

# Ecfraistica e Formazione Estetica

## § 1. Arte della memoria

Giordano Bruno fu un eccezionale teorico delle immagini: che sono molto importanti per tutta l'Arte della Memoria rinascimentale, sono la memoria primaria che si imprime nella mente, mentre le parole, la memoria secondaria, possono lasciare dubbi permanenti, se contrastano con l'immagine, ad esempio l'espressione del viso. La memoria è un mondo misterioso, affascinante – e molto potente: prima dei libri a stampa e dei computer, è addirittura l'unica possibilità di avere fortuna nel mondo dei saperi e dei mestieri nobili. Ricordare è sapere, e sapere è usare parole appropriate, tessute di retorica e di storie convincenti. Nelle corti dove si decide il destino delle nazioni, nella politica delle piazze, nel commercio, ovunque brilla la dote della memoria. Perciò la si studia sin dall'antichità – ma come essa leghi i suoi fili, è nascosto, ciascuno ha i suoi metodi e li vanta infallibili – mentre sono in perenne bilico, tanto che quando il poeta scrive, inizia invocando le Muse e la loro madre, Mnemosyne regina.

L'arte della memoria Cicerone e Plutarco fanno iniziare da Simonide Melico, così detto per la dolcezza del suo dire. Tra i tanti che ne illustrano la storia, Giordano Bruno eccelle, e non, come al suo tempo, per l'eccezionale memoria, ma piuttosto per la costruzione di una macchina del sapere fondata sull'immagine e la teoria della memoria.<sup>1</sup> La mnemotecnica utile agli avvocati era meglio insegnata da Pietro Ramo, giudicarono i contemporanei; ma l'arte della memoria di Bruno è una teoria del conoscere che dall'800 non manca di suscitare studi, perché è molto attuale. È una teoretica del conoscere per crasi, per accostamento ed analogia, che apprezza nella conoscenza il caso e la combinazione che la logica rifiuta.

La *macchina*, se si può dir così, è un sistema logico – in ciò anticipa i moderni computer, che peraltro nascono da una riflessione sulla logica binaria in cui agirono filosofi che furono lettori ovviamente non confessi di Bruno, l'eretico condannato con tutti i libri. Si costruisce seguendo il filo della riflessione scritta nei metodi dell'arte della memoria – vale a dire la codifica dei *loci*, architetture di sfondo su cui s'inquadrano immagini saggiamente premeditate, che nella successione suggeriscono la memoria del discorso. Il metodo applica l'*inventio* retorica, il primo passo nella costruzione di un'orazione; dai frammenti di vari saperi e miti – che si chiamano *topoi*, luoghi comuni – si memorizzano quelli vicini al caso presente, si ragiona, si

---

<sup>1</sup> C. Gily Reda, *Giordano nella chiave e nelle ombre*, in Id., *Migrazioni. Teorie dell'immagine*, [www.scriptaweb.it](http://www.scriptaweb.it) 2007, oggi in [www.clementinagily.it](http://www.clementinagily.it).



sottovaluta la conoscenza sensibile che così si forma, ma Bruno contesta Aristotele, cui si deve l'esaltazione della logica: la teologia deista *ante litteram*, la materia animata e la dottrina copernicana sono le due teorie che lo portarono al rogo.

Immagini in figura e parole, corredate di suoni e luci, teatri... e poi romanzi, film e pubblicità – il mondo del conoscere ne era pieno ieri, ancor di più oggi – e sempre sono ricche e sono capaci di trasmettere conoscenza interessante. Saper unire le parole, memoria secondaria, alle immagini, è la chiave di volta che l'Arte della Memoria cerca di trovare perseguendola con intensità ed ostinazione, perché la memoria futura è il conoscere forte e insieme creativo.

## **§ 2. Potere della parola, potere dell'immagine**

Il potere della parola magica è l'OHM che si protende all'infinito, ma è anche la melodia e la nenia che pacifica la mente e insegna la comunità, come ben sa l'Islam della preghiera recitata ed ogni liturgia religiosa. La pronuncia iterata coniuga la potenza dell'unisono del cuore con il più grande e con il più piccolo del cosmo, solleva l'uomo al mistero e per lui installa binari.

Le parole delle scienze riescono a definire con un progresso rettilineo e conquenziale, che si interrompe ogni tanto per una rivoluzione scientifica ma si riannoda ad altri precursori. La parola magica, come l'immagine, s'imprime – perché non sono solo affetto e musica, ma una conoscenza disordinata, in cui forse proprio anche perciò ognuno ha diritto di parola.

Ma il passo delle due parole è, come quello di un uomo, non lo stesso - le gambe se lo fanno saltellano. Il passo è unità e differenza, *andirivieni* – e il nome subito evoca la metafora del viaggio, tipica della conoscenza e dell'arte. Il viaggio è migrazione, implica anima e corpo intenti alla misura di costumi e linguaggi diversi; ne viene meraviglia, domande, risposte, coscienza del conforme e del difforme. Il conoscere della differenza non supera con la sintesi prepotente che la toglie in sé (*l'Aufheben* di Hegel, panlogico), è conoscere estetico, pretende invece di lasciarla com'è, come fa il pittore quando accosta dettagli: il lavoro della traduzione che rende intelligibile il senso in altri spazi e tempi si lascia a chi legge; se sa mettere in moto la sua mente e si mette in forma, capirà da sé: e non c'è altro modo di capire, anche se qualcuno spiega.

Perciò è interessante riprendere il percorso dell'ecfrastica, genere letterario del commento delle immagini con parole. Era in uso nelle scuole medievali per educare al ben parlare, senza far disperdere l'allievo nel contenuto, tenendolo attento a grammatica e retorica: gli si dava da descrivere un'immagine in parole, una traduzione e una comparazione tra espressioni che perfezionava la lingua e insieme la percezione dell'immagine. Il dettaglio svela a riguardarlo particolari nascosti che illuminano il senso e aiutano ad essere buoni interpreti del testo: questo rende interessante oggi l'ecfrastica, per insegnare il pensiero critico nel leggere la valanga d'immagini che popolano i testi della cultura del senso comune. Se non s'intendono i codici, è facile l'interpretazione aberrante della lingua delle immagini. Che è una lingua come le altre: Gombrich concludeva che se l'immagine esprimono, sono una lingua, e solo discuteva

l'obiezione dell'assenza di vocabolario<sup>2</sup>: ora anche questo è cancellato dal progresso tecnologico.

È accaduto un vero *pictorial turn*,<sup>3</sup> una svolta nella comunicazione contraria a quella di Gutenberg che ha reso per la prima volta la parola ferma nei secoli, senza nemmeno la fantasia dell'amanuense. Gli storici dell'arte lo avvertono quando parlano di *Iconic turn*, della necessità che anche la storia dell'arte riparta dalle immagini, non più da opere, autori e storie secondo la tradizione di Vasari.<sup>4</sup> Un giusto monito che va raccolto dalla teoria della conoscenza ma anche dalla pedagogia perché occorre analizzare la novità e guardarsi dal pericolo di una lettura aberrante, molto pericolosa nel mondo d'oggi per la consueta presenza nel mondo della comunicazione dei maestri della persuasione, oggi però gratificati dalla diffusione del messaggio e lievi nella cultura retorica, che era una solida impostazione umanistica responsabile - oggi si chiamano *spin doctors*, dove *spin* è la traduzione del termine *effetto* nel linguaggio del tennis, la palla che inganna con il movimento eccedente – la truffa, insomma, fa parte del gioco. Heffernan lamenta perciò il pericolo di lasciare i cittadini analfabeti di fronte a questa enorme *industria intellettuale*. E come lui tanti altri filosofi analitici, sempre molto sensibili ai valori della società democratica, hanno sviluppato un'ampia riflessione sull'ecfrastica, che insiste proprio sul rapporto tra testo ed immagine (Harms, Varga, Pfister), completando l'attenzione alla lingua viva già forte nella comparatistica<sup>5</sup> con la *visual culture*.<sup>5</sup>

### § 3. L'ecfrasi, esercizio di retorica e genere letterario

Il confronto tra immagine e parola, l'*ékphrasis* (*ek*, fuori – *phrasein*, parlare), è un esercizio avanzato di retorica, non solo la didattica per rendere sciolto il linguaggio e acuta la percezione - un vero *laboratorio di scrittura* – che però nasce dal dare troppa importanza al contenuto, non poca - nel mondo in cui nasce l'ecfrastica non esiste un linguaggio disancorato dal reale divino e naturale – il *linguistic turn*<sup>6</sup> è solo del Novecento.

È più che un esercizio perché è «un discorso descrittivo che pone l'oggetto davanti agli occhi con vivida chiarezza»: coglie perciò in pieno l'*enargeia*,<sup>7</sup> l'effetto convincente della lettura,

---

<sup>2</sup> D. Eribon, E.H. Gombrich, *Il linguaggio delle immagini*, Einaudi

<sup>3</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago UP, Chicago 1994, p. 11. Citato da Federica Mazzara, *Il dibattito anglo Americano del Novecento sull'ékphrasis*, testo in rete; ne riprendo solo poche citazioni del periodo classico, segnalandolo in nota – e perciò ne raccomando l'interessante lettura anche per le ricche note sul dibattito americano, che riprendo solo per gli autori che cito in parentesi o in nota (in M.) e nella bibliografia finale.

<sup>4</sup> Pinotti A., A. Somaini, *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Cortina, Milano 2009 (con scritti di G. Boehm, H. Belting, W.J.T. Mitchell, H. Bredekamp, J. Elkins, M. Bal, G. Didi Huberman, L. Marin, B. Larour, D. Freedberg, V. Gallese), Cortina, Milano 2009

<sup>5</sup> Walzer, Souriau, Welleck, Warren, Hagstrum, Lee, Weisstein, Merriman, W. Steiner, Jakobson, Pierce. M. Praz, *Mnemosine*, parallelo tra la letteratura e le altre arti 1971. R. Barthes *L'ovvio e l'ottuso* 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.

<sup>6</sup> Termine di G. Bergmann famosa per il volume curato da R. Rorty *The linguistic Turn*, del 1967. La svolta linguistica vede la gran parte della cultura del 900 risolvere il mondo dell'uomo nello specchio del linguaggio – i filosofi menzionabili, nonostante gli accenti molto diversi, vanno da Croce e Saussure agli inizi del 900, alla filosofia analitica, alla semiologia, alla semantica, a tutte le filosofie del linguaggio, cioè Wittgenstein Russell, Moore, Heidegger, Gadamer ... le tesi influenzano tutti, è un paradigma del 900.

<sup>7</sup> S. Mutino, *La poetica delle immagini da Aristotele alla realtà virtuale*, in "European Science" 2009

*l'evidenza*,<sup>8</sup> la capacità performativa di persuasione – il potere della parole, quel che cerca anche lo *spin*, quel che cercava l'ecfrastica anche molto prima che si applicasse alle immagini d'arte, con il retore Nicolao di Mira del V secolo d.C. Fu lui a richiamare l'efficacia delle descrizioni di Esiodo, dello scudo di Achille fatta da Omero, di quello di Enea in Virgilio. Ma il potere della parola risiede nell'argomentazione ma soprattutto nell'argomento, che deve avere una sua validità indipendentemente dall'efficacia del detto per convincere. Si noti la somiglianza estrema delle due parole che per Aristotele indicano l'una e l'altra, *l'enarghéia*, *l'evidenza*, e *l'energhéia*, la *dinamica della natura* che l'artista riesce a cogliere nell'immagine – lo *spin* al massimo fa riferimento ad una rilevazione statistica.

Detto in altre parole, il problema che così si discute è se Bellezza e Verità sono connesse, come indicherebbe il termine *Logos*, o se davvero le parole convincenti dei Sofisti possono gestire i loro dissoi logoi - discorsi duplici, facendo ameno di Socrate. Come si vede, il fondo di questa discussione non è lieve, lo sembra perché si è spostata dall'orizzonte logico metafisico alla superficie del linguaggio. Ma è solo un'apparenza, dalla superficie si va al fondo - se si prosegue il discorso sino alla risposta chiara.

Valutare l'efficacia e individuare cosa la impedisce è mistero ben più grande delle difficoltà della grammatica e retorica – perché quel che fa la differenza tra un testo che attrae e uno che stanca è indefinibile, lo dice bene Orazio nell'*Ars Poetica*, quando pronuncia la famosa frase *ut pictura poesis*: sono testi quelli in figura ed in parola, e come tali vanno letti e composti, nel difficile equilibrio dell'ispirazione.

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.<sup>9</sup>

Il successo dell'espressione sempre non consegue nemmeno Omero, ma nel caso di Cherilo *l'enarghéia* addirittura fa inorridire – ma cosa spiega perché un testo non stanca alla rilettura ed altri sì? è un che di indefinibile che rimanda al metatesto, diremmo oggi, all'*energheia* che suscita riconoscimento o risulta vano.

Come si connette il cogliere la *dinamica della natura*, l'oggetto del discorso, alla Bellezza? Nella seconda sofistica Luciano di Samosata ragiona di questo, quando si chiede in *Eikones* se "spiegare la bellezza" a partire dagli oggetti d'arte non rischi di confondere chi parla con i fasti dell'immaginazione e della tecnica dell'artista; per riuscire retori efficaci, bisogna essere freddi e ascoltare il senso comune. Osserviamo gli argomenti dei due retori:

---

<sup>8</sup> 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* (in M.).

<sup>9</sup> 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 (in M.).

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 parole.

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.<sup>10</sup>

I retori convergono nel pensare che il modo giusto per godere del positivo che la bellezza ispira, l'entusiasmo, sia nell'evitare che produca il danno di rendere insensibili a quel che si dice per il fascino delle parole e degli ambienti, della bellezza. Godere della bellezza, capire i contenuti e seguire a ragionare. Il metodo è per entrambi la pratica efrastica, discorre di

---

<sup>10</sup> La citazione di Mazzara è tolta da S. Maffei, *Introduzione*, in Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, Einaudi, Torino 1994.

immagini per esplorare la differenza passando ad una reazione propria, che porti luce al discorso.

La frase di Simonide di Ceo, il Melico «La pittura è poesia muta, e la poesia pittura parlante»<sup>11</sup> generò nel Rinascimento la contesa sul valore di un'arte rispetto all'altra. Un esempio è il *Paragone* di Leonardo (*Trattato della Pittura*):

“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”<sup>12</sup>.

La pittura ha corpo, è nel presente e lo trasmette, l'immagine dà consistenza al  *fingere* - l'immaginazione che la poesia rivela a pieno ma che è del pari nella pittura, tutt'altro che mimetica - e parla un autore che disegna con cura scientifica. Il pittore lavora nella presenza viva, *figurando dimostra* un altro presente dove il corpo col suo peso passa nella cornice e incatena l'attenzione col suo non essere evanescente. L'immaginazione consolida il corpo con la scelta dei dettagli ritenuti essenziali - il problema del lettore è capire proprio questo, partecipare alla scelta e da qui risalire al significato e al senso.

Ed è il significato che domina nell'emblematica, diffusa nel Rinascimento, moda nel Seicento tutta concentrata nel simbolo in figura. Se ne avvalora l'omologia giustapponendo immagine e testo nel rispettivo valore semantico; l'immagine diventa allegoria capaci di significare grandi complessità di pensiero, come nella *Dipintura della Scienza Nuova* di Giambattista Vico in una figura si vuole significare la novità filosofica di Vico.

Il Settecento medita l'equilibrio di figura e significato, con il *Laocoonte* di Lessing,<sup>13</sup> polemico con l'emblematica, con la poesia descrittiva, con l'architettura dei giardini dominata dal *pittoresco* suggerito dai paesaggi di Claude Lorrain, Salvator Rosa e Poussin. Un clima ricco di confusioni che finisce col fare dell'arte una didascalica:

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

---

<sup>11</sup> Plutarco, *De Gloria Atheniensium*, III, 346 f. -347 in *L'Antichità classica* M. L. Gualandi ed., Carocci, Roma 2001, p. 343 (in M.).

<sup>12</sup> Leonardo, *Trattato della Pittura* (1498), I, 19; 10; 11

<sup>13</sup> G. E. Lessing, *Laocoonte*, M. Cometa ed., Aesthetica, Palermo 2000 (dai *Sämtliche Werke*, Berlin, New York, de Gruyter, 1979, vol. XIII).

componimento poetico muto, senza avere considerato in che misura questa possa esprimere concetti universali e divenire una scrittura di segni arbitrari<sup>14</sup>.

Lessing riporta «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».<sup>15</sup> Una linea solo mimetica tra parola e figura porta un uso approssimato che confonde il senso; la distinzione che la figura evoca porta il dialogo, pur senza pretendere alla definizione logica. L'arte percorre i caratteri della bellezza tra conoscenza sensibile e immaginazione convergenti nell'*einzigem Augenblick*, attimo pregnante che riassume passato, presente e futuro:

"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 che 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 chiamano corpi. 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 può 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".<sup>16</sup>

La poesia descrive meglio «ciò che lascia libero gioco all'immaginazione» perché non dà nulla in modo fisso, rende più coscienti dell'azione dell'arte, ch'è indeterminata come il presente:

"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

---

<sup>14</sup> Idem, p. 22; il discorso verte sulle *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

<sup>15</sup> M. Cometa, *Presentazione*, idem, p. 11.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 29, 32; p. 63.



sensibili degli oggetti di quelle, e in questo momento di illusione cessiamo di essere consci del mezzo che lui adopera, delle sue parole <sup>17</sup>.

Perciò *l'ut pictura poesis* riparte dall'immagine e dai suoi corpi per annullare la confusione che la bellezza non sopporta. Rilegge perciò la descrizione omerica dello scudo di Achille:

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'Orione  
e l'Orsa, che chiamano col nome di Carro:  
ella gira sopra se stessa e guarda Orione  
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 <sup>18</sup>

Questa descrizione mostra a Lessing la diversità dell'ecfrastica dalla poesia che ha criticato, perché in essa parla a piena voce l'azione, la partecipazione alla parola:

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'azione.

L'ecfrasi si rivela tutt'altro che una semplice descrizione; è un "racconto di azioni". Sembra ispirata dalla mimesi, dall'esercizio di memoria, consiste invece nella partecipazione viva che induce azione, è performativa; chi parla deve riguardare l'opera, migliorare la sua percezione,

---

<sup>17</sup> Lessing, op. cit., pp. 64, 74.

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

confrontarsi con altri discorsi: non è solo un esercizio didattico, è un vero e proprio genere letterario. È un racconto che non solo descrive, ma vive l'azione anche più di un romanzo che descrive l'azione di un protagonista, in conto terzi; l'ecfrastica "dinamizza" l'oggetto d'arte – ecco la dinamica della natura comparire in pieno nella ricostruzione viva che diventa nuova letteratura: infatti è bellissimo è l'esempio che ne dà Lessing nel descrivere il Laoconte, che poi sarà protagonista delle riflessioni di Warburg.

#### § 4. L'ecfrasi esercizio di pensiero

La considerazione di Lessing è centrale per capire quel che differenzia l'ecfrastica da una didascalica: la centralità dell'azione narrativa. È l'azione il carattere essenziale della retorica, della sua attenzione al carattere comunicativo del discorso per il potere che ne deriva. Sapersi muovere tra *energhéia* e *enarghéia*, forza ed evidenza, diventa anche più che una espressione d'arte, un genere letterario in cui creare testi d'arte – è un esercizio di pensiero.

Non solo perché sollecita il conoscere percettivo, l'attenzione mimetica: l'interrogazione che si rivolge all'oggetto ne fa emergere il senso, il perché si sceglie Eracle e non Teseo, di un grappolo d'uva e non il volto d'un vecchio, l'origine dell'opera d'arte. La traduzione di *energhéia* con *evidenza*, nota Heidegger,<sup>19</sup> molto toglie all'efficacia del termine greco. *Argos* vuol dire non *visibile* ma *splendente* – evidente è quel che splende nel dettaglio rendendolo inconfondibile, individuo, fosforescente - mentre il termine senza ulteriori aggettivi rimanda alla comune significazione del termine, legato alla ricognizione dell'intelletto.

Questo nuoce e annulla la carica di mistero dello splendere, che permane forte e rende inevitabile pensare al dono delle Muse per garantire forza autonoma al testo, quella che non dipende dal voler vedere ma dall'impressione della memoria primaria e della sua capacità di agire nella scelta di una parola, di un colore, di una movenza del drappo.

Per Quintiliano l'immaginazione imprime e scolpisce nel linguaggio conservando la forza; l'ecfrastica nel compiere la sua lettura riconosce quel che la percezione ha a sua volta riconosciuto capace di incidersi indelebilmente. Non basta, perciò, il contenuto argomentato a creare il discorso capace di convincere; né basta la volontà di chi parla: occorre che il detto *implichi* l'ascolto, che presenti l'elemento giusto da riconoscere, trasmettendo l'avvenuta cattura, coinvolgendo altri nella scoperta.

La volontà di agire viene dalla scelta sagace che compie il discorso performativo; riesce ad influenzare altri perché già il suo movimento è spinto dal volersi convincere, dal voler trovare elementi di chiarezza profonda – perciò è anche evidenza: la ricerca continua porta di quando in quando all'illuminazione, ad individuare la parola giusta per dire.

---

<sup>19</sup> M.Heidegger *Filosofia e cibernetica* [ovvero la fallacia di attribuire alla scienza un pensiero calcolante, p.6, in <http://www.sciacchitano.it/Pensatori%20ontologici/Heidegger/Filosofia%20e%20cibernetica.pdf>: da *Das Ende des Denkens in der Gestalt der Philosophie*, pubblicato a cura di Hermann Heidegger con il titolo *Zur Frage nach der Bestimmung der Sache des Denkens*, Erker, St. Gallen 1984, a cura di Adriano Fabris Edizioni ETS, Pisa 1988.

La scoperta che l'opera manifesta genera l'*impulso* di cui parla Dewey<sup>20</sup> come caratteristica dell'espressione estetica, fondante è non l'impressione ma la volontà di tramettere qualcosa che vale la pena di dire, perché è eccezionale, perché è *una esperienza*. La conoscenza estetica riguarda tutto il quotidiano e dà impressioni ed impulsi, differenti perché solo il secondo è una forza che si vuole trasmettere. Tra le immagini del mondo, una sola lascia il segno, e vale la pena di esprimerla esteticamente.

Di nuovo, è l'azione che fa la differenza dell'arte. Già il narrare di Lessing (e poi di Benjamin<sup>21</sup>) ha sciolto la questione poesia - pittura portando altrove la vera differenza. Simile il quadro dell'immaginazione nelle due e in tutte le arti; cambia tutto invece quando la ricezione diventa viva, perché chi ascolta ne intende la vita e riporta il moto nel quadro, che pur essendo lo stesso cambia se lo spirito legge e lo vivifica, attestando l'avvenuta comunicazione del senso. Come nell'interpretazione musicale, l'arte vive finché dura il suono; poi c'è n'è solo il rimpianto e la voglia di rivivere la melodia.

L'espressione estetica di Dewey del pari si caratterizza per la volontà di trasmettere la forza ricevuta nell'emozione del bello: perché l'arte è la presente memoria del futuro. Il passato non è deposito di fatti, è elaborazione; loci, frammenti, la scelta dei più forti, portano a un'ipotesi di sistema nuovo. Questa è la vera magia della comunicazione, essere un pensiero attivo, di verità e bellezza, che nell'azione riprende la forma e la trasfigura.

## **§ 5. Il metodo dell'arte s'affina e si costruisce nella continuità**

L'unità è caratteristica dell'arte, la visione non si specializza in parti – è la forza che la pittura mostra in modo speciale, ma è di tutte le arti. Persino la vita dell'artista si caratterizza per la sua unità, l'occhio dell'arte richiede una lunga pratica per essere efficace - la vera differenza tra un artista e chi non lo è non sta nelle intuizioni, che tutti riconosciamo, non è nelle tecniche, che si possono apprendere: sta nella competenza che si conquista con la dedizione (dice Dewey) - l'artista sa vedere, anche se non sempre è un genio; sa la completezza dell'opera compiuta, che non deve altro per esprimere – è il compiacimento-piacere di Kant della Critica del Giudizio, il segno della bellezza.

Perciò l'azione su cui si centra l'opera è la sua narrazione completa – che c'è anche nella pittura astratta e nell'incompiuta ma finita – la sua unità. Perciò l'opera si conclude perché solo così si propone al lettore – è la fine dell'azione che consente di riprenderla e narrarla a proprio modo – lo diceva anche Virginia Wolf – se non c'è conclusione non c'è storia. Il lettore ripete l'esempio, che come una parabola svela significati diversi nelle diverse ore del giorno – insegna che la ripetizione decanta i dettagli e le implicazioni, porta dall'analitico all'analogico.

---

<sup>20</sup> Cfr. Dewey J., *Arte come esperienza*, tr. it. Firenze 1951 (1932). Ho sviluppato questi temi specifici in una dispensa presente nel sito [www.clementinagily.it](http://www.clementinagily.it)

<sup>21</sup> Benjamin W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1981 – cfr. il saggio su N.Leskov.

<sup>21</sup> È stato più volte base di una sceneggiatura diversa, un film proiettato

La tendenza alla serie, tipica del mito come delle letterature dei media, si presenta in letteratura sin dalle *Metamorfosi* (*Asinus aureus*) di Apuleio, che narrano le avventure di Lucio in Tessaglia. Recatosi nella patria della magia per apprenderne le tecniche, riceve da Photis, ancella di una maga, un unguento che lo trasforma in asino che conserva mente d'uomo. Cerca l'antidoto - mangiare rose - ma è rapito dai briganti e coinvolto in mirabolanti avventure fino a trovare le rose, offerte da un sacerdote di Iside, perciò a Roma sarà anch'egli tale. L'intreccio come nel Decamerone è il quadro di tante storie celebri (la schiava Càrite narra di Amore e Psiche, libro IV,28-VI,24) tutte aperte e chiuse, in un'azione continua. Lo stesso realizza il romanzo con i suoi personaggi, si pensi, per restare al sacerdote di Iside (anche qui protagonista), alla Pompei raccontata da Edward Bulwer Lytton ne *Gli ultimi giorni di Pompei*.<sup>22</sup>



Il labirinto di parole e immagini, classiche e digitali, che si

intersecano destando l'ironia nel contrasto,<sup>23</sup> è la stessa mistura di unità e molteplicità che le narrazioni seriali lor modo modulano. Osserviamo come cambia la scena e la figura, quando leggiamo la *Notte*, a lato, coi versi di Giovanni Battista Strozzi o dell'autore Michelangelo - i due giocano tra loro le dandole voce (prosopopea):

*La Notte, che tu vedi in sì dolci atti  
Dormire, fu da un angelo scolpita  
In questo sasso: e perché dorme, ha vita:  
Destala, se no 'l credi, e parleratti.*

Michelangelo si fa a destarla e la sente rispondere:

*Caro m'è 'l sonno, e più esser di sasso,  
mentre che 'l danno e la vergogna dura;  
non veder, non sentir m'è gran ventura;  
però non mi destar, deh, parla basso.*

## Conclusione

<sup>22</sup> È stato più volte base di una sceneggiatura diversa, un film proiettato poi di notte negli scavi per riportare alla mente la tragedia dell'eruzione: quasi un esempio tipo, per la traduzione. Il laboratorio di ecrastica OSCOM del 2008 tradusse perciò la traduzione dei primi anni del secolo, di stile pessimamente dannunziano, in un linguaggio attuale nel laboratorio di scrittura. Che illustrò poi la scrittura con le immagini della mostra dei *pittori pompeiani* che erano in una mostra dedicata a Sir Lawrence Alma Tadema

<sup>23</sup> Per Freud, è il contrasto tra le aspettative che suscita il riso (cfr. *Il motto di spirito*, 1906).

La letteratura ecfrastica può quindi essere esercizio, letteratura, teoria – è una scrittura e merita di essere parte della formazione estetica proprio per consentire gradualità e continuità d'azione - se si è compreso il suo segreto. Che si è mostrato non consistere nel mimare l'immagine, nella descrizione, ma nell'essere un'azione, il passeggiare nel mondo altro, una migrazione. Se no, è una ripetizione come un'altra; già l'esercizio vuol dire moto originale, giudizio, anche avventato, da correggere: ma è partecipazione attiva che nel principio non richiede particolari doti, allievi eccezionali. Realizzare l'opera si può con la volontà di volere.

I testi – antichi e moderni, in parole e in figura – sono semplici, il mistero va cercato nell'approfondire; e più che un mistero è l'imprevedibile futuro, il mondo della possibilità. Se si resta alla mimesi, la descrizione diventa didascalica, se si agisce nel testo rivive la vita dell'arte e nel ricostruire la poetica dell'artista s'intende il senso. E soprattutto si capisce quel che la formazione estetica tenta di realizzare, la comprensione di come una idea diventi opera, una serie di dettagli una unità, l'immaginazione parte della realtà, nel vivo di un'azione creativa, partecipativa, guidati da un'opera eccellente che si è scelto di esaminare – un grande maestro. L'azione porta in sé la semplicità, non la facilità del percorso; porta il mirare a un risultato, a non perdere di vista quel che si voleva intendere; porta a completare l'opera. Fonda nell'entusiasmo, perciò sta attenta a sostenerlo ed evitare la paralisi dovuta all'ansia ed allo scoraggiamento pianificando il percorso – cosa difficile per la teoresi, quando la comprensione non è pronta a rivelare misteri. Il segreto dell'ecfrastica quindi sta nel passare all'azione, se è questo il suo vero senso – nell'insegnare a leggere un testo con la creazione di nuovi testi, cosa possibile approfondendo le tecniche della scrittura dei testi.

Qui nasce un problema, perché nell'immagine sono presenti 'lingue' diverse che diversamente trattano le loro tecniche e la loro unità d'opera, e sono tutte scritte in codici diversi. Ciò è vero anche per i linguaggi verbali, dove si considera ormai a pieno l'importanza del silenzio e della comunicazione non verbale; lo è maggiormente nell'arte; ancora di più nel multimediale. L'opera unitaria e pluricodificata è incomprendibile senza gli elementi minimi delle sue scritture, che un'alfabetizzazione può fornire attraverso la formazione estetica e la cultura dell'immagine, considerando che lo spettatore di un film, quale ognuno oggi è, non è tenuto a spiegare la teoria di suoni e inquadrature – la sua competenza è nel giudizio sull'*enarghéia-enérghēia* dell'azione in scena, che esercita il riconoscimento con la profondità che ciascuno sa effettuare, diversa da individuo a individuo. Già in questa azione c'è la risposta alla parola poetica, ed è la premessa per passare a circoli più alti della critica. Così si può educare il gusto a non *consumare* pagine o filmati d'arte, ma a esercitare la *comprensione del senso*, a reagire sia pure con la dissonanza. Leggere un iconotesto è agire con arguzia e con scienza, due conoscenze che Vico definiva *gemmae ortae*, filosofia e filologia – intendendo la necessaria collaborazione delle forme della mente nell'organico pensare.

Male fa la pedagogia, per Mitchell, a non cogliere fino in fondo la risorsa dell'ecfrastica di letterature e arti visuali, dalle pitture alla Tv al cinema alla rete: è la chiave degli studi interdisciplinari. La comparazione che rivela omologie strutturali nella letteratura lo farà in

quelle dei media, la vita dell'arte e dell'ecfrastica illuminerà i nuovi mondi, lo scenario preferito dalla creatività e quotidianità del conoscere estetico.

## 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 Brookner*, tr.it. in U. Olivieri a cura, *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Bollati-Boringhieri, 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*, Aesthetica, 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 M., "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).
- Fabrizi 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 di, *I sentieri della creazione*, Diabasis, Reggio Emilia 1994.
- Goodman N., *I linguaggi dell'arte*, tr.it. Il Saggiatore, Milano 1979 (1968).
- Gualandri M. L., a cura, *L'antichità classica*, Roma, Carocci, 2001.
- 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.
- Montano A., *Opsis idea. Figure e temi della filosofia europea da Hobbes a Croce*, pp. 224, 2005
- Mutino S., *La poetica delle immagini da Aristotele alla realtà virtuale*, in "European Science" 2009
- Lombardo G., *Dante eikonographos e il "visibile parlare"*, in Luigi Russo *In ricordo di Cesare Brandi*, Aesthetica Preprint, Palermo 2006
- 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.

## Bibliografia (Mazzara)

- Barthes R., "L'effetto del reale", in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988.  
Becker A. S., *Reading Poetry Through a Distant Lens. Ekphrasis, Ancient Greek Rhetorician, and the Pseudo-Hesiodic "Shield of Herakles"*, in «The American Journal of Philology», 113, 1, (Spring 1992), pp. 5-24  
Hagstrum J., *The Sister Arts. The Tradition of Literacy Pictorialism*, Chicago 1958.  
Harms W., *Text und Bild. Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, Stuttgart 1990.  
Heffernan J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago UP, Chicago 1993.  
Heffernan J., *Ekphrasis and Representation*, in «New Literary History», vol. 22, n. 2 (Spring 1991), pp. 297-36.  
Hildebrand, J., *Of the Sister Arts. An Essay*, London, William Lewis, 1734.  
Hollander, J., *The Poetics of Ekphrasis*, in «Word & Image», 4, 1 (1988), pp. 209-219.  
Jakobson R., *Language in Relation to Other Communication Systems*, 1970.  
Kibédi Varga A., *Criteria for Describing Word-and-Image Relations* (in «Poetics Today», 10, 1 (Spring 1989)).  
Krieger, M., "Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited", in F. P. W. *Dryden to Gray* Chicago, University of Chicago Press, 1958.  
Lee R.W., *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York-London 1967 (tr.it. Sansoni 1974).  
McDowell, a cura, *The Poet as Critic*, Evanston, Northwestern UP, 1967, pp. 3-26.  
Merriman J. D., *The Parallel of the Arts. Some Misgivings and a Faint Affirmation*, 1972-73.  
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.  
Peirce Ch.S., *The Icon, Index, and Symbol*, 1997.  
Pfister M., *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.  
Souriau E., *La correspondance des arts*, 1947.  
Steiner W., *The Colors of Rethoric*, Chicago 1982.  
Wais K., *Symbiose der Künste e Gleichlauf der Künste*, 1936.  
Walzer O., *Wechselseitige Erhellung der Künste*, 1917.  
Webb R., *Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre*, in «Word & Image», 15, 1, 1999, pp. 7-18.  
Weisstein U., *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1968.  
Welleck R., Warren A., *Theory of Literature*, 1942, Orlando 1964.