

## FORMATTAZIONE E IMPAGINAZIONE

FONT Garamond.

DIMENSIONI CARATTERI 14 pt per le titolature; 12 pt per il corpo del testo; 11 pt per le citazioni più lunghe di tre righe staccate dal corpo del testo e senza virgolette; 10 pt per le note a piè di pagina.

ALLINEAMENTO Giustificato.

INTERLINEA Singola.

RIENTRO Sinistro di 0,5 cm per tutti i capoversi; sinistro di 0,5 cm per le citazioni più lunghe di tre righe staccate dal corpo del testo e senza virgolette.

MARGINI 2,5 cm alto, basso, esterno, interno.

CORSIVO Per i titoli di opere (testi, dipinti, musiche, film ecc.); per le parole straniere (tranne che in citazione); a scopo di evidenza (ma con ponderatezza).

VIRGOLETTE Basse doppie («...») per le citazioni dirette brevi; alte doppie (“...” per parole in enfasi (ma con ponderatezza); per citazioni all’interno di citazioni si usa la seguente gerarchia: «....“...’...”....».

EVITARE Grassetto e sottolineato.

## NOTE A PIÈ DI PAGINA

Devono accompagnare ogni citazione e indicare la fonte da cui è tratta.

LIBRI Nome e cognome dell’autore, titolo in corsivo, eventuale titolo della raccolta, eventuale curatore e/o traduttore, città di edizione, casa editrice, anno di edizione, eventuale numero di volume, numeri di pagina:

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno, *Il saggio come forma*, in Id., *Note per la letteratura*, trad. di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 2012, p. 3.

RIVISTE Nome e cognome dell’autore, titolo in corsivo, nome della rivista tra virgolette basse doppie («...»), numerazione, anno, numeri di pagina:

<sup>2</sup> Brian Lennon, *The Essay, in Theory*, «Diacritics», XXXVIII, 3, 2008, pp. 71-72.

ABBREVIAZIONI Le indicazioni complete vanno fornite alla prima citazione, per le successive basta indicare nome puntato e cognome, titolo in corsivo seguito da cit. e numeri di pagina:

<sup>3</sup> Th.W. Adorno, *Il saggio come forma*, cit., p. 4.

Nel caso in cui si indichi un’opera dello stesso autore della nota precedente, si usi Id. al posto dell’autore o Ead. al posto dell’autrice:

<sup>4</sup> Id., *La ferita Heine*, in *Note per la letteratura*, cit., pp. 34-35.

Se la stessa indicazione bibliografica è data alla nota immediatamente precedente, è sufficiente usare Ivi e numeri di pagina; nel caso anche il numero di pagina sia lo stesso indicato alla nota precedente si usi *Ibidem*:

<sup>5</sup> Ivi, p. 36.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

Per le citazioni di autori greci e latini si indichi il nome dell'autore e il titolo dell'opera attraverso le abbreviazioni più attestate in letteratura, la numerazione del passo citato e l'eventuale edizione/traduzione:

<sup>7</sup> Hom. *Il.* VI 146-49.

<sup>8</sup> Plat. *Rep.* X 607c, trad. di G. Reale, R. Radice.

<sup>9</sup> Aristot. *Poet.* 1448a, trad. di D. Lanza.

## ABBREVIAZIONI VARIE

Aa.Vv. = autori vari.

cap., capp. = capitolo/i.

cfr. = confronta (per le citazioni indirette).

cit., citt. = citato/i.

ed., edd., ediz. = editore, editori, edizione.

fasc. = fascicolo.

fig., figg. = figura/e.

*ibidem* = stessa opera e pagina della citazione precedente.

Id./Ead. = stesso autore/autrice della nota precedente.

*infra/supra* = rimanda a luogo interno al proprio contributo.

ivi = stessa opera della citazione precedente.

ms., mss. = manoscritto/i.

*op. cit.* = sostituisce titolo dell'opera in caso di unica opera citata di un singolo autore.

p., pp. = pagina/e.

par., parr. = paragrafo/i.

*passim* = rimanda a più luoghi dell'opera citata indirettamente.

r, v = recto, verso.

s.a. = senza anno.

s.d. = senza data.

sg., sgg. = seguente/i.

s.l. = senza luogo.

s.v. = *sub voce*.

t., tt. = tomo/i.

tab., tabb. = tabella/e.

tav., tavv. = tavola/e.

trad. = traduzione.

vol., voll. = volume/i.

SEGUE PAGINA ESEMPIO

Carolina Borrelli

## Fotografia e predazione in *Les Suaires de Véronique* di Michel Tournier

Un éclair... puis la nuit – l'évasive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Charles Baudelaire, *À une passante*

### 1. Per un dialogo inter artes

Quando Massimo Fusillo parla di «sapere antigerarchico»<sup>1</sup> intende combattere contro la percezione imperante di centro e periferia applicata alle numerose espressioni dell'umano. Fin dal *Laocoonte* di Lessing e dalle osservazioni di Curtius, l'arte figurativa ha rivestito un ruolo marginale rispetto alla letteratura, l'unica a presentare una duplice dimensione, temporale e spaziale, che l'immagine ridimensionerebbe a una sola. È proprio Fusillo, sull'onda dell'atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg a smentire queste convinzioni, mostrando «come l'immagine abbia una sua temporalità complessa, poliritmica, fatta di sopravvivenze inconse e di ritorni improvvisi»<sup>2</sup>. L'apologia dell'immagine intessuta da Warburg ha preso le parti di tutte le forme di arte figurativa, compresa la tanto discussa fotografia.

Oggetti in questione sono dunque l'interazione tra le arti, con richiami per analogia o per contrasto, e il loro compensarsi in quello di cui l'una o l'altra possa risultare manchevole in un dato contesto comunicativo. Primo effetto di questo proficuo quanto discusso scambio è la tecnica dell'*ekphrasis*, attraverso la quale la parola prende il sopravvento sull'immagine, sfruttandone il valore iconico e non quello indicale e sopperendo allo scarto semiotico venutosi a presentare tra il reale e la sua riproduzione. Charles Peirce, tra i padri della semiotica, parla infatti della rappresentazione dal punto di vista del segno, facendo riferimento a tre tipologie fondamentali: l'indice, come le tracce di passi sulla neve, prevede un legame tra la cosa e la sua rappresentazione; l'icona corrisponde alla rappresentazione della cosa; il simbolo, infine, a un'entità astratta nella sua rappresentazione concreta. Per quanto alla fotografia sia attribuito un valore indicale, poiché scrittura della luce di elementi della realtà, lo scarto semiotico comporta un tentativo fallito di riproduzione. La fotografia necessita dunque, per il suo dialogo con il reale, di una narrazione, perché, come già affermato da Walter Benjamin, si tratta di un meccanismo silenzioso che solo il supplemento del linguaggio può render vivo.

Il gioco si articola tra enunciatore ed immagine. Il fotografo viene raramente menzionato: anche chi è ritratto viene posto sotto l'obiettivo di chi osserva, perché è questo sguardo a trasformarsi in narrazione; il *cliché* diviene dunque un dispositivo della finzione, una macchina per fabulare.<sup>3</sup>

La consapevolezza del potenziale indicale della fotografia genera l'aura mortifera palpabile nelle opere che dall'Ottocento affollano la letteratura mondiale. Noto il timore di Honoré de

<sup>1</sup> Massimo Fusillo, *Passato presente futuro*, in *Letterature comparate*, a cura di F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2016, p. 11.

<sup>2</sup> Id., *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 176.

<sup>3</sup> Valeria Sperti, *Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*, Napoli, Liguori, 2005, p. 2.