

Premessa



Le indagini nel settore dell’ecfrasi e delle relazioni tra letteratura e arti figurative si sono intensificate negli ultimi decenni, con un notevole affinamento delle metodologie idonee a dipanare gli intrecci tra le varie forme d’arte e i vari linguaggi, mediante competenze interdisciplinari¹. E tuttavia la stessa definizione di ecfrasi come vivida descrizione, tale da rendere virtualmente ‘visible’ quanto rappresentato a parole, non esaurisce la miriade di ambiti e di prospettive entro cui possono svilupparsi i rapporti tra parola e immagini. L’oggetto di studio, dunque, risulta spesso sfuggente e travalica quanto è strettamente e tradizionalmente racchiuso nello stesso concetto di ecfrasi². La traduzione di immagini in parole coinvolge, infatti, non soltanto gli scrittori e i poeti, ma gli artisti, quando iscrizioni o cartigli vengono annessi alle opere d’arte figurativa, in un dialogo attivo tra diverse forme espressive. L’ecfrasi può inoltre riguardare quanto esiste o è concretamente esistito, ma pure quanto è frutto di fantasia, sebbene raffigurato come concreto e reale. Una particolare ecfrasi si attua nella scena e nella scrittura teatrale, dove la diegesi, affidata a personaggi e didascalie, supplisce a ciò che non viene rappresentato oppure quando la rappresentazione sulla scena diventa mimesi di una *fabula* già nota o di nuova invenzione. E nella prassi teatrale entrano in gioco paratesti e didascalie, che sollecitano specifici percorsi di indagine (De Min, 2018). E si potrebbe continuare, includendo le visualizzazioni connesse alle *artes* della memoria e agli emblemi, che costituiscono traduzioni in immagini semplici di concetti complessi, i cui percorsi, una volta ricostruiti, fanno trapelare nessi culturali significativi e talora inaspettati. Le sezioni cosiddette ecfrastiche delle opere letterarie, in passato trascurate come mere divagazioni o osservate esclusivamente per i loro valori linguistici o estetici, si prestano invece alla ricostruzione del tessuto culturale, letterario o artistico di cui sono permeate, con notevoli progressi nella definizione della fisionomia di un autore o delle tendenze della sua epoca; di contro, come è ovvio, una rappresentazione iconografica, in una

1. Arduo tracciare una bibliografia, per la quale rinviamo a pochi essenziali titoli di carattere generale alla fine di questa Premessa. Altre informazioni bibliografiche si ricaveranno dai singoli articoli qui pubblicati.
2. Per il periodo compreso entro il XVII secolo sono utili in tal senso le riflessioni di Farnetti (2004).

scultura o in un dipinto, evoca e porta con sé ragioni ideologiche, estetiche e culturali di primaria importanza ai fini della stessa comprensione e fruizione delle opere d'arte. A livello metodologico, la critica letteraria e la critica d'arte trovano un terreno di incontro proprio nel settore ecfrastico e questa proficua interazione non potrà che produrre frutti notevoli nella ricerca storica, letteraria e artistica.

Questo fascicolo accoglie proprio esperienze di studiosi di formazione diversa, storici dell'arte, classicisti, filologi e italiani, i quali, misurandosi con vari aspetti dell'ecfrasi, hanno offerto interessanti casi di studio, ripercorrendo nell'insieme le tappe di un dibattito dalle radici antichissime, sviluppatisi nel periodo umanistico-rinascimentale e approdato alla nostra epoca mediante complessi e articolati percorsi.

Le molteplici prospettive di accesso a queste tematiche sono state efficacemente illustrate nel denso articolo di Piermario Vescovo (*Istruzioni per l'immaginazione. Tra didascalia ed ecfrasi*) che, non a caso, abbiamo scelto di porre in apertura del fascicolo. Pur occupandosi, infatti, della didascalia teatrale osservata nei suoi aspetti di descrizione ecfrastica e assumendo come oggetto specifico di studio il linguaggio letterario e drammaturgico novecentesco, l'autore delinea il quadro di riferimento teorico nel quale osservare la nozione antica dell'*ut pictura poesis*. Un ambito nel quale trovano la loro primaria espressione i testi drammatici e in particolare le didascalie, osservate nei loro aspetti ecfrastici più che nella loro funzione, non sempre immediatamente applicabile, di istruzione scenica. Lo studioso, tuttavia, si muove anche da un osservatorio privilegiato, quello che, attraverso la rilettura di fondamentali saggi di Contini (1989a, 1989b), induce a riflettere su alcune categorie mutuate dalla critica d'arte (come “impressionismo” o “espressionismo”); esse consentono di ripensare all'ecfrasi come “ricreazione verbale dell'immagine” e di individuarvi il fulcro del rinnovamento del linguaggio poetico novecentesco e della prosa d'arte. La questione dell'ecfrasi teatrale novecentesca – ripercorsa attraverso richiami a sperimentazioni novecentesche, come quelle di Giovanni Testori (la “trilogia degli scarazzanti”) e di Dario Fo (*Mistero buffo*) – si precisa con l'analisi di *Shakespea Re di Napoli* di Ruggero Cappuccio, testo particolarmente significativo, oltre che per le qualità espressivistiche, per la scelta d'autore (nell'ultima stesura del testo) di omissione delle didascalie. Di fatto veniva così potenziata l'immaginazione del lettore, come suggerito dalla scena cruciale dell'opera in cui un drappo rosso che dovrebbe coprire una tela svela in realtà una vuota cornice: e tuttavia è proprio in quella cornice vuota che il protagonista riesce a vedere ciò che non c'è, come in un'immagine viva e reale. L'attenzione è rivolta dunque a un'ecfrasi intesa non tanto come descrizione di un'immagine visiva, quanto come proiezione di un'immaginazione. Nel tracciare delle linee innovative, anche sul piano metodologico, Vescovo iscrive comunque le esperienze novecentesche in una storia dell'ecfrasi di lunga durata, con snodi fondamentali dalle *Immagini* (Eikóveç) di Filostrato il Vecchio alla *Galeria* di Giovan Battista Marino, dalla descrizione delle pareti

istoriate della montagna nel *Purgatorio* dantesco ad altre illustri rappresentazioni ecfrastiche della nostra tradizione.

Arte e poesia si incrociano, dunque, seguendo i percorsi più tradizionali e per certi versi scontati, di matrice oraziana, ma anche modalità inusuali e a tratti sorprendenti, quando l'antichità appare superare in efficacia la contemporaneità: è il caso, presentato da Gabriele Fattorini (*Pio II, Pienza e la descrizione di una città intelligente: un'ecfrasi senza retorica*) con acuta analisi e ricchezza di documentazione, relativo alla mirabile ecfrasi di Pienza nei *Commentarii* di Enea Silvio Piccolomini. La città di Pienza si presenta infatti come attuazione di un progetto di città “intelligente” in cui le esigenze pragmatiche (l’edificazione di un luogo che consenta la concordia civile) si sposano con gli ideali umanistici di armonia e decoro (tra modelli di città dipinte e sollecitazioni utopiche) in un equilibrio concreto e perfetto.

Ancora un *trait-d’union* tra antico e moderno e tra arte e letteratura è offerto dalle partiture iconografiche di coltri, arazzi, guanciali e spalliere del XV e XVI secolo, spesso trascurati corrispettivi di tutti quei “tessuti” narrativi ed esegetici che accompagnano la ricezione umanistica dei miti e influiscono sull’elaborazione di prodotti artistici più famosi. Questi determinanti intrecci sono illustrati efficacemente da Marilena Caciorgna (*Heroum virtutes: Intessere eroi, intessere tele, intessere chiose, “artigiani” del mondo antico*).

Che la grande arte possa nutrirsi di poesia è peraltro dimostrato dalle letture di Benedetto Varchi relative alla fruizione della *Commedia* dantesca da parte di Michelangelo Buonarroti, capace di trasfigurare le descrizioni del suo modello in termini sia poetici che pittorici. Le prolusioni di Varchi, come emerge dal denso articolo di Alessandra Tramontana (*Motivi di ecfrasi dantesca in Michelangelo secondo Benedetto Varchi: ancora sulle Due lezioni all’Accademia fiorentina*), aprono peraltro delle prospettive notevoli sul versante della riflessione rinascimentale sull’ecfrasi, soprattutto nei termini di una comparazione pittura / poesia che si avvale del parallelismo tra modelli antichi (Apelle e Omero) e moderni (Michelangelo e Dante). Con un peculiare percorso culturale e ideologico, Varchi riesce infatti a fondere il culto per Dante e l’ammirazione per Michelangelo, secondo parametri innovativi nel contesto culturale dell’epoca.

Un terreno particolare di indagine per la pratica ecfrastica è offerto pure dalla trattatistica sul colore e sulle sue nomenclature, dati i complessi e non sempre univoci rapporti che la tradizione attribuisce a significanti e significati per le loro simbologie. In particolare nel *Dialogo dei colori* di Ludovico Dolce (su cui si è soffermata Susanna Villari, *La tavolozza del poeta: l’arte della comunicazione iconica in un dialogo di Ludovico Dolce*) è possibile cogliere i precisi agganci con l’emblematica, nel contesto di un sistema culturale che affonda le sue radici nel mondo antico, ma, nel potenziare i valori analogici e metaforici degli oggetti, apre la strada all’ingegnosità del barocco.

Una concreta esemplificazione dell’interazione tra testo e immagine si riscontra peraltro nella raccolta di Angelo Grillo, *Lagrime del penitente* (1594), significativamente introdotta da un emblema, accompagnato da un distico di

matrice tassiana, le cui rifrazioni concettuali all'interno dell'opera sono puntualmente indagate e illustrate da Francesco Ferretti (*Nel segno di Armida. Sul paratesto delle "Lagrime del penitente" di Angelo Grillo*).

Il superamento di un sistema classicistico che assegna il primato alla poesia si registra agli esordi del Seicento con le *Rime nuove* di Cesare Rinaldi (1603), tra i primi poeti a varcare decisamente i limiti del petrarchismo rinascimentale e a porre le basi per una nuova sensibilità artistica. Lo dimostra incisivamente Giorgio Forni (*Cesare Rinaldi, Guido Reni e l'ecfrasi del moderno*), evidenziando come, nella sezione della raccolta dedicata all'ecfrasi di opere d'arte appartenenti a collezioni dell'epoca, Rinaldi faccia 'dialogare' in un rapporto paritario pittura e poesia, con conseguenze significative: infatti, nel contesto di una cultura che ha ormai assimilato profondamente il linguaggio degli emblemi, un dipinto e un componimento poetico alla stessa stregua lasciano spazio all'osservazione e all'interpretazione del lettore / osservatore, implicando un'evoluzione del linguaggio poetico in direzione della creatività ingegnosa tipica delle poetiche successive.

Proprio indagini di tal genere consentono di cogliere gli snodi che segnano il passaggio dalla crisi delle poetiche rinascimentali all'affermazione delle teorie del barocco.

Con l'*Adone* di Giovambattista Marino (1623) la svolta poetica si è ormai consumata, trovando una giustificazione teorica e di genere nella prefazione di Jean Chapelain, oggetto del saggio di Silvia de Min (*Il piacere dell'ekphrasis nell'Adone del Marino alla luce della Préface di M. Chapelain*). Come chiarisce efficacemente la studiosa, il divario tra le istanze classicistiche del critico francese e lo sperimentalismo barocco di Marino appare risolversi proprio attraverso la valorizzazione degli aspetti ecfrastici, nei quali Chapelain individua –pur senza coglierne tutte le implicazioni e le potenzialità in direzione di una spettacolarità barocca– i più autentici nuclei di ispirazione, in nome di principi di utilità e verosimiglianza. Una chiave di lettura, quella offerta da Chapelain, che si rivela fondamentale, dunque, per comprendere la tecnica con cui Marino costruisce, attraverso la riscrittura del mito, la rappresentazione del proprio tempo.

La potenza espressiva della *Commedia* dantesca è oggetto del saggio di Mattia Cravero (*Chi dice ragna dice danno. Ecfrasi e ipostasi di Aracne nell'opera di Primo Levi*), che segnala l'impatto sull'opera di Primo Levi di due passi danteschi (*Inf.* XXVIII, 22-31 e *Purg.* XII, 43-45) letti con il corredo delle incisioni di Gustave Doré. È posto in evidenza soprattutto, nel percorso creativo dello scrittore, l'esito poetico della ricezione del mito di Aracne come rappresentato dall'incisore francese, in un'efficace definizione del rapporto tra testo e immagine.

Conclude il fascicolo un contributo sulla relazione tra scrittura narrativa e arte figurativa messa in atto da Dino Buzzati parallelamente in un racconto (1960) e in un dipinto (1962). L'analisi è condotta da Paolo Senna (*Quasi "una cosa sola": "Ragazza che precipita" di Dino Buzzati fra racconto e immagine dipinta*), con attenzione alle coincidenze e agli scarti tra le due forme espressive

e con suggestivi richiami intertestuali, che confermano ancora una volta la pluralità di prospettive offerta da indagini critiche interdisciplinari.

Bibliografia

- Ariani, M., Bruni, A., Dolfi, A. & Gareffi, A. (edd.). (2011). *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*. Firenze: Olschki.
- Contini, G. (1989a). Expressionismo letterario [1977]. In *Ultimi esercizi ed elzeviri* (pp. 41-105). Torino: Einaudi.
- Contini, G. (1989b). Rinnovamento novecentesco del linguaggio letterario [1976]. In *Ultimi esercizi ed elzeviri* (pp. 107-122). Torino: 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. Ricorrendo Gianfranco Fiaccadori. XII Giornata di Studi dell'AISB* (pp. 47-63). Milano: Ledizioni.
- De Min, S. (2018). *Ekphrasis in Scena. Per una teoria della figurazione teatrale*. Milano: 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.

