

Presentació



Les investigacions en el camp de l'ècfrasi i les relacions entre la literatura i les arts figuratives s'han intensificat en les darreres dècades, amb un notable refinament de metodologies adequades per desentranyar l'entrellaçament entre les diverses formes d'art i els diversos llenguatges, mitjançant habilitats interdisciplinàries. I, tanmateix, la pròpia definició d'ècfrasi com a descripció vívida, capaç de fer que el que es representa en paraules siga virtualment «visible», no esgota la infinitat d'àrees i perspectives en què es poden desenvolupar les relacions entre paraula i imatges. L'objecte d'estudi, per tant, és sovint esquiú i va més enllà del contingut estricte i tradicional del mateix concepte d'ècfrasi. De fet, la traducció d'imatges a paraules implica no només escriptors i poetes, sinó també artistes, quan inscripcions o cartutxos s'afegeixen a obres d'art figuratiu, en un diàleg actiu entre diferents formes expressives. L'ècfrasi també pot referir-se a allò que existeix o ha existit realment, però també a allò que és resultat de la fantasia, tot i que es representa com a concret i real. Una ècfrasi particular té lloc a l'escena i a l'escriptura teatral, on la diegesi, que expressen personatges i acotacions, compensa el que no es representa o quan la representació a l'escena es converteix en mimesi d'una *fabula* ja coneguda o de nova planta. I en la pràctica teatral entren en joc paratextos i llegendes que porten a vies concretes d'investigació (De Min, 2018). I podríem continuar incloent-hi les visualitzacions connectades a les *artes* de la memòria i als emblemes, que constitueixen traduccions a imatges simples de conceptes complexos, els itineraris dels quals, un cop reconstruïts, revelen vincles culturals significatius i de vegades inesperats. Les anomenades seccions ecfràstiques de les obres literàries, oblidades en el passat com a simples digressions o observades exclusivament pels seus valors lingüístics o estètics, es presten a la reconstrucció del teixit cultural, literari o artístic del qual estan impregnades, amb un progrés considerable en la definició de la fesomia d'un autor o de les tendències del seu temps; d'altra banda, com és obvi, una representació iconogràfica, en una escultura o una pintura, evoca i comporta raons ideològiques, estètiques i culturals d'importància primordial per la mateixa comprensió i el gaudi de les obres d'art. A nivell metodològic, la crítica literària i la crítica d'art troben un punt de trobada precisament en el sector ecfràstic i aquesta fructífera interacció

només pot produir resultats notables en investigacions històriques, literàries i artístiques.

Aquest número conté les experiències d'erudits de diferents procedències, historiadors de l'art, filòlegs clàssics i moderns i italianistes, que, abordant diversos aspectes de l'ècfrasi, han ofert interessants estudis de casos, recurrent les etapes d'un debat d'arrels molt antigues, desenvolupat al període humanístic-renaixentista i que arriba a la nostra època a través d'itineraris complexos i articulats.

Les múltiples perspectives d'accés a aquestes qüestions han estat il·lustrades de manera eficaç en el dens article de Piermario Vescovo (*Istruzioni per l'immaginazione. Tra didascalìa ed ecfraasi*) que, no per casualitat, hem volgut situar per obrir el número. Encara que tracte, de fet, sobre la llegenda teatral observada en els seus aspectes de descripció ecfràstica i prenent el llenguatge literari i dramàtic del segle XX com a objecte d'estudi específic, l'autor descriu el marc teòric on poder observar l'antiga noció d'*ut pictura poesis*. Un àmbit en què els textos dramàtics i, en particular, els subtítols troben la seva expressió primigènia, observada en els seus aspectes ecfràstics més que en la seva funció, no sempre aplicable immediatament, d'instrucció escènica. L'erudit, però, també parteix d'un observatori privilegiat, el que, mitjançant la lectura d'assaigs fonamentals de Contini (1989a, 1989b), condueix a reflexionar sobre algunes categories manllevades de la crítica d'art (com ara "impressionisme" o "expressionisme"), que ens permeten replantejar l'ècfrasi com una "recreació verbal de la imatge" i identificar el punt culminant de la renovació del llenguatge poètic i de la prosa artística del segle XX. La qüestió de l'ècfrasi teatral del segle XX —repassada a través de referències a experiments del segle XX, com els de Giovanni Testori (la "trilogia dels scarozzanti") i de Dario Fo (*Mistero buffo*)— es concreta amb l'anàlisi de *Shakespeare Re di Napoli* de Ruggero Cappuccio, un text especialment significatiu, no només per les seves qualitats expressives, sinó també per la decisió de l'autor (en l'últim esborrany del text) d'ometre els títols. De fet, la imaginació del lector es potenciava així, tal com suggereix l'escena crucial de l'obra en què un drap vermell que hauria de cobrir un llenç revela en realitat un marc buit: i, no obstant això, és precisament en aquest marc buit on el protagonista és capaç de veure allò que no hi és, com en una imatge viva i real. Per tant, l'atenció es dirigeix cap a una ècfrasi entesa no tant com una descripció d'una imatge visual, sinó com una projecció d'una imaginació. Tot traçant línies innovadores, també a nivell metodològic, Vescovo inscriu les experiències del segle XX en una història de llarg recorregut de l'ècfrasi, amb vincles fonamentals de les *Imatges* (Εἰκόνας) de Filostrato el Vell a la *Galeria* de Giovan Battista Marino, des de la descripció de les parets historiades de la muntanya al *Purgatori* de Dante fins a altres il·lustres representacions ecfràstiques de la nostra tradició.

L'art i la poesia es creuen, doncs, seguint els camins més tradicionals i d'alguna manera donats per descomptats, de la matriu horaciana, però també de formes inusuals i, de vegades, sorprenents, quan l'antiguitat sembla superar eficaçment la contemporaneïtat: és el cas, presentat per Gabriele Fattorini.

(*Pio II, Pienza e la descrizione di una città intelligente: un'ecfrasi senza retorica*) amb una anàlisi aguda i una gran quantitat de documentació, relacionada amb l'admirable ècfrasi de Pienza als *Commentarii* d'Enea Silvio Piccolomini. De fet, la ciutat de Pienza es presenta com la implementació d'un projecte de ciutat "intel·ligent" en el qual es combinen necessitats pragmàtiques (la construcció d'un lloc que permeti l'harmonia civil) amb els ideals humanístics d'harmonia i decòrum (entre models de pintures i estímuls utòpics) en un equilibri concret i perfecte.

Un altre vincle entre l'antic i el modern i entre l'art i la literatura l'ofereixen les partitures iconogràfiques de cobertors, tapissos, coixins i capçaleres dels segles XV i XVI, sovint contraparts ignorades de tots aquells "teixits" narratius i exegètics que acompanyen la recepció humanística dels mites i influeixen en l'elaboració de productes artístics més famosos. Aquests trames decisives són il·lustrades de manera efectiva per Marilena Caciorgna (*Heroum virtutes: Intessere eroi, intessere tele, intessere chiose, "artigiani" del mondo antico*).

Que aquest gran art pot alimentar-se de poesia ho demostren també les lectures de Benedetto Varchi relacionades amb la lectura de la *Comèdia* de Dante per part de Miquel Àngel Buonarroti, capaç de transfigurar les descripcions del seu model tant en termes poètics com pictòrics. Les prolusions de Varchi, tal com es desprèn del dens article d'Alessandra Tramontana (*Motivi di ecfrasi dantesca in Michelangelo secondo Benedetto Varchi: ancora sulle Due lezioni all'Accademia fiorentina*), també obren perspectives notables pel que fa a la reflexió renaixentista sobre l'ècfrasi, especialment en termes d'una comparació entre pintura / poesia que aprofita el paral·lelisme entre models antics (Apel·les i Homer) i moderns (Miquel Àngel i Dante). Amb un peculiar itinerari cultural i ideològic, Varchi aconsegueix fusionar el culte per Dante i l'admiració per Miquel Àngel, d'acord amb paràmetres innovadors en el context cultural de l'època.

Els tractats sobre el color i les seves nomenclatures també ofereixen un camp particular d'investigació per a la pràctica ecfràstica, ateses les relacions complexes i no sempre unívokes que la tradició atribueix als significants i significats per la seva simbologia. En particular, al *Dialogo dei colori* de Ludovico Dolce (en què se centra Susanna Villari, *La tavolozza del poeta: l'arte della comunicazione iconica in un dialogo di Ludovico Dolce*) és possible copsar les connexions precises amb l'emblemàtica, en el context d'un sistema cultural que enfonsa les seves arrels al món antic, però, en potenciar els valors analògics i metafòrics dels objectes, obre el camí a l'enginy del barroc.

Un exemple concret de la interacció entre text i imatge també es troba a la col·lecció d'Angelo Grillo, *Lagrime del penitente* (1594), introduïda significativament per un emblema, acompanyat per un dístic de matriu tassiana, les refraccions conceptuals de la qual dins l'obra són investigades i il·lustrades concretament per Francesco Ferretti (*Nel segno di Armida. Sul paratesto delle "Lagrime del penitente" di Angelo Grillo*).

La superació d'un sistema classicista que atorga la primacia a la poesia es registra a principis del segle XVII amb *Rime nuove* (1603) de Cesare Rinaldi,

un dels primers poetes que va creuar de manera decidida els límits del petrarquisme renaixentista i que va establir les bases per a una nova sensibilitat artística. Giorgio Forni ho demostra de manera incisiva (*Cesare Rinaldi, Guido Reni e l'ecfrasi del moderno*), destacant com, a la secció del recull dedicat a l'ecfrasi d'obres d'art pertanyents a col·leccions de l'època, Rinaldi fa «dialogar», en una relació paritària, pintura i poesia, amb conseqüències significatives: de fet, en el context d'una cultura que ara ha assimilat profundament el llenguatge dels emblemes, una pintura i un poema de la mateixa manera deixen espai per a l'observació i la interpretació del lector / observador, que implica una evolució del llenguatge poètic en la direcció de l'enginyosa creativitat pròpia de la poètica posterior.

Precisament aquestes investigacions permeten copsar les unions que marquen la transició de la crisi de la poètica renaixentista a l'afirmació de les teories del barroc.

Amb l'*Adone* de Giovambattista Marino (1623), el punt d'inflexió poètic ja s'ha consumat, trobant una justificació teòrica i de gènere en el pròleg de Jean Chapelain, tema de l'assaig de Silvia de Min (*Il piacere dell'ekphrasis nell'Adone del Marino alla luce della Préface di M. Chapelain*). Com l'acadèmica aclareix eficaçment, la bretxa entre les instàncies classicistes de la crítica francesa i l'experimentalisme barroc de Marino sembla resoldre's precisament mitjançant la millora dels aspectes ecfràstics, en què Chapelain identifica, —encara que sense copsar totes les implicacions i potencialitats en la direcció d'un barroc espectacular— els nuclis d'inspiració més autèntics, en nom dels principis d'utilitat i versemblança. Una clau de lectura, la que ofereix Chapelain, que resulta per tant fonamental per entendre la tècnica amb què Marino construeix, mitjançant la reescriptura del mite, la representació del seu propi temps.

El poder expressiu de la *Comèdia* de Dante és el tema de l'assaig de Mattia Cravero (*Chi dice ragna dice danno. Ecfrasi e ipostasi di Aracne nell'opera di Primo Levi*), que indica l'impacte en l'obra de Primo Levi de dos passatges de Dante (*Inf.* XXVIII, 22-). 31 i *Purg.* XII, 43-45) llegit amb l'ajut dels gravats de Gustave Doré. Sobretot, en el recorregut creatiu de l'escriptor, es posa de manifest el resultat poètic de la recepció del mite d'Aracne tal com el representa el gravador francès, en una definició efectiva de la relació entre text i imatge.

El número conclou amb una contribució sobre la relació entre escriptura narrativa i art figuratiu implementada per Dino Buzzati en paral·lel en una història (1960) i en una pintura (1962). L'anàlisi és realitzada per Paolo Senna (*Quasi "una cosa sola": "Ragazza che precipita" di Dino Buzzati fra racconto e immagine dipinta*), centrant l'atenció en les coincidències i diferències entre les dues formes expressives i amb suggeridores referències intertextuals, que una vegada més confirma en la pluralitat de perspectives que ofereixen les investigacions crítiques interdisciplinàries.

Bibliografia

- Ariani, M., Bruni, A., Dolfi, A. & Gareffi, A. (edd.). (2011). *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*. Florència: Olschki.
- Contini, G. (1989a). Espressionismo letterario [1977]. In *Ultimi esercizi ed elzeviri* (pp. 41-105). Torì: Einaudi.
- Contini, G. (1989b). Rinnovamento novecentesco del linguaggio letterario [1976]. In *Ultimi esercizi ed elzeviri* (pp. 107-122). Torì: Einaudi.
- Daskas, B. (2017). La lunga vita dell'ecfrasi tra Bisanzio e la contemporaneità. In Conca, F. & C. Castelli, C. (edd.). *Bisanzio fra tradizione e modernità. Ricordando Gianfranco Fiaccadori. XII Giornata di Studi dell'AISSB* (pp. 47-63). Milà: Ledizioni.
- De Min, S. (2018). *Ekphrasis in Scena. Per una teoria della figurazione teatrale*. Milà: Mimesis.
- Farnetti, M. (2004). Teorie e forme dell'ecfrasi nella letteratura italiana dalle origini al Seicento. Saggio bibliografico. In Venturi, G. & Farnetti, M. (edd.). *Ecfrasi. Modelli ed esempi tra Medioevo e Rinascimento* (pp. 573-600). Roma: Bulzoni.
- Torre, A. (Ed.). (2019). *Parola all'immagine. Esperienze dell'ecfrasi da Petrarca a Marino*. Lucca: Pacini Fazzi.
- Venturi, G. & Farnetti, M. (Edd.). (2004). *Ecfrasi. Modelli ed esempi tra Medioevo e Rinascimento*. Roma: Bulzoni.

