conoscenza (che potremmo sintetizzare nella formula « To see is to know ») non è infatti un'idea originaria del nostro tempo, ma si radica in più antichi contesti e modelli culturali. L'originalità dell'opera di Sousanis non consiste pertanto nell'aver inventato un nuovo approccio epistemico, ma nell'averne recuperato uno già largamente in uso, e parzialmente divenuto opaco. Tale modello gnoseologico, che ha promosso a più riprese, nel corso di epoche di particolare vivacità visuale, e soprattutto in relazione ad alcuni campi del sapere come le scienze, la consanguineità tra visione e conoscenza, trova la sua massima espressione nella prima età moderna, epoca che, come è noto, vede la comparsa di nuovi strumenti di osservazione (telescopi e microscopi) e di nuovi mezzi (la stampa tipografica) per visualizzare e trasmettere le idee. È tra Cinque e Seicento che si sviluppa infatti una ormai consolidata tradizione iconografica di immagini epistemiche (illustrazioni scientifiche, astronomiche, botaniche, anatomiche, ecc.)⁴⁵,

41 Hodler, « Thinking Trough Images : An Interview with Nick Sousanis », *op. cit.*

42 Si tratta del noto *Codex Cospi*, oggi conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 4093).

43 La definizione è ripresa da Will Eisner, *Comics & Sequential Art* [1985], Tamarac, Poorhouse Press, 1990.

44 Scott McCloud, *Understanding comics (The invisible art)*, Northampton, Tundra Publishing, 1993, parte di una trilogia completata da *Reinventing Comics : How Imagination and Technology Are Revolutionizing an Art Form* (New York, Paradox Press, 2000) e *Making Comics : Storytelling Secrets of Comics, Manga, and Graphic Novels* (New York, William Morrow Paperbacks/HarperCollins, 2006).

45 È la cosiddetta « letteratura dell'occhio », « fatta » – secondo la definizione di Sara Miglietti in « Tesmoings oculaires. Storia e autopsia nella Francia del

che ha i suoi capostipiti in alcune figure di spicco della prima modernità come Leonardo Da Vinci, il medico fiammingo Andrea Vesalio e Galileo, esempi, nella storiografia scientifica, del primato dell'osservazione oculare sulle autorità testuali tradite per secoli e, dunque, della graduale sostituzione di un paradigma autoptico a uno verbale.⁴⁶

La presenza dei modelli summenzionati si rinviene sparsamente nell'opera di Sousanis. In una delle primissime tavole di *Unflattening*, per esempio, l'autore evoca con nostalgia l'immagine dell'uomo vitruviano di Leonardo; più avanti, egli si serve di una tavola anatomica tratta dal *De humani corporis fabrica* (1543) per illustrare il concetto di evoluzione antropologica, o ancora, dell'immagine di un cannocchiale come simbolo della potenza dei nostri strumenti di osservazione.⁴⁷ Quando Sousanis parla dunque di 'rivoluzione del pensiero visuale', sembrerebbe aver presente l'idea secentesca della visione come modello di conoscenza. Leonardo, Vesalio e Galileo sono stati infatti tra i primi a suggerire quanto Sousanis fermamente sostiene, cioè, che se le parole si esprimono riguardo a un concetto, l'immagine incarna quel concetto stesso: « While image *is*, text is always *about* ». ⁴⁸

La corrispondenza tra immagini e concetti si deve, secondo Sousanis, alla naturale capacità delle immagini di visualizzare e spazializzare il pensiero secondo forme e modalità meno vincolanti di quelle del testo. Se infatti lo sviluppo del pensiero su un supporto testuale ha solitamente un andamento lineare, che dispone le parole orizzontalmente entro i confini della pagina, il

secondo Cinquecento » (*Rinascimento*, 2010, II s., p. 20) – « di atlanti, carte geografiche, libri illustrati, che rivela quanto spazio quest'epoca appassionata di enciclopedismo conceda a una cultura di tipo visuale »; per le 'immagini epistemiche' cfr. Lorraine Daston, « Epistemic Images », in A. Payne (ed.), *Vision and Its Instruments : art, science, and technology in early modern Europe*, Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 2015, pp. 13-35; James Elkins, « La storia dell'arte e le immagini che arte non sono », trad. it. in *Teorie dell'immagine, op. cit.*, pp. 155-205; Susan Dackerman, « Prints as Instruments », in S. Dackerman (ed.), *Prints and the Pursuit of Knowledge in Early Modern Europe*, New Haven and London, Yale University Press, 2011, pp. 19-33; Alexander Marr, « Knowing Images », *Renaissance Quarterly*, 69.3 (2016), pp. 1000-1013.

46 Per una prospettiva storica sul paradigma della visione e il pensiero figurato cfr. Gianna Pomata, « Sharing Cases : The Observations in Early Modern Medicine », *Early Science and Medicine*, 15.3 (2010), pp. 193-236; Mario Andrea Rigoni, *Maschere della verità. Il pensiero figurato dal Medioevo al Barocco*, Roma, Carocci, 2016.

47 Sousanis, *Unflattening, op. cit.*, pp. 14, 35, 132.

48 Ivi, p. 58.

pensiero grafico (chiamato anche ‘visual thinking’ o ‘visual imagineering’) è, al contrario, rizomatico, convulso, non-lineare, ma non per questo illogico e acritico.⁴⁹

Attraverso le immagini, è possibile non solo visualizzare gli oggetti della conoscenza (i concetti), ma anche i processi cognitivi che ne sono alla base, ovvero, i pensieri, le idee. Nell’Ottocento, Charles Darwin, impegnato nella formulazione delle sue teorie evoluzionistiche, dà ai suoi pensieri la struttura di un grafico arboriforme : è il celebre *Tree of life*, le cui ramificazioni si generano dalla scritta «I think».⁵⁰ Dare forma a un pensiero significa essenzialmente renderlo tangibile, come sottolinea Letizia Bollini che riconosce all’immagine il merito di dare concretezza e materialità, potremmo dire anche ‘corpo’, alle idee :

From mental images, sketches, and graphic representations, to photographs and other forms of visual imaging techniques and recordings, the visual language has the power to make intuitions, structures and models imaginable, on the one hand and transferable on the other, moving from the abstract idea to an extrinsic tangible form to be shared, discussed or taught.⁵¹

Visualizzare ha inoltre il pregio di semplificare, il che non equivale necessariamente a impoverire o banalizzare ; al contrario, Joe Ravetz incoraggia a servirsi del *visual imagineering* come preziosa risorsa per lo sviluppo del pensiero analogico, evidenziando tra i suoi numerosi benefici una maggiore profondità di pensiero e di visione, la possibilità di rilevare contraddizioni, nessi di cause-effetto, di registrare i cambiamenti, di narrare storie, di immaginare futuri alternativi, di fornire pratiche e approcci di ricerca innovativi e *out-of-the-box*.⁵²

49 Sulla linearità del linguaggio, contrapposta alla simultaneità e multidimensionalità del significante visivo, si esprime Ferdinand De Saussure nel suo *Corso di linguistica generale* [1916], Roma, Laterza, 1983.

50 Charles Darwin, *The tree of life*, “B” notebook on Transmutation of Species, July 1837. Il disegno è liberamente consultabile presso la Wellcome Library Collection : <https://wellcomecollection.org/works/z7v6qmqss/images?id=jh8s7wph>.

51 Bollini, « Images to think and tell », in *On the interplay of Images. Imaginaries and Imagination in Science Communication*, op. cit., p. 155.

52 Joe Ravetz in « Visual Imagineering : Graphic Mind-Games for the Emerging Collective Climatic Intelligence » (in *On the interplay of Images*, op. cit., pp. 287-295) individua nove categorie di sviluppo del pensiero visuale : Deeper visions (imagonomics) ; Visualization of contradictions (agon-omics) ; Visualization of games (ludo-nomics) ; Visualization of cause and effect (impact-nomics) ;

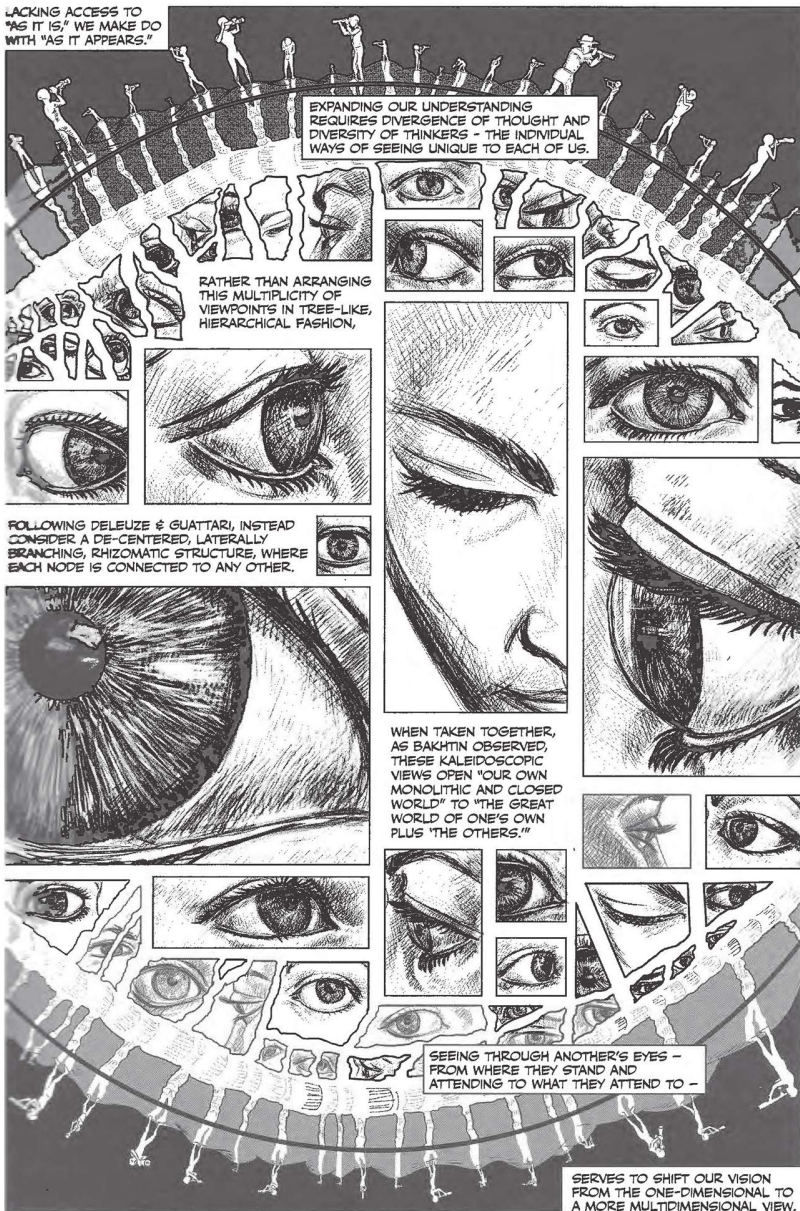


Fig. 4 Nick Sousanis, *Unflattening*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2015, p. 39. Copyright © 2015 by Nick Sousanis. Used by permission. All rights reserved.

Le manifestazioni grafiche del pensiero che, come abbiamo visto, rivestono un ruolo essenziale nei processi di comunicazione scientifica, estendono facilmente la loro utilità a tutti i campi del sapere e alla ricerca accademica a più ampio spettro. Sousanis, per esempio, applica il pensiero visuale agli studi di iconologia, alla filosofia della percezione o a singoli concetti complessi come il modello semantico del rizoma di Guattari e Deleuze⁵³ [Fig. 4], a suo dire incomprensibile alla sola lettura. La sua intera tesi dottorale rappresenta un modello di applicazione del *visual thinking* che, seppur in misura limitata, ha contribuito all'evoluzione dei metodi di produzione della cultura accademica, che in tempi recenti ha affiancato il fumetto a forme convenzionali di visualizzazione scientifica, come le mappe, i grafici e i diagrammi. Tra queste, occupa un posto di rilievo anche la metafora⁵⁴, che grazie al suo statuto liminale tra testo e immagine (mentale) si adatta particolarmente a una scrittura multimodale come quella del fumetto. Si veda, ad esempio, la metafora odepórica (in questo caso, un viaggio nell'encefalo) in *Neurocomic*, dove il protagonista si smarrisce in una selva oscura di ramificate sinapsi⁵⁵ [Fig. 5]; metafora che ritorna in *Unflattening*, dove l'idea del cammino è presente fin dalla copertina, raffigurata con impronte che si diramano in ogni direzione.

Il percorso di guarigione del *flatlander* si può dunque intendere come il recupero di un rapporto con le immagini che è andato lentamente perduto o dimenticato; un rapporto secolare e complesso, che ha conosciuto a fasi alterne momenti di avanzamento e battute d'arresto, di dipendenza dalle immagini o di un loro totale rifiuto, di iconofilia o iconofobia. Tale percorso si conclude, con perfetta circolarità macrotestuale, nell'ultimo capitolo dell'opera, intitolato significativamente 'Awake', risveglio. Le tenebre calate sulle palpebre dormienti dei *flatlanders* si dissipano per lasciare il posto all'immagine di una pupilla spalancata su una realtà che ha finalmente riacquisito

Visualization of alternative futures (ante-nomics); Visualization of transformation (co-economics); Visualization of stories (myth-onomics); Visualization as research process (experi-onomics); Visual thinking ad integrated thinking (synerg-onomics).

53 Il concetto è discusso in Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie* [1980], Paris, Les éditions de minuit, 2013.

54 Qui intesa nella sua realizzazione 'concettuale' più che 'linguistica', secondo la definizione che ne danno George Lakoff e Mark Johnson, *Metafora e vita quotidiana* [1980], trad. it. Patrizia Violi, Milano, ROI Edizioni, 2022.

55 Matteo Farinella, Hana Roš, *Neurocomic*, Milano, Rizzoli Lizard, 2014, tav. 8. Sulla centralità delle metafore visive nella trasmissione della conoscenza a fumetti cfr. Farinella, « Science Communication », art. cit, p. 221.



Fig. 5 Matteo Farinella, Hana Roš, *Neurocomic*, 2014, p. 8.

© Su gentile concessione dell'autore.

tutte le sue forme e dimensioni, icasticamente inscritte nell'iride [Fig. 6].⁵⁶ È l'occhio, infatti, il *Leitmotiv* dell'intera opera, il punto di partenza e di arrivo di un processo di alfabetizzazione visuale tuttora *in fieri*.

⁵⁶ Sousanis, *Unfattering*, *op. cit.*, pp. 150-152.

WE REMIND OURSELVES OF WHAT
IT IS TO OPEN OUR EYES TO THE
WORLD FOR THE FIRST TIME.

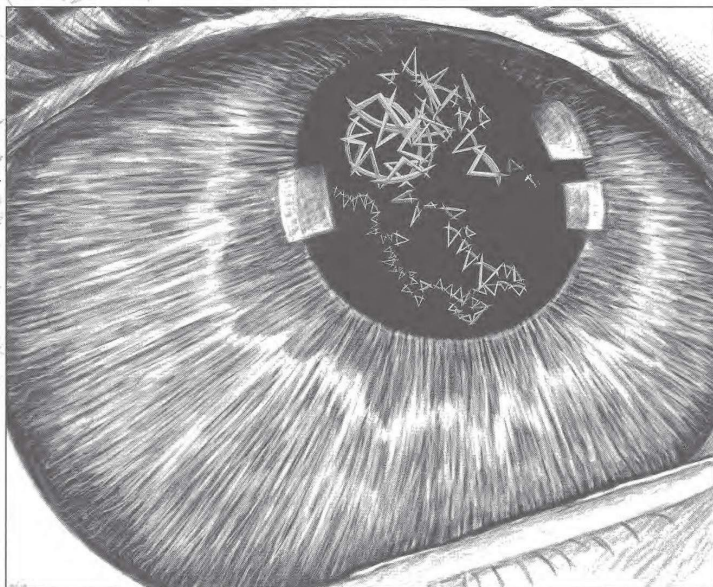


Fig. 6 Nick Sousanis, *Unflattening*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2015, p. 152.
Copyright © 2015 by Nick Sousanis. Used by permission. All rights reserved.

Sousanis associa la guarigione del *flatlander* a un lieto evento autobiografico : la nascita, a soli tre mesi dalla pubblicazione di *Unflattening*, di Rosalie Anne Goodbear Sousanis, sua figlia e dedicataria dell'opera. L'occhio che appare nella tavola finale non appartiene infatti al *flatlander*, ma è la pupilla vergine di una neonata. Il battesimo dello sguardo, che ne sancisce la nascita e con la sua quella di una nuova specie di uomini e donne 'unflat', riveste una funzione analoga a quella che Luis Buñuel e Salvador Dalí attribuivano alla celebre sequenza anatomica di *Un chien andalou* (1929). Il regista, attraverso la raccapricciante vivisezione della pupilla, apriva metaforicamente lo sguardo degli spettatori per permettere loro di cogliere i moti deliranti di una visione surrealista della realtà. Abbandonate le tinte dark, Sousanis rinnova la sacralità di quel rito, conferendogli tuttavia il sapore di un'idillica regressione a uno stadio di comunicazione preverbale in cui gli occhi tornano ad essere lo strumento principale attraverso cui esperire il mondo.

Abstract

This contribution aims to explore the nature of images as sites of thought production and vehicles of epistemic knowledge, starting with the intriguing case of a young American researcher who, in 2014, wrote his doctoral thesis in Education of Interdisciplinary Studies in the form of a graphic essay. *Unflattening: A Visual-Verbal Inquiry into Learning in Many Dimensions* (2015) – the title of Nick Sousanis's daring experiment – serves as an attempt to provocatively break away from the centuries-old Western logocentrism, a paradigm deeply rooted in academia. It is precisely from within the institutional world that the author seeks to dismantle the notion, seemingly outdated, that human intellectual and communicative faculties are best realized through textual language alone ; a belief that has, for centuries, condemned humanity to a "flatness" which invalidates vision, narrowing and flattening cognitive horizons to the one-dimensionality of the written word. In contrast, *Unflattening*, leveraging the communicative power of images and drawing on the well-established tradition of Art-based research, offers readers an alternative path to canonical forms of academic expression, placing the graphic essay alongside the more traditional textbook.

Indice dei contenuti / Table des matières /
Inhaltsverzeichnis

SULL'ORLO DEL VISIBILE
AU BORD DU VISIBLE
AM RAND DES SICHTBAREN

Marco Maggi	
Introduzione	13
Liliane Louvel	
Littérature et visualité.	
Lisible/visible, quelques modestes propositions	23
Luca Trissino	
Critica stilistica e intermedialità.	
Per una genealogia	39
Johannes Bartuschat	
La nudità di Venere.	
Su una lettera di Lodovico Dolce e l'ecfrasi nel Cinquecento	61
Sophie Jaussi	
<i>Ekphrasis inside out.</i>	
Raconter les images médicales du corps interne	87
Lina Užkauskaitė	
Cy Twomblys intermediale/transmediale Aktionsformen und Poetik des Vegetabilen	107
Imma Iaccarino	
«Unflattening» e il battesimo dello sguardo.	
Nuovi orizzonti scopici per la ricerca accademica	131
Sabine Haupt	
Bildanimation zwischen Mimesis und Magie.	
Bemerkungen zur literarischen Vorgeschichte des Kinos	155

Vega Tescari
Spettri.
Per una poetica del fuoricampo di immagini e parole 177

Sull'orlo del visibile. Giovanni Pozzi e le arti.
Tavola rotonda con Mario Botta e Michele Cometa.
A cura di Pietro Montorfani 193

VARIA

Susanne K. Langer
Analogies trompeuses.
Les rapports entre les arts, entre apparence et réalité 209

REZENSIONEN COMPTES RENDUS REVIEWS

Marco Baschera
Literatur als entgrenzende Kommunikation
(Hans-Jost Frey. *Wozu Literatur?* Neue Sammlung. Schupfart:
Urs Engeler, 2024) 222

Zélie Gottraux
Verletzbares Schreiben als Waffe: eine queer-feministische Strategie
im digitalen Zeitalter
(Lea Schneider. *Radikale Verletzbarkeit: Schreibweisen bewusster
Selbstentblößung zwischen Sozialen Medien und Literaturbetrieb.*
Bielefeld: transcript, 2024) 226

Sarah Heinzelmann
Les écocides dans une perspective littéraire et mondiale
(Corinne Fournier Kiss (éd.), *Littérature et écologie, ou comment
écrire les écocides de biotopes réels*, Fribourg, Academic Press
Fribourg, Cultures & Écologies, vol. 1, 2024) 232

Ariane Lüthi
Masque ou miroir ?
(Thomas Hunkeler, *Le Masque de Hegel*, Paris, Seuil, coll.
« Fiction & Cie », 2025) 238

NOTA SUGLI AUTORI E LE AUTRICI
VERZEICHNIS DER AUTOREN UND AUTORINNEN
NOTICE SUR LES AUTEUR(E)S
NOTES ON CONTRIBUTORS 241

PROSPECTUS
Band 55 (2026) 249