Laboratorio di ecfrastica

Dispensa 1

Words, when well chosen, have so great a Force in them,
that a Description often gives us more lively Ideas
than the Sight of Things themselves

Giordano Bruno parlava della centralità, nella conoscenza, delle immagini per la memoria. Si tratta di un mondo misterioso ed affascinante, che da solo può generare la fortuna di un uomo, ricordare è sapere, poter affascinare gli astanti con parole appropriate, sapersi servire della più squisita retorica, ma anche di esempi convincenti. Nelle corti dove si decide il destino, nella politica, nel commercio, le doti della memoria brillano in modo esplicito. Ma anche nelle varie contingenze della vita, poter ricordare giusti moniti, accadimenti che suggeriscono espedienti, la memoria è sempre una fonte inesauribile di ricchezza per l'uomo che la sa coltivare.

Perché la memoria, coltivata sin dall'antichità da una apposita arte, sempre sul bilico tra la magia, l'invocazione alle muse, Mnemosyne regina, e la ragione distesa, con Bruno si svela essere anche una vera macchina del sapere. Nella memoria è anche la possibilità futura. Lo svolgimento dei saperi, se una nuova combinazione di elementi noti diventa immagine di un nuovo vero, una ispirazione sottile che è la guida più sicura verso l'innovazione. Tanto sorprendente quanto ovvio, tutti lo sanno ma non si accorgono dell'importanza teoretica di questo asserto. Perché allora l'arte della memoria non è solo una meccanica, necessaria per ovviare al difetto della mente, una tecnica da apprendere, ma è una sapienza teoretica, un metodo serio e profondo, di acquisizione difficile, ma essenziale.

Giordano Bruno è il teorema di questa arte, rimemora il passato e ne trae una teoria personale, che argomenta dal primo all'ultimo dei suoi libri, cercando sempre di approfondire il potere delle immagini della memoria. Perché essa procede per immagini, in figura ed in parole. Perciò disegna immagini e le coglie nella loro diversità, possono essere descrizioni iconiche, ma anche simboli, allegorie, marchi, sigilli, ed in ogni caso sono diversi; la stessa differenza si può riscontrare nelle parole, anche loro possono avere questi vari metodi di comunicazione, le parole nude sono come i sigilli il segno di una armonia segreta, la fragranza di un vero che si apre ad ogni pronuncia.

Il potere della parola magica, che diventa melodia e nenia, suono di un OHM che si protende verso l'infinito, Islam della parola recitata, potenza dell'unisono del cuore con la più piccola parte del cosmo, sta in questa pronuncia iterata, che solleva l'uomo al mistero e costruisce binari perché non vi si perda.

Tra le parole che sono immagini e le immagini della memoria primaria, quelle che si imprimono nei sensi e restano chiare e chiasmatiche nella mente, si crea così un andirivieni, che conferma

l'una con le altre, allacciando metafore e dissensi, solidificando alcuni legami, anche nella contrarietà, evidenziando le dissonanze e le contraddizioni. Tutte, nel positivo e nel negativo, sono strade utili per capire. Tutte vanno a finire nella lingua parlata, formando parole e unendo sillabe, che il filologo attento sa districare.

Perciò è interessante il percorso dell'ecfrastica, che studia il rapporto tra la letteratura e le arti figurative, configurando in modo tutto particolare il tema più generale della traduzione e della comparazione tra le lingue: vedremo che proprio questo terreno renderà interessante il discorso prima per i filosofi del linguaggio, poi per i semiologi, sempre per gli artisti.
La grande importanza che nel 900 hanno acquisito le immagini nella storia dei media e quindi della composizione dei testi della cultura del senso comune. I giornali, la televisione, la rete, ma anche i fumetti, i poster, i libri illustrati, sono tutti scritti con testi che hanno una codificazione sia in parole che in immagini, obbedendo ad un *pictorial turn*[1] che crea una svolta nella lingua della comunicazione rispetto ai linguaggi tradizionali. In essa vengono a coincidete codici molto diversi, spesso contrari, spesso contraddittori, trasformandoli in veri e propri trabocchetti per la comunicazione. I maestri di questa arte sono gli *spin doctors*, esperti cioè dell'*effetto*, termine sportivo che indica una palla che inganna, in cui è stato impresso ad arte un movimento eccedente, che la trasporta laddove non sembra andare. Evidentemente la lingua di parole ed immagini così caricata di un valore politico sociale estremo, una enorme *industria intellettuale*[2]*,* che tende ad avvalorare invece che a chiarire il rapporto molto complesso che lega i codici contrastanti della nuova lingua.
Lo studio analitico ha perciò una sua motivazione forte, che corrobora la curiosità teoretica che approfondisce il rapporto tra testo ed immagine [3], correggendo l'attenzione alla sola lingua parlata dei filosofi del linguaggio. Operano in questo senso prima gli studi della comparatistica [4] e poi quelli delle *visual culture*5 nel senso della critica alla tendenza logocentrica e dello sviluppo dell'*ékphrasis* [5] .
Per Mitchell la pedagogia che ha affrontato il tema delle arti sorelle, letteratura e arti visuali, è stata spesso trascurata, mentre è in essa a chiave degli studi interdisciplinari, in quanto la

---

[1] W. J. T.Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, ChicagoUP, Chicago 1994, p. 11.
[2] J. Heffernan, *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago UP, Chicago 1993, p. 1.
[3] W. Harms, *Text und Bild. Bild und Text. DFG-Symposion 1988*, Stuttgart, Metzler, 1990. A. Kibédi Varga, *Criteria for Describing Word-and-Image Relations* (in «Poetics Today», 10, 1 (Spring 1989), pp. 31-53. M. Pfister, *The Dialogue of Text and Image, Antoni Tapies and Anselm Kiefer,* in K. Dirscherl, *Bild und Text in Dialog*, Passau, Wissenschaftsverlag Rothe, 1993, p. 321-343.
[4] O. Walzer, Wechselseitige Erhellung der Künste, 1917. K. Wais (Symbiose der Künste e Gleichlauf der Künste, 1936. E. Souriau, La corrispondence des arts 1947. R.Welleck, A. Warren, *Theory of Literature*, 1942, Orlando 1964. J. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literacy Pictorialism,* Chicago, 1958. R.W. Lee, *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting,* New York-London, 1967. U. Weisstein, *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammer, 1968. M. Praz, Mnemosine, parallelo tra la letteratura e le altre arti 1971. J. D. Merriman, *The Parallel of the Arts. Some Misgivings and a Faint Affirmation* 1972-73. W. Steiner, *The Colors of Rethoric,* Chicago 1982). R. Jakobson, *Language in Relation to Other Communication Systems*, 1970. Th.S. Peirce, *The Icon, Index, and Symbol*, 1997). R. Barthes *L´obvie et l´obtus*, 1982. Corrain e Valenti, *Leggere l'opera d'arte* I e II, 1991. Shapiro *Per una semiotica del linguaggio visivo*, 2002. Segre, *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, 2003
[5] Mirzoeff, N., *An Introduction to Visual Culture*, New York, Routledge, 1999; trad. it. *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi, 2003. M. Cometa, *Parole che dipingono*, Roma, Meltemi, 2004, p. 13. e la teoria del catalogo come una strategia di conoscenza, in *Letteratura e arti figurative: Un catalogo*, in «Contemporanea», 3 (2005), p. 17.

comparazione rivela omologie strutturali che chiariscono i problemi dell'estetica e dello stile che accomuna i periodi della storia [6]. Perché una teoria scientifica è impossibile, visto che sia nella composizione che nella sintesi, due fasi diverse dell'immagine, lo stesso loro formarsi dimostra l'impossibilità di una determinazione analitica e quindi di una lettura che non sia continuamente a rischio di entropia, di collasso confondente dei troppi significati, che impediscono una anentropia (Morris), una linearità scientifica. È possibile invece la considerazione del tutto organico che costituisce l'immagine, come un rimando chiasmatico che consente di tornare di volta in volta alle parti.

*

Il confronto tra l'immagine e la parola indica un linguaggio descrittivo, *ékphrasis* (*ek*, fuori – *phrasein*, parlare) [7], ma è un esercizio avanzato della retorica, volto a far esercitare gli allievi nella composizione di testi, attraverso la descrizione minuziosa di un oggetto. Ciò insegna a scrivere, ma anche a guardare, costruire una ideale finestra per gli occhi della mente, per non lasciare che l'immagine trascorra senza lasciare una traccia durevole nell'occhio della mente, nella memoria [8]. Perciò, non riguarda solo gli oggetti d'arte ma si lega in genere all'oratoria.
Si tratta di «un discorso descrittivo che pone l'oggetto davanti agli occhi con vivida chiarezza» [9] nell'*enargheia – energeia* che dirà Aristotele sono due termini diversi; l'uno è l'effetto retorico della descrizione, l'altro una capacità di porsi nella dinamica della natura: solo alcune opere riescono a conquistare anche questa al discorso; è quel che in linguaggio moderno di chiama qualità performativa del discorso, capacità di passare all'influire sull'ascoltatore. Addirittura è solo con Nicolao di Mira, retore del V secolo d.C. che l'ecfrastica si indica per i percorsi che riguardano statue e dipinti, e si ricorda lo scudo di Achille, come anche quello di Enea descritto da Virgilio, o di Eracle da Esiodo.

Nel periodo della Seconda Sofistica, le descrizioni di Luciano di Samosata, specie in *Eikones*, sono memorabili: mira a "spiegare la bellezza" degli oggetti d'arte, attraverso un linguaggio tecnico che è anche un processo immaginativo, che per riuscire deve esercitarsi su una cultura visuale condivisa, infatti Luciano parla solo di grandi opere molto note [10], illustrandole con un tocco personale di partecipazione, prolungando con le parole il piacere estetico. Illustra il problema la disputa fra la retta interpretazione dell'ecfrasi fatta da due retori.

---

[6] W.J.T.Mitchell, op. cit., pp. 83-4.
[7] R. Webb, *Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre*, in «Word & Image», 15, 1, 1999, pp. 7-18. R. Barthes, "*L'effet du réel*", in Id. *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984; trad. it. "*L'effetto del reale*", in *Il brusio della lingua*, Torino Einaudi, 1988.
[8] A.S.Becker, A. S., Reading Poetry Through a Distant Lens.Ekphrasis, Ancient Greek Rhetorician, and the Pseudo-Hesiodic "Schield of Herakles", in «The America Journal of Philology», 113, 1, (Spring 1992), pp. 5-24
[9] Aelius Theon, *Progimnasmata*, II (II, 118 Spengel), in J. Hagstrum *The Sister Arts*, op. cit., p. 12; *ékphrasis* , *enargeia*, *hypotiposi* e *dyatiposi* sono le figure della descrizione; sinonimi latini, *descriptio*, *demonstratio*, *evidentia*, *adumbratio representatio*.
[10] S. Maffei, *Introduzione*, in Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, Einaudi, Torino 1994, pp. xxixxii

Ed è veramente delizioso, secondo me, che la più bella sala si apra a ospitare l'eloquenza [...].Alla vista di una sala che non teme confronti per le sue vaste dimensioni, per la sua splendida bellezza, per l'illuminazione ricca di luce, per il fulgore brillante delle dorature e la smagliante ricchezza delle pitture, come potrebbe un uomo non cedere al desiderio di pronunciare un discorso tra quelle mura, se questa fosse la sua attività, come potrebbe non desiderare di essere onorato e glorificato in quella sala, di riempirla della sua voce e di divenire, per quanto gli è possibile, parte di quella bellezza? O piuttosto, dopo averla osservata con attenzione e ammirata soltanto, potrebbe andarsene via e lasciarla vuota e silenziosa senza rivolgere un saluto o intrattenersi a parlare, come se fosse muto o risoluto a tacere per invidia? Per Eracle! Questo non è un comportamento che si addica ad un conoscitore o ad un esteta, è invece prova di notevole rozzezza, [...] non accorgersi che i processi della visione non implicano le stesse regole per l'uomo comune e per la persona colta. [...]. Un uomo colto che osservi qualcosa di bello, secondo me, non potrà accontentarsi di cogliere quel piacere soltanto con gli occhi, non potrà tollerare di essere un muto spettatore e cercherà invece di prolungare quel piacere il più a lungo possibile e di rispondere a ciò che vede con le parole44.

O giudici, il retore che ha parlato prima di me ha innalzato molti grandi elogi a questa sala e l'ha adornata con le sue parole; ed io sono tanto lontano dal criticarlo che mi sembra giusto aggiungere anche alcuni punti che lui ha tralasciato. Poiché quanto più bella quella sala apparirà, tanto più io vi dimostrerò che porrà ostacoli agli interessi dell'oratore. [...] Di fronte a tanta bellezza la parola infatti si nasconde, si oscura e si perde, come se si lanciasse una lucerna dentro un grande rogo, o si volesse mostrare una formica su un elefante o su un cammello. Questi sono gli errori da cui deve guardarsi l'oratore. [...] Quanto all'altra affermazione del mio avversario, che una bella sala riaccenda lo spirito dell'oratore e ravvivi il suo coraggio, a me sembra piuttosto che avvenga il contrario; infatti lo sconvolge e lo atterrisce, turba profondamente la sua capacità di ragionamento e lo rende pieno di timori, al pensiero [...]. Ciò che si vede ha un potere molto maggiore di ciò che si sente. [...] Alate sono le parole e se ne vanno prendendo il volo non appena pronunciate. Invece il piacere della vista è permanente e durevole e assorbe completamente lo spettatore. E perché non guardiate unicamente verso di loro [le pitture] trascurandoci, ecco che cercherò di descriverle, per quanto potrò, con le parole. Infatti penso che sarà un piacere per voi ascoltare ciò che già ammirate con gli occhi. E forse proprio per questo mi loderete e mi anteporrete al mio avversario, pensando che le ho descritte a parole e ho raddoppiato il vostro piacere. Ma considerate la difficoltà di questa impresa temeraria, comporre immagini così belle senza colori, né disegno né tela. Tenue pittura è infatti quella delle parole.

È vero quello che dici, o Licinio. Così se ti sembra giusto, riuniamo insieme i nostri ritratti, la
statua del suo corpo che hai modellato e le pitture che ho dipinto della sua anima, uniamole tutte in
una sola opera e mettiamola in un libro offrendola all'ammirazione di tutti, sia dei nostri
contemporanei sia dei posteri. Saprà opporsi agli assalti del tempo più delle opere di Apelle,
Parrasio e Polignoto e sarà gradita alla dama da cui è ispirata più di ogni altra immagine di quel
tipo, perché non è fatta di legno, né di cera, né di colori, ma è ritratta con l'ispirazione che proviene
dalle Muse. E sarà il ritratto più fedele perché rappresenta contemporaneamente la bellezza del
corpo e la virtù dell'animo.

Ed ecco che la pittura e la parola si pongono in un dialogo che è il senso dell'ecfrastica, in cui ovviamente ha però dominato sempre la parola e la retorica.

Come diceva Orazio nell'*Ars Poetica*, l'arte una è visitazione continua, e non sempre s'intende il motivo per cui ci sono opere che richiamano molte volte alla lettura ed altre no, *ut pictura poesis,* nella figura e nella parola:

> Come un copista che ripete sempre, benché ammonito, il medesimo errore, o un citaredo che più volte intoppa la stessa corda, inducendoci al riso, così, per me, non merita perdono chi sbaglia troppo, simile a quel Chèrilo che quando azzecca un verso mi fa ridere di stupore; ma quando il grande Omero sonnecchia, ebbene, allora mi ci arrabbio: ma in un'opera lunga il sonno è lecito. (*Ut pictura poesis*) un carme è come un quadro: a volte piace più da vicino, a volte da lontano; quale vuole la luce e quale l'ombra, uno piace una volta, un altro dieci [11].

Il successo dell'espressione *ut pictura poesis* indica come il nesso, ben al di là del senso letterale della frase oraziana, spingesse ad indagare le corrispondenze, fermandosi agli infiniti dubbi che derivavano dal confronto delle arti, realtà in sé organiche, ma pure connesse. «La pittura è poesia muta, e la poesia pittura parlante» frase che Plutarco attribuì a Simonide di Ceo, rifletteva lo stesso pensiero [12]. Soprattutto il Rinascimento comparò e volle decretare il maggior peso di una arte rispetto all'altra: Leonardo da Vinci nel *Trattato della Pittura*, va al *Paragone:*

> "In effetti la poesia non ha propria sedia, né la materia altrimenti, che di un merciajo radunatore di mercanzie fatte da diversi artigiani. […] La pittura serve a più degno senso, della poesia, e fa con più verità le figure delle opere di natura che il poeta. […] Si ritrova la poesia nella mente, ovvero immaginativa del poeta, il quale finge le medesime cose del pittore, per le quali finzioni egli vuol equipararsi a esso pittore, ma invero ei n'è molto rimoto". "Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, si sta con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spaventevoli e mortali macchine, mista con la spessa polvere intorbidatrice dell'aria, e la paurosa fuga de' miseri spaventati dalla orribile morte. In questo caso il pittore ti supera, perché la tua penna sarà consumata, innanzi che tu descriva appieno quel che immediate il pittore ti rappresenta con la sua scienza. E la tua lingua sarà impedita dalla sete, e il corpo dal sonno e dalla fame, prima che tu con parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra […]. Lunga e tediosissima cosa sarebbe a la poesia ridire tutti li movimenti degli operatori di tal guerra, e le parti delle membra, e loro ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran brevità e verità pone innanzi" [13].

L'emblematica, diffusa nel Rinascimento, vera e propria moda nel Seicento, avvalorò invece l'omologia costruendo immagine e testo giustapposti, lasciando ad ognuno il suo valore semantico; il Settecento tornò al confine, e le riflessioni di G. E. Lessing sul Laocoonte[14] hanno influenzato la riflessione successiva; partiva da *Réflexions critiques sur la Poésie, la Peinture et la Musique* dell'abbé Dubos del 1719, e della *Lettre sur le sourds et les muets* di Denis Diderot del 1751 per polemizzare con l'arte mista dell' emblematica, o la poesia descrittiva, sinergia che si complicava con l'architettura nell'arte del

---

[11] Quinto Orazio Flacco, *Ars Poetica*, vv. 361-365 in Id. *Tutte le opere*, a cura di M. Scaffidi Abbate, Roma, Newton, 1992, pp. 484-487

[12] Plutarco, *De Gloria Atheniensium*, III, 346 f. –347 in *L'Antichità classica* M. L. Gualandi ed.,Carocci, Roma 2001, p. 343

[13] Leonardo, *Trattato della Pittura* (1498), I, 19; 10; 11

[14] Lessing, G. E., "*Laokoon*", in *Sämtliche Werke*, Berlin, New York, de Gruyter, 1979, vol. XIII; tr. it. *Laocoonte*, M. Cometa ed., Aesthetica, Palermo 2000.

giardino, che praticava l'estetica del *Pittoresco* di Claude Lorrain, Salvator Rosa e Poussin, incorrendo in confusioni che generavano nella letteratura una confusione che riduce la poesia a didascalia:

> Sì, questa pseudocritica ha fuorviato persino gli stessi virtuosi. Essa ha prodotto in poesia la mania delle descrizioni e in pittura l'allegorismo, facendo di quella un quadro parlante, senza sapere in realtà che cosa essa possa e debba dipingere, e di questa un componimento poetico muto, senza avere considerato in che misura questa possa esprimere concetti universali e divenire una scrittura di segni arbitrari[15].

Lessing vuole riportare «l'attenzione della critica estetica sulle opere d'arte, aprendole ad una sorta di "orizzonte dialogico" animato da uno slancio squisitamente umanistico, […] che ebbe la funzione di rimettere in discussione tutte le componenti dell'esperienza estetica»[16].

Se nel legame tra le arti si segue una linea mimetica, non può che diventare sempre più approssimato il senso di cui si va in cerca. Occorre perciò tenere viva la distinzione e della interrelazione, ma lasciare all'arte caratteristiche intere, bellezza, conoscenza sensibile e soggettività convergono in un *einzigen Augenblick*, un momento pregnante, che riassume in sé passato, presente e futuro dell'opera – tratto che la poesia sviluppa meglio, «fecondo è solo ciò che lascia libero gioco all'immaginazione»:

> "Se l'artista non può cogliere mai della sempre mutevole natura che un unico momento, e il pittore in particolare non può cogliere quest'unico momento che da un unico punto di vista, e se tuttavia le loro opere sono fatte non solo per essere guardate ma osservate, ed osservate a lungo e ripetutamente, allora è certo che quel singolo momento e quell'unico punto di vista d'un singolo momento non verrà scelto mai abbastanza fecondo. Ma fecondo è solo ciò che lascia libero gioco all'immaginazione. Quanto più vediamo, tanto più dobbiamo di conseguenza pensare. […] Nulla costringe il poeta a concentrare il suo ritratto in un solo momento. Egli se vuole, prende ogni sua azione sin dall'origine e la conduce al suo esito attraverso ogni possibile sviluppo. Ognuno di questi sviluppi, che costerebbe all'artista un'opera a sé, al poeta costa un unico tratto; e se questo tratto, considerato in sé, fosse tale da offendere l'immaginazione dell'ascoltatore, pure esso sarà così preparato da ciò che è preceduto, oppure sarà così attenuato e compensato da ciò segue, da perdere quest'unica impressione e fare nell'insieme l'effetto più riuscito nel mondo."
> "Oggetti che esistono l'uno accanto all'altro, o le cui parti esistono l'uno accanto all'altro si chiamanocorpi. Di conseguenza sono i corpi, con le loro qualità visibili, i veri oggetti della pittura. Oggetti che si susseguono l'un l'altro, o le cui parti si susseguono, si chiamano in generale azioni. Di conseguenza le azioni sono i veri oggetti della poesia.Tuttavia tutti i corpi non esistono solo nello spazio, ma anche nel tempo. Essi perdurano e possono apparire in ogni momento della loro durata, e in combinazioni differenti. Ognuna di queste apparizioni e combinazioni momentanee è il frutto di una precedente, e può essere la causa di una successiva, e perciò per così dire il centro di una azione. Di conseguenza la pittura uò anche imitare le azioni, ma solo allusivamente, tramite i corpi. D'altra parte le azioni non possono sussistere di per sé, ma dipendono da determinati agenti. In quanto questi agenti sono corpi, o vengono considerati corpi, la poesia rappresenta pure corpi, ma solo allusivamente, tramite azioni"[17].

---

[15] Lessing, G. E., *Laokoon*, op. cit., p. 22
[16] Cometa, M., "*Presentazione*" in G. E. Lessing, *Laocoonte*, op. cit., p. 11.
[17] Ivi, pp. 29, 32; p. 63.

La tradizione dell'*ut pictura poesis* è quindi un'espressione che va presa con le dovute attenzioni, per non ingenerare una confusione, nella confusione non è bellezza e non è arte.
Lessing supporta la sua argomentazione con la descrizione omerica dello scudo di Achille, indicata come il primo scritto ecfrastico cui fare riferimento, per una letteratura che va a "disegnare" forme.:

> E fece per primo uno scudo grande e pesante,
> ornandolo dappertutto, un orlo vi fece, lucido,
> triplo, scintillante, e una tracolla d'argento.
> Erano cinque le zone dello scudo, e in esso
> fece molti ornamenti coi suoi sapienti pensieri.
> Vi fece la terra, il cielo e il mare,
> l'infaticabile sole e la luna piena,
> e tutti quanti i segni che incoronano il cielo,
> le Pleiadi, l'Iadi e la forza d'Oríone
> e l'Orsa, che chiamano col nome di Carro:
> ella gira sopra se stessa e guarda Oríone
> e sola non ha parte dei lavacri d'Oceano.
> Vi fece poi due città di mortali,
> belle. In una erano nozze e banchetti; [...]
> L'altra città circondavano intorno due campi d'armati,
> brillando nell'armi; [...]
> Dietro nereggiava la terra, pareva arata,
> pur essendo d'oro; ed era gran meraviglia.
> Vi pose ancora un terreno regale; [...]
> Vi pose anche una vigna, stracarica di grappoli,
> bella, d'oro; [...].
> E vi fece una mandria di vacche corna diritte; [...]
> E un pascolo vi fece lo Storpio glorioso, [...]
> E una danza vi ageminò lo Storpio glorioso; [...]
> E v'era molta folla intorno alla danza graziosa,
> rapita, due acrobati intanto
> dando inizio alla festa roteavano in mezzo.
> Infine vi fece la gran possanza del fiume Oceano
> Lungo l'ultimo giro del solido scudo [18]

Lessing si sofferma sull'articolata decorazione di uno scudo, la parte ecfrastica:

> Io avrei minore fiducia in quest'arida catena di deduzioni se non la trovassi compiutamente confermata in Omero, e se ad essa più esattamente, non mi ci avesse condotto la prassi stessa di Omero. Io trovo che Omero non dipinge altro che azioni progressive, e tutti i corpi, tutte le singole cose li dipinge solo in quanto partecipi di tali azioni, e di solito con un unico tratto. [...]. Omero infatti non dipinge lo scudo come un qualcosa di perfettamente compiuto ma come qualcosa in divenire. Egli dunque si è valso qui del lodato artificio di trasformare gli elementi coesistenti del suo oggetto in elementi consecutivi, creando in tal modo dalla noiosa pittura di un corpo il vivido quadro di un'azione36.

Non è un esempio di descrizione di oggetti, ma un "racconto di azioni" – per togliere al percorso questa caratterizzazione semplicemente mimetica. Il racconto descrive un'azione e "dinamizza" l'oggetto d'arte, nella natura della retorica *ékphrasis*, che prevede l'*enargeia*.

---

[18] Omero, *Iliade*, libro XVIII, vv. da 478 a 608; tr.it. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1990, pp. 667-673

Ma si obietterà, i segni della poesia non sono solo successivi, sono anche arbitrari; e in quanto segni arbitrari sono certo capaci di esprimere i corpi come esistono nello spazio. [...] È vero: dato che i segni del discorso sono arbitrari, è certo possibile che tramite essi si possano fare succedere le parti del corpo una dopo l'altra, come in natura esse si trovano una accanto all'altro. Solo che questa è una proprietà del discorso e dei suoi segni in generale, non in quanto più idonea ai fini della poesia. Il poeta non vuole essere solo comprensibile, le sue rappresentazioni non devono essere solamente chiare e distinte, di ciò s'accontenta il prosatore. Piuttosto egli vuole rendere le idee che suscita in noi talmente vivide che nella fretta noi sentiamo di sentire le vere impressioni sensibili degli oggetti di quelle, e in questo momento di illusione cessiamo di essere consci del mezzo che lui adopera, delle sue parole [19].

*

A questa storia dell'estetica, i secoli seguenti hanno dato una evoluzione teoretica.
Come la filosofia del linguaggio, la linguistica, la semiologia e la semiotica e grammatiche generazionali hanno comunemente affermato, lingua e parola non sono solo i media-strumenti del sapere, ma il corpo stesso della teoria, il luogo degli incontri e delle costruzioni del senso. Come la memoria dimostra, le parole si combinano e si ordinano, costruendo nuovi mondi.
Discutere di metafisica è adoperare una lingua secondo certe modalità, e così raccontare miti e tradizione antiche e sapienziali; ma anche fare informazione e formazione... Studiare al suo interno le metodologie assertive e dubitative, le metodologie e anche le capacità metalinguistiche, significa in realtà affrontare tutti i problemi filosofici, anche i fondamentali, attraverso la concretezza della parola e del linguaggio. Specialmente nei metalinguaggi, la capacità degli incroci diventa rilevante. Basta guardare il successo nel discorso filosofico moderno di termini come intersezioni, incroci, connessioni, interconnessioni, intersoggettività e via dicendo. Il luogo dell'incontro è per definizione quello dell'ecfrastica, donde la crescente attenzione ad essa come molto di più che una tecnica ed una didattica. Diventa invece un luogo per la *poesia e filosofia iconica*: un cambiamento di nome che non è un fatto terminologico ma la ricerca di un nuovo spazio per il pensare.
La figuralità della parola è l'esibizione di uno spazio tempo diverso, cui si costruiscono dimensioni per il camminamento. Quando il tempo della parola poetica inseguendo un silenzio incontra lo spazio della plastica, una espansione solida che limita l'aereo con una pesantezza benefica, acquista un tempo simultaneo, istantaneo: è lo *still point* di Eliot, il punto dove il mondo è fermo, e si lascia vedere, e raccontare. Il dettaglio regna, in questo mondo *dandy*, dove l'apparenza decadente e superflua nasconde in realtà una nuova e diversa intuizione del mondo. La letteratura lo dice, con i sorrisi pungenti di Wilde, le *ruches* di Proust, le sensualità di D'Annunzio, le *Azioni Patriottiche* diMusil – tutti autori da cui prenderemo qualche frase per tracciare i binari di una conversazione. Il mondo *dandy* ha un tocco di leggerezza che non è per nulla debolezza, come si disse anni fa nella denominazione di *filosofia debole*. Sono invece dimensioni potenti, di forte rigore metodologico, che attirano riflessioni fortemente innovative

[19] Lessing, op. cit., pp. 64, 74.

ed impongono una nuova direzione alla teoresi, specie estetica, proprio perché provenengono da ambienti schiettamente letterari, dediti spesso all'ecfrastica ed alla mescolanza dei generi, tipica di questa sezione della retorica.

Uno sviluppo di grande interesse teorico, che si può approfondire con letture tratte dalla bibliografia consigliata o dalle note, ma che eccede i limiti che interessano al laboratorio di ecfrastica. Qui l'attenzione è guidata dalla consapevolezza che l'ecfrastica si presenta oggi - come tutta la retorica – come un campo teoretico; ma centra la sua attenzione sulla virtù formativa da sempre riconosciuta all'approfondimento della modalità della parola congiunta alle immagini. La molteplicità dei codici di un iconotesto è una pluricodificicazione da padroneggiare in una, per parlare in modo conveniente questa nuova lingua, un settore linguistico diverso da tutti gli altri e talmente diffuso da far disperare, alla considerazione che non esiste un'alfabetizzazione a questa lingua. Il laboratorio di indirizza appunto a questa alfabetizzazione, sulla base di una scelta pedagogica, perché la pedagogia è una prassi teorica in cui non si può separare il campo delle acquisizioni formali da quello del progetto d'azione.

La rigorosa metodologia ecfrastica non è diventata una didattica formativa riconosciuta dalla pedagogia. Invece contiene spunti ed interi repertori d'azione, particolarmente interessanti per la pedagogia della complessità. Che ha il suo problema nell'essere la complessità, come dice Morin, una parola problema, non una definizione: è indefinibile. Come la filosofia, che è come dice Gioberti, una scienza approssimativa.

Indefinibile approssimazione perché *scienze dell'infinito* (ecco il continuo tornare alla mente di Giordano Bruno) cui corrisponde un metodo rigoroso di coerenza ed asserti, particolarmente adatto a formare la virtù dell'occhio e della mano, della mente, che nel descrivere consegue la forma grazie alla virtù dell'immaginazione che si esercita nella ricostruzione, evidenziando le tracce meno avvertite. Porta il conoscere a porsi il problema del percepire senza trascendere il visibile. Il visibile e l'invisibile, come dice Merleau Ponty, si congiungono in un unico sapere verticale, che la percezione mostra ed esibisce, così che sia la base dei *carotaggi*, di momenti di sospensione istantanea, dove lo *still point* si rivela l'unica possibile realtà che consente non solo l'andare a fondo nel conoscere, ma anche l'incontro e il dialogo, il riconoscersi. Dove mai s'incontra l'amore, se non in una pausa della rincorsa al benessere?

Bibliografia

Alpers, S., *L'arte del descrivere*, *scienza e pittura nel Seicento olandese*, tr.it. Boringhieri, Torino 1984.
Barthes, R., *La camera chiara*, tr.it. Einaudi, Torino 2003 (1980).
—*L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, tr.it. Einaudi, Torino 1985.
—*L'effetto del reale*, in Id. *Il brusio della lingua*, tr.it. Einaudi, Torino 1988.
Beck *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo ME*, Carocci, Roma 2002 (1990).
—, *I Preraffaelliti*, *Art Dossier* Firenze, Giunti, n. 5, 1986.
Benjamin, W., *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr.it. Einaudi, Torino 2000 (1955).
Berger, J., *Questione di sguardi*, tr.it. Il Saggiatore, Milano 2002.
Bolzoni, L., *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Einaudi, Torino 2002.
Tourneisen, J. J., *Inchiesta sul bello e il sublime*, tr.it. Aesthetica, Palermo 1998 (1792).
Calvino, I., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Mondadori, Milano 1995.
Carboni, M., *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, jaca book, Milano 2002.

Castelli, P., *L'estetica del rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2005.
Ceserani, R., *Ecfrasi e fotografia. Un racconto di Mario Praz e un romanzo di Anita Brookneri*, tr.it. in U. Olivieri, a cura, *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Bollati-Borighieri, Torino 2003, pp. 279-97.
Coglitore, R., *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale*, ETS, Pisa 2004.
Cometa, M., "*Introduzione*", in J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, Aestetica, Palermo 2001, 7-18.
—, "*Presentazione*", in G. E. Lessing, *Laocoonte*, Aesthetica, Palermo 2002, 7- 18.
—, *Parole che dipingono*, Meltemi, Roma 2004.
Corrain, L., *Leggere l'opera d'arte*, *I, II*, Esculapio, Bologna 1999.
Corrain, L.,Valenti, M., *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna 1991.
D'Amore Manuela, "*Introduzione* ", in W.M. Rossetti, *Diario della confraternita preraffaellita*, Lumière Internationales, Lugano 2005.
D'Angelo, P., *Estetismo*, Il Mulino, Bologna 2003.
Derrida, J., *La verità in Pittura*, Roma, Newton Compton, 1981 (1978).
Fabbri, P., *Elogio di Babele*, Meltemi, Roma 2000.
Foucault, M., *Le parole e le cose*, tr.it. Rizzoli, Milano 1966.
—,*Questa non è una pipa*, tr.it. Serra e Riva editori, Milano 1980 (1973).
Genette, G., *Soglie. I dintorni del testo*, tr.it. Einaudi, 1989 (1987).
Giaveri, M. T., "*Castelli di Carte e destini incrociati: La critica genetica nella tradizione italiana*", in M. T. Giaveri, A. Gresillon, a cura, *I sentieri della creazione*, Diabasis, Reggio Emilia 1994.
Goodman, N., *I linguaggi dell'arte*, tr.it. Il Saggiatore, Milano 1979 (1968).
Gualandi, M. L., a cura, *L'antichità classica*, Roma, Carocci, 2001.
Hagstrum, J., *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
Heffernan, J., *Ekphrasis and Representation*, in «New Literary History», vol. 22, n. 2 (Spring 1991), pp. 297-36.
—, *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery,* Chicago, Chicago UP, 1993.
Hildebrand, J., *Of the Sister Arts. An Essay*, London, William Lewis, 1734.
Hollander, J., *The Poetics of Ekphrasis*, in «Word & Image», 4, I (1988), pp. 209-219.
Krieger, M., "*Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited*", in F. P. W. McDowell, a cura, *The Poet as Critic*, Evanston, Northwestern UP, 1967, pp. 3-26.
Lee Reusselaer, W., *Ut Pictura Poesis*, tr.it. Sansoni, Firenze 1974 (1942).
Lessing, G. E., *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, tr.it. Aesthetica, Palermo 2000.
Lomazzo, G. P., *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Roma, 1844.
Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di S. Maffei, Einaudi, Torino 1994.
Mengaldo, V., *Tra due linguaggi, arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
Mitchell, W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
Montandon, A. ed., *Iconotextes*, Paris, Editions Ophrys, C.R.C.D., 1990.
Murray, R., *Victorian Contexts. Literature and the Visual Arts*, New York, NY UP, 1996.
Orestano, F., *La Parola e lo sguardo*, *nella letteratura inglese tra Ottocento e modernismo*, Adriatica, Bari 2005.
Panofsky, E., *Il significato nelle Arti Visive*, Einaudi, Einaudi 1962 (1955).
Perosa, S., "*La transitabilità letteraria e figurativa*", in M. Kitson, G. Arbore Popescu, a cura, *La pittura inglese*, Milano, Electa, 1998.
Pozzi, G., *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano 1993.
—, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1996.
Praz, M., *Mnemosine*, *Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Mondadori, 1971.
Ripa, C., *Iconologia, ovvero Descrittione dell'Imagini universali*, Roma, 1593.
Ritter Santini, L, *Le immagini incrociate*, Il Mulino, Bologna 1986.
—, *Ritratti con parole*, Il Mulino, Bologna 1994.
Ruskin, J., *Pittori Moderni*, 2 voll., tr.it. Einaudi, Torino 1998 (1873).
Segre, C., *La Pelle di San Bartolomeo. Discorso e Tempo dell'Arte*, Einaudi, Einaudi 2003.
Shapiro, M., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, G. Perini ed. tr.it. Meltemi, Roma 2002.
Somaini, A., *La cornice e il problema degli spazi della rappresentazione*, in «Le parole della filosofia», III (2000):
Souriau, E., *La corrispondenza fra le arti*, tr.it. Alinea, Firenze 1988 (1947).
Spinozzi, P., *Sopra il reale, osmosi interartistiche nel Preraffaellitismo e nel Simbolismo inglese*, Alinea, Firenze 2005.
Stoichita, V., *L'invenzione del quadro*, tr.it. Il Saggiatore, Milano 1998 (1993).
Valéry, P., *Scritti sull'arte*, tr.it. TEA, Milano 1994 (1963).
Valesio P., *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Il Mulino, Bologna 1986.

Venturi G., Farnetti M., a cura, *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, 2 voll., Bulzoni, Roma 2004.
Welleck, R., Warren, A., *Teoria della letteratura*, tr.it.Il Mulino, 1956 (1942).
Woolf, V., *Immagini*, a cura di Flora de Giovanni, tr.it. Liguori, Napoli 2002.