

Il dibattito anglo-americano del Novecento sull'*ékphrasis* di Federica Mazzara

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.

Joseph Addison, *The Pleasures of the Imagination* (1712)

I. La relazione tra la letteratura e le arti figurative è stata nel tempo oggetto di un infinito numero di speculazioni che hanno dato vita a teorie, considerazioni e assiomi diversi e contestualmente applicabili. Trattandosi poi di una questione trasversale a diversi ambiti disciplinari, non deve stupire che sia stata interesse centrale per storici dell'arte, filosofi, estetologi, semiologi, letterati e artisti che, di volta in volta, hanno affrontato il problema in accordo ai propri fini teorici.

Tutte le epoche si sono interrogate sul dialogo tra letteratura e arti figurative, sia attraverso pratiche artistiche vere e proprie, spesso frutto di sinergie intermediali, sia attraverso risposte critiche alle stesse, che hanno fatto di questo dialogo un oggetto di studio sempre nuovo.

Sebbene però l'origine di questa relazione sia antica, è vero che il Novecento, e soprattutto gli ultimi decenni, è stato protagonista di un rinnovato interesse volto ad indagare le dinamiche interartistiche tra le due arti, e più in generale tra parola e immagine.

Il Novecento si è confrontato con questa dimensione proponendo non solo nuovi oggetti interartistici, ma anche nuovi possibili criteri interpretativi, che alimentano quella che James Heffernan ha definito un'enorme "industria intellettuale"¹.

Anche le sperimentazioni pratiche di oggetti intermediali sono oggi quanto mai attuali. Basti pensare alla produzione e alla riproduzione di forme composte pittorico-verbali, come film, immagini televisive, poster, fumetti, testi illustrati, riviste e giornali, che sebbene tradiscano una svolta, dagli addetti ai lavori definita *pictorial turn*², rimangono a testimonianza di un sodalizio artistico ancora molto stimolante che si adatta camaleonticamente alle esigenze dell'epoca³.

La ripresa oggi del dibattito sull'interscambio fra letteratura e arti del visuale è da attribuire anche e soprattutto all'importanza che le immagini occupano non solo al livello più "basso" della comunicazione di massa – che non riesce ormai a fare a

¹ Heffernan, J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago UP, 1993, p. 1.

² Mitchell, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Chicago UP, 1994, p. 11.

³ Questo tipo di relazioni ci conduce, in realtà, ad un livello di analisi ancora più complesso, quello del rapporto testo-immagine (*Word & Image; Text und Bild*), che richiederebbe un'analisi più specifica rispetto a quella più generale e teorica che si intende affrontare in questo primo capitolo. Per un'introduzione a questo problema si rimanda allo studio di W. Harms, *Text und Bild. Bild und Text. DFG-Symposion 1988*, Stuttgart, Metzler, 1990, e al saggio di A. Kibédi Varga, *Criteria for Describing Word-and-Image Relations* (in «Poetics Today», 10, 1 (Spring 1989), pp. 31-53. Vedi anche 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; e gli scritti di Mitchell, in modo particolare, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, op. cit.

meno di strumentazioni del visuale – ma anche a quello più “alto” del sistema letterario *tout court*.

E se i linguisti, i filosofi del linguaggio e gli stessi critici della letteratura della prima metà del secolo scorso sono stati responsabili del predominio della lingua in un panorama culturale votato alla distinzione tra le discipline, oggi la comparatistica internazionale e le stesse filologie nazionali fanno della dimensione interartistica e intermediale precipuo oggetto di studio⁴.

Gli studi di *visual culture*⁵ contemporanei – eredi per molti versi della storia dell'arte e allo stesso tempo attenti alle altre dimensioni disciplinari, tra cui la letteratura – rifiutano, ad esempio, la tendenza logocentrica e rivolgono l'attenzione allo studio contestuale delle immagini e della loro ricezione.

Alla luce di questa nuova tendenza vanno anche letti tutti i più recenti contributi teorici votati allo studio non semplicemente dell'immagine e delle arti del visuale, ma anche della loro ricaduta nel sistema altrettanto complesso della letteratura. Si pensi ai recenti lavori dedicati all'analisi di una particolare forma interartistica, l'*ékphrasis* – centrale in questo studio – come quelli di James Heffernan e Thomas Mitchell⁶, e nel panorama italiano allo studio di Michele Cometa, il quale, nella sua opera *Parole che dipingono*, invita ancora una volta a riflettere sulla questione sempre aperta dell'appropriazione delle immagini da parte della scrittura, di cui, come lui stesso osserva, è difficile riassumerne le complesse modalità:

⁴ È soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento che la comparatistica letteraria comincia ad interessarsi alle relazioni fra le arti, e ad istituire “luoghi” in cui questi dialoghi sono resi possibili, si pensi, ad esempio, a riviste quali *Yearbook of Comparative and General Literature* o *Word & Image*. Prima che la letteratura comparata si interessasse a questa problematica, era compito dell'estetica indagare le potenzialità comunicative tra le arti, anche se questo campo di ricerca, di stampo espressamente filosofico, ha affrontato il problema in modo prettamente teorico indagando poco forse le modalità effettive attraverso cui le arti interagiscono, aspetto cui la comparatistica dedicherà invece innumerevoli riflessioni. Il dibattito va fatto risalire ad autorevoli contributi, soprattutto relativi all'area germanica, quali quelli di Oskar Walzel (*Wechselseitige Erhellung der Künste*, 1917) e Kurt Wais (*Symbiose der Künste e Gleichlauf der Künste*, 1936), i quali basano le loro riflessioni sui fondamenti teorici della *Geistgeschichte* che secondo i teorici accomuna le varie arti. In *Theory of Literature* (1942), René Welleck e Austin Warren dedicano un intero capitolo alla questione del rapporto tra letteratura e altre arti, anche se con piglio critico rispetto alla possibilità di cooperazione fra esse. I due studiosi però inaugurano la possibilità di dialogo tra la teoria della letteratura e la comparatistica, scoraggiato invece da Benedetto Croce, il quale nel 1928, nella voce enciclopedica *Aesthetics* scritta per l'*Encyclopaedia Britannica*, aveva promosso l'autonomia estetica dell'arte scoraggiando la possibilità della letteratura comparata di costituirsi come scienza. In realtà questo pericolo verrà scongiurato dagli innumerevoli successivi contributi tanto dell'estetica quanto della teoria letteraria, che faranno del comparativismo fra le arti precipuo oggetto di studio e campo di ricerca. Tra gli altri si rimanda agli studi di: Etienne Souriau, *La correspondance des arts* (1947), Ulrich Weisstein, *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammer, 1968; Mario Praz, *Mnemosine, parallelo tra la letteratura e le altre arti* (1971), James D. Merriman, *The Parallel of the Arts. Some Misgivings and a Faint Affirmation* (1972-73).

⁵ Per un'introduzione agli studi di *Visual Culture* si rimanda a: Mirzoeff, N., *An Introduction to Visual Culture*, New York, Routledge, 1999; trad. it. *Introduzione alla cultura visuale*, Roma, Meltemi, 2003; Evans, J., Hall, S., a cura, *Visual Culture. The Reader*, Thousand Oaks, CA, Sage, 2001; Sturken, M. Cartwright, L., *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, New York, Oxford UP, 2001; Mirzoeff, N., a cura, *The Visual Culture Reader*, London, Routledge; Elkins, J., *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, New York and London, Routledge, 2003; Dikovitskaya, M., *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge Mass., The MIT Press, 2005.

⁶ Heffernan, J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, op. cit; Mitchell, W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, op. cit.

Si va dalla semplice citazione di un'opera o di un artista alla "vita d'artista" dispiegata in *Bildungroman* [...], dall'illustrazione attraverso una fuggevole per quanto motivata evocazione [...] al confronto diretto con l'immagine nel testo [...]; dalla descrizione del processo creativo dell'"arte sorella" [...] alla comprensione del proprio processo creativo nello specchio dell'altra arte [...]; dalle varie forme di drammatizzazione delle immagini [...] alla narrativizzazione delle associazioni o giustapposizioni di immagini [...]. Per non parlare del fenomeno tutto particolare della *Doppelbegabung*, del doppio talento [...], che costantemente ci costringe a un'interrogazione sulle modalità di un'*ékphrasis* che è come connaturata al processo creativo, anzi finisce per coincidere con esso⁷.

Più di recente Cometa ha proposto il termine "catalogo" per contenere alcune di questi modi di interazione fra letteratura ed arti figurative. Nel catalogo Cometa fa rientrare le tipologie della *Doppelbegabung*, dell'*ékphrasis*, delle forme miste e di quelle che definisce omologie, precisando comunque di non volere esaurire e semplificare con questo sistema tassonomico la ricchezza di un campo di indagine così vasto. Per questa ragione definisce il suo catalogo «una strategia comunque parziale e precaria, un *colligere* che si dispiega secondo un ordine sempre revocabile e che ha la funzione [...] di collocare nello spazio i vari oggetti di cui si occupa»⁸.

William John Thomas Mitchell, uno dei "padri" e dei maggiori teorici contemporanei della cultura visuale, fa alcune considerazioni sulle modalità d'analisi che il nostro secolo ha più spesso adottato di fronte al problema della relazione fra le due arti. Mitchell parla del metodo comparativo come di quello più tradizionale:

One traditional answer to this problem in the (American) academic study of the representational arts has been the comparative method. The tradition of "Sister Arts" criticism, and the pedagogy of "literature and the visual arts", has been the dominant model for the interdisciplinary study of verbal and visual representation. In its ambitious forms "interartistic comparison" has argued for the existence of extended formal analogies across the arts, revealing structural homologies between texts and images united by dominant historical styles such as the baroque, the classical, or the modern. In its more cautious versions it has been content with tracing the role of specific comparisons between visual and verbal art in poetics and rhetoric and examining the consequences of these comparison in literary and artistic practice⁹.

Tuttavia lo studioso americano rintraccia, più avanti, i limiti di questo stesso approccio, caratterizzato da presupposti di uniformità e omogenità e da strategie di sistematiche differenziazioni e comparazioni che talvolta ignorano altre forme di relazione più subdole e meno negoziabili.

Per Mitchell si tratta di un approccio, quello comparativo, che spesso rimane incastrato in uno "storicismo ritualistico" che si limita a ripercorrere canoniche linee

⁷ Cometa, M., *Parole che dipingono*, Roma, Meltemi, 2004, p. 13.

⁸ Cometa, M., "Letteratura e arti figurative: Un catalogo", in «Contemporanea», 3 (2005), p. 17.

⁹ Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, op. cit., p. 84. Per quanto riguarda il primo caso di approccio critico, Mitchell fa riferimento in particolare ai lavori di Mario Praz, *Mnemosine. Parallelo tra letteratura e arti visive* (Milano, 1971), di René Wellek, *Theory of Literature* (Orlando, 1964), di Wendy Steiner, *The Colors of Rethoric* (Chicago, 1982), facendo infine accenno all'opera di Jean Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literacy Pictorialism* (Chicago, 1958), pioniera nella ricostruzione storica della tradizione dell'*ut pictura poesis*, dal punto di vista letterario. Anche lo studio di Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting* (New York-London, 1967), analizza sulla scia di Hagstrum, la storia del *paragone* tra l'arte pittorica e quella letteraria, anche se, come si evince dallo stesso titolo, dalla prospettiva opposta, quella pittorica.

narrative ereditate dal passato, quasi fosse incapace di registrare pratiche e storie alternative. Non per questo egli trova più esatto l'approccio semiotico europeo che finisce per sostituire, in modo talvolta brutale, lo *scientism* all'*artiness* nell'analisi del confronto interartistico¹⁰.

Lo studioso parte piuttosto dall'assunto che il problema dell'immagine/testo (sia che lo si intenda come forma sintetica, composta, o come differenza di rappresentazione) è proprio il sintomo dell'impossibilità di giungere ad una "teoria di immagini" o ad una "scienza della rappresentazione"¹¹.

La riflessione alternativa proposta da Mitchell, per rispondere a questo autentico desiderio di mettere in contatto i diversi aspetti e le diverse dimensioni dell'esperienza culturale, è quella di considerare ogni arte come "composita", e ogni medium come "misto", a prescindere dalla loro più o meno evidente relazione ad un'altra arte o ad un altro medium:

The image/text problem is not just something constructed "between" the arts, the media, or different forms of representation, but an avoidable issue within the individual arts and media. In short, all arts are "composite" arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes¹².

Non va dimenticato comunque che l'attenzione moderna al fenomeno della relazione tra la letteratura e le arti figurative trae origine da antiche tradizioni. Si pensi alla nota dottrina dell'*ut pictura poesis*, che soprattutto dal Rinascimento in poi identificò tutti quei tentativi da parte di critici dell'arte e teorici della pittura di rintracciare analogie teoriche e formali fra l'arte letteraria e quella pittorica. Il ricorso all'*auctoritas* degli antichi, e ad opere come la *Poetica* di Aristotele e l'*Ars Poetica* di Orazio divenne una pratica ricorrente tra chi desiderava ritrovare un'origine antica alla questione sempre attuale della complementarità fra le arti sorelle.

In realtà si trattò, per la maggior parte dei casi, di forzature, di trasmigrazioni di teorie da un'arte all'altra, di "omologie poetologiche", per usare un termine del catalogo di Cometa, con risultati a volte claudicanti¹³.

Lo stesso motto dell'*ut pictura poesis*, ad esempio, era il risultato dell'interpretazione forzata di un'espressione adoperata da Orazio nella sua *Ars Poetica*, che recita:

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 sonnacchia, ebbene, allora mi ci arrabbio: ma in un'opera lunga il sonno è lecito. *Un*

¹⁰ Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, op. cit., p. 87. Tra i contributi di semiotica allo studio del rapporto fra parola e immagine si ricordano tra gli altri quelli di Roman Jakobson (*Language in Relation to Other Communication Systems*, 1970), Sanders Peirce (*The Icon, Index, and Symbol*, 1997) e Barthes (*L'obvie et l'obtus*, 1982; *Le bruissement de la langue*, 1984); ma anche i più recenti contributi di Corrain e Valenti (*Leggere l'opera d'arte I e II*, 1991); Shapiro (*Per una semiotica del linguaggio visivo*, 2002) e Segre (*La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, 2003).

¹¹ Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, op. cit., p. 83.

¹² Ivi, pp. 89, 94-95.

¹³ Per un approfondimento della questione dell'*ut pictura poesis* e della sua ricostruzione storica si rimanda ai già citati studi di Jean Hagstrum (*The Sister Arts*) e di Rensselaer Wright Lee (*Ut Pictura Poesis*).

carne 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 dieci¹⁴.

Qui Orazio, lungi dal volere statuire un'analogia formale tra le due arti, si rifà, in realtà, alla similitudine con la pittura ("come un quadro"), semplicemente per dimostrare come nel giudicare una poesia "a volte" bisognerebbe essere flessibili come quando si giudica un quadro dallo stile sommario e impressionistico, per godere del quale, bisogna mettersi ad una certa distanza. Come osserva Mario Praz, Orazio «altro non diceva se non che avveniva di certe poesie come di certi quadri, che alcune piacciono una volta sola, altre resistono a ripetute letture e indagini critiche»¹⁵.

La formula dell'*ut pictura poesis*, in realtà, finì per giustificare l'idea di totale corrispondenza tra pittura e poesia affascinando per secoli schiere di teorici appartenenti ai più svariati ambiti del sapere.

L'antichità divenne la fonte da cui attingere alla ricerca dei motti più resistenti. Si ricordi, ad esempio, la nota formula «la pittura è poesia muta, e la poesia pittura parlante» che Plutarco attribuì a Simonide di Ceo e che fu destinata a viaggiare ancora una volta attraverso le epoche¹⁶.

Ma fu certamente il Rinascimento l'epoca considerata protagonista di un acceso dibattito alimentato dal confronto fra le arti. La parola d'ordine era "competizione", e vide schiere di critici d'arte e letterari prendere le parti della rispettiva arte per confermarne la superiorità.

La pittura, che godeva dei più forti riconoscimenti a quell'epoca, poteva annoverare tra i suoi difensori figure quali Leonardo da Vinci. Il celebre *Paragone leonardesco*, esposto nel suo *Trattato della Pittura*, rappresenta forse la difesa più autorevole mai esposta sull'arte della pittura e l'attacco più violento sferrato alla poesia:

[...] In effetti la poesia non ha propria sedia, nè la materia altrimenti, che di un merciajo ragunatore 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 rimoto¹⁷.

Nelle parole di Leonardo la poesia è arte "ladra", svuotata di qualsiasi valore e capacità artistica, mentre la pittura assurge ad arte perfetta e vera, che supera la poesia nella rappresentazione della realtà. Leonardo avvalorava questa tesi paragonando, ad esempio, la rispettiva abilità delle due arti di rappresentare una battaglia:

¹⁴ Quinto Orazio Flacco, *Ars Poetica*, vv. 361-365, trad. it., Quinto Orazio Flacco, *Tutte le opere*, a cura di M. Scaffidi Abbate, Roma, Newton, 1992, pp. 484-487 (corsivo mio).

¹⁵ Praz, M., *Mnemosine, parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Mondadori, 1971, p. 10.

¹⁶ Plutarco, *De Gloria Atheniensium*, III, 346 f. -347; trad. it. "La gloria di Atene", 3, in *L'Antichità classica* a cura di M. L. Gualandi, Roma, Carocci, 2001, p. 343: «È pur vero che Simonide definisce la pittura "poesia muta" e la poesia "pittura che parla": infatti quelle azioni che i pittori rappresentano come se stessero avvenendo, i racconti le espongono e descrivono già avvenute».

¹⁷ Leonardo, *Trattato della Pittura* (1498), I, 19; 10; 11. Il Rinascimento fu l'epoca che vide la pubblicazione, soprattutto in Italia, dei più importanti trattati dell'arte della pittura, tra gli altri, Leon Battista Alberti, *Della Pittura* (1436), le cui teorie anticipano per molti versi quelle del pieno Cinquecento; il già citato *Trattato della pittura* di Leonardo (1498), e ancora *Le vite* (1568) di Giorgio Vasari, il *Dialogo della pittura L'Aretino* (1557) di Giovanni Ludovico Dolce e il *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* (1585) di Paolo Lomazzo.

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 innanzi¹⁸.

Forse mai la poesia uscì così sconfitta dal confronto con la pittura, fatto legato senz'altro al contesto artistico del Rinascimento che vide la scoperta di tecniche più sofisticate di rappresentazione pittorica, quali la prospettiva fortemente basata sul concetto di mimesi. Non può stupire, dunque, che proprio alla pittura spettasse, a quell'epoca, il primato tra le arti e soprattutto il ruolo di guida dell'arte sorella.

Altri significativi passaggi nell'arco della storia segnarono i destini della dottrina delle "arti sorelle", soprattutto attraverso l'applicazione pratica di tecniche di contaminazione parola-immagine, come nel caso dell'emblematica, che ebbe una notevole diffusione nel XVII secolo e che favorì l'idea di omologia fra le due espressioni artistiche. Si trattava di una forma perfetta di unione tra immagine e testo, la cui particolarità consisteva nella capacità di giustapporre i due media, riuscendo comunque a mantenere integra la funzione e il valore semantico di ognuna delle due espressioni artistiche, che in tal modo s'interpretavano reciprocamente. L'emblema incarnava in sé un'idea di completezza data dal mettere insieme, attraverso la rappresentazione, corpo (immagine) e spirito (testo). La produzione di emblemi, anche se già ampiamente diffusa nel Rinascimento, divenne poi una vera e propria moda nel Seicento¹⁹.

Fu soprattutto il Settecento, però, l'epoca in cui si tornò a riflettere con insistenza sul confine e sull'omologia fra le due arti. A questa epoca risale, non a caso, il contributo fondamentale di Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*²⁰ del 1766, cui si deve la svolta più significativa nell'ambito della tradizione dell'*ut pictura poesis* e di tutta la successiva teorizzazione relativa al rapporto fra letteratura e arti figurative.

Le riflessioni di Lessing costituiscono ancora oggi il punto di partenza per i teorici dell'intermedialità, poiché si tratta della prima vera disquisizione scientifica sui due mezzi di rappresentazione artistica, che Lessing, come vedremo, tende più a distinguere che ad omologare.

Come osserva Cometa nella presentazione alla traduzione italiana del *Laokoon*, l'originalità dello scritto lessinghiano non consiste tanto nella sua totale estraneità alla tradizione argomentativa dell'*ut pictura poesis* – come sarebbe naturale pensare – né nell'assoluta novità dell'assunto.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Per un approfondimento della tradizione dell'emblematica del Seicento all'interno della tradizione delle arti sorelle, si riporta al già citato studio di Hagstrum, *The Sister Arts*, op. cit., p. 98 ss.

²⁰ Lessing, G. E., "Laokoon", in *Sämtliche Werke*, Berlin, New York, de Gruyter, 1979, vol. XIII; trad. it. *Laocoonte*, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica, 2000. Il titolo originale dell'opera era *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte [Laocoonte, ovvero dei confini della pittura e della poesia. Con commenti occasionali su diversi punti della storia dell'arte antica. Parte prima]*.

Già prima di Lessing si era a lungo discusso nell'estetica del Settecento del diverso potenziale semantico delle "arti sorelle". L'abbé Dubos nel suo *Réflexions critiques sur la Poésie, la Peinture et la Musique* del 1719, e Denis Diderot nella sua *Lettre sur le sourds et les muets* del 1751, si erano interessati alle specificità dei singoli mezzi artistici²¹. Ed è certamente probabile che questi testi abbiano rappresentato uno stimolo per le successive riflessioni lessinghiane.

In cosa consiste, dunque, la specificità del testo di Lessing?

Una citazione da questo importante scritto può aiutarci a rispondere a questa domanda:

Tuttavia proprio come se non esistesse alcuna differenza molti critici moderni hanno dedotto da questa armonia tra la pittura e la poesia le cose più triviali del mondo. Ora costringendo la poesia entro i limiti più angusti della pittura, ora lasciando che la pittura occupasse tutta l'ampia sfera della poesia. Tutto quel che va bene per l'una deve esser concesso anche all'altra; tutto quel che in uno piaceva o dispiaceva, deve necessariamente piacere o dispiacere nell'altra; e pieni di questa idea pronunciano con i toni più risoluti i giudizi più superficiali, attribuendo le divergenze rilevate tra le opere del poeta e quelle del pittore sugli stessi soggetti agli errori di questo o di quello, a seconda se hanno maggiore gusto per l'arte poetica o per la pittura²².

L'obiettivo polemico di Lessing è rappresentato, in modo particolare, dalle forme d'arte mista, come gli emblemi dell'età barocca, o la poesia descrittiva in auge proprio nel Settecento. Quest'ultima era una pratica di scrittura letteraria che tradiva una predilezione per l'arte sorella della pittura, di cui si apprezzavano e studiavano i metodi che si cercava di applicare anche all'arte verbale.

Hagstrum, nel suo testo *The Sister Arts* osserva come in effetti il Settecento sia stata un'epoca esemplare rispetto alla relazione tra le due arti, relazione che egli definisce di "friendly emulation". Lo studioso fa alcune importanti considerazioni su questo particolare momento di contaminazione artistica, riflettendo soprattutto sulle ragioni che possano avere contribuito, a quell'epoca, all'incremento di interdipendenza fra le arti sorelle:

Many forces contributed to the sophistication of the age [...]; the notable increase in private collecting; the growing popularity of treatises on arts; the excitement engendered by changing taste in architecture and gardening; [...]; the popularity of connoisseurship in many areas – all these and many other developments made possible intimate and extensive experience of the visual arts²³.

La sinergia tra le arti nel XVIII secolo non riguardò semplicemente la poesia e la pittura. Il Settecento coinvolse, in questo fenomeno di transitabilità, anche l'architettura che trovò ad esempio la sua più diretta espressione nell'arte del giardino. Quest'ultima faceva appello alla stessa estetica del Pittoresco già confluita nei dipinti di Claude Lorrain, Salvator Rosa e Poussin, gli stessi che influenzarono le opere letterarie dei poeti pittorialisti, o meglio ancora "pittoreschi". Il *landscape gardening* del Settecento inglese rappresentò il punto di unione tra interesse pittorico e interesse poetico, e costituì una delle esperienze del visuale tipiche di quel secolo. Era inevitabile che una tale conflazione di fatti visivi, come quelli sopra elencati da Hagstrum, avesse i suoi effetti anche sull'arte letteraria.

²¹ Cometa, M., "Presentazione", in G. E. Lessing, *Laocoonte*, op. cit., pp. 8-9.

²² Lessing, G. E., *Laokoon*, op. cit. p. 22.

²³ Hagstrum, J., *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism in English Poetry from Dryden to Gray*, op. cit., p. 130.

La produzione dei poeti pittorialisti è in questo senso particolarmente rappresentativa. Si pensi anche solo al panorama inglese, centrale nello studio di Hagstrum, e agli scritti di Dryden, Pope, Gray e Thomson che aderirono a questa dominante teoria estetica:

Not all of them made theoretical pronouncements, and none of them established a formal system of critical value. But they all reveal, most often indirectly, that they accepted as axiomatic the doctrine of *ut pictura poesis* and indulged with considerable satisfaction on the habit of analogizing [...]²⁴.

Dryden, in particolare, fu autore di un trattato dal titolo *A Parallel of Poetry and Painting*, pubblicato nel 1695, in cui, come dichiara Rensselaer Lee, il poeta cade in “macroscopiche assurdità”:

It is still not easy to understand how a man of the acute critical sense of John Dryden could, in comparing literature with painting, fall into such absurdities as when he compares the subordinate groups gathered about the central group of figures in painting to the episodes in an epic poem or to the chorus in a tragedy, or the sketch of a painting to stage scenery, or the warts and moles in a portrait to the flaw in the character of a tragic hero. These analogies can scarcely be said to be illuminating, and they show again the confusion that arises when an enthusiastic but befuddled critic naively attempts a comparison of the sister arts that a little reflection on the possibilities and limitations of their media would have shown to be inconsistent with aesthetic truth²⁵.

Furono probabilmente queste stesse macroscopiche assurdità a generare in Lessing il desiderio di mettere ordine a questo “degenerato” caos concettuale, agendo soprattutto in nome della poesia, di cui tende, nel suo studio, a ridisegnare le specifiche e uniche caratteristiche.

E se da un lato Lessing si opponeva alla tradizione delle “arti sorelle”, «che non aveva fatto altro che ritardare l'applicazione di un rigoroso principio analitico alle arti», dall'altro rifiutava l'assolutizzazione dell'allegoria nel Barocco che trovava espressione nell'emblematica e che «aveva finito per ridurre la poesia a mera didascalìa, per di più enigmatica, e la pittura a mero schizzo allegorico dal tratto approssimativo e comunque privo di colore»²⁶.

Così scrive Lessing:

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 arbitrari²⁷.

Lo scopo di Lessing era quello di riportare, come osserva ancora Cometa, «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»²⁸.

²⁴ Ivi, p. 134.

²⁵ Lee, R. W., *Ut pictura poesis*, op. cit., p. 65.

²⁶ Ivi, p. 11.

²⁷ Lessing, G. E., *Laokoon*, op. cit., p. 22.

²⁸ Cometa, M., “Presentazione” in G. E. Lessing, *Laocoonte*, op. cit., p. 11.

Uno dei concetti della tradizione pittorialista, e di quella dell'*ut pictura poesis* più in generale, maggiormente contestati da Lessing, fu quello dell'imitazione, della *mimesis*, e non tanto dell'imitazione "tra" le arti, quanto dell'imitazione oggettiva della realtà:

Quando si dice che l'artista imita il poeta, o che il poeta imita l'artista, si possono intendere due cose. O l'uno fa dell'opera dell'altro oggetto reale della propria imitazione, o entrambi hanno lo stesso oggetto da imitare e l'uno prende dall'altro il modo e la maniera di imitarlo. [...] Nel caso della prima imitazione il poeta originale, nell'altro è un copiatore. Quella è una parte dell'imitazione universale che costituisce l'essenza dell'arte, e dunque lavora come un genio, sia che il suo progetto riguardi l'opera di altre arti o un'opera della natura. Questa invece ne avvilisce completamente il rango; invece che le cose stesse egli imita la loro imitazione e ci dà fredde reminiscenze di particolari di un genio estraneo, invece che i tratti originali del proprio²⁹.

Lessing, dunque, lungi dal voler negare possibili coincidenze e reciproci chiarimenti fra le due arti, critica piuttosto i modi in cui queste hanno cercato fino a quel momento di emularsi reciprocamente, sulla base cioè di un'intenzione di fondo, che Lessing giudica "equivoca".

Lo studioso tedesco porta avanti una teoria che vuole, per la prima volta, attraverso la distinzione fra le arti, rintracciare un sistema estetico e una guida tecnica «basati sul riconoscimento della "pluralità" dell'esperienza estetica intesa come un processo cui fanno capo fattori eterogenei anche extrartistici o addirittura extralinguistici»³⁰.

L'esperienza estetica, secondo Lessing, non può più limitarsi al mero concetto di bellezza, ma deve anche coinvolgere la conoscenza sensibile e il soggetto nella sua totalità, vale a dire la conoscenza intellettuale. Lessing, non a caso, nella sua argomentazione, rende partecipi tutti i sensi, dall'olfatto al gusto, dalla vista al tatto, riuscendo perfino a parlare di "estetica del brutto", categoria che dopo il *Laokoon* «otterrà diritto di cittadinanza nell'estetica tedesca con esiti teorici, ma soprattutto artistici, di portata incalcolabile»³¹.

Ma è l'aspetto "semiotico" quello che più ci interessa indagare di questa opera e che ci riporta immediatamente al sottotitolo del testo, che sussume gli aspetti più innovativi dello studio di Lessing, *Über die Grenzen der Malerei und Poesie*: sono infatti i limiti, o meglio i "confini", tra le due arti il vero *ductus* argomentativo dell'indagine lessinghiana.

Già dalle prime pagine del suo testo, Lessing prende subito le distanze dall'atteggiamento di coloro che hanno deliberatamente rintracciato negli scritti dei classici greci e latini "dottrine" valide a supportare i propri fini estetici:

È prerogativa degli antichi non esagerare né mancare in alcuna cosa. Ma noi moderni abbiamo creduto in molti casi di averli di gran lunga superati, trasformando i loro angusti viottoli in strade maestre; per quanto anche le più brevi e sicure strade maestre si possano ridurre in sentieri che conducono per luoghi incolti. La sfolgorante antitesi del Voltaire greco secondo cui la pittura è una poesia muta e la poesia è una pittura parlante, non stava certo in un trattato. Era una di quelle idee che venivano in mente spesso a Simonide, la cui verità è talmente evidente che crediamo di dover trascurare l'inesattezza e la falsità che l'accompagnano. Nondimeno tutto ciò non sfuggì agli antichi. Anzi essi, limitando il detto di Simonide all'effetto delle due arti, non trascurarono di

²⁹ Lessing, G. E., *Laokoon*, op. cit., p. 45.

³⁰ Cometa, M., "Presentazione" in G. E. Lessing, *Laocoonte*, op. cit., p. 10.

³¹ Ivi, p. 11.

sottolineare che, a prescindere dalla perfetta somiglianza di tale effetto, esse sono tuttavia diverse sia nei soggetti che nel modo della loro imitazione³².

L'occasione polemica per Lessing è, in modo particolare, l'opera di Winckelmann che ha per oggetto la statua del *Laocoonte*, anche se in realtà, come vedremo più avanti, si tratta solo di un pretesto. Lessing, diversamente da Winckelmann, non è tanto interessato al complesso statuario e ai suoi aspetti archeologici; egli piuttosto rivolge la sua attenzione a questioni di teoria della letteratura e della pittura, dimostrando più interesse per il racconto di Virgilio della storia di Laocoonte e dando per scontato che la realizzazione della statua sia successiva alla descrizione virgiliana.

Uno dei punti più forti di questa argomentazione lessinghiana relativa al Laocoonte e dunque alla differenza di rappresentazione fra le due arti, è relativa a quello che lo studioso definisce "einzigem Augenblick" (momento pregnante), che, come vedremo, ritornerà anche nelle più recenti teorie sull'*ékphrasis*. Il momento pregnante, non è altro, secondo Lessing, che quello di cui si servono le arti dello spazio, ovvero le arti figurative, per condensare i passaggi temporali di una vicenda, e riassumere in sé il passato, il presente e il futuro della stessa. Questo momento, secondo Lessing, è uno dei segni della limitatezza delle arti visuali, poichè si tratta di un momento che non potrà essere mai abbastanza fecondo, poichè «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 mondo³³.

Già in queste prime pagine l'argomentazione lessinghiana è evidentemente volta a tracciare non tanto i limiti delle "due" arti, quando il limite dell'arte figurativa, soprattutto pittorica. L'onnipotenza della poesia, di contro, viene associata da Lessing alla potenza dell'immaginazione.

La predilezione per l'arte poetica è in modo particolare esposta nel capitolo XVI, in cui Lessing entra nel vivo della questione, esponendo la sua analisi più "moderna" rispetto alla precedente tradizione dell'*ut pictura poesis*, di cui decreta la fine a favore di un'esperienza estetica più consapevole.

Non potevamo non riportare per esteso la nota formula lessinghiana che verrà interpretata, dalla critica successiva, come una vera e propria dichiarazione di cesura fra le arti sorelle:

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

³² Lessing, G. E., *Laokoon*, op. cit., p. 10.

³³ Ivi, pp. 29, 32.

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 azioni³⁴.

Attraverso queste poche ma essenziali battute, Lessing statuisce i confini delle due arti, attribuendo ad ognuna la sua funzione e delimitando il loro rispettivo raggio d'azione. La poesia è l'arte del tempo, la pittura dello spazio, la poesia imita azioni, la pittura corpi. Attraverso queste considerazioni Lessing mette a tacere chi aveva parlato in nome della complementarità e dell'omologia fra le arti sorelle e dell'*ut pictura poesis*, tradizione che, comunque, non si arresterà del tutto, poiché continuerà ad alimentare i successivi dibattiti.

Interessante, ai fini della nostra analisi, è considerare l'esemplificazione letteraria di cui si serve Lessing per supportare la sua argomentazione, vale a dire la descrizione omerica dello scudo di Achille, cara in realtà a tutti coloro i quali teorizzeranno, dopo Lessing, sulla capacità della parola di "disegnare" forme. Di seguito si riportano alcuni frammenti del molto più esteso testo omerico:

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.³⁵

³⁴ Lessing, G. E., *Laokoon*, op. cit., p. 63.

³⁵ Omero, *Iliade*, libro XVIII, vv. 478-492, 509-510, 549-551, 561, 573, 587, 590, 603-608; trad.it. di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1990, pp. 667-673. La scena è quella in cui il dio del fuoco

Lessing si sofferma sulla descrizione omerica e in modo particolare sulla parte che racconta l'articolata decorazione di uno scudo, vale a dire la parte efrastica per definizione:

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.

Qui Lessing non ammette, nonostante ogni evidenza, che lo scudo di Achille sia una perfetta esemplificazione di descrizione di oggetti, dunque di corpi presenti in una dimensione spaziale. Piuttosto, il teorico tedesco, quasi per difendere la superiorità di Omero ad ogni costo, definisce il suo un "racconto di azioni" che danno vita e forgiavano lo scudo. Questa forzatura, che dalla critica successiva sarà considerata una "falla" nel concetto di Lessing, ci conduce in realtà alla fase successiva di questo studio. Parlando, infatti, della capacità dell'arte verbale di descrivere azioni, e dunque di "dinamizzare" l'oggetto d'arte, come è nel caso specifico dello scudo di Achille, Lessing, sta implicitamente appellandosi ad una particolare forma descrittiva che oggi conosciamo e indichiamo col termine della retorica greca *ékphrasis*, che rappresenta un caso particolare di interartisticità e di incontro tra discorso poetico e discorso delle immagini.

Un'ultima citazione dal *Laokoon* ci darà infine un'idea più chiara di questa "torsione" nella teorizzazione lessinghiana. Un po' più avanti, per prevenire una possibile obiezione alle sue osservazioni, Lessing dichiara:

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 parole³⁷.

Efesto ha appena ricevuto la richiesta da parte di Teti di forgiare nuove armi per il figlio Achille. Tra queste, appunto, uno scudo magnificamente intarsiato con scene raffiguranti diversi momenti, piacevoli e spiacevoli, della vita dell'uomo. Come osserva Maria Letizia Gualandi, «Omero si limita a descrivere la decorazione dello scudo, senza fornire alcuna informazione sulla sua forma e sulla disposizione delle varie scene. [...] Se per alcuni la descrizione dello scudo riflette le espressioni artistiche greche del periodo Geometrico (900-700 a. C.), per altri è semplicemente un'esercitazione letteraria nel genere efrastico, che nulla ha a che vedere con un oggetto realmente esistito. In ogni caso la descrizione dello scudo di Achille diviene ben presto un *tópos* letterario, come provano, ad sempio, la descrizione dello scudo, sempre di Achille, contenuta nel poemetto *Aspis* dello Pseudo-Esiodo, e quella dello scudo di Enea nell'*Eneide* di Virgilio (Gualandi, M. L., a cura, *L'antichità classica*, Roma, Carocci, 2001, p. 362).

³⁶ Lessing, G., E., *Laokoon*, op. cit., pp. 64, 74.

³⁷ Ivi, pp. 67-68 (corsivo mio).

Parlando della facoltà dell'arte poetica di rendere le idee "vivide", *lebhaft*, Lessing finisce dunque per evocare implicitamente i termini propri della forma retorica dell'*ékphrasis*, e più in generale dell'*enargeia*, "vividezza", che come vedremo, è strettamente connessa al criterio del "movimento" dell'arte verbale, condizione essenziale di ogni *ékphrasis*.

Se da una lato, dunque, il saggio di Lessing raccoglie le riflessioni più polemiche rispetto alla questione della relazione fra letteratura e arti figurative – per la quale, anche se non trova soluzioni suggerisce almeno una possibile lettura, minacciando per la prima volta l'integrità di una dottrina antica e perseguita per secoli come quella dell'*ut pictura poesis* – dall'altro, torna a dare una speranza ai cultori dell'omologia fra le arti, attraverso un riferimento, seppure "nascosto", ad una forma altamente intermediale, quale l'*ékphrasis*: una rottura, se vogliamo, nel suo ragionamento apparentemente inattaccabile.

L'*ékphrasis* – protagonista di un inarrestabile interesse attraverso le epoche, e ancora oggi oggetto di speculazioni e teorie che s'interrogano sul problema della relazione fra l'arte della poesia e quella della pittura – è la categoria letteraria sulla quale la nostra ricerca intende soffermarsi.

Prima di procedere all'analisi dei più importanti contributi critici contemporanei all'*ékphrasis*, è bene fare un accenno, seppur breve, alla sua evoluzione storica il cui inizio risale appunto alla retorica classica.

II. La descrizione delle opere d'arte – che la critica contemporanea identifica con l'antica pratica retorica dell'*ékphrasis* – riconduce alle radici della riflessione sui rapporti tra parola e immagine. La recente ed ininterrotta speculazione teorica attorno alla tradizione descrittiva ci porta necessariamente ad approfondire questa forma retorica che ha finito col trasformarsi, soprattutto a partire dall'epoca romantica, in un vero e proprio "genere" letterario.

Già nell'antichità il confronto tra l'immagine e la parola sembrava misurarsi soprattutto sul versante del "linguaggio descrittivo". Il termine *ékphrasis* (dal greco *ek*, "fuori" e *phrasein*, "parlare") era originariamente applicato ad una pratica descrittiva più generica rispetto a quella che oggi lo stesso termine comunemente indica.

Quando oggi infatti si parla di origine della pratica ecfraistica si tende a risalire, come primi esempi, alla già menzionata descrizione dello scudo di Achille, che Omero offre nei versi 478-608 del libro XVIII della sua *Iliade*, o ancora alla descrizione retorica e allegorica di alcuni dipinti da parte di scrittori tardo greci, come i sofisti Luciano, Filostrato il Vecchio e il Giovane e Callistrato.

Questo in realtà – come Ruth Webb ha cercato di dimostrare in un articolo³⁸ che s'interroga sulla nascita del genere ecfraistico – è vero solo in accordo al

³⁸ Webb, R., *Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre*, in «Word & Image», 15, 1 (1999), pp. 7-18. In questo saggio la Webb fa notare come si debba in modo particolare a Roland Barthes la manovra teorica che vede ampliare, già a partire dal contesto retorico, il campo d'azione dell'*ékphrasis* agli oggetti d'arte. Barthes, in altre parole, manipola l'eredità retorica e apre le porte al moderno dibattito sull'*ékphrasis*, intesa come descrizione verbale di un oggetto d'arte nelle sue varie declinazioni (cfr. Barthes Roland, "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).

significato più “ristretto” che le moderne riflessioni critiche hanno voluto attribuire a questa pratica del descrivere.

L'*ékphrasis*, infatti, aveva all'origine un significato molto più ampio. Si trattava di un esercizio avanzato della retorica volto a far esercitare gli allievi nella composizione di testi, e consisteva nel “descrivere” persone, luoghi, tempi, eventi, e altri “oggetti”³⁹. Legata principalmente all'arte dell'oratoria, dunque, l'*ékphrasis* non era limitata al solo ambito letterario, e soprattutto non alla sola descrizione di oggetti d'arte; questa “restrizione” è in realtà, come dimostreremo, una svolta moderna.

La caratteristica fondamentale dell'*ékphrasis*, già nel suo originale significato retorico, si evince dalla definizione che i *Progimnasmata* di Elio Teone danno di questa figura della descrizione: «un discorso descrittivo che pone l'oggetto davanti agli occhi con vivida chiarezza»⁴⁰.

Anche la declinazione moderna che generalmente identifica questa figura retorica solo con la descrizione di oggetti d'arte, ha in realtà un'origine altrettanto antica, e va fatta risalire a Nicolao di Mira, altro retore, il quale nel tardo V secolo d.C. include tra i possibili temi dell'*ékphrasis* anche statue e dipinti.

³⁹ Andrei Sprague Becker, in un saggio dal titolo *Reading Poetry Through a Distant Lens. Ekphrasis, Ancient Greek Rhetorician, and the Pseudo-Hesiodic “Shield of Herakles”*, si concentra proprio sulla critica retorica dell'*ékphrasis*, e osserva come i manuali di retorica trattino la descrizione sia come una semplice “finestra” sul fenomeno visuale, che, ad un livello più sofisticato, come una trasformazione di quei fenomeni attraverso l'esperienza e il linguaggio di colui che li descrive. Nel primo caso lo scopo dell'*ékphrasis* è appunto quello di trasformare il linguaggio in una sorta di finestra attraverso cui al pubblico è dato accettare l'illusione di “visualizzare” il fenomeno descritto. In questo caso l'abilità dello scrittore si misura sulle virtù della chiarezza e vividezza (*enargeia*), su uno stile descrittivo che non deve distrarre richiamando l'attenzione su di sé e sulla capacità della parola di ricreare l'immagine. L'attenzione dell'ascoltatore/osservatore non va, in altre parole, spostata sul mezzo del linguaggio e sull'esperienza del mediatore. Chi descrive deve limitarsi ad incoraggiare il pubblico ad accettare l'illusione, attraverso la trasparenza del linguaggio. L'*enargeia* (dal greco *enarges*, “visibile, palpabile, manifesto”) rappresenta, infatti, la parte vitale dell'*ékphrasis*, se si considera che la maestria di un oratore si misurava sulla sua abilità di far “vedere” agli ascoltatori gli eventi e gli oggetti raccontati come fossero “vivi” davanti ai loro occhi. Gli “occhi della mente” erano invitati a visualizzare la bellezza dell’“oggetto”, descritto per mantenerne vivo il piacere estetico che era in grado di suscitare. Una seconda modalità (Teone, Ermogene, Nicolao) efrastica promossa dai *Progimnasmata*, che è in realtà complementare alla prima, vuole che la descrizione diventi una vera e propria interpretazione, per la quale è importante non solo l'esperienza di colui che descrive, ma anche la reazione del pubblico (Becker, A. S., *Reading Poetry Through a Distant Lens. Ekphrasis, Ancient Greek Rhetorician, and the Pseudo-Hesiodic “Shield of Herakles”*, in «The America Journal of Philology», 113, 1, (Spring 1992), pp. 5-24).

⁴⁰ Aelius Theon, *Prog.*, II (II, 118 Spengel): «Λòγος περιεγερματικὸς ἐναργῶς ὑπὸ ψιν ἄγον τὸ δελούμενον». L'antica retorica greca prevedeva la lettura dei *Progimnasmata*, dieci esercizi di retorica. Uno di questi era proprio l'*ékphrasis*, che assieme all'*enargeia*, all'*hypotiposi* e alla *dyatiposi* era una figura della descrizione. Tra i sinonimi latini *descriptio*, *demonstratio*, *evidentia*, *adumbratio representatio*. Hagstrum in *The Sister Arts* fa notare come esista secondo la tradizione greca una distinzione fra *enargeia* e *energeia*, teorizzata da Aristotele nella *Retorica*. Secondo Aristotele – diversamente da Platone, Orazio e dai critici ellenistici e romani – per definire l'effetto retorico raggiunto dall'oratore capace di porre gli oggetti come vivi davanti agli occhi degli ascoltatore attraverso la parola, non va usato il termine *enargeia* ma il suo sinonimo *energeia*, la cui differenza consiste nel fatto che il primo implica il raggiungimento nel discorso verbale di una qualità naturale o di una qualità pittorica altamente naturale. Il termine *energeia*, invece, si riferisce al raggiungimento nell'arte e nella retorica della dinamica della natura. In altre parole, la poesia possiede *energeia* quando raggiunge la sua forma autonoma e indipendente da qualsiasi analogia con la natura (Hagstrum, J., *The Sister Arts*, op. cit., p. 12).

Fu proprio a partire da questa annessione di oggetti d'arte che vennero rilette le opere dei grandi classici, e oltre allo scudo di Achille, anche lo scudo di Enea descritto da Virgilio nell'*Eneide* o quello di Eracle descritto da Esiodo, finirono gradatamente per assurgere a modelli di riferimento per le successive riflessioni sull'arte del descrivere opere artistiche, anche se in questa fase non ancora è possibile individuare una tecnica descrittiva in grado di distinguere la descrizione di un oggetto d'arte da quella di altri "oggetti".

Bisogna risalire in particolar modo al periodo della Seconda Sofistica per rintracciare esempi illustri di descrizioni espressamente dedicate ad opere d'arte. In modo particolare le descrizioni di Luciano di Samosata (II sec. d.C.) offrono, potremmo dire, una conflagrazione di pratiche ecfrastriche in senso moderno. Le descrizioni di Luciano rappresentano, infatti, il contenitore espressivo di diversi modi ecfrastrici rintracciabili ancora oggi nelle pratiche descrittive che costellano le pagine della letteratura. Luciano, attraverso una serie di tecniche retoriche, trasforma i suoi ascoltatori in osservatori abili e attenti alla capacità espressiva e comunicativa delle opere d'arte.

Sonia Maffei, nella sua lettura critica dell'opera descrittiva di Luciano⁴¹, offre importanti strumenti di indagine, e rende intelligibili le funzioni delle descrizioni messe in atto sia nell'operetta *Eikones* sia nelle altre descrizioni di immagini luciane.

L'esercizio retorico di Luciano mira essenzialmente a "spiegare la bellezza" degli oggetti d'arte, attraverso un linguaggio tecnico nitido e preciso che consente agli ascoltatori di azionare un processo immaginativo che dia forma e sostanza all'oggetto evocato dalle parole. Una condizione essenziale delle descrizioni di Luciano è una condivisa cultura visuale con i suoi ascoltatori. Non è un caso, osserva Sonia Maffei, che Luciano descriva solo le opere dei grandi maestri nominati dalla tradizione retorica⁴².

A questo si accompagna anche un continuo richiamo alle esperienze personali dell'ascoltatore che viene continuamente invitato a partecipare, attraverso la sua immaginazione, all'effetto di realtà della descrizione.

Ciò che in modo particolare colpisce delle pagine luciane è la sua abilità a far aderire l'effimero del linguaggio alla fisicità degli oggetti. Questo, secondo la Maffei, è da attribuire all'uso da parte del retore di un linguaggio raffinato, semplice e al contempo molto preciso e dettagliato che rappresenta il punto di convergenza fra lo sguardo dell'artista e quello di colui che si pone all'esterno:

Come mediatore tra il pubblico dei comuni osservatori e il mondo degli artisti, interessati a problematiche tecniche e in possesso di conoscenze non accessibili alla maggioranza, Luciano offre al suo uditorio raffinati strumenti di lettura. La sua prosa si addentra nel terreno degli artisti, ne evidenzia i vocaboli critici e ne illustra il significato mentre guida l'occhio dell'ascoltatore nell'osservazione simulata della descrizione⁴³.

Basti solo riportare alcuni frammenti di una delle più note descrizioni luciane per accorgersi delle sue abilità verbali tese a coinvolgere gli ascoltatori nella potenza espressiva delle immagini. Si tratta dell'operetta *La sala*, in cui Luciano espone in nuce tutta la sua teoria ecfrastrica volta ad esaltare la capacità della

⁴¹ Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, a cura di Sonia Maffei, Torino, Einaudi, 1994

⁴² Maffei, S., "Introduzione", in Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, op. cit., pp. xxi-xxii.

⁴³ Ivi, p. xxx.

parola di presentificare e spiegare, a chi non la conoscesse, la bellezza delle immagini.

Attraverso il dialogo fra due retori avversari, una disputa giudiziaria, l'autore espone due contrastanti, e in fondo collimanti, posizioni teoriche sull'*ékphrasis*:

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.

Fin qui poche ma interessanti considerazioni, attraverso cui Luciano riassume in ogni modo una prima fondamentale caratteristica dell'*ékphrasis*, che consiste nel "prolungare", attraverso le parole, il piacere estetico suscitato dall'osservazione delle immagini, la cui bellezza è però condizione essenziale e stimolo necessario per indurre un uomo all'eloquenza. La superiorità della parola qui non è messa in discussione.

A questo punto Luciano fa entrar in scena una seconda figura di retore, il quale contrappone le sue considerazioni al dialogo del primo retore:

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 spettatore⁴⁵.

La contesa è quella di sempre, tra la superiorità dell'eloquenza e la potenza delle immagini. Tuttavia, come osserva la Maffei, è proprio rivelando la supremazia dell'immagine sulla forza del discorso, e riconoscendo il suo straordinario potere di persuasione e di fascinazione – come nel caso della teoria esposta dal secondo retore – che Luciano chiarisce il senso e la funzione dell'*ékphrasis*. Il secondo retore, teso a convalidare la superiorità della vista sull'udito conclude il suo discorso con questa argomentazione:

⁴⁴ Luciano di Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, op. cit., p. 59.

⁴⁵ Ivi, pp. 69, 73.

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 anteporrrete 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 e infatti quella delle parole⁴⁶.

In entrambi i casi, la descrizione, intesa da un lato come esperienza intellettuale, mero godimento estetico, e dall'altro come possibilità di raddoppiare il piacere dell'osservazione, svolge la funzione di mostrare, far vedere, restituendo alla parola la sua *enargeia*. Non è un caso, osserva ancora Maffei, che le *Eikones* si concludano con "l'estremo riconoscimento della superiorità dell'eloquenza sulle arti figurative":

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'animo⁴⁷.

Questo richiamo affascinò i posteri interessati alla complicità tra poesia e pittura, i quali trovarono certamente negli esercizi descrittivi di Luciano una delle esemplificazioni più rappresentative di tutta la pratica retorica della descrizione.

L'emancipazione della descrizione ecfraistica dalla dimensione retorica fu lenta e graduale, e finì con l'interessare dimensioni teoriche di più ampia portata e i generi più diversi: discorso filosofico, didattico, poetico. Le epoche successive, insomma, non rimasero estranee al problema della descrizione ecfraistica e non solo si interessarono a ripercorrere gli esempi dei classici, ma proposero anche nuovi sperimentalismi.

Jean Hagstrum nel suo *Sister Arts*⁴⁸ propone un'interessante analisi dell'evoluzione della modalità ecfraistica – che lui preferisce definire col termine di pittorialismo – ricostruendo sullo sfondo i momenti salienti del dibattito sulle arti sorelle.

Ogni capitolo dell'opera di Hagstrum è rispettivamente consacrato ad un'epoca e in ogni capitolo è presente almeno un paragrafo intitolato *iconic poetry*, in cui Hagstrum analizza le pratiche pittorialiste, ovvero ecfraistiche, di quel periodo, cercando di individuare possibili tratti caratteristici.

Così, ad esempio, nel capitolo dedicato all'epoca cristiana, troviamo il paragrafo intitolato *Christian iconic poetry* in cui si legge:

The real novelty lay in the posture assumed before an object of visual art. In that posture we can see the effect of the new critical similitude. [...] The object creates the religious emotion of fear and is itself closely associated with the theological quality of grace. Here the wonder is not the one Homer celebrated – the shaping of intractable stone and metal into the likeness of reality – but the introduction of the unseen, the supernatural, into the material. [...] Such a conception tends to

⁴⁶ Ivi, p. 75.

⁴⁷ Ivi, p. 109.

⁴⁸ Hagstrum, J., *The Sister Arts*, op. cit.

reduce the distance between object and beholder. [...] The desire, fostered by Christian art, (is) to speak to the object, to implore him and to induce it to respond⁴⁹.

E ancora, nella parte dedicata al Rinascimento, epoca, secondo Hagstrum, particolarmente interessata alla tradizione del pittorialismo letterario e al concetto del *naturam vincere* perseguito in tutte le arti, si legge:

The Renaissance not only imitated the ancient iconic poetry but it sophisticated the genre and in the poetry of the masters created a pictorialism of such sensuous richness and power that it has seldom been equaled. And, as the examples of Spencer and Shakespeare reveal, it puts iconic conventions to uses undreamed of and made them serve the ends of a kind of naturalistic iconoclasm. In such moments it demonstrated that the iconic tradition was capable of highly original application, an example that was not lost upon succeeding generations of poets⁵⁰.

Il Rinascimento, come già accennato, fu un'epoca molto fervida sul fronte della relazione fra letteratura ed arti figurative. Lo stesso può dirsi per il caso specifico dell'*ékphrasis* in quell'epoca. A proposito della produzione efrastica rinascimentale⁵¹, in un interessante saggio del 1960, Svetlana Alpers, nota storica dell'arte, propone una lettura delle *Vite* di Vasari come esempio perfetto di descrizione letteraria. Secondo la Alpers, infatti, la precedente letteratura critica aveva troppe volte trascurato le descrizioni dei dipinti in cui si cimenta Vasari nella sua opera, o comunque non le aveva riconosciute per quello che sono, vale a dire, «verbal evocations of actual paintings, the rhetorical figure of *ékphrasis*»¹.

La Alpers individua nelle descrizioni di Vasari un carattere retorico, ancor prima che teorico, identificandole come forme perfette di continuazione dell'antica tecnica efrastica. La Alpers rintraccia in Luciano, non a caso, una delle possibili fonti di Vasari, in particolare per la condivisa tecnica di prediligere il soggetto del dipinto, che si cerca di rendere il più possibile reale. Il loro approccio è psicologico con un'enfasi narrativa: «As a description of art with reference to its narrative ends, *ékphrasis* is given aesthetic and historical meaning in the *Lives*». L'innovazione di Vasari, secondo la Alpers, consisteva nell'utilizzare la convenzione efrastica degli antichi in un contesto storico ed estetico. L'affinità fra le tecniche efrastiche rinascimentali e quelle dell'antichità si giustifica anche per il fatto che nel Cinquecento, le descrizioni di Luciano, di Filostrato, di Callistrato rientravano tra le comuni letture, e costituivano un punto di riferimento fondamentale tanto per gli artisti quanto per i teorici dell'arte del tempo. Come osserva la Alpers, ciò che in modo particolare accomunava la tecnica descrittiva di Vasari a quella degli antichi, è la funzione che veniva ad essa attribuita, ovvero rendere un'immagine vivida agli occhi della mente dell'osservatore:

The function of the descriptions in the *Lives* is simply to make a picture live for the viewer, no matter where, when, or by whom it was made: *Ekphrasis* concerns the viewer's education, not the artist's. In this point Vasari concurs not only with Philostratus, but with the majority of people writing description of art at his time. Unlike the technical analysis, *ékphrasis* is not used by Vasari as a critical tool».⁵²

⁴⁹ Ivi, p. 49.

⁵⁰ Ivi, p. 92.

⁵¹ Per un approfondimento dell'uso dell'*ékphrasis* in epoca rinascimentale si rimanda al recente studio di Patrizia Castelli, *L'estetica del Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2005.

⁵² Alpers, S., *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 23, n. 3/4 (Jul. – Dec., 1960), pp. 190-201). Svetlana Alpers riveste un ruolo fondamentale nella critica dell'arte dell'ultimo secolo. Autrice di studi complessi che

In epoca barocca le descrizioni caratterizzate da “sensuosa vividezza” e “colore verbale”, che avevano costellato la tradizione pittorialista del Rinascimento, sono quasi del tutto assenti. Il XVII secolo è infatti l’epoca in cui si diffonde un genere di poesia più metafisico. La poesia descrittiva, in questa fase, conosce un momento di declino. Come osserva Hagstrum:

The metaphysical poet prefers being witty to being visual; and even when he is contemplating a work of graphic art, he remains psychological and fanciful: he assumes new postures, strikes out new motifs, and encourages subtle implications. One result is that the metaphysical poet wishes to seem as independent of the painter as possible. [...] The unpictorial and undescriptive qualities of seventeenth-century verse are everywhere apparent⁵³.

Tutto questo non arresta per nessuna ragione il flusso pittorialista dell’epoca successiva. L’epoca neoclassica è, infatti, caratterizzata da un genere descrittivo che, sebbene intriso della tradizione precedente – soprattutto del naturalismo dell’antichità e del Rinascimento – se ne distacca in qualche modo aggiungendovi nuovi elementi.

Una dimensione che inciderà fortemente sulla pratica pittorialista dell’epoca è quella dell’“immaginazione”, che aggiunge all’esperienza della visione oggettiva il filtro dell’idealizzazione. Il concetto di *enargeia*, e dunque di resa vivida della natura, viene ripreso in epoca neoclassica e caricato di un nuovo apparato di senso, quello psicologico⁵⁴. Al poeta neoclassico è richiesta una forte immaginazione in grado di conciliare l’*enargeia* del processo visivo:

The true poet catches the distinguishing features; he gives [his description] the colours of life and reality; he places it in such a light, that a Painter could copy after him. This happy talent is chiefly owing to a strong imagination, which first receives a lively impression of the object; and then by employing a proper selection of circumstances in describing it, transmits that impression in its full force to the imagination of others. Such language is psychological⁵⁵.

L’attenzione, dunque, si sposta dall’oggetto alla mente del poeta, e la tecnica della descrizione non può che rispondere a questo nuovo assetto estetico:

By making the reader “see” a picture in response to brief but precise verbal stimulus. It is not necessary to paint out to the four corners of the “canvas”. A carefully selected pictorial detail, a hint of painterly structure, or a central iconic reference can evoke a train of controlled pictorial sensation⁵⁶.

riguardano in modo particolare la cultura visuale del periodo Barocco, la Alpers è soprattutto autrice di un testo fondamentale per lo studio dell’arte olandese del Seicento, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago, University of Chicago Press, 1983; trad. it. *L’arte del descrivere, scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Boringhieri, 1984), in cui sposta l’attenzione della critica dell’arte verso il contesto della pittura del Seicento olandese, che definisce una pittura descrittiva, interessata a scene domestiche e d’interni, per differenziarla dalla pittura narrativa, tipica del Rinascimento italiano, sulla quale buona parte della critica dell’arte ha costruito le proprie categorie interpretative (sul filone Warburg-Panofsky-Gombrich).

⁵³ Ivi, p. 113.

⁵⁴ Hagstrum fa in modo particolare riferimento all’opera di Addison, *Pleasure of Imagination*, in cui viene data una nuova definizione della dottrina dell’*enargeia*. Alla tradizionale dottrina dell’imitazione della natura, Addison aggiunge alcuni aspetti della fisica di Newton e dell’epistemologia di Locke, una combinazione di antico principio estetico e di moderna psicologia scientifica.

⁵⁵ Hagstrum, J., *The Sister Arts*, op. cit., p. 138.

⁵⁶ Ivi, pp. 139-140.

L'*enargeia* di tipo psicologico che caratterizza il pittorialismo letterario del neoclassicismo, inglese in modo particolare, non intacca, in ogni modo, l'altro aspetto fondamentale di questa tradizione, quello mimetico della fedeltà alla natura, ereditata dall'antichità e dal Rinascimento.

La metafora dello "specchio" non a caso ricorre in questo periodo nella sua duplice valenza semantica, di resa perfetta del reale nell'arte e di idealizzazione della realtà.

L'analisi di Hagstrum si sofferma su questa complessa tipologia di pittorialismo letterario neoclassico, che, secondo lo studioso, sarebbe impossibile comprendere senza conoscere la tradizione pittorialista del passato:

For reading eighteenth-century neoclassical verse properly, more than seeing is required. We must see pictorially. Our vision must be prepared by knowledge of pictorialist criticism, of the conventions of iconic verse, and of the masterpieces of the pictorial pantheon⁵⁷.

Anche l'epoca romantica fu molto attiva nella teorizzazione e nella pratica della descrizione letteraria. Nonostante la dottrina dell'*ut pictura poesis* avesse subito un indebolimento in seguito alla cesura tra le arti teorizzata da Lessing, i romantici, primi fra tutti i tedeschi, sperimentarono ogni possibile combinazione di testo e immagine, praticando forme più o meno dichiarate di *ékphrasis*. Si pensi, ad esempio, alla produzione di E.T.A. Hoffmann in cui, come osserva Cometa, «quella che a ragione può essere definita una sorta di *ékphrasis* creativa – anche nel senso di descrizione di immagini che non hanno alcuna esistenza oggettiva – giunge a un vertice sommo, probabilmente insuperato nella letteratura moderna»⁵⁸.

Anche in ambito anglosassone l'Ottocento rappresenta un secolo di grande tensione combinatoria fra testo e immagine, che trova nella descrizione di oggetti d'arte una forma ideale di espressione artistica. Si pensi all'opera di Keats, *Ode on a Grecian Urn* (1820), preceduta dal *Child Harold's Pilgrimage* (1816) di Byron, e seguita da *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery* (1824) di Shelley, tutti esempi perfetti di appropriazione di immagini da parte della scrittura.

Il tardo Ottocento inglese, epoca particolarmente centrale in questa ricerca, rappresentò poi un momento esemplare. La pratica della descrizione di immagini conobbe un incremento, interessando non solo la critica dell'arte – si pensi agli scritti di John Ruskin – ma anche e soprattutto le pratiche narrative e poetiche del tempo.

Il movimento estetico del Preraffaellitismo, in questo contesto, assurse a simbolo del concetto di "sinergia" tra le arti. I poeti affiliati a questo movimento (Rossetti, Swinburne, Meredith) furono influenzati dall'arte pittorica. Mentre le produzioni letterarie di Keats, Shelley, Browning e Tennyson ma anche di Dante, Chaucer e Shakespeare offrirono ai pittori preraffaelliti innumerevoli occasioni di interpretazioni figurali. Non stupisce, dunque, se proprio in seno all'eterogeneo movimento del Preraffaellitismo si affermarono figure che, più di altre, rappresentano la più alta espressione di intermedialità. Ci riferiamo alla cosiddetta categoria della *Doppelbegabung*, termine tedesco universalmente adottato per

⁵⁷ Ivi, p. 318.

⁵⁸ Cometa, M., *Parole che dipingono*, op. cit., p. 13. Per un ulteriore approfondimento della letteratura efrastica di E.T.A. Hoffmann si rimanda al recentissimo studio di Michele Cometa, *Descrizione e Desiderio. I quadri viventi di E. T. A. Hoffmann*, Roma, Meltemi, 2005.

indicare doppi o plurimi talenti artistici che si esprimono attraverso più codici comunicativi.

L'*ékphrasis* ha continuato anche nel Novecento e nei nostri giorni ad alimentare dibattiti e riflessioni volti ad indagare i confini e i punti di incontro tra la letteratura e le arti figurative, tra la parola e l'immagine. Studiare il dibattito contemporaneo, che ha interessato e continua ad interessare in modo particolare il contesto anglo-americano⁵⁹, può aiutarci ad individuare un insieme di problematiche e caratteristiche proprie dell'*ékphrasis*, nella speranza forse un giorno di giungere, se mai possibile, ad una tassonomia coerente che metta insieme gli incunaboli classici della descrizione (da Omero a Filostrato, da Callistrato a Luciano) e le più recenti evocazioni verbali letterarie di immagini reali o fittizie.

III. Fino alla prima metà del XX secolo, come si è visto, la ricezione critica di opere letterarie ecfrastriche si basò per lo più su esemplificazioni appartenenti all'età classica. Un ampliamento del canone si fa risalire ad un saggio del 1962 di Leo Spitzer, *The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar*⁶⁰, in cui l'autore fa lo sforzo di spostare l'attenzione all'ambito della letteratura inglese, attraverso il riferimento all'opera di Keats *Ode on a Grecian Urn*, che finisce così per entrare a far parte del canone delle descrizioni ecfrastriche. Di seguito un passaggio dell'ode particolarmente ecfrastrico:

Thou still unravished bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time,
Silvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme!
What leaf-fringed legend haunts about thy shape [...] ⁶¹.

Spitzer definisce così l'*ékphrasis* keatsiana:

I would first ask myself [...]: What is the whole poem about, in the simplest, most obvious terms? It is first of all a description of a urn – that is, it belongs to the genre, known to Occidental literature from Homer and Theocritus to the Parnassians and Rilke, of the *ékphrasis*, the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the words of Theophile Gautier, 'une transposition d'art', the reproduction, through the medium of words, of sensuously perceptible objects d'art ('ut pictura poesis')⁶².

La descrizione di Keats, per Spitzer, è più esattamente una forma di desiderata prosopopea: «The first desire of the poet must then have been for the urn now to

⁵⁹ In ambito germanico l'*ékphrasis* è stata oggetto di studio della *Kunst- und Bildbeschreibung*, interessata soprattutto all'analisi dell'età classico-romantica, si pensi agli studi di H., Pfotenhauer, 1991, *Um 1800. Konfigurationen der Literatur, Kunstilliteratur und Ästhetik*, Tübingen, Niemeyer; e E., Osterkamp, 1991, *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren goethischer Bildbeschreibungen*, Stuttgart, Metzger.

⁶⁰ Spitzer, L., "The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar", in Id. *Essays on English and American Literature*, a cura di A. Hatcher, Princeton, Princeton UP, 1962.

⁶¹ Keats, J., *The Poems of J. K.*, a cura di J. Stillinger, London, Heinemann, 1978.

⁶² Ivi, p. 72. Murray Krieger, uno dei maggiori teorici dell'*ékphrasis* del nostro secolo e autore di uno degli studi critici più autorevoli dal titolo *Ekphrasis. The Illusion of Natural Sign* (1991) dichiarerà esplicitamente nell'introduzione, che è proprio il saggio di Spitzer ad averlo introdotto all'*ékphrasis*.

speak to him, to reveal to him the true history of which it must have been a witness»; ma soprattutto l'*ékphrasis* traduce, secondo Spitzer, l'esperienza tutta personale e "inviolata" che il poeta ha con l'oggetto d'arte:

We should believe then that the poet, having come upon a newly discovered Greek urn, describes its direct impact on himself before the professionals of history and philology have violeted ("ravish'd") its secret, as they will infallibly do in corse of time ("still unravish'd"). [...] The *ékphrasis*, the description of an object d'art by the medium of the word, has here developed into an account of an exemplary experience felt by the poet confronted with an ancient work of art⁶³.

In questa fase la ricezione dell'*ékphrasis* si distacca definitivamente dal contesto della retorica classica, definendosi essenzialmente in rapporto a opere di arte pittorica e scultorea.

Rintracciare l'origine del rinnovato interesse tutto novecentesco verso il fenomeno efrastico non è semplice, probabilmente, come osserva Cometa, fu proprio la crisi della rappresentazione classica, paventata da Michel Foucault nella sua celebre descrizione di *Las Meninas*, ad avere indotto la ripresa critica di questo genere classico a partire almeno dal Romanticismo⁶⁴. Nell'introduzione alla sua opera *Le mots et les choses*, studio che Foucault stesso definisce un'"inchiesta archeologica", il filosofo annuncia la crisi del valore rappresentativo della parola, e dunque la crisi della rappresentazione *tout court* a partire dall'epoca moderna, in cui non c'è più, come in epoca classica, rassomiglianza tra la scrittura e le cose. Foucault si pone critico rispetto al rapporto tra visibile e dicibile e nella sua celebre descrizione di *Las Meninas*, afferma:

Il rapporto da linguaggio a pittura è un rapporto infinito. Non che la parola sia imperfetta e, di fronte al visibile, in una carenza che si sforzerebbe invano di colmare. Essi sono irriducibili l'uno all'altra: vanamente si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice; altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini, metafore, paragoni, ciò che si sta dicendo: il luogo in cui queste figure splendono non è quello dispiegato dagli occhi, ma è quello definito dalle successioni della sintassi. Il nome proprio. Tuttavia, in questo gioco non è che un artificio: permette di additare, cioè di far passare furtivamente dallo spazio in cui si parla allo spazio in cui si guarda, cioè di farli combaciare comodamente l'uno sull'altro come se fossero congrui. Ma volendo mantenere aperto il rapporto tra il linguaggio e il visibile, volendo parlare a partire dalla loro incompatibilità e non viceversa, in modo da restare vicinissimi sia all'uno che all'altro, bisognerà allora cancellare i nomi propri e mantenersi nell'infinito di questo compito⁶⁵.

La descrizione, dunque, diventa per Foucault – nell'irriducibilità reciproca dei due mezzi, che ricorda molto quella teorizzata da Lessing – un possibile espediente che, sebbene artificioso, "permette di additare, cioè di far passare furtivamente, dallo spazio in cui si parla allo spazio in cui si guarda".

La teoria dell'*ékphrasis*, che ha conquistato soprattutto di recente un posto di prim'ordine nell'ambito della teoria letteraria, ha probabilmente trovato proprio nella crisi della rappresentazione annunciata da Foucault lo stimolo a continuare ad indagare sul rapporto fra due dei più importanti sistemi di rappresentazione, la letteratura e la pittura, la parola e l'immagine.

Il testo di Jean Hagstrum, già citato nel precedente capitolo, inaugura certamente questa serie di studi critici contemporanei relativi all'intermedialità e in

⁶³ Ivi, pp. 75, 89.

⁶⁴ Ivi, p. 10.

⁶⁵ Foucault, M., *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 25; trad. it., *Le parole e le cose*, Milano, BUR, 1998, pp. 23-24.

particolare modo alla descrizione letteraria. È interessante notare come nel tentativo di definire il suo metodo di indagine Hagstrum individui quattro modi di trattare il tema della relazione fra l'arte letteraria e quella pittorica, che egli applica all'epoca neoclassica.⁶⁶

Il primo consiste nell'analizzare attentamente singoli componimenti poetici cercando di rintracciare immagini pittoriche riconducibili allo scopo perseguito dal poeta:

In analysing particular poems I have come to believe that there is often an intimate relationship between pictorial visualisation and total poetic structure. [...] Pictorial form was, in fact, along with narrative and didactic-logical form, one of the alternative methods of ordering his material that a neoclassical poet had at his disposal.

La seconda modalità consiste nel mettere il componimento poetico in relazione a particolari opere dell'arte visuale e al contesto della critica neoclassica perché «what the critic says enables us to understand better what the poet does»⁶⁷.

Altra metodologia di indagine suggerita da Hagstrum consiste nel fornire una ricostruzione di ciò che i critici, da Platone in poi, hanno affermato in merito alla relazione fra pittura e poesia; una ricostruzione storica, dunque, della dottrina dell'*ut pictura poesis*.

Infine, Hagstrum evidenzia una quarta modalità, particolarmente importante ai fini della nostra analisi, che raccoglie la sua maggiore preoccupazione: l'analisi del *pictorial* presente nella poesia precedente al XVIII secolo, che lui presenta, dice, "con grande diffidenza", e individua ne l'*Ode on a Grecian Urn* di Keats lo sfondo letterario da cui il *pictorialism* trae le sue più importanti lezioni:

That kind of verse – and closely related prose – in which a real or imagined work of visual art is the ostensible subject has had a long and various history, extending from Homer through Keats, Baudelaire, and Rilke to recent issues of the *Kenyon Review* and the *Times Literary Supplement*. I have dwelt on important moments in that long history in presenting the literary background of neoclassical pictorialism⁶⁸.

In quest'ultima modalità, che altro non è se non la descrizione ecfraistica, emancipata ormai dal contesto retorico, Hagstrum rintraccia l'origine del pittorialismo letterario diffusosi a partire dall'epoca del Neoclassico inglese. Non può stupire dunque che la definizione di pittorialismo, che Hagstrum espone in cinque essenziali punti di seguito riassunti, si adatti anche a quella di *ékphrasis*, o comunque ad una sua possibile variante:

1) In order to be called "pictorial" a description or an image must be, in its essentials, capable of translation into painting or some other visual art. It need not resemble a particular painting or even a school of painting. But its leading details and their manner and order of presentation must be imaginable as a painting or sculpture. 2) Visual details constitutes the pictorial but is not, per se, the pictorial. Such details must be ordered in a picturable way. It is therefore not fully legitimate to call what is merely visual in a poem pictorial. 3) The pictorial is, of course, not limited to one particular school or method of painting. Depending on what the poet knew or liked in visual art, it may bear relations with art that is imitative or abstract, representational, or symbolic. 4) The pictorial in a verbal medium necessarily involves the reduction of motion to stasis or something

⁶⁶ Le modalità di cui parla Hagstrum sembrano collimare con quelle che Cometa ha inserito nel suo catalogo e che definisce col termine di "omologie" (strutturale, poetologica, metaforica, tematica). Cfr. Cometa, M., "Letteratura e arti figurative: Un catalogo", op. cit. p. 23-27.

⁶⁷ Hagstrum, J., *The Sister Arts*, op. cit., p. xviii.

⁶⁸ Ivi, p. xix.

suggesting such a reduction. [...]. 5) The pictorial implies some limitation of meaning. It does not, of course, involve the elimination of concept. [...] But it does imply that meaning must seem to arise from the visibilia present⁶⁹.

L'aspetto che più colpisce dell'argomentazione di Hagstrum è il suo uso del termine *ékphrasis*, o meglio il suo mancato uso. Egli preferisce, infatti, utilizzare il termine più neutrale di "poesia iconica", riconoscendo – come egli stesso dichiara in una semplice glossa a piè pagina – che il termine *ékphrasis* ha ben altro e specifico valore per lui, da ciò la sua scelta lessicale:

I justify this usage of the word "iconic" to refer to literary description of works of graphic art by the example of Lucian and Philostratus who called their works in this genre eikones. They use it of their own prose; I have extended the usage to poetry. [...] I use the noun "ecphrasis" and the adjective "ecphrastic" in a more limited sense to refer to that special quality of giving voice and language to the otherwise mute art object. My usage is etimologically sound since the Greek noun and adjective come from *ekphrazein*, which means "to speak out", "to tell in full". It should be clear that my usage is more limited than the usual one. [...] The Oxford Classical Dictionary defines it as "the rhetorical description of a work of art". [...] For Saintsbury, if we confine ourselves to the vocabulary of the ancients, an *ekphrasis* is that which achieves *enargeia*⁷⁰.

Hagstrum definisce dunque la sua idea di descrizione ecfrastica secondo una tecnica di ampliamento-delimitazione, per cui da un lato estende il termine non solo al genere letterario della prosa, come nel caso delle descrizioni di Luciano o Filostrato, ma anche a quello della poesia, e dall'altro, sulla base di un ragionamento che lo riporta all'origine etimologica del termine, restringe il significato a quella abilità di «dare voce e linguaggio ad un oggetto d'arte altrimenti muto». Così facendo egli attribuisce all'*ékphrasis* una mera funzione prosopopeica e d'integrazione sinestetica all'opera cui fa riferimento.

Hagstrum preferisce usare il termine *iconic poetry*, o in alternativa *poetic pictorialism*, per indicare in generale quelle descrizioni, per lo più in forma poetica, che si danno di un oggetto d'arte e che non solo rivelano il tipo di oggetto cui il poeta si riferisce, ma anche il modo in cui il poeta interpreta il ruolo del linguaggio e la capacità rappresentativa del verbale in relazione all'oggetto d'arte.

Non a caso rintraccia il prototipo di questo genere di poesia nella descrizione, ancora una volta dello "scudo di Achille":

Perhaps the prototype of all such poetry is Homer's description, in Book XVIII of the *Iliad*, of the shield which Hephaestus is making for Achilles. This passage, extending to over 150 lines of Greek verse, is one of the longest and most substantial pieces of iconic poetry ever written⁷¹.

Qui Hagstrum fa un'importante precisazione che ci riporta all'argomentazione di Lessing, per il quale, come ricorderemo, la descrizione dello scudo di Achille non rappresenta una forzatura per il mezzo poetico di cui ne rispetta la dimensione temporale, trattandosi della descrizione di un processo in corso – la creazione dello scudo – e dunque di un'azione:

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

⁶⁹ Ivi, p. xxii.

⁷⁰ *Ibidem*, nota 34.

⁷¹ Ivi, p. 19.

coesistenti del suo oggetto in elementi consecutivi, creando in tal modo dalla noiosa pittura di un corpo il vivido quadro di un'azione⁷².

Secondo Hagstrum, la considerazione di Lessing – che riporta la descrizione dello scudo di Achille alla sua dimensione narrativa – non è corretta, poiché nella descrizione di Omero l'attenzione del lettore si sofferma sull'oggetto che viene descritto, scena per scena, episodio per episodio, ovvero sulla sua dimensione spaziale. L'azione della costruzione dello scudo, ciò che secondo Lessing viene raccontato in quei versi, è, secondo Hagstrum, soltanto secondaria⁷³.

Nel caso dello scudo omerico, secondo Hagstrum, siamo di fronte ad una tradizionale descrizione efrastica che ha per oggetto un'opera d'arte, lo scudo, che nella fattispecie è emblema di tutta la vita dell'uomo, della natura e della società, e che coinvolge anche dimensioni non prettamente pittoriche, come suoni e movimenti: «There is obviously much that is non-pictorial: sound, motion, and sociological detail all “appear” on the surface of Hephaestus' masterpiece»⁷⁴. Ad Omero, hagstrum riconosce il merito di aver iniziato la cultura letteraria a questo tipo di descrizioni che tradiscono una complicità fra le arti sorelle.⁷⁵

L'analisi di Hagstrum, che abbiamo tentato di riassumere in queste pagine – almeno gli aspetti che riguardano la dimensione “iconico-letteraria” – ci permetterà di entrare nel vivo del dibattito del Novecento. La reticenza dello studioso americano ad usare il termine della retorica in un contesto così specifico – quello della descrizione delle opere d'arte e della descrizione pittorialista *tout court* – è probabilmente dettata dalla poca chiarezza semantica che ancora in quegli anni caratterizzava questa delicata terminologia ereditata dagli antichi.

⁷² Lessing, G., E., *Laokoon*, op. cit., p. 74.

⁷³ Hagstrum sostiene che Lessing si sia servito di questo espediente – teso a trovare fondamenti non legati alla dimensione visuale (e dunque spaziale) alla descrizione dello scudo di Achille – per giustificare la sua ammirazione per Omero.

⁷⁴ Hagstrum, J., *The Sister Arts*, op. cit., p. 21. Hagstrum insiste molto sul fatto che lo scudo, nel suo rappresentare tutti gli elementi naturali (sole, terra, mare, stelle, luce etc.) e tutti gli episodi salienti della vita dell'uomo (guerre, feste, etc.), si presenta come oggetto particolarmente mimetico rispetto alla natura.

⁷⁵ Secondo Hagstrum, infatti, il principio dell'*ut pictura poesis* doveva operare secoli prima che Orazio proponesse questo motto. Lo dimostrerebbe la quantità di omologie che possono essere rintracciate fra le poesie del periodo alessandrino e le poche testimonianze pittoriche tramandateci a testimonianza del repertorio visuale classico, tra queste gli affreschi di Pompei ed Ercolano. E anche quando è impossibile, secondo Hagstrum, rintracciare una piena corrispondenza fra le poche testimonianze di quel tempo, l'effetto dei versi *tout court* del periodo alessandrino è secondo Hagstrum definibile, comunque, “pittorico”. Molto, secondo lui, va attribuito alla fervida produzione visuale del tempo. È interessante che Hagstrum, nel tentativo di differenziare le tecniche di questi abili oratori – accomunati tutti dal raggiungimento di un'assoluta verosimiglianza – finisca col soffermarsi su Filostrato, e sulla sua arte del descrivere, di cui dice: «His full purpose is not exhausted by supposing that he was interested only in describing and praising painting. He also wishes to vie with them, to achieve the lifelike freshness of painted reality, and perhaps even to supersede them, for it would be a greater triumph to achieve full sensuous reality in so unnatural a medium as words». È in questo tipo di descrizioni che, secondo Hagstrum, la tradizione iconica di epoca classica raggiunge il suo apice. Hagstrum continua nel suo apprezzamento di Filostrato decantandone l'abilità di trattare l'arte visuale “come” letteratura, e di usare l'arte grafica “nella” letteratura: «Philostratus looks upon verbal expression as painterly, but he also considered paintings literary. Philostratus reads paintings as though they were dramas. He reconstructs their fables, myths, and even geographical details; he makes them speak and even act. [...]» (Hagstrum, J., *The Sister Arts*, op. cit., pp. 30, 31).

La discrezione di Hagstrum lascerà presto il posto ad una più coraggiosa impresa speculativa volta a dare spessore teorico ad una così importante questione.

Lo scritto più significativo successivo all'opera di Hagstrum e dedicato specificatamente all'*ékphrasis* è un saggio dello studioso americano Murray Krieger dal titolo *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited* pubblicato nel 1967 all'interno della raccolta *The Poet as Critic*. Krieger parte da considerazioni piuttosto stravaganti, come lui stesso dichiara in apertura. Parla di *ékphrasis* in relazione alla figura del poeta che nell'atto stesso di fare poesia diventa egli stesso critico, finendo con l'esplicitare la propria poetica.

Perché questo avvenga, secondo Krieger, il testo poetico deve essere in grado di raggiungere una dimensione linguistica e formale che converta la sua dimensione di progressione cronologica in simultaneità.

La metaforizzazione spaziale del linguaggio del critico lo porta immediatamente a rintracciare una fonte sicura nel linguaggio delle arti plastiche, da cui il poeta-critico può attingere per dare plasticità al suo linguaggio verbale.

Questa consapevole necessità, secondo Krieger, è la stessa che ha alimentato nell'arco del tempo tutte le dottrine che si sono interrogate sulla relazione analogica o dialogica fra l'arte letteraria e quella pittorica, dalla dottrina dell'*ut pictura poesis* alla cesura fra le arti promossa da Lessing.

È interessante notare, a questo punto, la connotazione che assume l'*ékphrasis* attraverso il filtro critico di Krieger, per il quale essa diventa – in un'esplicita dichiarazione anti-lessinghiana – una tattica, un potenziale espediente per esemplificare al meglio la sua tesi di spazialità e plasticità della temporalità letteraria:

I use, as the most obvious sort of poetic within the poem, this anti-Lessing claim: the claim to form, to circular repetiveness within the discretely linear, and this by the use of an object of spatial and plastic art to symbolize the spatiality and plasticity of literature's temporality. [...] a classic genre was formulated that, in effect, institutionalized this tactic: the ekphrasis, or the imitation in literature of a work of plastic art. The object of imitation in literature, as spatial work, becomes the metaphor for the temporal work which seeks to capture it in that temporality⁷⁶.

Secondo Krieger, la descrizione efrastica viene introdotta all'interno di un discorso letterario al fine di utilizzare un oggetto come simbolo del mondo statico delle arti plastiche, da sovrapporre a quello dinamico della letteratura allo scopo di arrestare il suo connaturato flusso temporale⁷⁷. Krieger riflette sulla negoziazione fra le due dimensioni, temporale e spaziale, e conseguentemente sui due sistemi di rappresentazione in termini esattamente inversi rispetto a quelli di Lessing. L'opera spaziale "congela" quella temporale e l'oggetto plastico s'innalza a simbolo di questo processo di "imitazione", come lo definisce Krieger.

La definizione che Krieger dà del genere efrastico restringe il suo campo d'azione a quello della poesia:

The poems, which, in imitating a plastic object in language and time, make that object in its spatial simultaneity a true emblem of itself – and of poetry ekphrastic principle⁷⁸.

⁷⁶ 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, p. 5.

⁷⁷ Ivi, p. 5.

⁷⁸ Ivi, p. 7.

Krieger cita a questo proposito Hagstrum nella cui opera, che anche egli considera pioneristica, rintraccia un'esemplificazione che conferma il suo concetto di metaforizzazione spaziale della verbalità. Osserva, appunto, come Hagstrum trovi nella descrizione dello scudo di Achille di Omero un esempio perfetto di supremazia dello spazio nel tempo, anche se più avanti non esita a prendere le distanze dall'idea che Hagstrum ha dell'*ékphrasis*, definendo per contrasto la sua:

Hagstrum, trying to be ethimologically faithful to the word ekphrasis, uses this word more narrowly than I do [...]. To be true to the sense of "speaking out", he restricts it "to that special quality of giving voice and language to the otherwise mute art object". The other descriptions of spatial works of art, those that are not made to "speak out" he merely calls "iconic" even as he admits this is a narrower use of ekphrasis than that of his predecessors [...]. Since I confess from the start that I intend to broaden poetry's ekphrastic propensities, it would be expected that I also am using ekphrasis here to include what Hagstrum calls "iconic" as well as what he calls "ekphrastic"⁷⁹.

Attraverso questa "dichiarazione d'intenti" Krieger da un lato smaschera Hagstrum e il suo approccio esitante, dall'altro estende la caratterizzazione del genere efrastico non limitandondola più soltanto, come aveva fatto Hagstrum, alla sua funzione prosopopeica.

In realtà, a ben guardare, anche Krieger connota l'*ékphrasis* delimitandone la sua funzione: se da un lato infatti espande il suo raggio d'azione, dall'altro amplifica la sua caratteristica spaziale, circoscrivendo ancora una volta la sua azione, che identifica col termine di "still movement", movimento immoto, concetto che si rifà, come lo stesso Krieger sottolinea, a quello di "forma spaziale" precedentemente elaborato da Joseph Frank in un saggio, apparso diversi anni prima, dal titolo *Spatial Form in Modern Literature*. Frank, in realtà, è più interessato all'uso di queste metafore spaziali da parte di alcuni specifici autori moderni, e non si spinge ad un discorso generalizzato alla forma letteraria *tout court*.⁸⁰

Krieger prende la descrizione dell'urna di Keats a modello di questo concetto, attribuendone la paternità a Leo Spitzer:

Spitzer taught us to view the ekphrastic and imitative element in the poem not merely as its object but also as its formal cause. In keeping with the circular, "leafring'd" frieze of the urn he describes, Spitzer tells us, "the poem is circular or 'perfectly symmetrical' [...] thereby reproducing symbolically the form of the objet d'art is its model". [...] So the spatial metaphor about the "shape" of the poem is not quite metaphorical, is in a sense literal. Every poem's problem as its own aesthician, and every critic's problem after it, is essentially the problem of Keats with his Grecian urn: how to make it hold still when the poem must move⁸¹.

Nell'interpretazione evidentemente formalista di Krieger, le parole tendono ad appropriarsi di un'estetica plastica e utilizzano l'oggetto artistico come "emblema", per paralizzare la dimensione narrativa e temporale tipica dell'arte della letteratura.

Il discorso letterario efrastico tende quasi ad assumere e ad emulare la forma dell'oggetto della sua descrizione, "circolare" nel caso classico della descrizione di urne, scudi, o coppe, riproponendo così a livello verbale l'idea di "interezza" che

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Frank, J., *Spatial Form in Modern Literature*, in «Sewanee Review», 58 (Spring, Summer, Autumn, 1945).

⁸¹ Ivi, p. 27

l'oggetto ha in sé. È attraverso questo procedimento ecfrastico che la poesia, e dunque il poeta, finisce per riflettere sulla propria poetica.

In *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*⁸², saggio apparso quasi un ventennio dopo quello di Krieger, Thomas Mitchell, teorico del visuale e del concetto di “media misti”, che a più riprese torna a riflettere su questioni di relazione tra parola e immagine, prende anch'egli in considerazione il concetto di forma spaziale della letteratura, ma in termini diversi rispetto a Krieger. Sebbene in questo scritto Mitchell non faccia esplicito riferimento al genere ecfrastico in nessuna delle sue possibili declinazioni, si è voluto comunque tenerne conto per le interessanti osservazioni relative al rapporto fra la dimensione temporale e quella spaziale, aspetti fondativi, come sappiamo, di ogni descrizione e ogni discussione relativa alla relazione tra la letteratura e le arti figurative, a partire soprattutto da Lessing⁸³.

Mitchell parla, come Krieger, di dimensione spaziale della letteratura, ma lo fa evidentemente solo in termini metaforici: egli infatti considera la forma spaziale un aspetto cruciale dell'esperienza e dell'interpretazione della letteratura di tutti i tempi. A differenza di Krieger, e d'accordo con Frank, Mitchell rifiuta però di fare della spazialità la base di un criterio interpretativo più generale.

Tutto il nostro linguaggio temporale, sostiene Mitchell, è contaminato dall'immaginario spaziale, in modo particolare in letteratura, dove le due dimensioni non sono antitetiche, né alternate, bensì complementari:

In literature, our sense of continuity, sequence, and linear progression is not nonspatial because it is temporal. Continuity and sequentiality are spatial images based in the schema of the unbroken line or surface⁸⁴.

Mitchell contesta in modo particolare l'approccio della critica letteraria che vede come antitetiche queste due dimensioni, e soprattutto chi vede nell'uso della metaforizzazione spaziale da parte della letteratura una volontà di “congelamento” e di sospensione della narritività. Mitchell, in altri termini, critica, anche se non esplicitamente, l'approccio di Krieger e il suo concetto di “movimento immoto” della descrizione letteraria.

Allo stesso modo Mitchell considera fallace la distinzione operata da molti critici, sui toni di Lessing, tra dimensione temporale della letteratura e dimensione spaziale delle arti figurative, poiché secondo lo studioso americano non è possibile fare esperienza di una dimensione spaziale al di fuori del tempo, così come è inconcepibile fare esperienza della dimensione temporale letteraria senza invocare il parametro spaziale.

La soluzione suggerita da Mitchell consiste nel vedere lo spazio e il tempo non come modalità discordanti, ma in relazione di interdipendenza tra loro. A tal fine

⁸² Mitchell, W. J. T., *Spatial Form in Literature. Toward a General Theory*, in «Critical Inquiry», 6, 3 (Spring 1980), pp. 539-567. Questo saggio sarà poi ripubblicato all'interno della raccolta di saggi curata dallo stesso Mitchell dal titolo, *The Languages of Images* (Chicago, The University of Chicago Press, 1980).

⁸³ Partendo anche lui dalle riflessioni di Joseph Frank, Mitchell finisce, in realtà, col prenderne le distanze. L'analisi di Frank appare, infatti, troppo restrittiva allo studioso americano, poiché attribuisce una dimensione spaziale ad uno specifico fenomeno letterario moderno che trova espressione, ad esempio, negli scritti di Pound, Eliot e Joyce, caratterizzati dall'uso di una simultaneità mitica che finisce per sostituire la temporalità narrativa.

⁸⁴ Mitchell, W. J. T., *Spatial Form in Literature. Toward a General Theory*, op. cit., p. 542.

richiama la metafora corpo/anima che, secondo lo studioso, esprime in modo coinciso l'aspetto essenziale della nostra esperienza di queste due dimensioni:

Space is the body of time, the form or image that gives us an intuition of something that is not directly perceivable but which permeates all that we apprehend. Time is the soul of space, the invisible entity which animates the field of our experience⁸⁵.

Mitchell individua nell'emblema rinascimentale l'esempio più calzante di questa relazione spazio-corpo/tempo-anima, trattandosi di una forma mista che trova nell'inscindibilità delle due dimensioni la sua *raison d'être*.

È interessante a questo proposito la definizione che egli dà di letteratura come arte che, per la sua capacità di far interagire le due dimensioni spaziale e temporale, è posta in un punto mediano tra l'arte della musica e le arti visive, partecipando all'aspetto temporale e aurale della prima, e a quello spaziale e visuale della seconda. L'opposizione alla liminalità convenuta da Lessing e dai suoi sostenitori è, a questo punto, perfettamente delineata:

Instead of Lessing's strict opposition between literature and the visual arts as pure expressions of temporality and spatiality, we should regard literature and language as the meeting grounds of those two modalities, the arena in which rhythm, shape, and articularity convert babbling into song and speech, doodling into writing and drawing⁸⁶.

Le riflessioni di Mitchell aprono nuovi orizzonti critici, in cui, lui osserva, "non si può vivere senza dialettica", e sebbene il suo saggio non offra una verità univoca e risolutiva al problema del confine e/o analogia fra le arti, riflette almeno sulla necessità di trovare spazi di contrattazione e negoziazione che mettano d'accordo sostenitori e scettici dell'opposizione binaria di tutti i tempi, quella fra letteratura e pittura.

Qualche anno dopo Wendy Steiner, nella sua opera *The Colors of Rhetorics*⁸⁷, non esita a riconoscere i giusti meriti al saggio di Mitchell – teso a sottolineare, dice, la "sintesi simultanea di ogni arte" – e a dividerne il fine teorico.

Lo studio di Steiner, in realtà, è molto più complesso e tratta più in generale della comparazione fra letteratura e pittura secondo un approccio storicistico che confluisce poi nell'analisi più approfondita di questa stessa dialettica nel XX secolo. Se le epoche precedenti, osserva la Steiner, erano interessate a rintracciare similitudini e analogie di rappresentazione tra le diverse arti su un piano puramente mimetico, l'epoca moderna, al contrario, è più tesa ad individuare parallelismi sul piano della concretezza e della creatività:

The true means of representing reality was not to represent at all, but to create a portion of reality itself. And the way to do so was to stress the properties of the aesthetic media in question, since these are palpable, thinglike. This thinking is the basis of the modernist movement toward concreteness, and it immediately revived the dormant painting-literature analogy⁸⁸.

Ma concentrandoci sull'aspetto che a noi più interessa, vale la pena chiedersi in cosa consista l'apporto teorico della Steiner rispetto a questa categoria retorica interartistica.

⁸⁵ Ivi, p. 545.

⁸⁶ Ivi, p. 566.

⁸⁷ Steiner, W., *The Colors of Rhetoric*, op. cit.

⁸⁸ Ivi, p. 17

Ritornando ancora una volta al concetto di “forma spaziale” elaborato da Frank, la Steiner sottolinea in realtà come questo tipo di argomentazione non sia in grado di far crollare le barriere ideologiche poste da Lessing sulla cesura fra le due arti:

The metaphoric quality of this term is worth nothing; applied to literature it seems to lend writing one of the qualities of painting while in actuality denying it. To be momentary is not to be spatial, and to be divorced from a spatial context is also not to be spatial! “Spatial form” in no sense overcomes the space-time barrier between the arts⁸⁹.

Un modo invece per aggirare i limiti lessingiani, secondo la Steiner, è quello di dare risalto ad un aspetto che nell’argomentazione del teorico tedesco rimane marginale, e che si traduce nella possibilità per la pittura di incorporare la dimensione della temporalità attraverso la rappresentazione di quello che lo stesso Lessing, lo ricordiamo, definiva “momento pregnante” o fecondo, di cui il teorico tedesco in realtà sottolineava l’aspetto “delimitante”: «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»⁹⁰.

La Steiner, invece, va oltre questa demarcazione, riconoscendo nel “momento fecondo” l’origine di un topos letterario in cui la poesia imita le arti visuali arrestando il tempo; o più precisamente, si riferisce ad un’azione attraverso uno “still moment” che la contiene. La Steiner evoca in tal modo l’*ékphrasis*:

The technical term for this is ekphrasis, the concentration of action in a single moment of energy, and it is a direct borrowing from the visual arts⁹¹.

Anche la Steiner ritrova nell’ode di Keats un esempio perfetto di poesia ecfraistica, soprattutto perché in grado di spiegare il paradosso che questa categoria letteraria sembra contenere:

It is rather strange that literature should try to mimic the stillness of painting, when it has the property of movement and temporal flow that painters yearn for. Keats’ famous ode, however, suggests a partial explanation: the translation of temporal flux into the stasis of the visual arts saves action from the impermanent and death that time-object suffer. [...] It is this ephemerality that accounts for literature’s nostalgia for the visual arts, and so the topos of the stopped moment⁹².

Così facendo la Steiner attribuisce una sorta di funzione “salvifica” all’*ékphrasis*, perché, attraverso la traduzione del flusso temporale in stasi, è capace di arrestare anche se per poco l’effimeralità cui va in contro in quanto arte verbale. La Steiner riconosce, però, come molte poesie che utilizzano il topos ecfraistico falliscano in realtà in questa impresa, poiché si accontentano semplicemente di esprimere l’idea che le arti visuali vadano oltre il tempo, senza poi riuscire in realtà in questa impresa. La letteratura, secondo questa interpretazione, finisce per fallire laddove invece le arti visuali sembrano riuscire: «What they [poems] gain from the topos is an example of what they can merely aspire to do»⁹³.

Il topos del movimento immoto equivale ad ammettere, nella teorizzazione di Steiner, il fallimento letterario e il successo figurativo.

⁸⁹ Ivi, p. 38.

⁹⁰ Lessing, G. E., *Laokoon*, op. cit., p. 32.

⁹¹ Ivi, p. 41.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Ivi, p. 42.

Sulla scia delle riflessioni sulla metaforizzazione spaziale della letteratura, nel 1983 Michael Davidson pubblica un saggio dal titolo *Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem*, in cui, come si evince dallo stesso titolo, lo studioso si concentra sulla tipologia efrastica, e in special modo sul modo in cui questa viene messa in atto dagli scrittori postmoderni.

Davidson fa soprattutto riferimento allo studio di Krieger, il quale, analizza i modi in cui le poesie, in modo particolare quelle caratterizzate da riflessioni su oggetti tridimensionali, si soffermino sulla loro autosufficienza linguistica e formale; ma differenzia la sua analisi da questa precedente indagine, proponendo una sua personale visione della modalità efrastica attraverso alcuni esempi di scrittura postmoderna che si relazionano alla pittura.

Riconosce in primo luogo che le recenti difficoltà che si sono avute nel discutere di relazione tra poesia e pittura, sono il risultato di una eccessiva “laconizzazione” della critica moderna, e propone di optare per un smantellamento della metafora spaziale che aveva caratterizzato la critica precedente:

It is against just this rhetoric that hermeneutic critics, [...] address themselves. Such critics argue that the New Criticism and Structuralism have removed poetry from history and have aestheticized poetic form, creating an absolute split between artistic practice and time⁹⁴.

La scrittura poetica postmoderna, in modo particolare, tende ad attaccare questo dualismo, presentando il poeta direttamente nell'atto di pensare e di riflettere. Parla, a questo proposito, di *painterly poem* – distinguendolo dal *poem about a painting* – che attiva, dice Davidson, strategie di composizione equivalenti ma non dipendenti dall'oggetto d'arte:

The most extreme examples of this forms of equivalence would be the Cubist poetics of Max Jakob, Apollinaire, and Gertrude Stein or the Zaum poetry of Russian Futurism. More subtle versions, however, can be found among the poets of the New York School for whom the world of painters and paintings constitutes a virtual encyclopedia of formal problems and realizations⁹⁵.

Con Davidson assistiamo dunque ad una svolta nella critica novecentesca dell'*ékphrasis*, che non è più una strategia verbale strumentale all'oggetto visuale, ma un'argomentazione letteraria fine a se stessa. Questo tipo di scrittura poetica non può che scontrarsi con l'*ékphrasis* di tipo formalista teorizzata dai critici precedenti. Diversamente da Krieger, per il quale la poesia riferita alla dimensione dell'arte visuale si costituisce rispettando gli elementi immoti della forma plastica, il *painterly poem*, infatti, si oppone alla sua stabilità semantica e tematica e recupera il suo originario “movimento”: il poeta legge il dipinto come un testo piuttosto che come un oggetto statico.

Davidson prende a modello per la sua teorizzazione la poesia postmoderna di John Ashbery, *Self Portrait in a Convex Mirror*, che fa chiaramente da eco verbale all'omonima opera pittorica del Parmigianino. Di seguito alcuni versi del componimento poetico di Ashbery:

As Parmigianino did it, the right hand
Bigger than the head, thrust at the viewer

⁹⁴ Davidson, M. *Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 42, n. 1 (Autumn, 1983), p. 71.

⁹⁵ Ivi, p. 72.

And swerving easily away, as though to protect
What it advertises. A few leaded panes, old beams,
Fur, pleated muslin, a coral ring run together
In a movement supporting the face, which swims
Toward and away like the hand
Except that it is in repose [...] ⁹⁶.

Lo specchio, in questo caso, o meglio la sua forma circolare non svolge la stessa funzione che Krieger attribuiva alla forma altrettanto circolare dell'urna di Keats, in altre parole non funge da immagine di totalità e spazialità. In questo caso, infatti, ci troviamo davanti ad uno specchio convesso che distorce l'immagine riflessa, e in tal modo la forma dell'oggetto non rassicura ma confonde tanto il pittore che si vede riflesso, quando l'osservatore del dipinto.

Attraverso un'attenta e acuta analisi dei versi di Ashbery, Davidson dimostra come questi, piuttosto che congelare la temporalità della dimensione poetica contaminandosi con la spazialità dell'oggetto descritto, ricavino da questa forma statica un movimento che non diventa immoto, ma al contrario, muove l'oggetto dandogli "vita":

Self Portrait in a Convex Mirror attempts difficult task: to create a narrative which is non-teleological, [...], to derive from a static form a durational, temporal movement that does not become description. In the truest sense, Ashbery moves the static object into a "life" so that the reading of the painting is also an engagement with all hermeneutic acts, literary as well as existential ⁹⁷.

Questo modo efrastico teorizzato da Davidson trasforma l'atto ermeneutico del poeta in atto performativo, a cui prende parte lo stesso lettore/osservatore attraverso il suo atto di lettura.

Il *painterly poem* in questo modo mette in discussione la liminalità spaziale dell'opera visuale e allo stesso tempo riconduce l'atto efrastico alla sua originaria *enargeia*.

Sul versante delle tipologie efrastiche la vera intuizione però viene da John Hollander il quale, in un saggio pubblicato nella rivista *Word & Image* nel 1988, dal titolo *The Poetics of Ekphrasis*, propone un'interessante distinzione. Nel Novecento, come si è già detto, lo studio critico dell'*ékphrasis* restringe il suo ambito di riferimento agli oggetti artistici: sculture, quadri, scudi, urne, diversamente connotate, poiché si tratta in alcuni casi di opere esistenti e ancora visibili (Laocoonte), oppure di opere esistite ma ormai perdute (le opere di Zeusi descritte da Luciano), o ancora di opere assolutamente immaginarie (lo scudo di Achille o l'urna descritta da Keats).

Hollander propone il termine *notional* per definire quel tipo di descrizioni che si riferiscono ad oggetti d'arte inesistenti o immaginarie – come ad esempio la descrizione dello scudo di Achille, quella dello scudo di Eracle, la descrizione delle sculture nel *Purgatorio* di Dante, o quella degli affreschi ne *The Rape of Lucrece* di Shakespeare – e per distinguerle dalle descrizioni che hanno come referente un oggetto pittorico o scultoreo realmente esistente e che Hollander definisce col termine di *actual*.

⁹⁶ Ashbery, J., "Self-Portrait in a Convex Mirror", in *Selected Poems*, New York, Viking Penguin, 1985, pp. 188-204, vv. 1-8.

⁹⁷ Ivi, p. 77.

La vera intuizione di Hollander riguarda però l'idea che – essendo quasi tutti i testi efrastici di età classica riferiti ad immagini inesistenti – sia proprio l'*ékphrasis* di tipo nozionale ad avere introdotto i modelli retorici e le strategie interpretative poi confluite negli sperimentalismi efrastici moderni⁹⁸:

Notional ekphrasis inheres in modern poetry's actual ekphrasis, and provides a thematic microcosm of a basic paradox about poetry and truth. Ekphrastic poems that are always representing poetic process, and the history of poetic readings of works of art, can by those means get to say rather profound things about the works of art in question. By constructing some fictional versions of them, they put powerful interpretative constructions on them, construe them with deep effect⁹⁹.

La descrizione nozionale, in altre parole, ha permesso di riflettere sul potere creativo, rappresentativo e interpretativo del processo poetico che si propone di “leggere” un'opera d'arte.

Sebbene a Hollander vada riconosciuto il merito di aver coniato la definizione di *notional* che permette di delineare un po' meglio questo modo letterario fin troppo vasto, egli non va molto oltre nella teorizzazione, partendo dall'assunto di base che l'*ékphrasis* è la descrizione verbale di oggetti d'arte, ed escludendo tacitamente le altre possibilità descrittive. Hollander non è interessato a dibattere su questioni di liminalità o di dialogicità immagine-testo; il suo è un approccio più pragmatico volto ad esplorare il potere interpretativo della parola¹⁰⁰.

Qualche anno dopo James Heffernan in un denso saggio del 1991, *Ekphrasis and Representation*, che rappresenta ancora oggi uno dei più validi contributi teorici allo studio del genere efrastico, riapre il dibattito soffermandosi in modo particolare sulla questione della rappresentazione.

Sin dalle prime pagine Heffernan – che tornerà a riflettere su queste questioni in un successivo e più complesso studio, *The Museum of Words* (1993) – fa il punto sull'evoluzione della critica sul fenomeno efrastico nel Novecento, proponendo una propria definizione che gli consente di delineare il suo approccio in modo preciso. Heffernan intanto parla di “modo” letterario il cui soggetto è la rappresentazione, prendendo così subito le distanze dal saggio di Krieger e dalla sua definizione di *ékphrasis* in quanto “genere” classico, che egli elevava a principio letterario, e di poetica in generale:

Murray Krieger calls ekphrasis “a classical genre” but this would put it on a par with epic and tragedy. Since no formal or syntactic features distinguish the literary representation of visual art from other kinds of literature, and since it can appear within any recognized genre from epic to lyric, it may be more appropriately termed a mode, like pastoral or elegy. But while those two can be

⁹⁸ È interessante, soprattutto ai fini della nostra indagine, che Hollander rintracci proprio in Dante Gabriel Rossetti e nei suoi sonetti per dipinti una sorta di “agenda” di riferimento per le liriche efrastiche interpretative di tipo moderno.

⁹⁹ Hollander, J., *The Poetics of Ekphrasis*, in «Word & Image», vol. 4, n. 1 (January-March 1988), p. 209.

¹⁰⁰ John Hollander è anche autore di una più recente opera dedicata all'*ékphrasis*, dal titolo *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art* (Chicago, 1995). Ancora una volta non si tratta di uno studio teorico dedicato all'*ékphrasis*, piuttosto di una raccolta di esemplificazioni efrastiche, una galleria “nozionale” fatta di immagini e di poesie dedicate a queste immagini. È sorprendente il numero di testi efrastici presi in considerazione in questo studio, che Hollander divide in *ékphrasis* nozionali e reali. Ancora più interessante ai fini della nostra ricerca è il fatto che Hollander riconosca, come già aveva fatto nel primo saggio, enormi meriti a Dante Gabriel Rossetti e alla sua poesia efrastica, che lo studioso analizza brevemente in una sezione della sua opera intitolata *Actual Ekphrastic Poems by the Artists Themselves* (p. 45).

largely defined by their subject matter, the subject matter of ekphrasis requires us to define it in terms of representation¹⁰¹.

La tesi esposta nel saggio di Krieger, che pure è pionieristico nella teorizzazione dell'*ékphrasis*, è considerata debole da Heffernan, poiché non va oltre un approccio di tipo formalista:

Krieger's theory of ekphrasis seems to give this moribund term a new lease on life, but actually Krieger stretches ekphrasis to the breaking point: to the point where it no longer serves to contain any particular kind of literature and merely becomes a new name for formalism.¹⁰²

Heffernan riconosce invece nello studio di Davidson un modo diverso di affrontare la questione, ma non per questo più corretto, perché se da un lato è in grado di minare il principio troppo generico cui giunge Krieger – entrando, lo ricordiamo, nello specifico dell'analisi di alcuni componimenti poetici postmoderni e dunque riconoscendo una polarità diacronica tra *ékphrasis* "classica" e contemporanea" – dall'altro non è in grado di offrire, osserva Heffernan, una tesi coerente relativa ad un modo sincronico che potrebbe contenerle entrambe¹⁰³.

È la consapevolezza dell'imprecisione di queste precedenti teorizzazioni a spingere Heffernan a formularne una propria teoria più precisa e al contempo più flessibile:

The weakness of these two theories of ekphrasis – the one too broad, the other too polarized – help us to see what we need. If ekphrasis is to be defined as a mode, the definition must be sharp enough to identify a certain kind of literature and yet also elastic enough to reach from classicism to postmodernism, from Homer to Ashbery¹⁰⁴.

La "nuova" definizione coniata da Heffernan è quella a tutt'oggi più condivisa poiché adattabile a più ipotesi descrittive: «verbal representation of graphic representation», formula semplice che tuttavia rimane complessa nelle sue implicazioni.

Heffernan si preoccupa di definire quanto possibile la sua formula e lo fa innanzitutto per differenza, vale a dire, precisando tutto ciò che secondo lui, non appartiene all'*ékphrasis*, come il pittorialismo e l'iconicità, che sebbene costituiscano anch'esse delle modalità di relazione fra letteratura e arti del visuale, non rappresentano opere di arte rappresentativa:

Pictorialism generates in language effects similar to those created by pictures, [...] representing the world with the aid of pictorial techniques; [...] not representing pictures themselves. [...] Visual iconicity is a visible resemblance between the arrangement of words or letters on a page and what they signify. Like pictorialism, visual iconicity usually entails an implicit reference to graphic representation [...]. But once again, iconic literature does not aim to represent pictures; it apes the shape of pictures in order to represent natural objects¹⁰⁵.

Heffernan precisa, comunque, che sebbene *ékphrasis*, pittorialismo e iconicità si differenzino fra loro, essi non si escludono a vicenda poiché un testo efrastico può utilizzare ad esempio delle tecniche pittoriche per rappresentare un dipinto, e

¹⁰¹ Heffernan, J., *Ekphrasis and Representation*, in «New Literary History», 22, 2 (1991), p. 312, nota 5.

¹⁰² Ivi, p. 298.

¹⁰³ Ivi, p. 299.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Ivi, p. 300.

allo stesso modo può essere stampato in una forma che somigli a quella dell'immagine che verbalmente rappresenta.

Ciò che invece sicuramente distingue l'*ékphrasis* da qualsiasi altra modalità interartistica, secondo Heffernan, è il fatto che essa rappresenti esplicitamente la rappresentazione stessa. In altre parole, ciò che essa rappresenta attraverso le parole deve essere a sua volta frutto di una rappresentazione. Heffernan propone un esempio per chiarire meglio la sua tesi:

The Brooklyn Bridge may be considered a work of art and construed as a symbol of many things, but since it was not created to represent anything, a poem such as Hart Crane's *The Bridge* is no more ekphrastic than William's *The Red Wheelbarrow*¹⁰⁶.

Una *ékphrasis* di questo tipo, che utilizza un mezzo per rappresentarne un altro, non risponde più alle distinzioni diacroniche individuate dai critici precedenti, che opponevano una *ékphrasis* classica ad una moderna, o postmoderna, la prima tutta rivolta all'abilità dell'artista di creare forme verosimili, e la seconda tesa a minare il concetto di verosimiglianza e d'illusione. Heffernan, ad esempio, riconosce nella descrizione omerica dello scudo di Achille sia un tributo verbale alla verosimiglianza grafica, sia una riflessione sulla differenza fra rappresentazione e realtà:

Describing the ploughmen depicted on Achilles' shield, Homer writes, "The earth darkened behind them and looked like earth that has been ploughed though it was gold". Homer thus reminds us that he is representing representation, and by explicitly noting the difference between representation and reality, he implicitly draws our attention to the narrative trust of his words¹⁰⁷.

Secondo Heffernan, Omero, così facendo, ci riporta alla differenza tra ciò che è rappresentato e il mezzo specifico della rappresentazione, e dall'altro lato, aspetto ancora più interessante, anima le figure fissate dall'arte grafica, trasformando l'immagine di un singolo momento in una narrativa di azioni successive. Questo impulso del linguaggio di rispondere in modo narrativo alla stasi pittorica è ciò che caratterizza, secondo Heffernan, la letteratura efrastica *tout court*. Così facendo Heffernan si oppone a Krieger e alla sua teoria di *ékphrasis* in quanto modalità di "congelamento" del tempo letterario nello spazio dell'arte plastica, o a Wendy Steiner, la quale parlava di equivalente verbale del momento pregnante nell'arte pittorica:

The "pregnant moment" of an action is the arrested point which most clearly implies what came before the moment and what is to follow it. But as the example from Homer shows, ekphrastic literature typically delivers from the pregnant moment of graphic art its embryonically narrative impulse, and thus makes explicit the story that graphic art tells only by implication¹⁰⁸.

Heffernan individua invece nella prosopopea una modalità tipica della tradizione efrastica, e come Spitzer e Hagstrum ci riporta al significato etimologico della parola *ékphrasis*, che consiste nel "dare voce" ("speaking out") a qualcosa. Heffernan indica, di conseguenza, l'epigramma sepolcrale o gli stessi titoli dei dipinti come esempi efrastici, così come lo sono tutte quelle scritte che si riferiscono esplicitamente ad un'opera d'arte:

¹⁰⁶ Ivi, p. 301.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

I have tried to distinguish ekphrasis from pictorialism and iconicity, but I see no reason to close its borders against any kind of writing that is explicitly concerned with a work of art, and unless representation requires the absence of the thing represented, a picture title is a verbal representation of the picture¹⁰⁹.

Queste finora esposte rappresentano, nello studio di Heffernan, solo le premesse per giungere al punto più innovativo e forte della sua teorizzazione, che di seguito riportiamo:

Traditionally, I have argued, ekphrasis is narrational and prosopopeial; it releases the narrative impulse that graphic art typically checks, and it enables the silent figures of graphic art to speak. I want to argue now that in “Ode on a Grecian Urn” and “Ozymandias”, Keats and Shelley use these ekphrastic traditions to reflect on representation: not just on a particular work of graphic representation, but on the nature of representation itself¹¹⁰.

Grazie al contributo teorico di Heffernan la teorizzazione dell'*ékphrasis* compie un decisivo passo avanti. Qui non sono più in gioco questioni di mera liminalità spazio-temporale, diffusasi in modo particolare sulla scia della provocazione lessinghiana; piuttosto egli si sofferma sulla funzione autoreferenziale dell'*ékphrasis* su un piano soprattutto letterario. Essa diventa lo strumento e il pretesto, secondo Heffernan, per riflettere non semplicemente su un oggetto artistico, ma sulla rappresentazione stessa.

A proposito dell'aspetto autorappresentativo dell'*ékphrasis*, non possiamo non fare riferimento alle considerazioni che lo studioso francese Philippe Hamon faceva in quegli stessi anni in uno studio dal titolo, *La description littéraire. De l'Antique à Roland Barthes*.

Ad Hamon si devono diversi studi relativi alla descrizione letteraria intesa come genere narrativo, ma anche alcune intuizioni decisive relative proprio alla tecnica descrittiva. Hamon parla di *ékphrasis* come di *mise-en abyme* dell'opera d'arte, e anche egli individua nella tecnica efrastica il “pretesto” dato allo scrittore per riflettere sulla propria arte, in altre parole per autorappresentarsi:

L'*ékphrasis* peut être aussi, pour l'écrivain, le lieu, le moyen ou le prétexte d'une réflexion théorique sur son propre art, sur ses propres techniques d'écriture, fragment théorique et critique en quelque sorte incorporé à la trame même de sa fiction¹¹¹.

Nello stesso anno dell'uscita del saggio di Heffernan, John Krieger pubblica *Ekphrasis and the Illusion of Natural Sign*, un testo denso e maturo in cui l'autore torna a riflettere in modo più complesso e meno ingenuo sul tema in questione, soprattutto dal punto di vista della critica.

È interessante in questa sede, concentrarci sulle pagine introduttive di quest'opera in cui Krieger delinea in modo apodittico la sua posizione.

¹⁰⁹ Ivi, p. 303. È interessante notare che nella successiva opera del 1993, *The Museum of Words*, Heffernan ritratta la sua considerazione sui “titoli”, che considera efrastici solo qualora siano apposti all'opera da qualcuno diverso dall'autore della stessa. Poiché, precisa Heffernan, quando i titoli vengono applicati dallo stesso artista essi diventano parte integrante dell'opera e dunque di ciò che è descritto. (Cfr. Heffernan, J., *The Museum of Words*, op. cit., p. 194, nota 23).

¹¹⁰ Ivi, p. 304.

¹¹¹ Hamon, Ph., *La description littéraire. De l'Antique à Roland Barthes. Une anthologie*, Paris, Macula, 1991. Tra gli altri importanti contributi di Hamon si ricordano: *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle* (Paris, 1989); *Du Descriptif* (Paris, 1993) e *Imageries, littérature et image au XIXe siècle* (Paris, 2002).

Il piano dell'opera, la sua struttura, condensa a livello simbolico tutta la teoria che Krieger si propone di esporre. Il testo è, infatti, costituito da otto capitoli ognuno dei quali è introdotto dall'illustrazione di un emblema dalla forma circolare costruito attorno ad ogni lettera che compone la parola ἐκφράσις.

Queste lettere, che lui definisce *letter-emblems*, o scudi, rappresentano il tentativo dello studioso di costruire il suo stesso libro come imitazione della parola *ékphrasis* e della forma circolare dello scudo omerico, di cui è la sua più alta rappresentazione.

Krieger parte dalla considerazione che le forme classiche di descrizione, quali lo scudo di Achille o l'urna di Keats, si riferiscano, in realtà, ad opere e ad oggetti inesistenti o immaginari; per usare la definizione di Hollander, potremmo dire che sono tutte "*ékphrásaies* nozionali". Ma ciò che particolarmente sorprende Krieger, non è semplicemente il fatto che questi oggetti non esistano indipendentemente dalle loro riproposizioni verbali, bensì che l'aspetto narrativo, il prima e il dopo di queste immagini descritte scoraggi qualsiasi tentativo da parte dell'artista di riprodurle in un oggetto plastico corrispondente, in un equivalente visuale. In questo consiste, secondo Krieger, l'aspetto "illusorio" della rappresentazione ecfraistica:

To look into ekphrasis is to look into the illusionary representation of the unrepresentable, even while that representation is allowed to masquerade as a natural sign, as if it could be an adequate substitute for its object. And this leads me from my title to my subtitle¹¹².

Ciò che, per essere più precisi, caratterizza la descrizione ecfraistica secondo la "nuova" intuizione kriegeriana è il fatto di essere al contempo un miracolo e un miraggio: un miracolo perché si tratta di sequenza di azioni narrative che solo un mezzo come la lingua è in grado di tracciare, sembra cioè congelato nella visione di un istante, e un miraggio, perché le parole di una poesia possono dare solo l'illusione di un'immagine impossibile:

It is our unattainable dream of a total verbal form, a tangible verbal space. We may see it as the poem's miracle, and that seeing is our mirage. This peculiar – and paradoxical – jointly produced experience of ekphrasis allows it to function as the consummate example of the verbal art, the ultimate shield beyond shields¹¹³.

La teorizzazione di Krieger, in questa seconda fase, si sposta dalla liminalità spazio-temporale a quella naturale-arbitrario. In questo testo, infatti, Krieger si interroga sulla capacità della parola, segno arbitrario, di creare immagini e dunque operare come segno naturale. In tal senso, lo studio di Krieger è un'indagine sui vari significati della parola immagine attraverso la storia della critica:

This is a study in criticism rather than in poetry itself, the most important question for me behind all these asks, how can the theorist – how have the theorists – made sense out of this set of paradoxes?¹¹⁴

Ma il testo di Krieger rappresenta anche la sublimazione del suo rapporto con la questione ecfraistica, che il teorico definisce complesso e infinito. Come egli stesso

¹¹² Krieger, M., *Ekphrasis. The Illusion of Natural Sign*, Baltimore and London, The Johns Hopkins UP, 1991, p. xv.

¹¹³ Ivi, p. xvii.

¹¹⁴ Ivi, p. 2.

osserva, uno studio che si propone di indagare l'*ékphrasis* può prendere, in realtà, diverse direzioni:

For one, we could investigate literary paintings or pictorial poems – say, narrative pictures and detailed verbal descriptions – and conduct our study either historically or generically, depending on the sort of conclusion we hoped to reach. A specialized vision of this interest would have us compare pictures and related words as they come together in illustrated texts, whether in poems or in prose fiction. Or we could compare theories of painting with theories of the verbal arts, again either by relating them historically or by seeking to apply general aesthetic principles. As yet another alternative, we could relate the actual painting being produced in a given period with the poetry being written and trace the relationships, if any, between these products. As a slight variation of such a study, we could look at the attitudes of individual poets or schools of poets toward paintings or contemporary painters, or the reverse, the attitudes of painters or contemporary poets, tracing friendships and enmities, influences and aversions¹¹⁵.

Krieger non sembra però tendere verso nessuna di queste strade esplorate già precedentemente da altri teorici (fa riferimento in modo particolare all'opera di Mitchell, *Iconology, Text, Ideology*, 1986, e a quella di W. Steiner, *The Colors of Rhetoric*, 1982). La sua è un'analisi più generale che, come lui stesso dichiara, intende rivelare importanti strade, utili alla storia della teoria.

Il suo studio è volto ad indagare la capacità del linguaggio verbale di operare come segno visuale, e questo alla luce delle nozioni portate avanti dai critici della letteratura nel corso dei secoli.

Il desiderio di indagare le capacità pittoriche dell'arte verbale comporta un approccio più generalizzato e ampio. Non si ha *ékphrasis* solo in relazione ad un oggetto d'arte ma in tutti quei casi in cui la dimensione spaziale e visuale viene evocata attraverso le parole. Questa posizione porta Krieger a delineare una teoria che tenga conto di tutte le possibilità di incroci spazio-temporali messe in atto attraverso il mezzo poetico. Krieger, infatti, include nel suo vasto progetto teorico, anche quelle manifestazioni di "impulso spaziale", come le definisce, all'interno del processo poetico, che risponde ad un più antico impulso dell'arte verbale dell'Occidente, quello efrastico appunto. Quest'ultimo va inteso, nella prospettiva di Krieger, come qualsiasi tentativo all'interno dell'arte verbale di creare illusione, caratteristica che generalmente viene associata al segno naturale¹¹⁶.

In tal modo, l'*ékphrasis* diventa un concetto funzionale a questioni molto più generalizzate: si ha *ékphrasis* non solo quando il verbale, attraverso il suo limitato mezzo, rappresenta il visuale, ma anche quando l'oggetto verbale tende ad emulare l'aspetto spaziale del dipinto o della scultura cercando di forzare le parole ad assumere una forma e a divenire emblemi.

Tale ambizione efrastica tradisce, secondo Krieger, il desiderio semiotico di sempre del linguaggio di rappresentare l'irrapresentabile, il naturale. Tuttavia, aggiunge Krieger, a questo fa da controparte un'altra tendenza, quella del linguaggio di liberarsi da questa chiusura spaziale per tornare al naturale flusso temporale tipico del suo mezzo.

L'aspirazione efrastica, secondo Krieger, deve così fare i conti con due tipi opposti di impulso cui risponde il linguaggio, uno confortato l'altro scoraggiato dalla pratica descrittiva:

¹¹⁵ Ivi, p. 3.

¹¹⁶ Ivi, p. 9.

The first asks for language – in spite of its arbitrary character and its temporality – to freeze itself into a spatial form. Yet it retains an awareness of the incapacity of words to come together at an instant (*tout à coup*), at a single stroke of sensuous immediacy, as if in an unmediated impact. Their incapacity is precisely what is to be emphasized: words cannot have capacity, cannot be capacious, because they have literally no space. The exhilaration, then, derives from the dream of a language that can, in spite of its limits, recover the immediacy of a sightless vision built into our habit of perceptual desire since Plato. [...] The second of these impulses, on the contrary, accepts a modest, unpretentious, demystified language that claims no magic, whose arbitrariness and temporal succession can escape the frozen momentary vision that, in seeking the momentous, would belie the fleetingness of the moment in an anti-pictorial blur. To this impulse the notion of *ékphrasis*, as a threat to language's temporal promise [...], can only be exasperating¹¹⁷.

Questi due impulsi, l'attrazione e l'avversione all'*ékphrasis*, secondo Krieger tradiscono, da un lato ciò che lui chiama il desiderio semiotico per il segno naturale, dall'altro il rifiuto per lo stesso, derivante dalla paura di privare il segno arbitrario della sua libertà, la libertà di immaginazione.

Secondo Krieger, la storia dell'estetica Occidentale è la storia di questa aspirazione, del sogno di un miracolo che vede i due opposti impulsi incontrarsi. La descrizione efrastica, secondo Krieger, è il terreno di questa paradossale simultaneità, sia in quanto trasposizione verbale di un'immagine visuale, sia in quanto emblema verbale esso stesso, che svolge allo stesso tempo il suo compito e quello dell'immagine visiva:

In either case, the dream of miracle remains even if its illusionary suggests it is no more than a mirage¹¹⁸.

Krieger ammette che il desiderio semiotico del segno naturale, che da Derrida in poi abbiamo definito logocentrico, tradisce una certa ingenuità che trascura la questione più antica di tutti i tempi, e cioè che anche la pittura in realtà sia un'arte illusoria. In una nota, e solo in questa, Krieger precisa:

I should note pararethetically here that the conception of the picture as natural sign rests on a naively "realistic" assumption of an unproblematic relation between the painting and its object of imitation. Since the conception does not take into account the making of the mimetic painting as a thing of pigment and canvas, it bypasses the use of these materials to create the optical illusion of object and persons. The narrow, literal doctrine of *ékphrasis* would seem to require this primitive notion of the pictorial as the naively representational¹¹⁹.

Questa rivelazione non rappresenta, comunque, un limite alla teorizzazione di Krieger, il quale vuole semplicemente sottolineare come la storia della "tentazione efrastica" sia segnata dall'opposizione tra segni arbitrari e naturali e soprattutto dal desiderio del segno verbale, arbitrario, di andare oltre il limite del proprio mezzo per diventare segno naturale.

La storia dell'estetica esplorata da Krieger nel suo testo è la storia dell'estetica che da Platone fino ai moderni ha privilegiato il segno naturale come agente, tanto da estenderlo, illusionariamente, alla parola poetica; un'estetica in cui lo spazio invade il tempo e il pittorico invade il verbale, e che ha permesso all'*ékphrasis* di diventare il genere funzionale a questa illusione attraverso la sua *enargeia*, il suo potere cioè di riprodurre un oggetto come vivo di fronte ai nostri occhi.

¹¹⁷ Ivi, p. 10.

¹¹⁸ Ivi, p. 11.

¹¹⁹ Ivi, p. 12, nota 12.

L'opera di Krieger, molto più complessa in realtà, non sembra in definitiva offrire spunti teorici in più rispetto a quelli esposti nel suo primo saggio. In questo studio l'argomentazione è certo più estesa e dettagliata e coinvolgendo la dicotomia tra segno naturale e segno arbitrario, riporta la questione ecfraistica su un piano più astratto che non riguarda più semplicemente la competizione fra testo e immagine, letteratura e pittura, che si sfidano a livello della rappresentazione, ma che da voce al desiderio atavico e ontologico di trovare un ordine o una struttura naturale che vada oltre la società e oltre noi stessi. Le modalità ecfraistiche e le sue dinamiche rappresentative non sono, per questo, il principale oggetto di interesse del critico¹²⁰.

Solo un anno dopo, nel 1992, Mitchell pubblicherà un saggio che segnerà i destini della successiva teorizzazione. Non è la prima volta, come sappiamo, che il teorico americano si misura con il problema della relazione fra letteratura e arti del visuale¹²¹. In questo saggio, però, egli affronta per la prima volta in modo esplicito la questione ecfraistica, nel tentativo di suggerire delle possibili vie interpretative ad una così grande sfida teorica.

Questo scritto, dal titolo *Ekphrasis and the Other* confluirà qualche anno dopo in una delle sue più interessanti opere riguardanti in realtà questioni di *visual culture* più in generale, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (1994)¹²².

La sua teorizzazione parte da un'esemplificazione che non ricorda certo quelle canoniche adottate dai precedenti critici come lo scudo di Achille e l'urna di Keats. Mitchell, senza tante pretese, ci riporta invece ad una commedia radiofonica del

¹²⁰ Per lo studio della ricezione critica dell'opera di Krieger si rimanda a: Raaberg, G., "Ekphrasis and the Temporal/Spatial Metaphor in Murray Krieger's Critical Theory", «New Orleans Review», 12, 4 (1985), pp. 34-43; Scott, G. F., "Review Essay: Ekphrasis", in «European Romantic Review», 3, 2 (Winter 1992), pp. 215-224; James Heffernan, "Lusting for the Natural Sign", «Semiotica» 98, 1/2 (1994), pp. 219-228; Cosgrove, B., "Murray Krieger. Ekphrasis as Spatial Form, Ekphrasis as Mimesis", in J. Morrison, F. Krobb, a cura, *Text Into Image. Image Into Text* Amsterdam, Rodopi, 1997, pp. 25-31; Adams, H., "Ekphrasis Revisited, or Antitheticality Reconstructed", in M. P. Clark, a cura, *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature in Theory Today*, Berkeley, University of California Press, 2000, pp. 45-57. Nell'ultimo capitolo del testo, intitolato "A Postmodern Retrospect" sembra che Krieger smascheri la debolezza dei suoi assunti formalisti. Se ne accorge Hagstrum il quale non esita a mettere in evidenza questa sorta di ritrattazione, in cui sembra proprio che Krieger prenda coscienza che la sua posizione formalista e tipica del *New Criticism* è come "polverizzata", dice Hagstrum, dall'orda di teorie postmoderne, soprattutto dall'attacco decostruzionista all'idea che il testo poetico abbia in sé uno specifico significato, o a quello marxista del *New Historicism* all'idea che l'opera letteraria possa trascendere le contingenze della storia e le condizioni materiali entro le quali viene prodotta. (cfr. Hagstrum, J., *Lusting for the Natural Sign*, op. cit., p. 225)

¹²¹ Mitchell aveva già affrontato questioni legate alla dimensione della spazialità in letteratura nei saggi *Spatial Form in Literature*, precedentemente analizzato (pubblicato in «Critical Inquiry», 6, 3 (Spring, 1980) pp. 539-567, e in *Space, Ideology and Literary Representation* (pubblicato in «Poetics Today», 10, 1. *Art and Literature 1* (Spring 1989), pp. 91-102). Inoltre nel 1986 venne pubblicato il testo *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago, University of Chicago Press), in cui Mitchell affronta la questione della relazione fra immagine e testo attraverso le teorie di Nelson Goodman, Ernst Gombrich, Gotthold Lessing, Edmund Burke e Karl Marx, alcuni partigiani altri nemici dell'*imagery*. In quest'opera il teorico vede da un alto i termini della dualità parola-immagine, come opposti in un conflitto irrisolvibile, dall'altro riporta questo conflitto a fattori socio-economici.

¹²² Mitchell, W. J. T., *Ekphrasis and the Other*, in «South Atlantic Quarterly», 91 (1992), pp. 695-719. Qui il saggio è citato dalla versione pubblicata qualche anno più tardi nella sua opera *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp.

secolo scorso, condotta da un duo conosciuto come “Bob and Ray”. Mitchell fa riferimento ad un momento specifico di questa trasmissione in cui i due comici erano soliti commentare alcune fotografie di luoghi visitati durante le vacanze estive nel tentativo di evocare quelle stesse scene nell’immaginario degli ascoltatori.

Questo, secondo Mitchell, rappresenta un esempio perfetto del fascino tipico dell’*ékphrasis*, che – facendo eco ad Heffernan – anche lui definisce «una rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale». L’intuizione vera e propria del teorico americano si delinea più avanti quando osserva come questa fascinazione si realizzi attraverso tre fasi o momenti particolari: una prima fase, che egli chiama “indifferenza efrastica” (*ekphrastic indifference*), deriva dalla comune percezione che l’*ékphrasis* sia impossibile. Trattandosi, infatti, di una rappresentazione verbale, essa risponde ai limiti del proprio mezzo che non può mai essere in grado di presentificare l’oggetto allo stesso modo in cui riesce a farlo la rappresentazione visuale dello stesso:

It [verbal representation] cannot represent – that is, to make present – its object in the same way a visual representation can. It may refer to an object, describe it, invoke it, but it can never bring its visual presence before us in the way pictures do. Words can “cite”, but never “sight” their objects¹²³.

In questo senso l’*ékphrasis* si limita ad essere una curiosità, una semplice nomenclatura data ad un genere letterario minore e piuttosto oscuro, cui appartengono ad esempio le poesie che descrivono opere d’arte, o comunque rappresentazioni verbali di rappresentazioni visuali, come è nel caso delle fotografie descritte dal duo Bob e Ray.

Queste caratteristiche di *minority* e *obscurity*, sottolinea il teorico, non hanno in alcun modo limitato o scoraggiato la formazione di una letteratura attorno a questo genere, che risale appunto allo scudo di Achille, e che trova, come sappiamo, esemplificazione fino alla più recente poesia postmoderna.

Esiste però secondo Mitchell un modo attraverso cui superare gli effetti oscuri dell’impossibilità efrastica, questo è ciò che il teorico definisce la *ekphrastic hope*. Si ha “speranza efrastica” quando l’impossibilità dell’*ékphrasis* viene superata attraverso l’immaginazione e la metafora, tramite cioè la capacità del linguaggio di raggiungere il suo obiettivo, quello di “far vedere”.

Attraverso questa seconda fase, l’*ékphrasis* cessa di essere un momento eccezionale nella rappresentazione verbale o orale, per divenire paradigma di una fondamentale tendenza di tutta l’espressione linguistica, che vede il linguaggio mettersi al servizio delle arti visive. È questo stesso paradigma ad avere alimentato tutte le dottrine classiche relative alla relazione fra letteratura e pittura:

This is the point in rhetorical and poetic theory when the doctrines of *ut pictura poesis* and the Sister Arts are mobilized of the word *ekphrasis* as a poetic mode, “giving voice to a mute art object”, or offering a “rhetorical description of a work of art”, give way to a more general application that includes any “set description intended to bring person, place, picture, etc. before the mind’s eye”¹²⁴.

Mitchell, accenna, a questo punto, alla possibilità per l’*ékphrasis* di diventare principio molto più generalizzato, come auspicato da Krieger, per il quale

¹²³ Mitchell, W. J. T., “*Ekphrasis and the Other*”, in Id. *Picture Theory*, cit., p. 152.

¹²⁴ Ivi, p. 153.

l'*ékphrasis*, lo sappiamo, esemplificava l'esteticizzazione del linguaggio attraverso ciò che egli chiama il "movimento immoto". Mitchell riassume così la teoria di Krieger:

For Krieger, the visual arts are a metaphor, not just for verbal representation of visual experience, but for the shaping of language into formal patterns that "still" the movement of linguistic temporality into a spatial, formal array. Not just vision, but stasis, shape, closure, and silent presence are the aims of this more general form of ekphrasis¹²⁵.

Una volta entrato in gioco il desiderio di superare l'impossibilità dell'*ékphrasis*, le speranze e le possibilità per la parola di rappresentare verbalmente una rappresentazione visuale diventano infinite.

In questa seconda fase lo straniamento iniziale, provocato dalla divisione immagine/testo, viene superato e sostituito da una forma sintetica, che Mitchell definisce icona verbale, o *imagetext*.

La terza ed ultima fase individuata da Mitchell, che fa seguito al momento immoto della seconda fase, è quella che lui definisce col termine di *ecphrastic fear*, e che lo studioso identifica con un momento di resistenza e di controdesiderio che si manifesta quando si ha la sensazione che la differenza tra la rappresentazione verbale e quella visuale stia per crollare e il desiderio figurativo dell'*ékphrasis* si realizzi veramente. Precisa Mitchell:

It is the moment in aesthetics when the difference between verbal and visual mediations become a moral, aesthetic imperative, rather than (as in the first "indifferent" phase of ekphrasis) a natural fact that can be relied on¹²⁶.

In questa terza fase, tutte le speranze ecfrastriche, come ad esempio quella di raggiungere attraverso il linguaggio una certa iconicità, diventano pericolose e sinistre, e tutte le sue aspirazioni utopiche, volte a dinamizzare l'oggetto o l'immagine di riferimento, cominciano ad apparire idolatre e feticiste. L'idea di un'icona verbale, di un *imagetext*, è così sostituita nell'ambito di questa terza fase, dalla nozione di immagine come mezzo illusorio, una tecnica magica che minaccia di fissare il poeta e l'ascoltatore.

Individuate queste tre fasi, Mitchell si preoccupa a questo punto di analizzare il senso di ambivalenza che la conflagrazione di questi tre momenti della fascinazione ecfrastrica – paura, speranza e indifferenza – producono. Mitchell si chiede per questo, cosa faccia dell'*ékphrasis* l'oggetto di speculazione utopica, di avversione ansiosa e di indifferenza studiata, e soprattutto come sia possibile che essa si adatti tanto ad un genere minore quanto ad un principio generale di poetica.

Mitchell porta avanti a questo punto un'analisi che tiene conto della rete di associazioni ideologiche fissate dalle opposizioni di tipo semiotico, sensoriale o metafisico che l'*ékphrasis* si propone di superare. Per far questo propone un ritorno al principio base dell'indifferenza ecfrastrica, e cioè che l'*ékphrasis* è impossibile:

In order to see the force of these oppositions and associations, we need to reexamine the utopian claim of ekphrastic hope and the anxieties of ekphrastic fear in the light of the relatively

¹²⁵ Ivi, p. 153-154.

¹²⁶ Ivi, p. 154.

neutral viewpoint of ekphrastic indifference, the assumption that ekphrasis is, strictly speaking, impossibile¹²⁷.

Il punto forte della teorizzazione di Mitchell è però quello in cui il teorico parla di “superamento dell’alterità” come scopo preciso di ogni *ékphrasis*.

La poesia ecfraistica diventa, infatti, nella complessa visione di Mitchell, il genere in cui i testi incontrano i loro “altri” semiotici, quei modi di rappresentazione alieni e rivali che vanno sotto il nome di arti visuali, grafiche, plastiche, o spaziali. I termini scientifici di questa alterità, dice Mitchell, richiamano le tipiche opposizioni della semiotica: rappresentazione iconica e simbolica, segni naturali e convenzionali, modi temporali e spaziali, mezzi visuali e aurei. Opposizioni il cui coinvolgimento con l’alterità non è determinato aprioristicamente, piuttosto in specifici contesti di applicazione programmatica:

The “otherness” from visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the paragone of poet and painter) to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the “self” is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the “other” is projected as a passive, seen, and (usually) silent object. [...] Like the masses, the colonized, the powerless and voiceless everywhere, visual representation cannot represent itself; it must be represented by discourse¹²⁸.

Così facendo Mitchell amplia il dominio estetico della descrizione ecfraistica coinvolgendo il piano culturale e sociale del rapporto parola-immagine.

È interessante riportare quanto Mitchell precisa in una nota in merito al concetto di *ékphrasis* nozionale coniato da Hollander, che egli estende a tutte le tipologie ecfraistiche, non solo a quelle che hanno referenti inesistenti, poiché l’*ékphrasis* secondo Mitchell non fa che creare un’immagine che si trova, comunque, solo nel testo e in nessun altro luogo, in quanto “residente alieno”. Questo, secondo Mitchell, succede anche nei casi in cui l’immagine o l’oggetto di riferimento esiste nella realtà, anche in questo caso il discorso ecfraistico tende ad alienare il testo, facendolo sparire per far posto alla nuova immagine prodotta a livello testuale¹²⁹.

Mitchell sottolinea, inoltre, che non bisogna confondere l’*ékphrasis* con le arti miste (nelle quali fa rientrare, i libri illustrati, le rappresentazioni teatrali e anche i film), poiché nel primo caso l’incontro fra la rappresentazione verbale e quella visuale avviene ad un livello puramente figurativo. L’immagine, in altre parole, non si presentifica concretamente, diversamente saremmo di fronte al caso della poesia concreta.

Questa urgenza figurativa aggiunge una pressione in più al genere ecfraistico. È il miracolo di cui parla Krieger, quel qualcosa di speciale e magico che viene richiesto al linguaggio per convertire la trasparenza del suo mezzo verbale nella solidità del mezzo delle arti spaziali:

This “solidity” is exemplified in such features as descriptive vividness and particularity, attention to the “corporality” of words, and the patterning of verbal artifacts. The ekphrastic image acts, in other words, like a sort of an unapproachable and unrepresentable “black hole” in the verbal structure, entirely absent from it, but shaping and affecting it in fundamental ways¹³⁰.

¹²⁷ Ivi, p. 156.

¹²⁸ Ivi, p. 157.

¹²⁹ *Ibidem*, nota 19.

¹³⁰ Ivi, p. 158.

Mitchell preferisce però assecondare una posizione più scettica piuttosto che sperare nel potere magico del linguaggio, in cui il discorso ecfrastrico non ha in sé nessuna caratteristica speciale. In termini stilistici o grammaticali la descrizione di quadri non dovrebbe distinguersi dalla descrizione di altro tipo di oggetti, poiché: «quando i vasi parlano, osserva Mitchell, parlano la nostra lingua»¹³¹.

Mitchell, inoltre, sembra scettico anche nel considerare i due mezzi espressivi, quello della parola e quello dell'immagine, come differenti e rispondenti a specifiche caratteristiche. Per Mitchell non esiste differenza almeno a livello comunicativo:

Language can stand in for depiction and depiction can stand in for language because communicative, expressive acts, narration, argument, description, exposition and other so-called "speech-acts" are not medium-specific, are not "proper" to some medium or other. I can make a promise or threaten with a visual sign as eloquently as with an utterance¹³².

Mitchell accetta, dunque, il principio semiotico secondo il quale non esiste differenza sostanziale fra immagini e testi, anche se dall'altro rifugge l'idea che vi siano differenze fra i due mezzi a livello di tipologia di segno, di forma, di materiali di rappresentazione e di tradizioni istituzionali. Non condivide l'idea di McLuhan secondo il quale il mezzo equivale al messaggio¹³³, poiché non esistono, secondo Mitchell, opposizioni di tipo metafisico che controllano i nostri atti comunicativi, e che vanno superati attraverso fantasie utopiche, come ad esempio l'*ékphrasis*. La risposta fenomenologica al problema del rapporto fra l'immagine e il testo, va rintracciata, secondo Mitchell, nella relazione di base fra il sé (il soggetto che parla e che osserva) e l'altro (un oggetto muto osservato), in cui la parola e l'immagine non sono delle mere astrazioni, ma delle figure concrete, interlocutori di un dialogo complesso. Secondo Mitchell, dunque, l'ambivalenza manifestata nei confronti dell'*ékphrasis* risponde alla stessa ambivalenza che manifestiamo nei confronti dell'Altro. Così la speranza, la paura e l'indifferenza ecfrastrica non sono che espressioni delle nostre ansie nel confronto con l'Altro da noi.

Questo processo, definito da Mitchell *working through*, rappresenta secondo il teorico uno dei temi fondamentali della poesia ecfrastrica:

This "working through" of ekphrastic ambivalence is, I want to suggest, one of the principal themes of ekphrastic poetry, one of the things it does with the problem staged for it by the theoretical and metaphysical assumptions about media, the senses and representation that make up ekphrastic hope, fear and indifference¹³⁴.

La struttura sociale dell'*ékphrasis* nella teorizzazione di Mitchell non si limita però ad un'intesa fra un soggetto parlante-osservante e un oggetto osservato, Mitchell individua, all'interno di questo processo, un terzo referente, il poeta ecfrastrico che si trova in una posizione di mezzo fra l'oggetto descritto e l'ascoltatore.

L'*ékphrasis*, in questo modo, si posiziona tra due alterità e fra due forme di traduzione e scambio apparentemente impossibili: da un lato la conversione, attraverso la descrizione di una rappresentazione visuale in una verbale, dall'altro la riconversione, attraverso la ricezione del lettore, della rappresentazione verbale

¹³¹ Ivi, p. 159.

¹³² Ivi, p. 160.

¹³³ McLuhan, M., *Understanding Media. The Extension of Man*, Boston, MIT Press, 1994.

¹³⁴ Ivi, p. 164.

nell'oggetto visuale. Il processo efrastico del *working through* risponde cioè ad una relazione non semplicemente di tipo binario soggetto-oggetto, ma ad una sorta di *menage a trois*. Il "triangolo" efrastico che mette in atto una vera e propria pratica sociale, e ciò che secondo Mitchell può essere rintracciato in una svariata gamma di testi.

La caratterizzazione di quest'alterità nel processo efrastico mette in campo anche questioni di genere, nel momento in cui l'immagine – uno dei referenti di questa struttura sociale – viene identificata con una donna oggetto di sguardi maschili:

If a woman is "pretty as a picture" (namely silent and available to the gaze), it is not surprising that the pictures will be treated as feminine objects in their own right and that violations of the stereotype (ugliness, loquaciousness) will be perceived as troublesome¹³⁵.

L'immagine come donna, l'Altro femminile, è, infatti, una delle fondamentali caratteristiche di un genere che tende a descrivere, da una prospettiva maschile e per un pubblico maschile, un oggetto che piace e affascina visivamente.

Mitchell ritrova nella descrizione di Shelley della Medusa di Leonardo Da Vinci, una perfetta esemplificazione di questo processo efrastico:

IT lieth, gazing on the midnight sky,
Upon the cloudy mountain peak supine;
Below, far lands are seen tremblingly;
Its horror and its beauty are divine.
Upon its lips and eyelids seems to lie
Loveliness like a shadow, from which shrine,
Fiery and lurid, struggling underneath,
The agonies of anguish and of death.

Yet it is less the horror than the grace
Which turns the gazer's spirit into stone,
Whereon the lineaments of that dead face
Are graven, till the characters be grown
Into itself, and thought no more can trace;
'Tis the melodious hue of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain,
Which humanize and harmonize the strain.

And from its head as from one body grow,
As [...] grass out of a watery rock,
Hairs which are vipers, and they curl and flow
And their long tangles in each other lock,
And with unending involutions shew
Their mailed radiance, as it were to mock
The torture and the death within, and saw
The solid air with many a ragged jaw.

And from a stone beside, a poisonous eft
Peeps idly into those Gorgonian eyes;
Whilst in the air a ghastly bat, bereft
Of sense, has flitted with a mad surprise
Out of the cave this hideous light had cleft,
And he comes hastening like a moth that hies
After a taper; and the midnight sky

¹³⁵ Ivi, p. 163.

Flares, a light more dread than obscurity.

'Tis the tempestuous loveliness of terror;
For from the serpents gleams a brazen glare
Kindled by that inextricable error,
Which makes a thrilling vapour of the air
Become a [...] and ever-shifting mirror
Of all the beauty and the terror there-
A woman's countenance, with serpent locks,
Gazing in death on heaven from those wet rocks¹³⁶.

Medusa rappresenta la tipica immagine di donna attraente ma pericolosa poiché minaccia di pietrificare la voce del poeta e lo sguardo dell'osservatore. In tal modo, essa mette in atto sia la speranza sia la paura efrastica, perché se da un lato il poeta vuole presentificare l'immagine della donna per il piacere dell'osservatore, dall'altro manifesta il controdesiderio, la resistenza affinché ciò non si verifichi per paura di pietrificazione, e dunque di mutismo¹³⁷.

Attraverso il riferimento alla descrizione di Freud della Medusa del Caravaggio dipinta, come è noto, su uno scudo, Mitchell individua proprio nell'oggetto dello scudo uno dei luoghi tipici dell'immagine efrastica.

Il riferimento alla descrizione omerica dello scudo di Achille è, a questo punto, inevitabile, poiché, come il teorico cerca di dimostrare, l'*ékphrasis* omerica raccoglie anche in questo caso i punti focali della sua teoria:

As a generic prototype, Achilles's shield has a capacity to focus ekphrastic fear and hope in the reader as well. For the tradition of literary pictorialism, Homer's set-piece certifies the ancient pedigree of ekphrasis and provides a model for poetic language in the service of pictorial representation. For antipictorialists, the passage is a problem to be explained away. Lessing, for instance, treats the shield not as a prototype of ekphrasis, but as an alternative to it. [...]. An apostle of ekphrastic hope like Jean Hagstrum must, of course, dispute Lessing's argument.¹³⁸

Mitchell non assume però una posizione decisa rispetto al testo omerico, a vantaggio cioè della narratività o della staticità della descrizione, piuttosto riconosce a questo testo la capacità di andare oltre ogni tipo di dicotomia, tra movimento e stasi, tra azione narrativa e scena descrittiva. Lo scudo è, nella prospettiva di Mitchell, un *imagetext* che espone piuttosto che celare le sue tensioni, quelle tra spazio e tempo, tra descrizione e narrazione, tra materialità e rappresentazione illusionistica. La veridicità di questa asserzione è confermata dal fatto che tutti i precedenti teorici dell'*ékphrasis* e del problema dell'armonia-differenza tra le arti, hanno analizzato lo scudo a sostegno della propria tesi, sia di narratività (Lessing) sia di staticità (Hagstrum, Steiner, Krieger).

Questa doppia faccia dello scudo di Achille diventa ancora più intelligibile secondo Mitchell, se ci si domanda qual è la sua funzione all'interno del contesto letterario in cui è inserito, vale a dire l'*Illliade*. La paura efrastica di Lessing, ad esempio, tende a nagare che il momento descrittivo sia inscindibile dal suo

¹³⁶ Shelley P. B., "On The Medusa of Leonardo da Vinci" in Shelley M. W., a cura, *Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*, London, John and Henry L. Hunt, 1824, pp. 139-40.

¹³⁷ Per una lettura critica di *On the Medusa of Leonardo da Vinci* di Shelley in relazione al problema dell'*ékphrasis*, si rimanda anche al saggio di Grant F. Scott, contenuto nella raccolta *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany* a cura di F. Burwick e J. Klein, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1996, pp. 315-332.

¹³⁸ Ivi, p. 177.

contesto epico (infatti, come ricorderemo, Lessing non apprezza la descrizione virgiliana dello scudo di Enea in quanto autonomo rispetto al resto del testo). È qui che il collegamento tra *ékphrasis* e alterità si fa ancora più chiaro:

Ekphrasis is, properly, an ornament to epic, just as Hephaestos's designs are an ornament to Achilles's shield. But ekphrasis ornament is a kind of foreign body within epic that threatens to reverse the natural literary priorities of time over space, narrative over description, and turn the sublimities of epic over the flattering blandishments of epideictic rhetoric¹³⁹.

E in effetti, osserva a ragione Mitchell, il successivo sviluppo della critica ecfrastica, ha dato credito alle paure di Lessing, e non solo perché l'*ékphrasis* si è distinta come genere poetico a sé, ma soprattutto perché lo scudo di Achille è diventato il modello di ogni assunto formalista che identifica la descrizione ecfrastica come ornamento dell'epica:

The shield is now understood as an image of the entire Homeric world-order, the technique of "ring composition" and geometrical patterning that controls the large order of the narrative, and the microscopic ordering of verse and syntax¹⁴⁰.

Ma c'è altro secondo Mitchell che vale la pena considerare nella descrizione omerica, e cioè il fatto che lo scudo sia da solo in grado di rappresentare molto più di quanto non riesca a fare l'intera *Illiade*. Lo scudo, infatti, rappresenta il mondo in tutti i suoi momenti ed elementi e, così facendo, è in grado di isolarsi e di diventare "Altro" dall'epica, che a sua volta diventa un frammento rispetto alla totalità rappresentata dallo scudo. In questo senso, secondo Mitchell, l'*ékphrasis* resiste a qualsiasi tentativo di sottomissione, non si tratta di un genere secondario o di un ornamento al contesto epico o letterario in cui è inserito. Essa è molto di più, è una miniaturizzazione di tutta la letteratura, come avrebbe detto Krieger.

Alla luce di queste riflessioni, Mitchell delinea la sua precisa definizione di *ékphrasis*:

I don't think that ekphrasis is the key to the difference between ordinary and literary language, but merely one of many figures for distinguishing the literary institution (in this case by associating verbal with visual art). [...] My emphasis on canonical examples of ekphrasis in ancient, modern and romantic poetry has not been aimed at reinforcing the status of this canon or of ekphrasis, but at showing how the "workings" of ekphrasis, even in its classic forms, tends to unravel the conventional saturating of the imagetext and to expose the social structure of representation as an activity and a relationship of power/knowledge/desire-representation of something done to something¹⁴¹.

Mitchell, in altri termini, non esaurisce il problema della teorizzazione ecfrastica, poiché ammette l'impossibilità di trovare una definizione che risponda a tutte le possibili varianti. Preferisce piuttosto considerare l'*ékphrasis* un genere aperto e la sua teoria dell'*imagetext* una delle tante possibili teorie applicabili, un frammento, una miniatura, come in fondo lo è la poesia ecfrastica *tout court*. A lui però va riconosciuto il merito di avere parlato di *ékphrasis* in relazione alla struttura sociale della rappresentazione, di avere inserito questo genere antico in un discorso di potere, desiderio e conoscenza, sulla scia, potremmo dire, delle riflessioni foucaultiane.

¹³⁹ Ivi, p. 179.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Ivi, p. 180.

Un saggio denso come quello di Mitchell non poteva che segnare la successiva teorizzazione.

Soltanto un anno dopo la pubblicazione di *Ekphrasis and the Other*, Heffernan ritenta la strada della teorizzazione ecfraistica, pubblicando un'opera ancora oggi considerata un incunabolo per lo studio di questo argomento, *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*¹⁴².

Questo testo cerca di approfondire le questioni seminali già sollevate nel saggio del 1991, *Ekphrasis and Representation*.

In *Museum of Words* l'autore propone una serie di letture di passi e poesie ecfraistiche sempre a partire dalla sua definizione di *ékphrasis* come «rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale».

Vale la pena riportare i quattro punti riassuntivi che il teorico traccia in apertura al suo testo per definire e delineare lo scopo scientifico della sua opera e per giustificare la sua attrazione verso questo specifico modo letterario:

Ekphrasis fascinates me for several reasons. First, because it evokes the power of the silent image even as it subjects that power to the rival authority of language, it is intensely paragonal. Second, the contest it stages is often powerfully gendered: the expression of a duel between male and female gazes, the voice of male speech striving to control a female image that is both alluring and threatening, of male narrative striving to overcome the fixating impact of beauty poised in space. Third the relation between the arts in an ekphrastic work of literature is not impressionistic – not something conjured up by an act of juxtaposition and founded on a nebulous “sense” of affinity. On the contrary, it is tangible and manifest, demonstrably declared by the very nature of ekphrastic representation. And finally, though we have scarcely begun to investigate the history and poetics of this mode, it is extraordinarily enduring: as ancient as the description of the shield of Achilles in Homer's *Illiad*, as recent as John Ashbery's “Self Portrait in a Convex Mirror” (1974)¹⁴³.

In questi quattro punti Heffernan riassume tutta la sua teoria dell'*ékphrasis*, il cui fascino, secondo il teorico, consiste in prima istanza nell'evocare il potere dell'immagine silenziosa, anche se assoggetta quel potere all'autorità del linguaggio. Anche secondo Heffernan, come per Mitchell, il paragone immagine-testo è fortemente caratterizzato sul piano del genere, per cui l'*ékphrasis* da espressione ad una sorta di tensione tra uno sguardo maschile e un'immagine femminile, al contempo attraente e minacciosa. Il rapporto tra le arti in un'opera ecfraistica è, inoltre, un rapporto che il teorico definisce “tangibile” e non impressionistico, poichè dichiarato dalla stessa natura della rappresentazione. L'ultima e fondamentale caratteristica che Heffernan riconosce al genere dell'*ékphrasis* è la sua capacità di ripresentarsi attraverso i secoli con lo stesso potere persuasivo e affascinante, da Omero a Ashbery.

Come nel primo saggio, anche in quest'occasione Heffernan prende le distanze dalla posizione formalista di Krieger e soprattutto dall'opera *Ekphrasis and the Illusion of Natural Sign*, di cui, come spiega in una nota, non apprezza il fatto che il termine *ékphrasis* venga applicato a tutte le tipologie di descrizione di oggetti visuali, e non solo alla rappresentazione di oggetti d'arte. In tal modo, secondo Heffernan, la descrizione ecfraistica finisce per diventare un mero “esercizio di illusione” di cui l'arte verbale può fare in realtà esperienza attraverso la descrizione di qualsiasi cosa. L'approccio di Heffernan è evidentemente più

¹⁴² Heffernan, J., *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, op. cit., 1993.

¹⁴³ Ivi, p. 1.

restrittivo e mirato a caratterizzare questo genere letterario in modo più specifico e preciso:

My own approach differs sharply from this. Where Krieger defines ekphrasis as an impulse toward illusionistic word-painting, I treat it as a kind of poetry that deliberately foregrounds the difference between verbal and visual – and in so doing forestalls or at least complicates any illusionistic effect. Also, while Krieger concentrate “on critical and theoretical discourse...rather than on the practice of the arts themselves”, I use the practice of the arts – more precisely the history of ekphrastic poetry – to construct a theory of ekphrasis¹⁴⁴.

Questo è certo l'aspetto che differenzia maggiormente l'approccio dei due critici: Krieger mirava, lo ricordiamo, a delineare una teoria efrastica attraverso una ricostruzione storica del dibattito critico ed estetico attorno alla differenza tra segno naturale e segno arbitrario; Heffernan, molto più semplicemente, parte dalla pratica e dagli sperimentalismi artistici di chi, da Omero ad oggi, si è cimentato in esercizi efrastici e descrizioni, e da questi cerca di ricavare delle linee guida per una teorizzazione più generica, senza mai perdere di vista il problema della rappresentazione.

Ma in cosa consiste la novità dell'apporto teorico dell'opera di Heffernan rispetto a quello annunciato nel saggio del 1991?

Heffernan, come si evince già in quei quattro punti delineati nella prima pagina del suo testo, parla di *ékphrasis* in termini di rivalità fra due forze e due modi di rappresentazione, da un lato la forza trainante della parola, dall'altro la resistenza dell'immagine fissa. Questa tensione tra parola e immagine, che Heffernan chiama anche “frizione”, risponde, come già accennato, ad una distinzione di genere¹⁴⁵.

Heffernan rintraccia la ricorrenza di questa caratteristica in tutti gli esempi efrastici che prende in esame, da Omero a Wordsworth e Ashbery, e soprattutto la ricollega ad un altro aspetto per lui molto caratterizzante, la prosopopea, di cui, come ricorderemo, aveva già discusso nel primo saggio. La prosopopea per Heffernan, a differenza di Hagstrum, è solo una delle caratteristiche dell'*ékphrasis* che non ricorre necessariamente in tutte le sue espressioni.

Ciò che la descrizione di tipo efrastico comunemente rivela, attraverso l'analisi di alcune esemplificazioni, è una profonda ambivalenza, dice Heffernan, nei confronti dell'arte visuale, una fusione di iconofobia e iconofilia, di venerazione e ansia:

To represent a painting or sculpted figure in words is to evoke its power – the power to fix, excite, amaze, entrance, disturb, or intimidate the viewer – even as language strives to keep that power under control¹⁴⁶.

Lo studioso analizza quest'ambivalenza nei quattro capitoli del suo testo, attraverso lo studio diacronico, dall'età classica ai nostri giorni, di alcuni esempi di *ékphrásaes* letterarie, sempre partendo dall'idea che l'*ékphrasis* sia un modo letterario sincronico.

¹⁴⁴ Ivi, p. 191, nota 3.

¹⁴⁵ Per un approfondimento del tradizionale tema dell'associazione fra immagine e bellezza femminile, centrale tra l'altro in *The Museum of Words*, Heffernan rimanda in nota allo studio di Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe* (Ivi, p. 193, nota 16). Più avanti nella sua trattazione Heffernan farà ovviamente riferimento a Mitchell e alla sua idea di immagine efrastica come alterità femminile.

¹⁴⁶ Ivi, p. 7.

Da un punto di vista diacronico, egli riconosce ad esempio come la caratteristica della descrizione di età classica sia il fatto di essere quasi sempre nozionale, riferita cioè ad immagini inesistenti ed immaginarie. Dall'epoca romantica in poi, a partire da Wordsworth e dalla sua elegia ecfraistica (1806) riferita al dipinto dell'amico Sir George Beaumont, *Peele Caste*, cominciano a prodursi *ékphrásaís* di tipo mimetico, che hanno cioè un referente visivo reperibile ed esistente, aspetto che ovviamente, come osserva Heffernan, fa la differenza:

In one sense, the availability of a painting represented by a poem should make no difference to our experience of the poem, which – like any specimen of notional ekphrasis – is made wholly of words. But the availability of the painting allows us to see how the poem reconstructs it, how the poet's word seeks to gain its mastery over the painter's image¹⁴⁷.

Osservare la differenza tra una poesia con referente visuale immaginario e una con referente visuale reale, significa per Heffernan imparare qualcosa dell'*ékphrasis* dei nostri giorni, soprattutto quando la poesia entra a far parte, come nei nostri giorni, di ciò che lui definisce "the museum of words" (il museo di parole).

La strada verso "il museo" è segnata da alcune tappe che Heffernan identifica con i quattro capitoli del suo testo: il primo è interessato a tracciare una genealogia canonica del fenomeno in questione, che include anche una densa analisi di alcuni passaggi ecfraistici del *Purgatorio* di Dante¹⁴⁸, accumulati alle descrizioni degli scudi di Omero e Virgilio da un particolare aspetto: l'immagine è fortemente assoggettata all'autorità della parola maschile:

In this genealogy of epic fathers and sons, we shall see how the word comes to master the painted or sculpted image it represents, and at the same time how the power of this image-mastering word serves to reinforce an authority that is essentially male¹⁴⁹.

L'analisi di Heffernan della descrizione omerica dello scudo di Achille è, ancora una volta, quella che vale la pena considerare in questa sede, poiché raccoglie non solo gli aspetti salienti della sua teorizzazione, ma anche l'eredità delle precedenti riflessioni critiche.

Il caso dello scudo di Achille è un esempio tipico, come più volte detto, di *ékphrasis* nozionale, poiché tutto ciò che vediamo, lo vediamo attraverso le parole di Omero e nulla è riconducibile ad un'immagine reale. Una fondamentale caratteristica della descrizione omerica, già rintracciata dai precedenti critici, ma qui maggiormente argomentata, è quella che Heffernan definisce *representational friction* che si ha quando la pressione della narrativa verbale s'incontra con le forme fisse della rappresentazione visuale e le riconosce come tali. Questa "frizione", secondo Heffernan, si verifica anche quando il linguaggio del poeta registra la differenza tra il mezzo della rappresentazione visuale e il suo referente. Omero offre una perfetta esemplificazione di questa frizione, quando durante la descrizione ricorda ad esempio il materiale con cui è fabbricato lo scudo (l'oro, l'argento e lo stagno) interrompendo in un certo senso l'illusorietà della descrizione:

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Si riferisce al canto x del *Purgatorio* quando Dante descrive le sculture osservate da lui e Virgilio nella terrazza dell'orgoglio.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 10.

Vi pose anche una vigna, stracarica di grappoli,
bella, d'oro; i grappoli neri pendevano:
era impalata da cima a fondo di pali d'argento;
e intorno condusse un fossato di smalto e una siepe
di stagno¹⁵⁰.

Secondo Heffernan, Omero ci ricorda che ciò che sta facendo è rappresentare una rappresentazione.

Un altro aspetto caratterizzante la descrizione omerica dello scudo, secondo Heffernan, è il suo essere *framed narrative*, narrativa incorniciata, conclusa cioè verbalmente nonostante parte integrante di un contesto epico. Come per Mitchell, anche secondo Heffernan, infatti, la descrizione dello scudo svolge una funzione fondamentale all'interno dell'*Iliade*, poiché non si tratta di una semplice sospensione del flusso narrativo, ma di un frammento capace di sussumere il significato dell'intera *Iliade*:

To read the *Iliad* in light of the passage on the shield, then, is to see how the stories of the dispute and the besieged city recapitulate the larger story of the poem¹⁵¹.

Infine una terza caratteristica efrastica facilmente rintracciabile nella descrizione omerica è la dimensione prosopopeica – evocata soprattutto attraverso il ricorso ai suoni – che, come già accennato, rappresenta per Heffernan una caratteristica tipica dell'*ékphrasis* di tutti i tempi.

Heffernan continua la sua indagine rintracciando le stesse caratteristiche (frizione rappresentativa, narrativa incorniciata e prosopopea) anche negli altri casi di descrizione classica da lui presi in esame, come Virgilio e Dante, senza ovviamente perdere di vista gli aspetti differenzianti.

La questione della rivalità di genere, basso continuo della sua analisi, caratterizza anche l'indagine dei successivi capitoli.

Il secondo, in modo specifico, si sofferma su un motivo particolare, quello del "ratto", che ha rappresentato, secondo il teorico, un'occasione efrastica dall'età classica (il ratto di Filamela di Ovidio) a Shakespeare (il ratto di Lucrezia). Questa tradizione espone una tendenza diversa rispetto a quella tracciata nel capitolo precedente, caratterizzata, lo ricordiamo, da un approccio al maschile.

Le rappresentazioni del ratto – quelle da lui prese in esame – condividono un'importante funzione, quella di portare alla superficie del testo la brutalità della violenza sessuale, e così facendo sovvertono la retorica della seduzione o il linguaggio di evasione tipico di una descrizione di una bella immagine femminile. La rappresentazione del ratto a livello verbale, da voce, in altri termini, alla rivolta dell'immagine nei confronti della parola:

Refusing to cooperate with the rhetoric of seduction, refusing to take its place in a narrative of male gratification, the picture of beauty becomes a picture of beauty violeted, a picture drawn to expose and publish the violence men do under the "color" of their words¹⁵².

Il terzo capitolo dell'opera di Heffernan segna la tappa romantica del suo viaggio verso il museo delle parole. Qui l'analisi risulta più frammentaria rispetto a quelle dei capitoli precedenti per le differenti esemplificazioni che il teorico prende in

¹⁵⁰ Omero, *Iliade*, vv. 561-565.

¹⁵¹ Ivi, p. 17.

¹⁵² Ivi, p. 90.

esame¹⁵³. In realtà si tratta di una frammentazione che rispecchia la diversità culturale tipica di tutta l'epoca romantica, e che inevitabilmente ricade, secondo Heffernan, nella stessa produzione ecfrastica:

In the romantic era, the rediscovery of the Elgin marbles and the renewed impact of all the ancient statuary on display in Rome made it possible for poets to imagine works of visual art unravished by change. But everything they saw [...] bore evidence of what time had done to them. So while Keat's sonnet on the fragments represents their ruined state, his ode on the urn provides a vision of ancient sculpture perfectly restored¹⁵⁴.

Nel caso delle *ékphrásaies* romantiche in cui l'opera d'arte diventa l'oggetto centrale della descrizione, rendendosi così indipendente dal contesto narrativo, è inevitabile che la lotta per il potere tra la parola e l'immagine si intensifichi, e la sfida si faccia più accesa:

In romantic poetry the iconophilic impulse to revere the timeless beauty or sublimity of the icon is checked by all that words can do to undermine its authority, to reveal its material impermanence, or to expose its petrifying impact on the narrative flow of life¹⁵⁵.

L'ultimo capitolo del testo di Heffernan, dedicato all'analisi della descrizione ecfrastica moderna e postmoderna, è quello in cui il teorico espone la sua idea più innovativa, espressa attraverso la metafora del "museo di parole", una sorta di galleria d'arte costruita attraverso il linguaggio.

Qui Heffernan riconosce quanto il nostro sia stato un secolo prolifico nella produzione di *ékphrásaies*, e ne indaga le ragioni. Le opere che prende in esame sono tra le altre, *Musee des Beaux Arts* di Wystan Hugh Auden, gli scritti che William Carlos Williams dedica alle opere pittoriche di Peter Breughel (1923-1974), e la poesia che John Ashbery dedica all'autoritratto del Parmigianino.

Apparentemente sembra che questi testi non facciano che riproporre le stesse caratteristiche delle *ékphrásaies* classiche: la conversione narrativa di una posa o di un gesto immobile, la funzione prosopopeica che anima l'immagine silenziosa, il senso di frizione rappresentativa tra il mezzo e l'oggetto, e ovviamente la rivalità, il *paragone*, tra l'immagine e la parola.

Ma in realtà, come Heffernan tiene a sottolineare, l'*ékphrasis* contemporanea offre molto più del semplice piacere di vedere riproposto in epoca moderna un antico modo letterario. Essa completa il processo e il passaggio da semplice ornamento epico ad opera letteraria autosufficiente:

In classical literature, the work of art is itself an adjunct or ornament, something made to decorate a shield, a cup, a robe, or a swordbelt. Correspondingly, ekphrasis originates as a seemingly

¹⁵³ I testi letterari che Heffernan prende in esame nel capitolo dedicato all'*ékphrasis* romantica sono, *Peele Castle* di Wordsworth, *Ode on a Grecian Urn* di Keats, *Medusa* e *Ozymandias* di Shelley e infine *Childe Harold's Pilgrimage* di Byron.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 134.

¹⁵⁵ *Ibidem*. Heffernan rifiuta l'analisi ecfrastica della critica contemporanea applicata alla descrizione di Shelley della Medusa, che considera lo sguardo dell'osservatore (maschile) del dipinto, uno sguardo in pericolo di pietrificazione, e dunque impaurito. Heffernan suggerisce una lettura alternativa, che identifica l'osservatore con la testa mozzata di Medusa. In questo modo, secondo Heffernan, la poesia di Shelley porta avanti uno studio sulla pietrificazione della bellezza, e su ciò che succede quando lo sguardo pietrificante è rivolto a sé stesso, alla propria anima. Medusa si auto-pietrifica, congelando la sua bellezza.

ornamental adjunct to a larger text, a descriptive digression from the main line of the epic narrative¹⁵⁶.

Heffernan fa a questo proposito un'interessante annotazione, comparando l'*ékphrasis* di tipo classico al concetto derridiano di *parergon*, secondo il quale il rapporto tra le categorie kantiane di *ergon* e *parerga*, non sono in rapporto di subordinazione, per cui il *parerga* di un dipinto è marginale rispetto all'*ergon*. Al contrario, secondo Derrida, il quale espone questo concetto nell'opera *La vérité en peinture*¹⁵⁷, il *parerga* collabora all'opera nel suo insieme. Come osserva Heffernan:

What Derrida says of the parergon in visual art can be said of the ekphrastic passage, which is commonly regarded as mere adornment of the epic text but which – as we have seen – is quite capable of revealing or prefiguring its most central theme¹⁵⁸.

Questo potere rivelatore aiuta, secondo Heffernan, a spiegare perché il passo efrastico si sia trasformato gradatamente in un'entità autosufficiente, in una poesia efrastica vera e propria.

In epoca contemporanea ciò che sembra avere giocato un ruolo fondamentale è, secondo Heffernan, proprio l'esperienza del museo e di tutti gli apparati dell'arte istituzionalizzata del nostro tempo, che assieme alle riproduzioni e ai commenti degli storici dell'arte, hanno influenzato la produzione letteraria di *ékphrásēis*.

L'opera esposta in un museo è un'opera contaminata, perché inserita in un contesto di altri dipinti e supporti che guidano lo sguardo e inevitabilmente influenzano la ricezione. Scrivere una *ékphrasis* di un'opera contemplata in un museo significa scrivere di questa esperienza.

Il concetto di riproducibilità tecnica benjaminiano, sottolinea Heffernan, fa anch'esso parte dell'esperienza visuale contemporanea e come tale della produzione e riproduzione di testi descrittivi riferiti ad immagini riprodotte ipertroficamente a svantaggio dell'aura dell'opera d'arte¹⁵⁹.

Alla luce di queste premesse Heffernan legge e analizza le opere efrastiche di Auden, Williams, Ashbery e altri, tutte *ékphrásēis* di immagini reali, di dipinti non immaginari e tutti testi assolutamente autonomi da un contesto epico narrativo.

Nella produzione efrastica moderna e postmoderna svolge la sua importanza anche la storia dell'arte, anche se Heffernan precisa che l'analisi di questa ulteriore forma descrittiva richiederebbe uno studio a parte. Si limita ad osservare, proprio in chiusura al suo testo, che sussiste una sostanziale differenza tra poesia efrastica e critica dell'arte – anche se la poesia efrastica moderna e postmoderna in realtà tenta di superare queste differenze – e questa pertiene, in modo particolare, la fedeltà all'opera d'arte di riferimento. In un commento oggettivo da storico dell'arte è inevitabile che la fedeltà sia il parametro maggiormente rispettato, a differenza di quanto avviene nell'interpretazione poetica di chi, come il poeta efrastico, prova ad accedere a quella che Auden

¹⁵⁶ Ivi, p. 137.

¹⁵⁷ Derrida, J., *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978; trad. it. *La verità in Pittura*, Roma, Newton Compton, 1981.

¹⁵⁸ Heffernan, J., *The Museum of Words*, op. cit., p. 137.

¹⁵⁹ Com'è noto Walter Benjamin espone i suoi concetti di "aura" e di "riproducibilità tecnica" nell'opera, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (in Benjamin, W., *Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1955; trad. it., *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000).

definisce la «strict Otherness of the painter in his Other room». La sfida tra parola e immagine, dunque, continua¹⁶⁰.

La teoria di Heffernan, come si è visto, è tutta tesa a recuperare la dimensione narrativa del modo letterario ecfastico, insistendo su quelle che egli considera caratteristiche intrinseche, anche se non assolute, di questo tipo di descrizione, come la prosopopea o la frizione narrativa, e soprattutto tenendo sempre presente che si tratta della rappresentazione di una rappresentazione, senza possibilità di illusione e di conversione del linguaggio al segno naturale dell'immagine.

L'*ékphrasis* è tensione, rivalità e *paragone* fra parola e immagine; la parola crea il proprio museo, dove si contemplan immagini attraverso il linguaggio.

Con Heffernan ci si allontana dal rigido formalismo che Krieger aveva imposto all'interpretazione dell'*ékphrasis*, e i successivi teorici non potranno fare a meno di confrontarsi con questa nuova prospettiva critica.

Tra questi vale la pena menzionare Grant Scott, il quale in realtà già nel 1991 aveva pubblicato nella rivista *Word & Image* un saggio dal titolo *The Rhetoric of Dilation. Ekphrasis and Ideology*, che riproporrà in versione aggiornata in un testo interamente dedicato all'analisi delle *ékphrásaies* di Keats, dal titolo *Sculpted Words, Keats. Ekphrasis, and the Visual Arts*, che uscirà nel 1995.

Già nella prefazione Scott non esita a definire l'*ékphrasis* – accogliendo la metafora hefferniana – come il tropo per eccellenza di musei e gallerie d'arte¹⁶¹.

L'approccio di Scott al fenomeno ecfastico, che segna una tappa nuova nel dibattito contemporaneo, è, comunque, caratterizzato da un atteggiamento più flessibile, volto ad accogliere la diversificata eredità critica attorno a questa questione:

It is the genre specially designed to describe works of art, to translate the arrested visual image into the fluid movement of words. Ekphrasis is equally the topos of stillness, however; it is that teasing movement in Homeric tales when the narrative halts and the poet intervenes to describe a shield or a sword or a tapestry¹⁶².

Nella prospettiva di Scott l'*ékphrasis* è tanto narratività quanto staticità, tanto Heffernan, potremmo dire, quanto Krieger. Scott riconosce subito che il problema va ben al di là di qualsiasi dicotomia spazio-temporale, né si tratta semplicemente di una questione che pertiene la dimensione della mimesi o della rappresentabilità; l'*ékphrasis* espone, piuttosto, una questione "politica", come la definisce Scott, il quale lamenta la scarsa attenzione da parte della critica precedente al sistema culturale, o alla retorica, che ogni *ékphrasis* inevitabilmente invoca per giustificare il suo discorso sull'immagine. Solo a Mitchell, e al suo saggio *Ekphrasis and the Other*, Scott riconosce il merito di avere analizzato e teorizzato le componenti psicologiche ed emotive coinvolte in questo genere letterario:

¹⁶⁰ Per un approfondimento del rapporto tra *ékphrasis* e critica dell'arte si rimanda agli studi di Alpers, S., "Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives", in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 23, 3/4 (Jul.-Dec., 1960), pp. 190-215. Carrier, D., *Ekphrasis and Interpretation. Two Modes of Art History Writing*, in «British Journal of Aesthetics», 27, 1 (Winter 1987), pp. 20-31; Heffernan, J., *Speaking for Pictures. The Rhetoric of Art Criticism*, in «Word & Image», 15, 1 (January-March 1999), pp. 19-33; e al recentissimo contributo in ambito italiano di Vincenzo Mengaldo, *Tra due linguaggi, arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

¹⁶¹ Scott, F. G., *Sculpted Words. Keats. Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hannover, London, University Press of New England, 1995, p. xi.

¹⁶² Ivi, p. xii.

Mitchell redirects our attention from the spatial/temporal dynamics of ekphrastic writing to the specific psychology of aesthetic response in the writer/viewer¹⁶³.

A partire da questo stimolo teorico *Sculpted Words* si propone di indagare la dimensione culturale, storica e psicologica dell'uso efrastico delle immagini da parte di Keats, attraverso l'analisi di alcuni dei suoi testi poetici.

Scott giunge a questo attraverso una parte introduttiva in cui il teorico prova a tracciare le linee fondamentali del suo pensiero efrastico. Ritornando alla definizione hefferniana di "rappresentazione verbale di una rappresentazione visuale", Scott sottolinea come questa, in realtà, finendo per coinvolgere anche altro tipo di descrizioni – come quelle dei cataloghi, o gli stessi titoli delle opere – possa essere meglio definita come un «processo creativo che produce arte verbale a partire dall'arte visuale»¹⁶⁴.

Scott non lascia dubbi sul fatto che l'*ékphrasis* sia stata e continuerà ad essere sempre una questione legata al problema della rappresentazione e della mimesi, concetti antichi quanto Platone: «The specter of mimesis haunts the subtexts of much ekphrastic literature»¹⁶⁵. Ciò che a lui più interessa capire però è come mai, trattandosi semplicemente di un fatto estetico, esso sia in grado di provocare ansia o paura soprattutto nello sguardo maschile. Perché, si chiede Scott, il confine tra la parola e l'immagine può essere così pericoloso?

Tutto il discorso critico sull'*ékphrasis*, secondo Scott, confermerebbe queste questioni. Krieger, ad esempio, la definiva come qualcosa in grado di determinare al contempo esasperazione ed eccitazione, mentre Mitchell parlava di immagine come alterità femminile che allo stesso tempo attrae e impaurisce. Nel linguaggio critico contemporaneo relativo all'incontro tra media, domina, dunque, un senso di trasgressione, di taboo, come se si valicassero dei confini proibiti:

There is something taboo about moving across media, even as there is something profoundly liberating. When we become ekphrastics, we begin to act out what is forbidden and incestuous; we traverse borders with a strange hush, as if being pursued by a brigade of aesthetic police¹⁶⁶.

Come tutti i teorici prima di lui, anche Scott sottolinea l'importanza della descrizione omerica dello scudo di Achille, e soprattutto, da un lato la dimensione narrativa e dinamica di questo testo a dispetto della sua funzione descrittiva, dall'altro la sua funzione sineddolica, secondo cui la descrizione dello scudo in realtà rappresenta il mondo più ampio di cui è parte, il contesto epico dell'*Iliade*.

La sua lettura dello scudo di Achille non pone limiti teorici. Come Mitchell, Scott vede in questo primo esempio di testo efrastico una perfetta armonia fra le dimensioni dicotomiche che caratterizzano da sempre il dibattito sulle arti sorelle e sull'*ut pictura poesis* in generale.

Non c'è tensione tra le categorie lessinghiane, né rivalità tra il poeta e il fabbricante dello scudo:

Homer blurs the boundaries not only between poem and shield but between narrative and description, time and space, medium and message, and poet and smith (describing and making)¹⁶⁷.

¹⁶³ Ivi, p. 182, nota 4.

¹⁶⁴ Ivi, p. 1.

¹⁶⁵ Ivi, p. 2.

¹⁶⁶ Ivi, p. XIII.

¹⁶⁷ Ivi, p. 10.

È interessante notare che Scott proceda individuando soprattutto nelle *Eikones* di Filostrato – sessantacinque prose efrastiche scritte con scopo didattico – il punto di contatto tra l'*ékphrasis* di tipo classico e quella di tipo romantico. Se, infatti, l'epica efrastica di età classica si presenta come una sorta di interludio, le prose di Filostrato rappresentano un'enciclopedia culturale che anticipano l'aprocchio romantico, poiché esprimono il desiderio di ricreare le immagini e usurpare la posizione dell'artista. Ma, come sottolinea Scott, l'*ékphrasis* romantica, in realtà, rappresenta solo il tentativo nostalgico di usurpare il potere di Efesto, l'omerico fabbricante di scudi, creare cioè una nuova opera d'arte, anche se attraverso l'immaginazione verbale della poesia.

Il primo capitolo del suo testo, *The Rhetoric of Dilation*, ci conduce nel cuore della sua teorizzazione, attraverso l'esame della storia e della ricezione critica del fenomeno efrastico. L'intuizione, in realtà già elaborata dai critici precedenti, riguarda l'idea che l'*ékphrasis* si basi su una dicotomia intrinseca, che richiama ancora una volta l'opposizione derridiana tra immagine e *parergon*. Scott parla di personalità divisa della descrizione efrastica: da un lato è una semplice interpretazione di un oggetto, dall'altro un ornamento e un decoro letterario.

Questa dicotomia, che lascia indefinibile la vera funzione dell'*ékphrasis* (serve alla narrativa o compete con essa? è periferica o centrale? metonimica o metaforica? *ergon* o *parerga*?) è ancora una volta facilmente riconducibile al dibattito tipico del pensiero occidentale tra retori e sofisti.

Il sogno dei retori che l'*ékphrasis* si limiti ad essere una "plain declaration", dice Scott, è mera utopia:

A utopian desire to keep creative descriptions out of ekphrasis, to provide a precise and accurate reflection of a person, place, or object, and a subconscious admission that such an effort is always impossible¹⁶⁸.

L'*ékphrasis*, l'osservazione e la descrizione di un oggetto, non può che essere influenzata dall'identità e dal contesto culturale dell'osservatore. Non è un caso che l'analisi che Scott considera la più intuitiva in tal senso è quella che Mitchell propone nella nota opera *Iconology*, soprattutto in relazione al *Laocoon* di Lessing¹⁶⁹, in cui, secondo Mitchell, l'autore utilizza un linguaggio ricco di metafore che tradiscono un discorso di tipo politico.

Riportiamo una citazione di Mitchell che può chiarire questa considerazione:

The decorum of the arts at bottom has to do with proper sex roles. [...] Paintings, like women, are ideally silent, beautiful creatures designed for the gratification of the eye, in contrast to the sublime eloquent proper to the mainly art of poetry. Paintings are confined to the narrow sphere of external display of their bodies and of the space which they ornament, while poems are free to range over an infinite realm of potential action and expression, the domain of time, discourse, and history¹⁷⁰.

Di Mitchell Scott apprezza in modo particolare l'originalità della sua teoria che consiste nello spostare l'attenzione dall'oggetto d'arte alle risposte estetiche allo stesso, aspetto che caratterizzerà, come abbiamo visto, anche i suoi successivi scritti.

¹⁶⁸ Ivi, p. 33.

¹⁶⁹ Mitchell, W. J. T., "Space and Time. Lessing's *Laocoon* and the Politics of Genre", in Id., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 109-110.

L'analisi di Scott – che in realtà passa in rassegna altri interventi di letteratura critica sull'*ékphrasis* per lui molto intuitivi, come i saggi di David Rosane, Bryan Wolf, C. S. Baldwin, Mieke Bal¹⁷¹ – aggiunge al discorso critico in questione una maggiore coscienza della sua dimensione ideologica e culturale.

Anche l'ultimo decennio ha visto il proliferarsi di studi e di contributi volti a perfezionare le teorie sulla questione efrastica già esistenti. Tra questi vale la pena sottolineare la feconda produzione di Tamar Yakobi, la quale propone la sua lettura e interpretazione del genere efrastico in svariati saggi¹⁷².

In *Pictorial Model and Narrative Ekphrasis*, saggio del 1995, Yakoby non esita a definire la parola *ékphrasis* come un “termine ombrello”, riferendosi implicitamente alla connotazione estesa che questo genere ha ormai assunto nel dibattito contemporaneo:

Ekphrasis, the literary evocation of a spacial art, is an umbrella term that subsumes various forms of rendering the visual object into words – so various, indeed, that both the reference and the sense of the term in critical discourse leave a good deal to be desired. The range of phenomena covered by *ekphrasis* is ill defined or arbitrarily restricted, largely because some of the forms, though manifested in artistic practice, still need to be recognized in principle and theorized along with their better-known counterparts¹⁷³.

Yakobi lamenta il fatto che, sebbene si sia molto discusso e teorizzato su questo fenomeno, vi siano ancora delle categorie neglette, poco trattate dalla critica e a volte affatto riconosciute. Tra queste Yakobi include quelle che definisce i “modelli pittorici” e le “*ékphrásaís* narrative”. *Modeling* e *narrativity*, non a caso, sono i concetti centrali della sua argomentazione.

Yakobi, oltre al convenzionale rapporto di uno a uno, individua altre possibilità di relazione tra fonte visuale (l'oggetto artistico, la rappresentazione) e *target* verbale (la ri-presentazione); uno a molti, molti a uno e molti a molti:

All four possibilities are variations, amply realized in literature, of the image-to-word transfer. Yet the first two categories, sharing a unique source to be rendered into words, have monopolized the study of ekphrasis¹⁷⁴.

Questo schema a quattro, infatti, ha la pretesa di estendere il raggio di riferimento dell'*ékphrasis*, e soprattutto le ultime due categorie le consentono di introdurre il concetto di “modello pittorico”, che è cosa ben diversa dall'oggetto d'arte unico:

¹⁷¹ Rosand, D., *Ekphrasis and the Generation of Images*, in «Arion», 1 (1990); Wolf, B., *Confession of a Closet Ekphrastic*, in «Yale Journal of Criticism», 3 (1990), pp. 181-204; Baldwin, C. S., *Medieval Rhetoric and Poetic*, New York, Macmillan, 1928; Mieke Bal, *Introduction: Visual Poetics*, in «Style», 22 (1988), p. 177.

¹⁷² Tra i suoi articoli ricordiamo: *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, in «Poetics Today», 16 (1995), pp. 599-646; “*Verbal Frames and Ekphrastic Figuration*”, in U-B Lagerroth, H. Lund, E. Hedling, a cura, *Interart Poetics. Essays in the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 35-46; “*The Ekphrastic Model. Forms and Functions*”, in V. Robillard, E. Jongeneel, a cura, *Pictures into Words, Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU UP., 1998; *Interart Narrative. (Un)Reliability and Ekphrasis*, in «Poetics Today», 21, 4 (Winter 2000).

¹⁷³ Yakobi, T., *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, op. cit., p. 599.

¹⁷⁴ Ivi, p. 602. Un esempio di analisi di rapporto uno a molti è esposto da Hans Lund nel saggio *Ekphrastic Linkage and Contextual Ekphrasis*, in V. Robillard, E. Jongeneel, a cura, *Pictures in Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, op. cit., pp.173-188.

Here, the discourse re-presents in language some visual common denominator (topos, theme, style, traditional figure) as distinct from a unique art-work¹⁷⁵.

Il modello pittorico, in altre parole, rappresenta una sorta di comune denominatore visuale (come, ad esempio, il modello della “Madonna col bambino”), cui uno o più testi può fare riferimento.

Yakobi parte, inoltre, dal presupposto che la narratività sia alla base di ogni *ékphrasis*, e per questo si oppone alle teorie precedentemente esposte da Krieger (*still movement*) o da Steiner (*pregnant moment*) che, lo ricordiamo, vedevano esplicitato nella descrizione il tentativo da parte della parola di arrestare il flusso narrativo e temporale della letteratura, per assecondare il desiderio di immobilità ed eternità tipico della forma plastica. Yakobi considera queste come delle restrizioni per la categoria ecfraistica, poiché non solo negano alla letteratura la sua peculiare libertà, ma soprattutto riducono la flessibilità che perfino Lessing – anche se senza mai menzionare l'*ékphrasis* – concede agli oggetti d'arte che il testo rappresenta.

In un saggio pubblicato qualche anno dopo, Claus Clüver contesta il fatto che Yakobi sembri ignorare del tutto che l'*enargeia* sia una qualità necessaria all'*ékphrasis*, e che quest'ultima è, inoltre, innegabilmente legata alla descrizione:

It is true that both the descriptive and the enargetic are part of the mimetic heritage: but *ekphrasis* is etymologically and traditionally the very name of enargetic description. It would require strong and convincing reasons to transform our concept of ekphrasis to the point of dismissing enargetic description¹⁷⁶.

Clüver, il quale indaga a più riprese sulla questione ecfraistica, riconosce che con lo sviluppo dei moderni *interarts studies* la situazione è cambiata, poiché si tende a coinvolgere nella relazione ecfraistica anche forme d'arte non necessariamente “rappresentazionali”, l'*enargeia*, cioè, non è sempre legata alla mimesi:

The verbalization may form part of the larger piece of writing or, as in the case of a number of *Bildgedichte*, may constitute the entire text. It can take forms that are not descriptive in a conventional way; but as verbalization it would retain a certain degree of *enargeia*. There is no reason why the non-verbal texts re-presented in 're-written' form must themselves be representations of the phenomenal world (examples: non-figurative sculpture, absolute music); and since the verbal re-presentation can also take different forms, there is no 'mimetic bias' involved on either level¹⁷⁷.

Questa intuizione permette a Clüver di coniare una nuova definizione di *ékphrasis* che parte da quella di Heffernan ma, al fine di estendere il campo degli oggetti della rappresentazione ecfraistica e quello mimetico della rappresentazione verbale, la arricchisce di qualche elemento, per cui essa diventa più precisamente una «verbalizzazione di testi reali o fittizi composti in un sistema di segno non verbale»¹⁷⁸.

¹⁷⁵ Yakobi, T., *The Ekphrastic Model. Forms and Functions*, op. cit., p. 23.

¹⁷⁶ Clüver, C., “*Quotation, Enargeia, and the Function of Ekphrasis*”, in V. Robillard, E. Jongeneel, a cura, *Pictures in Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, op. cit., p. 42.

¹⁷⁷ Ivi, p. 45.

¹⁷⁸ Ivi, p. 49. A corroborare la tesi che l'*ékphrasis* non è necessariamente collegata al concetto di rappresentazione è Valerie Robillard, la quale nel suo saggio *In Pursuit of Ekphrasis* – evidenziando il rischio da parte della critica contemporanea di volere giungere ad una definizione univoca di *ékphrasis* – parla di tutti quei casi al limite dell'*ékphrasis* in cui, ad esempio, opere letterarie contemporanee si riferiscono alle arti visive senza che entrambe siano necessariamente

Il dibattito Yakobi-Clüver, qui brevemente riassunto, riflette, in realtà, la dicotomia lessinghiana di sempre tra spazialità e temporalità, descrizione e narrazione, che, come in questo capitolo si è tentato di dimostrare, hanno alternativamente caratterizzato la dimensione efrastica degli approcci critici degli ultimi decenni.

Resta da capire se davvero il genere efrastico limiti la sua funzione ad una delle due dimensioni, se cioè l'*ékphrasis* nel suo ri-presentare verbalmente un oggetto che appartiene ad una dimensione rappresentativa diversa, come quella delle arti plastiche, tenda ad arrestare il flusso temporale tipico del suo mezzo, quello letterario, (Krieger, Steiner), o piuttosto, metta in atto, attraverso la sua *enargeia*, un'azione performativa, che anima quell'oggetto integrandolo narrativamente (Davidson, Heffernan, Yakobi).

Nonostante le differenze apparse in questa analisi di svariate teorie, il basso continuo che emerge fortemente, sebbene qualche resistenza, è quello della rappresentazione, aspetto che tra l'altro consente di distinguere l'*ékphrasis* da altre forme di interartisticità. L'*ékphrasis* "rappresenta una rappresentazione" e in tal modo offre l'occasione di riflettere sui potenziali mimetici dei due mezzi, così come sulla capacità di trasporre una rappresentazione da un mezzo ad un altro.

È interessante, a tal proposito, il confronto che Tamar Yakobi fa tra l'*ékphrasis* e la citazione. L'*ékphrasis*, dice Yakobi, non rappresenta direttamente, ma ri-presenta, e in tal senso allude ad un oggetto che è a sua volta *representational*, per questo, in realtà, coinvolge, come qualsiasi citazione, non due ma tre domini, che Yakobi riassume così:

One first-order, strictly 'represented'; one second-order, which is 'representational' in the visual mode, one third-order, which is 're-presentational' in the linguistic discourse. From the viewpoint of the reader of literature, we encounter the original object at a twofold remove, as a second-level reflex, mediated by the pictorial image that the language itself mediates, re-images, quotes for us. [...] The visual artifact becomes in transfer an *inset* within a verbal *frame*¹⁷⁹.

La rappresentazione, nelle sue complesse connotazioni, costituisce, dunque, il terreno in cui si incontrano i due mezzi, a dispetto di qualsiasi approccio teoretico che si intende perseguire.

Prima di concludere la nostra carrellata sulle teorie efrastiche è opportuno fare un accenno al contributo italiano, meno fervido ma comunque illuminante, alle questioni finora trattate.

Michele Cometa, nella sua recente opera *Parole che dipingono*, cui si è già fatto accenno, affronta la questione dell'*ékphrasis* con forte coscienza critica, prendendo in considerazione svariate esemplificazioni artistiche attraverso cui cerca di delineare alcune modalità dell'*ékphrasis* moderna:

Da quella che si fonda su una sostanziale "fiducia" nell'interscambio tra letteratura e arte, come nel caso dei saggi dedicati a Wilhelm Heinse e a Marie Luise Kaschnitz, alle descrizioni che ormai si muovono sul magma incandescente di rappresentazioni artistiche in cui ha il sopravvento la dimensione mentale delle immagini in parallelo a una sempre maggiore crisi delle possibilità di

mimetiche. Per questo suggerisce il termine alternativo di "intertestualità" (cfr. Robillard, V., "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)", in V. Robillard, E. Jongeneel, a cura, *Pictures in Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, op. cit., p. 55).

¹⁷⁹ Yakobi, T., *The Ekphrastic Model*, op. it., p. 22.

rappresentazione, come nelle inquietudini del romanticismo schinkeliano e nei paradossi espliciti della filosofia esibiti nelle riflessioni estetiche e nelle *ékphrasis* di filosofi come Nietzsche e Heidegger. Per finire con il gesto davvero iconoclasta – ma si potrebbe dire per amore dell'immagine – di Thomas Bernhard il cui nichilismo consuma tutte le possibilità della rappresentazione¹⁸⁰.

Cometa, in un modo che ricorda, potremmo dire, il “modello pittorico” di Yakobi, individua alcune immagini, per lo più reali (come la *Madonna Sistina* o il *Laocoonte*), per studiare non tanto le modificazioni che esse producono a livello letterario, quanto il loro significato culturale, attraverso l'analisi dei luoghi narrativi e poetici in cui queste immagini ricadono:

La nostra è dunque non una ricerca sulla *struttura* dei testi che a vario titolo incorporano delle immagini, ma sui topoi che tali immagini abitano nell'immaginario contemporaneo, sui miti che esse ostendono, sulla loro “coscienza” culturale¹⁸¹.

Cometa, cioè, non è interessato alla grammatica o alle regole di funzionamento del discorso, ma a quelle che lui chiama le “soggettività artistiche”, che analizza riproponendo il lessico barthesiano dell'ovvio e l'ottuso:

Non si tratta mai soltanto, in queste pratiche discorsive, di ricostruire una grammatica (la grande illusione dello strutturalismo), ma di accettare nella grammatica quelle zone di opacità, forse di ottusità – come aveva ben intuito Roland Barthes – che rendono il sistema instabile e dunque trasformabile. [...] Gli instancabili sforzi dell'*ékphrasis* stanno a dimostrare il cortocircuito tra una grammatica e un'immagine, laddove l'opaco e il trasparente si scambiano continuamente i ruoli. Emerge così la consapevolezza che l'opaco sia nel testo grammatizzato proprio quel tessuto non-verbale che lo attraversa, l'immagine – e soprattutto nell'esperienza che di essa facciamo – inestricabile è la rete delle parole che l'avvolge e la condiziona. [...] L'uno è alternativamente l'ovvio e l'ottuso dell'altro¹⁸².

Così facendo, lo studioso emancipa definitivamente la descrizione ecfraistica dalla dimensione retorica, definendola – in un'ottica potremmo dire mitchelliana – una “propedeutica allo studio dell'altro da sé”¹⁸³.

¹⁸⁰ Cometa, M., *Parole che dipingono*, op. cit., pp. 16-17.

¹⁸¹ Ivi, p. 17.

¹⁸² Ivi, p. 19.

¹⁸³ Ivi, p. 20. Cometa emancipa l'*ékphrasis* anche dal campo specifico delle opere d'arte, cui il dibattito moderno l'ha confinata, riferendosi, ad esempio, a quei casi di descrizione non di opere materiali ma di opere naturali, come le pietre, i minerali, le ali delle farfalle, che sono state oggetto di brillanti *ékphrásaes*. (Per un approfondimento di questa tipologia di *ékphrasis*, soprattutto in relazione agli scritti di Gaston Bachelard, Roger Caillois o Jurgis Baltrusaitis, si rimanda al recente studio di Roberta Coglitore, *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale*, Pisa, ETS, 2004.).

In un saggio ancora più recente, dal titolo *Les sémaphores sous la pluie*, 7 (luglio 2002) (presente solo in rete: <http://www.golemindispensabile.it/Puntata18/articolo.asp?id=919&num=18&sez=263&tipo=&mpp=&ed=&as=>), Umberto Eco – anche egli interessato al rapporto tra le arti del tempo e quelle dello spazio – espone una sua teoria sulla descrizione che però non definisce col termine di *ékphrasis*, ma con quello di “ipotiposi”, «figura mediante la quale si rappresentano o si evocano esperienze visive attraverso procedimenti verbali». Eco individua nove tecniche di ipotiposi: la prima consiste nel “nominare” (come additare col dito), la seconda nel “descrivere” (e qui Eco fa rientrare l'*ékphrasis* nel senso canonico del termine, facendo riferimento alle descrizioni di Filostato, di Callistrato, alla canonica descrizione dello scudo di Achille, ma anche, aspetto originale, ai saggi critici attorno ad opere d'arte, come quello di Foucault su *Las Meninas* di Velasquez); la terza tecnica di ipotiposi consiste nel “descrivere per paragone” (descrizione breve e sommaria); la quarta in quella che definisce “ekfrasi occulta” (si riferisce a tutti quei casi di descrizione di immagini

Più tardi Cometa ritornerà sulla questione efrastica suggerendo una categorizzazione che tradisce la volontà da parte della critica contemporanea di regolamentare un ambito di ricerca fin troppo vasto e vario. Così Cometa individua quattro “grandi possibilità retoriche”, una tassonomia che forse non esaurisce tutte le possibili variazioni efrastiche, ma che certamente disciplina il suo raggio d’azione:

Il “grado zero” è costituito da forme semplici dell’enunciazione e della denotazione, come la *citazione* esplicita di un’immagine in un testo [...] e la *prosopopea* [...]. Seguono le forme di *dinamizzazione delle immagini* di cui l’*ékphrasis* si serve per trasformare – nelle parole di Lessing – il «coesistente» in «successivo» [...]. Ad esse vanno ricondotte, per altro, tutte le forme di ‘risemantizzazione’ (*Nacherzählung*) delle storie che le immagini raccontano [...]. Vi è infine il livello forse più complesso della descrizione che Eco ha voluto definire «descrizione con richiamo alle esperienze personali e culturali del destinatario» che forse si potrebbero considerare le «forme di integrazione» perché in gioco vi è appunto la capacità del destinatario, del fruitore, di colmare le lacune della descrizione, con l’immaginazione e con i sensi, o molto più spesso, con le proprie prenoscenze artistiche e culturali¹⁸⁴.

IV. Alla luce della ricostruzione del recente dibattito dedicato all’*ékphrasis*, fin qui elaborata, è possibile tracciare alcune caratteristiche che hanno permesso a questa pratica di diventare un vero e proprio genere letterario¹⁸⁵.

La caratterizzazione moderna della descrizione efrastica, come abbiamo visto da Leo Spitzer in poi, vuole che essa si definisca in modo specifico rispetto ad un oggetto d’arte, e non più, come nel suo originario contesto retorico, rispetto ad ogni tipo di fenomeno: dalle persone agli oggetti, dai luoghi agli eventi.

Questo restringimento semantico ha contribuito senza dubbio a caratterizzare questo fenomeno descrittivo e a spostare l’attenzione sul piano della relazione fra arte letteraria e arti figurative, e soprattutto sulla questione della potenzialità mimetica e “rappresentazionale” dei due mezzi.

La parola è in grado di rappresentare, e dunque imitare, un oggetto artistico, il quale a sua volta rappresenta un oggetto o un evento della realtà? E quali sono le modalità verbali che l’*ékphrasis* impiega per raggiungere tale scopo?

Come si è visto, i teorici presi in esame hanno provato a dare una propria risposta a queste questioni, accettando la sfida avanzata da Lessing che pone al centro del dibattito la differenza dei due mezzi artistici: la poesia è arte del tempo

nascoste, vale a dire di immagini di cui non si fornisce la fonte); la quinta è “la descrizione con accumulo di movimenti concitati” (una tecnica per animare la descrizione e rendere visibile lo spazio come luogo in cui avvengono cose); la sesta è l’“elenco” (o il catalogo, che consiste nell’elencare nomi di cose, persone o luoghi, facendo vedere, dice Eco, per eccesso di *flatus vocis*); la settima è “il ritmo per movimento” (si fa vedere lo spazio attraverso il ritmo del movimento); l’ottava è “la descrizione con richiamo a esperienze culturali del destinatario” (che definisce anche *ekfrasi* abbreviata, in cui il lettore è invitato a collaborare col rinvio ad esperienze personali) e l’ultima è “la descrizione con richiamo ad esperienze percettive del destinatario” (in cui il lettore, se non riesce a rinviare a esperienze personali, deve essere in grado di costruirsele). La condizione di qualsiasi ipotiposi, come cerca di dimostrare Eco, è la partecipazione attiva del lettore, ovvero del ricettore della descrizione.

¹⁸⁴ Cometa, M., “*Letteratura e arti figurative: Un catalogo*”, op. cit., pp. 20-21.

¹⁸⁵ Fu in modo particolare Ruth Webb nel suo già citato saggio, *Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre* (1999), a parlare per la prima volta di *ékphrasis* come genere letterario.

perché racconta azioni, mentre la pittura e la scultura sono arti dello spazio perché disegnano corpi.

Questa specificità dei mezzi ha rappresentato l'ostacolo teoretico, ma anche lo stimolo più grande per i teorici del fenomeno efrastico, i quali hanno finito con l'identificare questo genere col problema della liminalità, spazio-tempo, descrizione-narrazione, e per dirla con Krieger, segno naturale-segno arbitrario.

L'*ékphrasis* rappresenta, in realtà, il punto d'incontro di questi aspetti dicotomici, poiché, ad esempio, una descrizione «è raramente pura, la presenza di un osservatore introduce sempre una certa impurità narrativa»¹⁸⁶.

Lo stesso esempio della descrizione omerica dello scudo di Achille – come si è visto soprattutto attraverso la teorizzazione di Mitchell – si presta sia ad una teoria di tipo formalista – che vede nell'*ékphrasis* l'espressione dell'impulso spaziale dell'arte verbale di arrestare il flusso narrativo tipico del linguaggio letterario – sia ad una teoria postmoderna – che invece vede in essa l'applicazione della temporalità narrativa anche a livello della descrizione.

È ancora lo scudo di Achille, infatti, ad averci dimostrato, attraverso le teorie di Heffernan, Mitchell e Scott, che la descrizione efrastica non è mai mero ornamento, essa svolge piuttosto un'importante funzione narrativa: nel caso specifico ci mostra non solo l'atto creativo della fabbricazione dello scudo, ma anche lo svolgersi di eventi della vita quotidiana.

Assodata la possibilità, in un discorso efrastico, di far convivere le due dimensioni, temporale e spaziale – che la cesura lessinghiana aveva relegato alla specificità del rispettivo mezzo artistico – ne deriva che l'*ékphrasis* non si limita a rafforzare il piacere estetico dell'immagine, ma si apre anche alla dimensione culturale della stessa, come hanno dimostrato i teorici della *visual culture*.

Si è visto ancora come dall'antichità ad oggi questo genere abbia conosciuto un'evoluzione nella sua caratterizzazione. Sebbene già nella descrizione omerica si riconosca all'*ékphrasis* la capacità di operare autonomamente, resta ancora forte, in quel caso, la relazione al contesto epico in cui è inserita; si tratta, infatti, ancora di un frammento descrittivo all'interno di un contesto narrativo. Questa percezione, in realtà, si perde nel momento in cui il componimento efrastico diventa un testo autonomo che costruisce il suo "plot narrativo" attorno ad un oggetto d'arte.

Questa specificazione del genere efrastico si è avuta soprattutto, come più volte sottolineato da Hollander, col passaggio da un'*ékphrasis* di tipo nozionale – che ha come referente un oggetto d'arte immaginario – ad una di tipo mimetico, che Hollander definisce col termine di *actual* (reale) – che si costruisce invece attorno ad un referente realmente esistente.

Le due differenti tipologie comportano ovviamente l'applicazione di una diversa modalità descrittiva, poiché avere un referente pittorico (o scultoreo) reale, di cui è potenzialmente a conoscenza lo stesso lettore, incide nella stessa produzione e ricezione del testo. Inoltre, mentre l'*ékphrasis* nozionale mette in gioco l'abilità creatrice della parola, quella mimetica sposta l'attenzione verso la questione della riproduzione e ri-rappresentazione, con una tecnica quasi di *mise-en abyme*, che pone a confronto le abilità dei due mezzi espressivi e, come ha precisato

¹⁸⁶ Fowler D.P., *Narrate and Describe. The Problem of Epkhrasis*, in «The Journal of Roman Studies», 81 (1991), pp. 25-35.

Heffernan, ci consente di vedere come le parole del poeta cerchino di acquisire superiorità rispetto all'immagine del pittore¹⁸⁷.

In entrambi i casi resta fondamentale la figura del ricettore, lettore o ascoltatore, al quale è richiesto – come già avveniva nei *Progimnasmī* – di integrare, attraverso l'immaginazione o l'esperienza, il rituale ecfrastrico, per superare quella che Mitchell definisce l'"indifferenza ecfrastrica", la convinzione cioè che l'*ékphrasis* sia impossibile.

Anche Luciano e Filostrato ricorrevano all'uso di descrizioni di tipo ecfastico con la precisa intenzione di coinvolgere il lettore, o meglio l'ascoltatore, assecondando fini didattici: «penso che sarà un piacere per voi ascoltare ciò che già ammirate con gli occhi», diceva Luciano. E lo stesso Vasari, nell'interpretazione della Alpers, utilizzava il discorso ecfrastrico non tanto come strumento tecnico, quanto come mezzo per coinvolgere e istruire il lettore.

Questo aspetto ha continuato a pesare anche nella recente teorizzazione, come ad esempio nella tassonomia individuata da Umberto Eco, nella quale lo studioso inserisce la modalità della "descrizione con richiamo a esperienze culturali del destinatario" e quella della "descrizione con richiamo ad esperienze percettive del destinatario"¹⁸⁸.

L'integrazione interpretativa che l'*ékphrasis* si solito mette in atto – tanto a livello della produzione, quanto a livello della ricezione – si accompagna ad altri tipici aspetti che le teorie finora analizzate ci hanno permesso di individuare.

Sin dall'origine del suo uso retorico, si è parlato, ad esempio, di *enargeia*, come caratteristica che si accompagna all'*ékphrasis*; questa allude alla capacità della parola di descrivere l'oggetto in modo vivido tanto da dare l'illusione che esso sia realmente presente di fronte agli occhi. L'*enargeia* rappresenta la qualità più forte dell'*ékphrasis*, poiché esprime il potere della parola di ri-creare l'immagine.

In questo – come si è visto da molte delle teorie prese in considerazione – consiste anche il fascino più grande del fenomeno ecfrastrico, il suo illusionismo, quello che, secondo Krieger, consente di parlare del linguaggio come segno naturale, anche se, egli stesso ammette, si tratta di un semplice miraggio.

Strettamente legata all'*enargeia* è un'altra figura retorica che, come abbiamo visto, viene spesso associata all'*ékphrasis*, la prosopopea, il prestar voce ad un oggetto muto. Questa esprime la facoltà più autentica dell'arte del linguaggio, la sua unicità rispetto alle altre arti.

In questo senso, l'*ékphrasis* rappresenta, in una visione logocentrica, l'atto di prevaricazione più esplicito della parola sull'immagine – la parola ha il potere di animare, di dare vita – ma questo potere è presto ridimensionato dalla consapevolezza che si tratta in ogni modo di una parola "scelta", frutto cioè della percezione di un osservatore, e dunque non assoluta. In altre parole, qualsiasi descrizione è frutto di un'interpretazione e in tal modo pone al centro il problema della focalizzazione e del punto di vista.

Fowler osserva a questo proposito:

The question of focalization, of "who sees?", is raised with particular and obvious force by description. [...] Narratologically, that is, the visual scene described functions as story to the narration of the verbal description. There is no neutral, zero-focalized way of linearizing a visual scene: a point of view is necessarily inscribed¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Heffernan, J., *The Museum of Words*, op. cit., p. 7.

¹⁸⁸ Cfr. nota 183.

¹⁸⁹ Fowler D.P., *Narrate and Describe. The Problem of Ekphrasis*, op. cit., p. 29.

Qualsiasi *ékphrasis*, dunque, gioca inevitabilmente nel terreno della liminalità, poiché è una descrizione che tiene viva la sua coscienza narrativa, che evoca una dimensione spaziale pur rimanendo connessa alla temporalità del suo mezzo, ed inoltre esprime il desiderio di passare dall'arbitrarietà del suo segno alla trasparenza del segno naturale.

Questa sintomatologia variegata spiega anche la flessibilità della diagnosi ecfrastica e, dunque, il fatto che il termine *ékphrasis* si presti a più definizioni, a volte anche contrastanti.

Nella moderna teorizzazione c'è di base da un lato il referente artistico, e non importa se reale o immaginario, ciò che conta è che utilizzi un mezzo espressivo diverso da quello verbale nella rappresentazione o ri-presentazione di un evento. Dall'altro lato, una voce poetante o narrativa che ripropone attraverso il suo mezzo artistico quell'oggetto, o meglio la sua immagine: come i suoi "occhi" la vedono. La sua voce può animare quell'oggetto o lasciarlo nella sua immobilità plastica, in ogni caso chi descrive proietta se stesso, la sua immaginazione e la sua esperienza nella cornice verbale che sceglie per il suo "ritratto ecfrastico".

In questo probabilmente consiste il vero fascino dell'*ékphrasis*, nell'essere cioè una questione circondata da mille specchi, pronti a riflettere diverse possibilità interpretative.

Bibliografia

- Addison, *The Pleasure of Imagination*, in «Spectator» 411 (June 21 1712).
- Alpers, S., *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», vol. 23, n. 3/4 (jul. – Dec., 1960), pp. 190-215.
- , *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1983; trad. it. *L'arte del descrivere, scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Boringhieri, 1984.
- Ashbery, J., “*Self-Portrait in a Convex Mirror*”, in *Selected Poems*, New York, Viking Penguin, 1985, pp. 188-204.
- Bal, M., *Introduction. Visual Poetics*, in «Style», 22, 2 (1988), pp. 177-182.
- , *The Commitment to Look*, in «The Journal of Visual Culture», 4, 2 (2005), pp. 145-162.
- Barthes, R., *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Editions de Gallimard, Paris, 1980; trad. it., *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003.
- , *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, editions de Seuil, Paris, 1982; trad. it., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1985.
- , “*L'effet du réel*”, in Id. *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984; trad. it. “*L'effetto del reale*”, in Id. *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.
- Bätschmann, O., *Text and Image. Some General Problem*, in «Word & Image», 4, 1 (January-March 1988), pp. 11-24.
- Beaujour, M., *Some Paradoxes of Description*, in «Yale French Studies», 61 (1981), pp. 27-59.
- Becker, A. S., *Reading Poetry Through a Distant Lens. Ekphrasis, Ancient Greek Rhetorician, and the Pseudo-Hesiodic “Shield of Herakles”*, in «The America Journal of Philology», 113, 1, (Spring 1992), pp. 5-24.
- Belting, H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, Beck, 1990; trad. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2002.
- , *I Preraffaelliti, Art Dossier* Firenze, Giunti, n. 5, 1986.
- Benjamin, W., “*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*”, in Id. *Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1955; trad. it. *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000.
- Bentley, D. M. R., *Political Themes in the Work of Dante Gabriel Rossetti*, in «Victorian Poetry» 17 (1979), pp. 159-79.
- Berger, J., *Ways of Seeing*, London, Penguin Books, 1972; trad. it., *Questione di sguardi*, Milano, Il Saggiatore, 2002.
- Boehm G., Pfothenhauer H., *Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1995.
- Bolzoni, L., *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.
- Burke, E., *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful with an Introductory Discourse Concerning Taste, and Several Other Additions*, Basil, Tourneisen, Johann Jacob, 1792; trad. it. *Inchiesta sul bello e il sublime*, Palermo, Aesthetica, 1998.
- Burwick, F., Klein, J., a cura, *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1996.
- Calvino, I., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1995.
- Carboni, M., *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano, jaca book, 2002.
- Carrier, D., *Ekphrasis and Interpretation. Two Modes of Art History Writing*, in «British Journal of Aesthetics», 27, 1 (Winter 1987), pp. 20-31.
- Castelli, P., *L'estetica del rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Ceserani, R., *Ékphrasis and Photography. A Story by Mario Praz and a Novel by Anita Brookner*, in «Arcadia», XXXV (2000), Heft 2, pp. 211-224; trad. it. “*Ecfrasi e fotografia. Un racconto di Mario Praz e un romanzo di Anita Brookner*”, in U. Olivieri, a cura, *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2003, pp. 279-97.
- Chayes, I., *Words in Pictures. Testing the Boundary Inscription by William Blake*, in «Word & Image», 7, 2 (1991), pp. 85-97.

- Christ, C. T., Jordan, J. O., a cura, *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Clüver, C., *Painting into Poetry*, in «Yearbook of Comparative and General Literature», 27 (1978), pp. 19-43.
- , *On Intersemiotic Transposition*, in «Poetics Today», 10, 1 (Spring 1989), pp. 55-90.
- , “*Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis*”, in V. Robillard, E. Jongeneel, a cura, *Pictures Into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU UP, 1998.
- Coglitore, R., *Pietre figurate. Forme del fantastico e mondo minerale*, Pisa, ETS, 2004.
- Cometa, M., “*Introduzione*”, in J. J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione*, Palermo, Aestetica edizioni, 2001, pp. 7-18.
- , “*Presentazione*”, in G. E. Lessing, *Laocoonte*, Palermo, Aestetica edizioni, 2002, pp. 7-18.
- , *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Roma, Meltemi, 2004.
- , *Parole che dipingono*, Roma, Meltemi, 2004.
- , *Descrizione e desiderio. I quadri viventi di ETA. Hoffman*, Roma, Meltemi, 2005.
- , “*Letteratura e arti figurative: Un catalogo*”, in «Contemporanea», 3 (2005), pp. 15-29.
- Corrain, L., *Leggere l'opera d'arte, I, II*, Bologna Esculapio, 1999.
- Corrain, L., Valenti, M., *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'attratto*, Bologna, Esculapio, 1991.
- Cosgrove, B., “*Murray Krieger. Ekphrasis as Spatial Form, Ekphrasis as Mimesis*”, in J. Morrison, F. Krobb, a cura, *Text Into Image. Image Into Text* Amsterdam, Rodopi, 1997, pp. 25-31.
- Crary, J., *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA, MIT Press, 1990.
- , *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge Mass., The MIT Press, 1999.
- Curtis, G., *Visual Words. Art and the Material Book in Victorian England*, Aldersot, Ashgate, 2002.
- D'Amore Manuela, “*Introduzione*”, in W.M. Rossetti, *Diario della confraternita preraffaellita*, Lugano, Lumière Internationales, 2005.
- D'Angelo, P., *Estetismo*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- Davidson, M., *Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 42, n. 1 (Autumn, 1983), pp. 69-79.
- Dennis, H. M., *Ezra Pounds and Poetic Influence*, Amsterdam, Atlante, 2000.
- Derrida, J., *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978; trad. it. *La verità in Pittura*, Roma, Newton Compton, 1981.
- Dikovitskaya, M., *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge Mass., The MIT Press, 2005.
- Dirscherl, K., a cura, *Bild und Text im Dialog*, Passau, Wissenschaftsverlag Richard Rothe, 1993.
- Eco, U., *Les sémaphores sous la pluie*, relazione al seminario presso la Scuola Superiore di Studi umanistici dell'Università di Bologna:
<http://www.golemindispensabile.it/Puntata18/articolo.asp?id=919&num=18&sez=263&tipo=&mpp=&ed=&as>.
- Elkins, J., *Visual Studies. A Skeptical Introduction*, New York and London, Routledge, 2003.
- Evans J., a cura, *John Ruskin. The Lamp and Beauty. Writings on Art*, London, Phaidon, 1959,
- Evans, J., Hall, S., a cura, *Visual Culture. The Reader*, Thousand Oaks, CA, Sage, 2001.
- Fabbri, P., *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi, 2000.
- Flaxman, R. L., *Victorian Word Painting and Narrative. Towards the Blending of Genres*, Ann Arbor(Mich.), UMI Research Press, 1987, pp. 9-10.
- Foucault, M., *Les mots et les choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966; trad. it. *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1966.
- , *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973; trad. it. *Questa non è una pipa*, Milano, Serra e Riva editori, 1980.
- Fowler D. P., *Narrate and Describe. The Problem of Ekphrasis*, in «The Journal of Roman Studies», 81 (1991), pp. 25-35.

- Frank, J., *Spatial Form in Modern Literature*, in «Sewanee Review», 58 (Spring, Summer, Autumn, 1945).
- Frauke Pieper E., *Imitation is Criticism. Dante Gabriel Rossetti und William Blake*, Frankfurt a. M., Lang, 1997.
- Frye, N., *Poetry and Design in William Blake*, in Grant J., a cura di, *Discussions of William Blake*, Boston, 1961.
- Gandelmann, C., *Reading Pictures, Viewing Texts*, Bloomington, Indianapolis Indiana UP, 1990.
- Genette, G., *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- 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*, Reggio Emilia, Diabasis, 1994.
- Golahny A., a cura, *The Eye of the Poet, Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, Lewisburg, Bucknell UP, 1996.
- Goodman, N., *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1968; trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1979.
- Green-Lewis, J., *Framing the Victorians. Photography and the Culture of Realism*, Ithaca, London, Cornell UP, 1996.
- 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.
- , *William Blake, Poet and Painter. An Introduction to the Illuminated Verse*, Chicago, University of Chicago Press, 1964.
- Hamon, Ph., *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- , *La description littéraire. De l'antique à Roland Barthes: une anthologie*, Paris, Macula, 1991.
- , *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- , *Imageries, littérature et images au XIXème siècle*, Paris, José Corti, 2001.
- 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.
- , *Lusting for the Natural Sign*, in «Semiotica» 98-1/2 (1994), pp. 219-228.
- , *Speaking for Pictures. The Rethoric of Art Criticism*, in «Word & Image», 15, I, (January-March 1999), pp. 19-33.
- 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.
- , *The Essential Rossetti*, New York, Echo Press, 1990.
- , *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, Chicago UP, 1995.
- Jakobson, R., *On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-Painters*, in «Linguistic Inquiry», 1, 97 (1970) pp. 3-23.
- , "Language in Relation to Other Communication Systems", in *Selected Writings*, Mouton, The Hague, 1971, vol. 2., pp. 570-79.
- Jay, M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press 1994.
- Johnson, W. S., *D. G. Rossetti as Painter and Poet*, in «Victorian Poetry», 3, 1 (1965), pp. 9-18.
- Kibédi Varga, A., *Criteria for Describing Word-and-Image Relations*, in «Poetics Today», 10, 1 (Spring 1989), pp. 31-53.
- Kittay, J., *Descriptive Limits*, in «Yale French Studies», 61 (1989), pp. 225-243.
- 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.
- , *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, London, The John Hopkins UP, 1991.
- Landow, G. P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, Princeton UP, 1971.
- , "Life Touching Lips with Immortality". *Rossetti's Typological Structures*, in «Studies in Romanticism», 17 (1978), pp. 247-65.

- Laude, J., Denomme, R. T., *On the Analysis of Poems and Paintings*, in «New Literary History», 3, 3 (1972), pp. 471-486.
- , *William Holman Hunt and Typological Symbolism*, New Haven, Yale UP, 1979.
- Lee Reusselaer, W., *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York, Norton, 1942; trad. it. *Ut Pictura Poesis*, Firenze, Sansoni, 1974.
- Leggett, B., *A Picture and its Poem by Dante Gabriel Rossetti*, in «Victorian Poetry», 11 (1973), pp. 241-246.
- Leslie, M., *The Dialogue Between Bodies and Souls. Pictures and Poesy in the English Renaissance*, «Word & Image», 1, I (January-March 1985), pp. 16-30.
- Lessing, G. E., «Laokoon», in *Sämtliche Werke*, Berlin, New York, de Gruyter, 1979, vol. XIII; trad. it. *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 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, Torino, Einaudi, 1994.
- Marin, L., «Les combles et les marges de la représentation», in «Rivista di estetica», (1982), pp. 11-33.
- , *The Order of Words and the Order of Things in Painting*, in «Visible Language», 23, 2/3 (Spring-Summer 1989), pp. 188-203.
- Maxwell, R., a cura, *The Victorian Illustrated Book*, Charlottesville, London, University Press of Virginia.
- McGann, J., *Dante Gabriel Rossetti and the Game that Must Be Lost*, New Haven, Yale UP, 2000.
- Mengaldo, V., *Tra due linguaggi, arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.
- Merriman, J. D., *The Parallel of the Arts. Some Misgivings and a Faint Affirmation*, in «New Literary History», 31, 2 (Winter 1972), pp. 153-164 (*Part I*); 31, 3, (Spring 1973), pp. 309-321 (*Part II*).
- Miller J. Hillis, *The Critic as Host*, in «Critical Inquiry», Vol. 3, No. 3. (Spring, 1977), pp. 439-447.
- , *Illustration*, London, Reaction Books, 1992.
- Mirzoeff, N., a cura, *The Visual Culture Reader*, London, Routledge, 2000.
- , *An Introduction to Visual Culture*, New York, Routledge, 1999.
- Mitchell, W.J.T., *Blake's Composite Art. A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton, Princeton UP, 1978.
- , «Spatial Form in Literature. Toward a General Theory», in Id., a cura., *The Language of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- , *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- , *Space, Ideology and Literary Representation*, in «Poetics Today», vol. 10, n. 1. Art and Literature 1 (Spring 1989), pp. 91-102.
- , *Ekphrasis and the Other*, in «South Atlantic Quarterly», 91, 3 (1992), 695-720.
- , *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- , *What do Pictures "Really" Want?*, in «October», (Summer 1996), 77, pp. 71-82.
- , *There are no Visual Media*, in «The Journal of Visual Culture», 4, 2 (2005), pp. 257-266
- , *What Do Pictures Want*, Chicago, University Of Chicago Press, 2005.
- Montandon, A., a cura, *Iconotextes*, Paris, Editions Ophrys, C.R.C.D., 1990.
- , a cura, *Signe, texte, image*, Meyzieu, Césura Lyon édition, 1990.
- Murray, R., *Victorian Contexts. Literature and the Visual Arts*, New York, NY UP, 1996.
- Nerlich, M., «Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans 'La Femme se découvre'», in A. Montandon, a cura, *Iconotextes*, Actes du Colloque des 17-18 mars, 1988 à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1990, pp. 255-302.
- Orestano, F., *La Parola e lo sguardo, nella letteratura inglese tra Ottocento e modernismo*, Bari, Adriatica editrice, 2005.
- Panofsky, E., *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, New York, Garden City, 1955; trad. it. *Il significato nelle Arti Visive*, Torino, Einaudi, 1962.
- Pater, W. H., *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, London, Macmillan, 1888.
- Perosa, S., «La transitabilità letteraria e figurativa», in M. Kitson, G. Arbore Popescu, a cura, *La pittura inglese*, Milano, Electa, 1998.

- Pfister, M., "The Dialogue of Text and Image, Antoni Tapies and Anselm Kiefer", in K. Dirscherl, a cura, *Bild und Text in Dialog*, Passau, Wissenschaftsverlag Rothe, 1993, pp. 321-343.
- Pozzi, G., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.
- , *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1996.
- Praz, M., *Mnemosine, Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Mondadori, 1971.
- Prince, J. R., *The Iconic Poem and the Aesthetic Tradition*, in «ELH», 43, n. 4 (Winter, 1976), pp. 567-583.
- Raaberg, G., *Ekphrasis and the Temporal/Spatial Metaphor in Murray Krieger's Critical Theory*, in «New Orleans Review», vol. 12, n. 4 (1985), pp. 34-43.
- Reynolds, J. Sir, *Seven Discourses on Art*, a cura di Robert R. Wark, New Haven, Yale University Press, 1997.
- Ripa, C., *Iconologia, ovvero Descrittione dell'Imagini universali*, Roma, 1593.
- Rischin, A. S., "Ekphrasis and the Art of Rescue. Rossetti's Sonnets 'For Ruggiero and Angelica by Ingres'", in A. Golahny, a cura, *The Eye of the Poet, Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, Lewisburg, Bucknell UP, 1996, pp. 214-223.
- Ritter Santini, L., *Le immagini incrociate*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- , *Ritratti con parole*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Robillard, V., Jongeneel, E., a cura, *Pictures Into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU UP., 1998.
- Rosand, D., *Ekphrasis and the Generation of Images*, in «Arion», 1 (1990), pp. 61-105.
- Rossetti, W. M., *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*, London, Cassell & Company Limited, 1889.
- Roston, M. *Victorian Contexts. Literature and the Visual Arts*, London, The Associated UP, 1995.
- Ruskin, J., *Modern Painters*, 4 voll., London, Smith, Elder and Co., 1873; trad. it. *Pittori Moderni*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1998.
- Sambrook, J., *Pre-Raphaelitism. A Collection of Critical Essays*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.
- Scott, D., *L'Art verbal des poètes-peintres: The Text/Image Problem in the Context of Blake's (Infant Sorrow) as analysed by Roman Jakobson in l'Art verbal des poètes-peintres Blake, Rousseau, Klee*, in «Word & image», 17, 3 (July-September 2001), pp. 208-218.
- Scott, G. F., *The Rhetoric of Dilation. Ekphrasis and Ideology*, in «Word & Image», 7 (October-December 1991), pp. 301-310.
- , *Review Essay. Ekphrasis*, in «European Romantic Review», 3, 2 (Winter 1992), pp. 215-224.
- , *Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hannover, UP of New England, 1994.
- , "Shelley, Medusa, and the Perils of Ekphrasis", in F. Burwick, J. Klein, a cura, *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*, Amsterdam and Atlanta, GA, Rodopi, 1996, pp. 315-332.
- Segre, C., *La Pelle di San Bartolomeo. Discorso e Tempo dell'Arte*, Torino, Einaudi, 2003.
- Shapiro, M., *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Roma, Meltemi, 2002.
- Shelley, P. B., "On The Medusa of Leonardo da Vinci" in M. W. Shelley, a cura, *Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*, London, John and Henry L. Hunt, 1824, pp. 139-40.
- Smith, L., *Victorian Photography, Painting and Poetry. The Enigma of Visibility in Ruskin, Morris and the Pre-Raphaelites*, Cambridge, Cambridge UP, 1995.
- Somaini, A., *La cornice e il problema degli spazi della rappresentazione*, in «Le parole della filosofia», III (2000):
http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/ascorn.htm.
- Souriau, E., *La correspondance des Arts*, Paris, Flammarion, 1947; trad. it. *La corrispondenza fra le arti*, Firenze, Alinea, 1988.
- Spinozzi, P., *Sopra il reale, osmosi interartistiche nel Preraffaellismo e nel Simbolismo inglese*, Firenze, Alinea, 2005.
- Spitzer, L., "The 'Ode on a Grecian Urn' or Content vs. Metagrammar", in A. Hatcher, a cura, *Essays on English and American Literature*, Princeton, 1962, pp. 67-97.
- Stein, R., *The Ritual of Interpretation. The Fine Art as Literature in Ruskin, Rossetti, and Pater*, Cambridge Mass., London, Cambridge UP, 1975.

- Steiner, W., *The Colors of Rhetoric*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.
- Stoichita, V., *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993; trad. it. *L'invenzione del quadro*, Milano, Il Saggiatore, 1998.
- Sturken, M. Cartwright, L., *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*, New York, Oxford UP, 2001.
- Symons, A., *Studies in Strange Souls*, London, C.J. Sawyer, 1929.
- Tomas, J., *Pictorial Victorians. The Inscription of Value in Word and Image*, Athens. Ohio UP, 2004.
- Valéry, P., *Pieces sur l'art*, Paris, Gallimard, 1963; trad. it. *Scritti sull'arte*, Milano, TEA, 1994.
- Valesio P., *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Varga, K. A., *Criteria for Describing Word-and Image Relations*, in «Poetics Today», 10, 1 (Spring 1989), pp. 31-53.
- Varga, T., *Image and Imagination in the Ekphrastic Tradition*, in «The Anachronist»: <http://www.insitegrafx.hu/theanachronist/html/2002/varga.html> July, 26, 2005).
- Venturi G., Farnetti M., a cura, *Ecfraasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2004.
- Wagner, P. *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1995.
- , a cura, *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, Walter de Gruyter, 1996.
- Wais, K., *Symbiose der Künste e Gleichlauf der Künste. Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst*, Stuttgart, Kohlhammer, 1936.
- Walzer, O., *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Betrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin, Reuther & Richard, 1917.
- Watts, T., *The Truth about Rossetti*, in «The Nineteenth Century: A Monthly Review» 13 (1883), pp. 404–24.
- Waugh, E., *Rossetti. His Life and Works*, London, Duckworth, 1931-75.
- Webb, R., *Ekphrasis Ancient and Modern. The Invention of a Genre*, in «Word & Image», 15, 1 (January-March 1999), pp. 7-18.
- Weisstein, U., *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammer, 1968.
- , *Comparing the Arts*, in «Yearbook of Comparative and General Literature» 25, (1976), pp. 5-30.
- , *Verbal Pantings Fugal Poems, Literary Collages and The Metamorphic Comparatisti*, «Yearbook of Comparative and General Literature», (1978), pp. 7-18.
- Welleck, R., Warren, A., *Theory of Literature*, Harmondsworth, Penguin Books, 1942; trad. it. *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1956.
- Wilde, O., «*The Critic as Artist*», in Id. *Intentions, The Artist in His Criticism* 1891.
- Wolf, B., *Confession of a Closet Ekphrastic*, in «Yale Journal of Criticism», 3 (1990), pp. 181-204;
- Woolf, V., *Immagini*, a cura di Flora de Giovanni, Napoli, Liguori, 2002.
- Yakobi, T., *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, in «Poetics Today», 16 (1995), pp. 599-646.
- , «*Verbal Frames and Ekphrastic Figuration*», in U-B Laggeroth, H. Lund, E. Hedling, a cura, *Interart Poetic. Essays in the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 35-46.
- , «*The Ekphrastic Mode. Forms and Functions*», in V. Robillard, E. Jongeneel, a cura, *Pictures into Words, Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU UP., 1998.
- , *Interart Narrative. (Un)Reliability and Ekphrasis*, in «Poetics Today», 21, 4 (Winter 2000).